

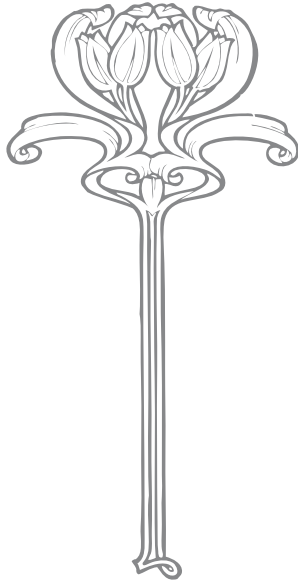


# ДУХ СИМВОЛИЗМА

РУССКОЕ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО  
В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ КОНЦА XIX –  
НАЧАЛА XX ВЕКА



# ДУХ СИМВОЛИЗМА





МЕЖИНСТИТУТСКАЯ НАУЧНАЯ ГРУППА  
«ЕВРОПЕЙСКИЙ СИМВОЛИЗМ И МОДЕРН»

# ДУХ СИМВОЛИЗМА

РУССКОЕ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО  
В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ КОНЦА XIX –  
НАЧАЛА XX ВЕКА



Прогресс-Традиция  
Москва



ББК 85.14  
УДК 75  
Д 85

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)  
проект № 12-04-16147*

Научный редактор-составитель:  
*М.В. Нащокина*

Редколлегия:  
*О.С. Давыдова, Н.В. Злыднева  
М.В. Нащокина, И.Е. Печёнкин*

Рецензент:  
*доктор искусствоведения И.Е. Светлов*

Д 85 **Дух** символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 696 с., ил.

ISBN 978-5-89826-404-8

Коллективная монография «Дух символизма» посвящена раскрытию трех основных проблем конца XIX – начала XX века, или эпохи символизма, – её духовного мира, художественного языка и феномена художника – на материале философии, русского и западноевропейского искусства. Особое внимание обращено на образное начало в работах литераторов, художников и музыкантов, наиболее ярко воплотивших в своем творчестве «дух символизма». Многие затронутые проблемы искусства этого исторического периода рассматриваются впервые. Дополняет идейно-смысловую концепцию книги, ориентированную на создание по возможности полного и разностороннего представления об исследуемом времени, богатый иллюстративный ряд, включивший немало ранее не публиковавшихся произведений А. Бенуа, Ф. Боткина, В. Милиоти, Н. Феофилактова, Э. Понтремоли и других незаурядных творцов эпохи.

Издание будет интересным и актуальным как в научной среде, так и в более широкой аудитории, стремящейся к интеллектуальному постижению притягательного «духа символизма», актуального и в наши дни.

**УДК 75**  
**ББК 85.14**

*На переплете:* Г. Климт «Музыка», Г. Моро «Кочующий ангел».  
*Фронтиспис:* Ф. фон Штук «Страж рая», Г. Моро «Инспирация».

ISBN 978-5-89826-404-8

© Коллектив авторов, 2012  
© Орлова И.В., оформление, верстка 2012  
© «Прогресс-Традиция», 2012

## Содержание

7 *Предисловие*

### I. ДУХОВНЫЙ МИР СИМВОЛИЗМА

15 *Николай Хренов*

Шесть тезисов по поводу эстетики русского символизма

85 *Валерий Турчин*

Призрачное... неполное бытие. Об одной важной формально-смысловой компоненте в структуре символистского образа

144 *Виктор Бычков*

Художественная символизация как главный принцип эстетики русского символизма

178 *Красимира Лукичева*

Религиозные темы в живописи символизма:  
новые функции и смыслы

192 *Анна Флорковская*

Образы старообрядческой Руси в живописи М.В. Нестерова

225 *Ольга Давыдова*

От романтических садов к символическим идеализациям.  
Интерпретация мотива в контексте мировоззрения

### II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК СИМВОЛИЗМА

285 *Мария Нащокина*

Образы символизма в русской архитектуре  
конца XIX – начала XX века

329 *Илья Печёнкин*

Символизм и русская сакральная архитектура начала XX века:  
аспекты сближения

355 *Наталья Злыднева*

Мотив зеркала в живописи символизма и проблема  
парных изображений

370 *Людмила Казакова*

Черты символизма в декоративно-прикладном искусстве модерна

- 388 *Татьяна Карякина*  
Константы генетической памяти в образной системе символизма  
(на примере произведений декоративного искусства)
- 405 *Алёна Григораш*  
Символический аспект декоративного оформления  
Свадебной башни в Дармштадте
- 416 *Мария Нащокина*  
Вилла Керилос – античный эксперимент эпохи символизма
- 442 *Марина Ариас-Вихиль*  
«Синяя птица» Мориса Метерлинка: символистский Шекспир
- 489 *Ирина Скворцова*  
Параллели модерна: «Времена года» А. Глазунова и А. Мухи

### III. ХУДОЖНИК В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

- 505 *Евгения Иванова*  
А. Блок: «символистом можно только родиться...»
- 518 *Игорь Светлов*  
Фатальное молчание Кнопфа
- 528 *Ольга Давыдова*  
Замоскворецкий парижанин Федор Боткин
- 550 *Джон Э. Боулт*  
Игры с ностальгией: Александр Бенуа и культурная история
- 571 *Мария Валяева, Ефим Воднос*  
Пётр Уткин и проблемы русского живописного символизма
- 602 *Михаил Киселев*  
Символический мир Василия Милиоти
- 615 *Наталья Штольдер*  
Мистические ритмы Фердинанда Ходлера
- 641 *Кирилл Гаврилин*  
Шаманизм, индуизм, теософия и художественное творчество  
В.А. Ватагина
- 664 *Михаил Киселев*  
Символизм в творчестве Н.П. Феофилактова

## *Предисловие*

Дух – не метафизический Сезам, не жизненный эликсир, он реален не «в себе», а в признании. «В себе» он *только* познается, в себе он *только* идея. Дух создаётся. Без стилиа и формы – он чистое и отвлечённое не-бытие.

*Г. Шнет*

Я люблю тех, кто не знает, как надо жить, они – погибающие, потому что переходят на ту сторону».

*Ф. Ницше.*

*Так говорил Заратустра*

Изобразительные искусства и архитектура конца XIX века – начала XX века, охватывающие завершающий период эклектического многостилья и годы развития Ар Нуво / модерна теперь все чаще рассматриваются в координатах эпохи символизма, ее духовных и формальных исканий, ее эстетических и этических предпочтений. Это вполне естественно, поскольку художественные произведения подчиняются общим эстетическим и стилевым закономерностям. О специфике и эстетических приоритетах европейского символизма уже немало написано, выстроен ряд его главных адептов и основных произведений<sup>1</sup>, однако сложная структура мировоззрения эпохи продолжает оставаться во многом непознанной, ускользающей от четких дефиниций. В этом заключается, возможно, одна из ее самых существенных особенностей, и потому так важны суждения об искусстве символизма самих современников.

Французский критик А. Орье в статье «Поль Гоген: символизм в живописи» (1891) сформулировал пять законов искусства символизма: «Произведение должно быть, во-первых, идейным, ибо единственный его идеал – выражение идеи; во-вторых, символическим, поскольку эта идея получает выражение в формах; в-третьих, синтетичным, поскольку рисунок его форм, начертание его знаков соответствует обобщенному способу понимания; в-четвертых, субъективным, поскольку его объект должен рассматриваться не как объект, но как знак, воспринимаемый субъектом; в-пятых, вследствие сказанного, оно должно быть декоративным, ибо декоративная живопись, как таковая, в представлении египтян, а также, весьма вероятно, и греков, и примитивов, – не что иное, как вид искусства, субъективный, синтетический, символический и идейный одновременно»<sup>2</sup>. Эти, кажется, весьма общие слова, отнесенные к живописи, вполне приложимы

к другим видам искусства и архитектурному творчеству того времени. Однако они приведены здесь не только для того, чтобы показать, насколько современные рассуждения об искусстве были неконкретны и позволяли желающим вольно и широко их толковать. В словах французского критика, как представляется, во многом оказалась выражена корневая суть искусства эпохи символизма. Обратим внимание на два момента – современники со всей очевидностью желали видеть в произведениях искусства *идею*, причем *субъективную*, а применительно к форме стремились к подчеркнутому *декоративизму*.

Эти понятия оказались ключевыми и для поздней эклектики и для модерна, сформированного мировоззрением символизма. Символизм, как остроумно заметил Стефан Тчуди Мадсен, «это триумф субъективизма над объективизмом»<sup>3</sup>. Идеи, витавшие в воздухе или выражавшие личные устремления и мечты заказчиков, художников и архитекторов, то есть субъективные идеи, многообразно проявились как в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, так и в декоративном оформлении построек того времени, на которое прежде всего и была направлена творческая энергия зодчих. Ключевым моментом в этом наблюдении является тот факт, что само понятие декоративности обрело в эпоху символизма совершенно новую эмоционально-художественную трактовку, рожденную внутренним порывом к утверждению идеалов Красоты и Гармонии, – хотя не будем забывать, что символистское мировоззрение включало в эти понятия и их антиподов, и в гармонии порой «и хаос шевелился». Не случайно именно в эпоху fin de siècle возникает такой сложный эмоционально-смысловой контрапункт, как символизм и декадентство. То, что стороннему обывательскому взгляду зачастую казалось преувеличением и эпатажем, – начиная от трансформаций привычных натуроподобных форм в живописи, скульптуре или фразеологической структуре речи, гиперболами в трактовке архитектурных деталей и кончая деталями костюма (красными каблуками, символическими цветами в петлицах и т.п.), – было глубоко оправдано внутренней жизнью самих художников, всецело погруженных в свое творческое «иномирье». «Познавать, творить, любить – едино»<sup>4</sup>, – провозгласил Фридрих Ницше.

Совершенно иное значение получило в эпоху символизма искусство прошлого – оно не только обогатило внутренний мир ее современников, но и нередко оказывалось с ними в эмоциональном или художественном диалоге. Неслучайно некоторые литературные и драматургические произведения замечательного польского художника Станислава Высяньского (1869–1907) исследователи трактуют как словесную интерпретацию картин любимого им польского художни-

ка Матейко или росписей Сикстинской капеллы<sup>5</sup>. Погруженность в историю сделала эпоху символизма периодом архитектурного многостилья, воссоздававшего порой образы и детали исторических сооружений, иногда совершенно экзотических. Одновременно эпоха жаждала эстетического и художественного обновления, настойчиво пытаясь сформировать новый стиль, соответствовавший ее пониманию Красоты. В 1890-х годах он был создан, но даже с появлением стиля Ар Нуво/модерна, поиски нового в архитектуре и искусстве не закончились. Вот характерные слова великого американского архитектора Ф.Л. Райта, декларировавшего в 1910 году: «Возрождение готического духа необходимо в искусстве и в архитектуре современности... Я вижу этот дух в органическом характере формы». Иными словами, исторические образы продолжали волновать ведущих зодчих начала XX века, видевших в них качества, необходимые в современности. И все же модерн, в отличие от всех остальных стилевых течений, оказался действительно «новым» стилем, не имевшим прямых исторических прототипов, поэтому потомки нередко называют 1890–1900-е годы и эпохой модерна.

Жизнь в атмосфере духовных исканий – одно из главных устремлений тех художников, которые, так или иначе, вдохнули «заветы символизма». «Душа земли – наша Красота»<sup>6</sup>, – писал Вячеслав Иванов в 1905 году, во многом обозначая ту путеводную мечту, неустанно влекущую к горизонту, которая как определяла максимальные пределы творческим целям поэтов, художников, архитекторов эпохи рубежа XIX–XX веков, так и обуславливала стиль их жизни, общий склад личности, сквозь призму которого рождались индивидуальные образные системы с новыми мотивами и подтекстами. Именно об этих метаморфозах форм искусства как языка души художника и времени, именно о законах хитросплетения форм, мотивов и смыслов, о глубине проникновения в синтез времен, пространств и жажде «все нового и нового»<sup>7</sup> – и пойдет речь в книге «Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века».

Несколько слов стоит сказать о характере настоящего издания. Вызревая на протяжении нескольких лет в ходе работы межинститутской группы «Европейский символизм и модерн», идейно-смысловая конструкция книги ориентирована на создание по возможности полного и многоликого образа эпохи, в котором соседствовали бы разные концепции его трактовки – от объективистских и строго-систематизированных до интерпретационно-художественных и индивидуализированных. Обращено также особое внимание на раскрытие внутренней амплитуды колебаний эмоционального, образно-



го и духовного начал эпохи символизма, а потому композиция книги включает три важнейших для исследуемой темы области – философию искусства, образно-эстетическую программу, считываемую на современном уровне в речевых координатах художественного языка символизма, и личностный аспект индивидуального сложения его форм в творчестве западноевропейских и русских художников, наиболее ярко воплотивших в своем творчестве «дух символизма». Таким образом, будучи трудом, обретшим свою форму в результате многолетнего интеллектуального взаимодействия российских и некоторых зарубежных ученых из разных гуманитарных отраслей знания – философии, искусствоведения, филологии, музыковедения, – в своем жанровом самоопределении книга «Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века» перерастает традиционные формы сборника статей, являясь коллективной монографией, сфокусированной на разностороннем раскрытии трех основных проблем эпохи символизма – её духовного мира, художественного языка и феномена художника в контексте эпохи.

Пытаясь привлечь внимание к исследованию тонкой и обширной темы о духовной природе визуальных форм искусства, авторы выражают надежду на то, что данное издание будет интересным и актуальным, как в научной среде, так и в более широкой аудитории, ведь в самой морфологии творческих процессов современного искусства «дух символизма» проявляется далеко не бесплотным призраком. Поэзия Серебряного века и труды религиозных философов, поиски новой выразительности в архитектуре, живописи, графике и скульптуре, незабываемая грация дизайнерских проектов эпохи модерн и открытие новых горизонтов в науке и технике, надежды и романтические упоения *Belle époque* – всё это и столетие спустя остаётся притягательным и хранящим неведомые смыслы, ещё только ожидающие своего постижения. «Выше сердца», «в глубь души» искусства<sup>8</sup> – призывал Вячеслав Иванов в своей «Символике эстетических начал». Этим мы подытоживаем наше небольшое предисловие, которое, надеемся, послужит влекущим интеллектуальным трамплином к постижению «духа символизма» и в содержание представляемой книги.

Авторы выражают глубокую благодарность научно-исследовательским институтам, музеям и частным коллекционерам за помощь в работе. Особую признательность авторский коллектив выражает доктору искусствоведения Игорю Евгеньевичу Светлову – неугомонному и увлеченному исследователю символизма в живописи, вдохновителю и рецензенту этой работы, в течение двенадцати лет (с

2000 года) возглавляющего межинститутскую группу «Европейский символизм и модерн» и ведущего ее постоянно действующий семинар, посвященный проблемам искусства этой эпохи в Государственном институте искусствознания, без которого замысел этой книги вряд ли состоялся бы.

### Примечания

1. *Christoffel U.* Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts. Wien, 1948; *Hofstatter H.H.* Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. Köln, 1965; *Hofstatter H.H.* Idealismus und Symbolismus. Wien; München, 1972; *Mackintosh A.* Symbolism and Art Nouveau. London, 1975; *Christian J.* Symbolists and Decadents. New York, 1977; *Goldwater R.* Symbolism. London, 1979; *Pierre J.* Symbolism. London-Woodbury, 1979; *Delevoy R.L.* Le Symbolisme. Geneve, 1982; *Кассу Ж.* и другие. Энциклопедия символизма. М., 1998; и другие.
2. Цит по: Энциклопедия символизма. С. 55.
3. *Tschudi Madsen S.* Sources of Art Nouveau. New York, 1976. P. 245.
4. Цит. по: *Эллис* (Кобылинский Л.Л.). Венец Данте // *Эллис* (Кобылинский Л.Л.). Неизданное и несобранное. Томск, 2000. С. 3.
5. См.: *Тананаева Л.* Три лика польского модерна. СПб.: Алетейя, 2006. С. 81.
6. *Иванов В.И.* Символика эстетических начал // *Иванов В.И.* По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 43.
7. *Эллис* (Кобылинский Л.Л.). Указ. соч.
8. *Иванов В.И.* Указ. соч. С. 39.



1954

B. W. Wright



I  
ДУХОВНЫЙ МИР  
СИМВОЛИЗМА





*Н.А. Хренов*

ШЕСТЬ ТЕЗИСОВ ПО ПОВОДУ  
ЭСТЕТИКИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

*Социальная аномия рубежа XIX–XX веков  
как свидетельство надлома империи.  
Символизм как течение переходной эпохи*

Несмотря на постоянно увеличивающееся число изданий, касающихся символизма, текстов, принадлежащих самым разным символистам и исследований о них, все-таки вся эта эпоха, когда рождался и утверждал себя символизм, все еще по-настоящему не осмыслена и не прокомментирована. В этом смысле совершенно прав В. Бычков, который в главе «Символизм в поисках теургии» своего фундаментального исследования, имея в виду рубеж XIX–XX веков, пишет: «Хорошо ощущалось наступление великого переходного этапа, суть которого не ясна еще и ныне, столетие спустя, хотя грандиозность его на сегодня уже совершенно очевидна»<sup>1</sup>. Поэтому понятно, что открытие и осмысление опыта символизма будет иметь продолжение. Этому имеются объяснения, о которых мы скажем позже.

Автор этой статьи, разрабатывая проблематику смены в XX веке культурных типов, в своих предыдущих работах постоянно обращался к опыту символизма, доказывая, что эстетика символизма, будучи продолжением эстетики романтизма, достоянием истории не стала. Многие открытия символистов, и в особенности, открытия в сфере поэтики, свидетельствуют, что символисты во многом предвосхитили становящуюся в XX веке новую культуру, которую мы называем альтернативной культурой<sup>2</sup>. Так что есть все основания полагать, что опыт символизма будет иметь значение и для будущей культуры.

В предлагаемой читателю новой статье автор проводит параллель между эпохой Серебряного века – эпохой оттепели с середины 50-х годов XX века, когда начали заново открывать творческое наследие символистов. Потом этот процесс расширился и углублялся вплоть до сегодняшнего дня. По мнению автора, в шести тезисах, которые в данной статье формулируются, получили выражение новаторские тенденции, предвосхитившие альтернативную культуру.



Когда обращаются к символизму, то обычно мало обращают внимание на контекст его возникновения и не столь длительного его становления в истории отечественного искусства. В. Брюсов отмечает, что уже около 1910 года отчетливо проявляется упадок символизма и возникает альтернативное течение – футуризм<sup>3</sup>. Оно и понятно – слишком богатое художественное и теоретическое наследие символисты оставили. Хочется погрузиться в это наследие и его прокомментировать. В своих литературных мемуарах В. Ходасевич прогнозирует, что историки литературы еще не раз будут возвращаться к эпохе символизма<sup>4</sup>. Такой прогноз справедлив. Для этого имеются все основания, и мы об этом постараемся сказать подробно.

Десятилетия большевистской идеологии оказались барьером и для продолжения развития этого направления, и для общения с наследием символизма широкой публики. Ведь большевизм гипертрофировал функциональный подход к искусству, нагрузил его утилитарными (идеологическими и политическими) функциями. Символизм из этого функционализма явно выпадал. Интерес к символизму возникает и нарастает с эпохи «оттепели». Тогда стало возможно говорить не только об А. Белом, но, скажем, об И. Северяnine. О некоторых именах, представляющих это направление, наш читатель младшего поколения впервые начал узнавать, читая мемуары И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь».

Интерес к символизму, как, впрочем, и параллельно возникшему на рубеже XIX–XX веков модерну как художественному стилю<sup>5</sup>, возникает с середины XX века. Дело тут не только в том, что до 1956 года нельзя было упоминать об И. Северяnine и говорить обо всем М. Врубеле, а с этого времени говорить о них уже было можно. Причина лежит вовсе не в идеологии. Решающим моментом здесь является то, что к середине истекшего столетия отечественный читатель оказался в той же самой ситуации, в какой он находился в конце XIX века. Не случайно, обращаясь к эпохе символизма, П. Гайденко пишет: «Русская смута, начавшаяся, вероятно, еще до первой революции, где-то в последнее десятилетие XIX столетия, судя по всему, еще не закончилась, и конец XX века в России возвращается к его началу»<sup>6</sup>. Правда, при характеристике этой эпохи мы будем пользоваться не понятием «смута», а понятием, извлеченным нами из социологии. Речь в данном случае идет о «социальной аномии»<sup>7</sup>.

Параллель закономерна. Мы ее усматриваем в том, что можно было бы обозначить в том и в другом случае «надломом» империи. Мы это понятие использовали применительно к эпохе «оттепели», т.е. к 50–60-м годам XX столетия<sup>8</sup>. Символизм возникал и распространялся в ситуации надлома и распада старой империи. Это про-

изошло не мгновенно. А. Белому, вернувшемуся после Февральской революции из-за границы и не узнающему Петербург, неожиданно приходит в голову мысль: революция совершилась до революции («Революция совершилась уже; свергнутые власти, как истуканы, сидели: они были мертвы»<sup>9</sup>). Если внимательно просмотреть страницы «Дневника» А. Никитенко, в котором в жанре летописи буквально зафиксирован надлом Российской империи, то констатация А. Белого не покажется странной. Например, в 1870 году высокопоставленный чиновник, например, записал: что хуже – злоупотребления свободой или злоупотребления властью?<sup>10</sup> Этот вопрос остается без ответа до сих пор. А вот совершенно пророческое стихотворение А. Блока, написанное в 1903 году. Речь в нем идет о том, что в народе неспокойно. На площадях говорят о новой свободе. И хотя в народе ощущается возбуждение, гражданские страсти еще дремлют. Тем не менее уже появляется «народный усмиритель»: «Кто же поставлен у власти?/ Власти не хочет народ. /Дремлют гражданские страсти:/ Слышно, что кто-то идет./ Кто ж он, народный смиритель?/ Темен, и зол, и свиреп:/ Инок у входа в обитель/ Видел его и ослеп<sup>11</sup>».

Когда речь заходит о символизме, не следовало бы этот пусть и внешний признак его возникновения и расцвета отбрасывать. Во второй раз интерес к символизму возникает и нарастает с середины 50-х годов XX века, когда многих символистов в живых уже не было. Это не случайно. Ведь это время надлома уже новой большевистской империи, бессознательно возникшей на руинах старой империи. Может быть, будущие историки даже осмыслят эти исторические процессы в русле не большевизма, а медленного и постепенного распада одной и той же империи с сопутствующими ему волнами социальной аномии. Любопытно, что если в середине XX века эпоху надлома И. Эренбург назвал «оттепелью», то это понятие, точнее, эта метафора уже имела место и в сознании символистов. И она была применена для обозначения надлома империи. Так, Д. Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» обронил: «Мы живем в странное время, похожее на оттепель»<sup>12</sup>.

Итак, в эпоху символизма имел место надлом старой российской, романовской империи, окончательно распавшейся во втором десятилетии XX века. Что касается ситуации с середины XX века, то здесь следует говорить о надломе новой империи уже большевистского типа. Как-то так бессознательно получилось, что результатом революционных потрясений в России оказалась не свобода и демократия, а восстановленная в еще более жестких формах империя. Подобная реставрационная логика в ходе революционных вспышек зафиксирована. Ее сформулировал еще А. де Токвиль<sup>13</sup>. Начавшийся с середины истекшего сто-

летия период, который мы называем «надломом», проявился также в активности в художественной сфере, связанной с «шестидесятниками». Об этом периоде мы в данной статье говорить не будем. Однако проведенная нами параллель весьма существенна для понимания и контекста возникновения символизма, и самого символизма. О рубеже XIX–XX веков, т.е. времени символизма, необходимо тоже говорить как о времени активности в художественной сфере, о своеобразном художественном ренессансе, который, сопровождаясь философским и религиозным ренессансом, получил в нашей литературе название Серебряный век. Не случайно некоторые мыслители в духовном подъеме начала XX века в России усматривали аналог европейского Ренессанса. В самом деле, как подтверждает П. Гайденко, в культуре Серебряного века многое напоминает происходящее в европейском XV и XVI веках<sup>14</sup>.

Идея возможного русского Ренессанса, сменяющего Ренессанс итальянский и затем германский, была близка многим. В том числе учителю М. Бахтина – Ф. Зелинскому<sup>15</sup>. Эту идею разделял и М. Бахтин. На эту тему много высказывался Д. Мережковский. У него была весьма любопытная концепция этой переходной эпохи. Рубеж XIX–XX веков Д. Мережковским воспринимается как родовые муки, как рождение нового человечества. И разумеется, в этом он оказывается верным идеям Ф. Ницше. Излагая эти идеи, Д. Мережковский писал, что для Ф. Ницше человек не есть конец, он лишь одно из звеньев в цепи космического развития. Д. Мережковский доказывал, что традиция, возникшая на Западе в эпоху Ренессанса, приблизилась к своему финалу. Культура, обязанная этой традиции, омертвела, а «всемирно-историческая работа, начавшаяся с Возрождения и Реформации, работа исключительно – научной, критической, разлагающей мысли, если не завершилась, то уже завершается, что эта «дорога вся до конца пройдена, так что дальше идти некуда»<sup>16</sup>.

Смысл данного исследования Д. Мережковского, посвященного творчеству Л. Толстого и Ф. Достоевского, заключается в том, чтобы показать, что на рубеже XIX–XX веков разворачивается новый, уже в границах славянского мира Ренессанс. По мысли Д. Мережковского, западный Ренессанс не удался. Не удался он потому, что в своем развитии христианство опиралось лишь на стихию Духа, предав забвению то, что было присуще язычеству, а именно Плоть. Вот это отторжение языческих ценностей постепенно привело возникшую и развивающуюся с эпохи Ренессанса культуру к краху. Но с рубежа XIX–XX веков наступает новая эпоха. Пришла пора реабилитировать существовавшую в язычестве витальную стихию, возродить дух Плоти и создать на этой основе новый культурный синтез – Духа и Плоти, язычества и христианства.

Когда Д. Мережковский пытается понять то главное, что есть в символизме, то он указывает на то, что символисты экспериментируют с тем же, к чему в истории стремились давно – к синтезу Духа и Плоти, христианства и язычества. Вот исторические параллели, которые позволяют понять рубеж XIX–XX веков. «В самом деле, – пишет он, – тогда именно, около IV века, александрийскими неоплатониками и гностиками, восточными риторами и эллинистами, окружающими Флавия Клавдия Юлиана – с одной стороны, а с другой – такими великими Учителями Церкви, как Василий, Григорий Назианзин и позже Иоанн Златоуст, была сделана величаявая, хотя и неудавшаяся, слишком ранняя попытка *Rinascimento*. Возрождение эллинского языка и эллинского духа, гармонического слияния древнего олимпийского и нового галилейского начала в одну еще никем на земле не испытанную и невиданную культуру, того слияния, о котором уже мечтал Климент Александрийский. Эта попытка IV века не удалась. Но она была повторена в Италии через тысячелетие, причем сущность *Rinascimento* осталась та же в XV веке, как в IV и V: сущность эта заключается в наивном или преднамеренном сопоставлении двух начал христианского и языческого, Голгофы и Олимпа, в страстной, хотя и неутолимой жажде разрешить это противоречие, слить эти два начала в новую, неведомую гармонию. И в XV, и XVI веках так же, как в V и VI, попытка возрождения не удалась. Противоречие эллинизма и христианства не было разрешено, окончательно примиряющая гармония двух начал не была найдена. Чрезмерные надежды, которые опьяняли юношескою отвагою и радостью наивных кватрочентистов, не оправдались, – и первые лучи восходящего и уже омраченного солнца потухли в душном кровавом сумраке, в церковной инквизиции второй половины XVI века, в холодной пошлости и академичности XVII. И вот теперь, на рубеже XX века, мы стоим перед тем же великим и неразрешимым противоречием Олимпа и Голгофы, язычества и христианства, и опять надеемся, и опять ждем нового *Rinascimento*, чей первый, смутный лепет называют символизмом»<sup>17</sup>.

В соответствии с этой идеей рождающегося нового славянского Ренессанса Д. Мережковский прочитывает не только собственно символистов, но Л. Толстого и Ф. Достоевского как предвосхищение этого рождающегося Ренессанса. Это не означает, что названные гении во многом являются родственными. Их творчество во многом несходно. Но в их несходстве Д. Мережковский улавливает движение к будущей культуре, в которой будет возрождено язычество, ассоциирующееся у Д. Мережковского, как, впрочем, и у Ф. Ницше, у которого он заимствовал эту идею, образом Диониса. И у Л. Толстого, и у Ф. Достоевского Д. Мережковский фиксирует не просто движе-

ние к новой культуре и новому человеку, но и будущее возрождение через религиозное возрождение.

Правда, проводя параллель между европейским Ренессансом и рубежом XIX–XX веков, Н. Бердяев, разделявший эту идею, понимал ее не буквально, обращая внимание не только на сходство, но и на несходство. «Если эпоха Возрождения была возвратом к правде язычества, возвратом к жизни земной, то наша эпоха есть начало возрождения религиозного смысла жизни, соединения правды язычества с правдой христианства, начало новой эры, связанной с диалектическим переворотом в мистической основе мира»<sup>18</sup>.

Эту же параллель мы обнаруживаем и у В. Брюсова. Доказывая мысль, согласно которой искусство расцветает в ситуации крупных социальных переворотов, как в Афинах после Греко-персидских войн, В. Брюсов пишет: «По аналогии мы вправе ожидать, что и в нашей литературе предстоит эпоха Нового Возрождения. В то же время прошлое литературы показывает нам также, что такие Возрождения всегда совершаются медленно, в течение ряда лет, большей частью – целого десятилетия. Поэтому мы не вправе требовать, чтобы наша литература теперь же, когда еще не умолкли ни гулы войны, ни вихри революции, сразу предстала нам обновленной и перерожденной. Мы должны искать одного – примет начинающегося Возрождения»<sup>19</sup>.

Что однако ощущается в этой идее нового синтеза язычества и христианства? Видимо, в возвращении к идее эллинизации христианства нельзя не ощутить возрождающиеся на рубеже XIX–XX веков различные традиции, например, восточные, неоплатонические, эпикурейские, стоицистские и т.д. Символизм – это то направление в русском искусстве, с помощью которого можно иллюстрировать очередную в истории волну увлечения Востоком, который всегда дает о себе знать, когда устойчивые структуры, связанные с Логосом как доминантой, начинают разрушаться. Так было в эпоху заката Римской империи. Так было и в эпоху заката старой русской империи. Между прочим, огромная популярность у символистов А. Шопенгауэра объясняется именно этим. Ведь непонятый в свое время в границах цивилизации Логоса А. Шопенгауэр становится знаменитым именно в эпоху надлома этой цивилизации, разуверившейся в могуществе воли, с помощью которой можно преодолеть хаос и вызвать к жизни новый космос. Но как только происходит разочарование в воле, человечество повертывается от логоса к Дао, начиная активно ассимилировать этику, философию и религию Востока. Без этого трудно осознать и социальную психологию рубежа XIX–XX веков. Пытаясь объяснить интерес к творчеству А. Фета в среде символистов, А. Белый одновременно дает ключ к пониманию психологии эпохи,

оказавшейся чувствительной к идеям А. Шопенгаура. «Эстетизм как созерцание, как форма освобождения от воли был следствием философии умирающего столетия и оттого звучал Фет, этот выразитель настроения Веданты в русской природе»<sup>20</sup>.

Но эпохи заката империй интересны еще и плюрализмом философских идей. Так, интерес у символистов к гностической традиции обращает на себя внимание не меньше, чем восточные философские системы<sup>21</sup>. Например, есть основания эту эпоху надлома и распада старой империи представить с точки зрения возрождения стоической философии, что, кстати сказать, проявилось и в эпоху оттепели, т.е. с середины 50-х годов XX века. И эту параллель можно найти уже у Ф. Ницше применительно к ситуации, обозначившейся в последних десятилетиях XIX века. Именно Ф. Ницше отождествил своих современников с древними стоиками. («...Мы – последние стоики!»)<sup>22</sup>. Прекрасное дополнение к эпохам распада империй. Ф. Ницше и возвращает к эпохе стоиков, и в то же время спорит с ними<sup>23</sup>.

На эту стоическую интонацию, в частности, у раннего Д. Мережковского обращает внимание А. Ханзен-Лёве. Находя в его стихах мотивы бесстрастия, исследователь пишет: «Здесь использованы (в редуцированном виде) положения классического стоического (горацианского) гедонизма с его позитивной оценкой бесстрастия (счастье и мудрость противопоставляются как проблематической установке «одно лишь полезное», так и порабощению «любви» или социальной активности с ее славой): чем меньше интенсивность эмоции, тем слабее тревога несчастья, тем ниже порог между жизнью и смертью»<sup>24</sup>.

В книге о Л. Толстом и Ф. Достоевском Д. Мережковский много внимания уделяет книге Э. Ренана «Марк Аврелий и конец античного мира». Как известно, император Марк Аврелий представляет философию стоиков времен распада Римской империи. Такое внимание к Э. Ренану не случайно. Д. Мережковского волнует параллель между надломом Российской империи и надломами Римской империи. Он прямо утверждает: «Настроение эпохи Марка Аврелия соответствует настроению конца нашего века. То же внешнее благосостояние и внутренняя тревога, тот же скептицизм и жажда веры, та же грусть и утомление»<sup>25</sup>. Собственно, этот мотив можно обнаружить и у А. Блока. «- Кольцо существования тесно: / Как все пути приводят в Рим, / Так нам заранее известно, / Что все мы рабски повторим»<sup>26</sup>. Вот выраженная в поэтических образах и заимствованная А. Блоком у стоиков тема: «Влачим мы дни свои уныло, / Волнений далеки чужих; / От нас сокрыто, нам не мило, / Что вечно радует других...»<sup>27</sup>

Вчитываясь в дневник Марка Аврелия, Д. Мережковский ощущает внутреннюю близость с Марком Аврелием, и не столько как им-



ператором, сколько как человеком. В его наблюдениях и ощущениях мы обнаруживаем и разгадку того, почему символисты так зачитывались А. Шопенгауэром, повернувшим западную мысль к Востоку. Д. Мережковский убежден, что один из лидеров стоической философии победил страх перед смертью и достиг буддийской нирваны. Улавливая в первых веках новой эры свойственное всем людям утомление жизнью и разочарование в попытках ее улучшить, что невольно проецируется на рубеж XIX–XX веков, Д. Мережковский повторяет изречение Марка Аврелия: «Быть властелином своей души, погасить все желания». Цитируя это изречение, Д. Мережковский восклицает: ведь это тот же вывод, к которому пришли буддисты, а затем его заново открыл на Западе А. Шопенгауэр<sup>28</sup>.

Это обстоятельство требует не только анализа собственно поэтики символизма, но и тех философско-эстетических корней, которые определяли эту поэтику и которые следует искать на всем протяжении мировой истории. Более того, обсуждение вопросов, связанных с символизмом, обязывает осмыслить, может быть, главное, что проявилось в символизме – это отрицание непосредственно предшествующей культуры и реабилитацию того, что обычно называют подпочвой культуры, того, что давно было вытеснено из культуры и оставалось на маргинальном положении. Это вытеснение всего разнообразия традиций культуры явилось следствием просветительской традиции, традиции жесткой и рациональной. Ведь именно этим можно объяснить колоссальный интерес русских символистов к религиозному подполью и заимствованию в нем таких, казалось, давно ставших архаическими форм, получающих в символизме эстетическое и художественное оправдание. Символизм как бы иллюстрировал известное положение представителей «формальной» школы о том, что в истории литературы постоянно происходит чередование официальных и неофициальных пластов. Символизм как раз демонстрирует отрицание официальных пластов и выведение бессознательного в культуру в сознание. Впрочем, высказывая эту мысль, мы, с другой стороны, полагаем, что к такой формулировке закономерности, имевшей место в истории литературы, «формалистов» подвела именно практика и символистов, и постсимволистов или футуристов.

Взять хотя бы столь известное по поэзии начала XX века понятие, как «заумь». Поэзию этого времени действительно трудно представить без зауми. Заумь становится основой беспредметничества и в поэзии, и в живописи. Но ведь этим приемом новая поэзия обязана именно сектантскому фольклору<sup>29</sup>. Влияние сектантского фольклора мы можем обнаружить не только в поэзии (например, у А. Крученых), но и в живописи (К. Малевич). Так, прекрасный знаток

русского символизма А. Ханзен-Леве пишет: «Понятие Малевича о «беспредметности» в области словесного изобразительного языка приближает его к экспрессивно-сектантской «зауми» А. Крученых даже более, чем концепция А. Белого, который со своей стороны запечатлел антропософские компоненты абстракционизма»<sup>30</sup>.

Фиксируемый на рубеже XIX–XX веков подъем в искусстве в Европе совсем не мешает Х. Ортеге-и-Гассету называть эту эпоху Смутным временем. «Именно тогда, когда речь идет о понимании смутных времен – подобных Возрождению, – пишет он, – весьма необходимо иметь под рукой ясную и четкую схему жизни и ее системообразующих функций. Иначе не понять глубоко и серьезно ни Возрождения, ни сути исторического кризиса вообще»<sup>31</sup>. Ту же самую социальную аномию фиксировал в эпоху Ренессанса А. Лосев. Фиксируя разгул страстей, преступлений и всякого рода аморального поведения в любую эпоху, философ утверждал, что Ренессанс в этом смысле выделяется. Все перечисленные признаки смутного времени в Ренессансе были, по его мнению, результатом стихийно-земного индивидуализма, освобожденного от всякой «принципиально строяемой культурной жизни»<sup>32</sup>.

Смута от распада старой империи диктует, например, Н. Бердяеву ставить вопрос о варварстве в его новых формах. Но, кстати, Н. Бердяев в такой постановке вопроса совсем не был одинок. Все-таки в такой постановке вопроса Ф. Ницше был первым. Вот, например, какой диагноз философ ставил настоящему времени. «Воды религии спадают, оставляя за собою болота и лужи; нации вновь разделяются на враждебные лагеря... Науки... расщепляются и подрывают все, во что твердо верилось... Все встает на службу грядущему варварству... Очевидно, присутствуют силы, огромные силы, но силы дикие, изначальные и совершенно безжалостные...»<sup>33</sup> Эта смута, т.е. активизация варварства в поздней истории возникает потому, что, как выражается Ф. Ницше, «культура – это лишь тонкая яблочная кожица поверх пылающего хаоса»<sup>34</sup>. Русские философы рубежа XIX–XX веков этот провал в варварство продолжают ощущать и сегодня, о чем недавно напомнила Н. Мотрошилова<sup>35</sup>. Именно она предприняла в то же время и ретроспекцию в прозрения на эту тему в русской философии рубежа XIX–XX веков<sup>36</sup>.

Все эти процессы не могли не ощущать и поэты. Так, А. Блок в 1919 году, задумавшись о просвещении народа, фиксировал умственное и нравственное одичание. Он пишет: «Есть, однако, в стихийной природе человека инстинктивная ненависть ко всему имеющему оттенок принудительности; хитрый дикарь, в том числе и «дикарь цивилизованный» (а в этой стадии развития находится огромная часть насе-

ления не только России, но и Европы), умеет находить всевозможные увертки для того, чтобы сделать свою жизнь независимой от воспитания и образования; чтобы школа и книга оставались сложенными сами по себе в каком-то месте его души на всякий случай, а жизнь шла сама по себе и была загружена той законной и единственной, с точки зрения людей, ложью, подлостью и грязью, которые действительно составляют содержание жизни среднего человека наших дней»<sup>37</sup>.

Такой же диагноз своему времени устанавливает и Д. Мережковский, ссылаясь на Нибура и Гёте. «Высокая степень материальной цивилизации с низким уровнем идеальной культуры, – пишет он, – рано или поздно приводит ко всеобщему упадку, к вырождению. Еще Нибур предсказывал грядущее, цивилизованное варварство, которое грозит современной Европе. Гёте на склоне лет с глубокой скорбью подтвердил это мрачное предсказание»<sup>38</sup>.

Но не всеми владел страх перед уже не грядущим, а настоящим варварством. Откликаясь на суждения, согласно которым образованность находится в упадке, а вандализм распространяется и приближается ночь мертвенного застоя, В. Иванов парирует: «Мы не верим этим друзьям культуры как расчищенного сада и вскопанного огорода на уплоченной за собственником земле. Мы возлагаем надежды на стихийно-творческую силу народной варварской души и молим хранящие силы лишь об охране отпечатков вечного на временном и человеческом, – на прошлом, пусть запятнанном кровью, но памяти милом и святом, как могилы темных предков»<sup>39</sup>. В. Иванов усматривает опасность не столько от варварской стихии, сколько от самой перезревшей и отчужденной от народной души культуры.

Как же все-таки совместить эти противоположные явления на рубеже XIX–XX веков – смуту и цветущую сложность искусства? Какая в данном случае точка зрения будет более верной? Как совместить избыток жизни и болезнь? Этот вопрос, заданный в свое время в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» применительно к античности Ф. Ницше, ставит перед собой и Д. Мережковский. «Не существует ли, однако, менее очевидная, но не менее действительная связь между болезнью и силою, между кажущейся болезнью и действительною силою?»<sup>40</sup> И приходит к выводу: это болезнь не к смерти, а к жизни. «Здесь едино, уже неизмеримо труднее отличить кажущуюся болезнь от действительной. Упадок – от Возрождения. Здесь мы все еще бродим в потемках ощупью. Только смутно предчувствуем, что бывают какие-то сложные и опасные культурные болезни, которые зависят не от скудости, а от избытка непросветившейся жизни, накопленной внутренней силы, не находящей себе выхода – от чрезмерности здоровья!»<sup>41</sup>

Понимание этой эпохи как Серебряного века нашей культуры возникает в эпоху «оттепели». В наше время это понимание становится все более распространенным. Но ведь другие оценки этой эпохи тоже известны. Одна такая оценка, ставшая на протяжении десятилетий господствующей, прозвучала из уст М. Горького на Первом съезде советских писателей в 1934 году. Начало XX века в России М. Горький рассматривал как эпоху морального разложения и интеллектуального обнищания. Обличая многих ярких деятелей искусства того времени, например, Д. Мережковского и Ф. Сологуба, М. Горький в своем докладе сказал: «Проповедовали «эрос в политике», «мистический анархизм»; хитрейший Василий Розанов проповедовал эротику, Леонид Андреев писал кошмарные рассказы и пьесы, Арцыбашев избрал героем романа сластолюбивого и вертикального козла в брюках и – в общем, десятилетие 1907–1917 вполне заслуживает имени самого позорного и бесстыдного десятилетия истории русской интеллигенции»<sup>42</sup>.

Но даже если оценка М. Горького сегодня устарела и не соответствует истине, разве не было в ней какой-то правды об этой эпохе как смуте, как надломе? В своей известной статье, опубликованной в сборнике статей о русской интеллигенции «Вехи» С. Булгаков констатировал: «Русская гражданственность, омрачаемая многочисленными смертными казнями, необычайным ростом преступности и общим огрублением нравов, пошла положительно назад. Русская литература залита мутной волной порнографии и сексуальных изделий»<sup>43</sup>. Так, описывая атмосферу 1910-х годов, А. Белый кроме упоминания о штыках и пушках, застенках и кандалах говорит о «разврате, повальном плясе, повальном пьянстве, повальном картежничестве и похабстве неприличных фотографических карточек, продаваемых в каждом писчебумажном магазине под покровительством московской полиции, видевшей в этом средство отвлечь молодежь от общественности»<sup>44</sup>.

Ох уж эти «неприличные фотографические карточки», которые в большом изобилии появились у нас в перестроечный период, переместились на киноэкран и телеэкран, приняли такие чудовищные формы распространения и существуют до сих пор, что и позволяет утверждать, что мы еще до сих пор не вышли из социальной аномии. Интерес к эротике в эту эпоху – продолжение интереса к полу, к мировоззрению, к вере и к творчеству. Но в еще большей степени этот интерес связан с новым открытием личности и ее противостоянием родовой стихии. Н. Бердяев констатировал: «Существенно для нашей эпохи властное чувство центральной проблемы пола и глубокая потребность осознания половой стихии... Все острее начинают сознавать научно, философски и религиозно, что сексуальность не есть

специальная, дифференцированная функция человеческого существа, что она разлита по всему существу человека, проникает все его клетки и определяет всю совокупность жизни»<sup>45</sup>. Но, разумеется, этот интерес к эротической сфере получал выражение на самых разных уровнях, в том числе и на уровне массовой культуры, о чем и свидетельствовал упомянутый М. Горьким роман М. Арцыбашева «Санин».

Но понять смуту рубежа XIX–XX веков нам необходимо не только на уровне массовой стихии, массовых настроений, но и на уровне настроений интеллигенции, на уровне идей. Обратим внимание на то, что прекрасный знаток эллинской культуры Ф. Ницше в понимании варварства исходит из античных представлений о взаимоотношениях хаоса и космоса. В соответствии с этими представлениями мир хотя и постоянно превращается в хаос, но и преодолевает его, возвращаясь в космос. Однако на рубеже XIX–XX веков, когда параллели между современным Западом и Античностью стали столь частыми, в понимании развертывающегося хаоса, т.е. социальной аномии, а следовательно, и в понимании мира многое определяла и другая традиция, а именно гностическая. В возрождении этой традиции первостепенная роль принадлежит В. Соловьеву, что подчеркивают современные философы, вновь обращающиеся к идеям этого философа<sup>46</sup>.

Если уж и ставить вопрос о связях идей и экспериментов, что имели место на рубеже XIX–XX веков, с нашим временем, то здесь нельзя обойти вопроса об актуализации гностической традиции, которая вновь стала популярной столетие назад и сегодня тоже обращает на себя внимание. И здесь мы, конечно, не обойдемся без обращения к идеям В. Соловьева, с которым и связан интерес эпохи к гностической традиции. Вот как сегодня понимает актуальность открытой и возрожденной в эпоху символизма гностической традиции один из современных отечественных философов А. Козырев. «Этот интерес (интерес к гностицизму. – *Н.Х.*), выразившийся в сотнях исследований, был вызван не только огромным числом значительных открытий древних коптских и сирийских рукописей, дающих нам возможность сверять информацию, полученную из первых рук, со сведениями, почерпнутыми из компиляций и ересиологических сочинений Отцов Церкви. Мы переживаем духовное состояние, типологически сродное позднему эллинизму – предсмертной, но буйной по цветению эпохе Античности. Это выражается и в немислимой ранее свободе человека от традиций и регулирующих его этическое поведение ценностей, плюрализме идеологий и религий, расцвете самых диковинных форм теософской мистики и оккультизма»<sup>47</sup>.

Конечно, в этом хаосе можно усматривать и тонкие механизмы государственно-экономического регулирования и щупальца мас-

совой культуры. Но в нем же улавливается и эхо древнейших идей, объединяющихся в гностическую традицию. «Мысль о взаимной враждебности мира и человека, – пишет А. Козырев – растущее отчуждение от мира, выражаемое в лавинообразно растущей стихии самоубийств и умопомешательств (на это, кстати, обращал внимание Соловьев в своей речи на магистерском диспуте), фобий и извращений, кризисах урбанизма, находит поразительное созвучие в мироощущении гностических сект, их адептов, слишком интеллектуальных и для звериной жизни, и для позитивистского «великого неведения», и для простой и безотказной веры»<sup>48</sup>.

Как же, однако, гностическая традиция проявилась в том варварстве, которое зафиксировано в суждениях Н. Бердяева, С. Булгакова и А. Белого? Когда А. Лосев характеризует гностицизм, то он, модернизируя древность, употребляет понятие, знакомое нам по XVIII веку, а именно «либертинизм» (от лат. слова *libertas* – свобода). Имея в виду Античность эпохи заката, А. Лосев пишет: «Этот либертинизм проповедовал полную свободу морали от каких бы то ни было принципов, теорий запретов и даже вообще мировоззрения. Считалось так, что если задача гностиков есть достижение знания, а знание о вещах само вовсе еще не есть вещь, то, следовательно, тот, кто обладает знанием, тем самым свободен от подчинения вещам, а значит, и от подчинения каким бы то ни было запретам, от подчинения каким бы то ни было объективным установкам действительности»<sup>49</sup>.

Так, некоторые авторы гностических учений проповедовали открытый разврат. В качестве примера можно сослаться на Симона Мага из Самарии, считавшегося основателем гностицизма. Именно он проповедовал полное отсутствие всяких моральных запретов и приветствовал поведение человека, не противостоящего всем страстям<sup>50</sup>. Однако традиция, проявившаяся в либертинизме, с одной стороны, является еще более древней, а с другой, она доходит вплоть до XX века. А. Эткинд обнаруживает ее еще в XII веке в Германии. В соответствии с представлениями носителей этой традиции, человек может уподобиться Богу, и следовательно, свобода в отношениях между людьми в этом случае не может считаться грехом. «Половой акт с тем, – пишет А. Эткинд, – кто возвысился в духе, не является грехом, – таков повторяющийся мотив европейских либертинов от эллинистических гностиков второго века до швабских еретиков XIII, до английских рантеров XVII века и, наконец, до русских хлыстов XIX века»<sup>51</sup>.

Так мы дошли до смуты эпохи символистов. Спрашивается, а какое отношение религиозное подполье, в частности, секты имеют к символистам? Самое прямое. Как свидетельствует А. Эткинд, опираясь на труды В. Бонч-Бруевича о русских сектантах, хлыстовство



наследовало традицию европейских ересей, например, богомилов и альбигойцев, но в том числе и древнюю традицию – гностическую<sup>52</sup>. Но здесь, цитируя А. Эткинда, углубившегося в сектантское подполье начала XX века, мы лишь констатируем ту революцию, которая охватила сектантскую Россию, проникла в глубины быта и во многом определила дух символизма. Разумеется, гностицизм как умонастроение и философское течение нельзя свести к одному из признаков социальной психологии смутного времени. Мы коснулись лишь одного его признака, связанного с отрицанием нравственности, а точнее, с противопоставлением художественности и нравственности, что нас будет интересовать в символизме.

Приведенная нами параллель между эпохой символизма и некоторыми удаленными эпохами позволяет вспомнить мысль Ж.-Ж. Руссо о том, что искусство не расцветает в благополучные и стабильные эпохи, что его подъему сопутствует разложение нравов и вообще государств. Ж.-Ж. Руссо напомнил: как только в Египте родились философия и изящные искусства, он был завоеван греками, римлянами, арабами и т.д. Та же судьба, по мнению Ж.-Ж. Руссо, постигла и Грецию. Но этого не избежал и Рим. «Наконец, – пишет он, – эта столица мира, поработившая столько народов, сама впадает в порабощение и погибает накануне дня, когда один из ее граждан был признан законодателем изящного вкуса»<sup>53</sup>. Чуть позже Ф. Шиллер повторит сказанное Ж.-Ж. Руссо.

Наконец, эту мысль символисты могли обнаружить у своего кумира – Ф. Ницше. Именно Ф. Ницше формулировал: «Культура обязана высшими своими плодами политически ослабленным эпохам»<sup>54</sup> – и, следовательно, все великие эпохи культуры являются эпохами политического упадка. Но именно такой и была ситуация «цветущей сложности» культуры Серебряного века – ситуация разложения империи.

Раз Х. Ортега-и-Гассет не избежал в своем понимании Ренессанса как смутного времени, то, может быть, такое раздвоение в оценках Серебряного века тоже возможно? Мы это продемонстрируем на примере символизма, свидетельствующего о выходе этого течения за пределы культуры, что существовала на протяжении столетий. Мы обратим в связи с этим внимание на предвосхищение в символизме культуры, что будет иметь место в будущем. Так что на рубеже XIX–XX веков имел место и распад, сопровождающийся социальной аномией, и в то же время расцвет, о чем свидетельствовали поэзия, музыка и живопись. Расцвет, демонстрируемый искусством, был оборотной стороной распада непосредственно предшествующей культуры, которая символистами перечеркивалась. Преемственность отрицалась. Символизм явно выходил за границы существовавшей

культуры в какое-то новое пространство. Реальность смуты и хаоса, однако, оказывается неизбежностью рождения новой культуры. Вот эту амбивалентность эпохи – и ее связь с уходящей, и его связь с будущей культурой А. Белый улавливает: «Есть хаос – и хаос, – пишет он – один хаос – из беспринципности; другой – из умения подслушивать становление новых ценностей в их зародыше»<sup>55</sup>. Актуальность символизма заключается в том, что он явился зародышем той культуры, которая все еще находится в стадии становления.

Мы сопоставили два периода в истории русского искусства – начало и середину XX века как два блестящих периода. Но этот блеск искусства каждый раз сопровождал финальную фазу в истории старой и новой империи. Он предшествовал разложению и окончательному распаду этих империй. Это обстоятельство, разумеется, невозможно не учитывать. Этот контекст во многом определил направление художественных процессов. Остается продемонстрировать, в чем конкретно это воздействие контекста проявилось.

Что нового приносили символисты в историю искусства? Какие аспекты их творчества свидетельствуют о новых эстетических открытиях? В чем состоит смысл этих открытий и являются ли они действительно открытиями? Ставя своей целью понять своеобразие эстетики символизма, мы попробуем выделить шесть ее признаков и осмыслить их. Назовем эти шесть тезисов.

Смысл первого тезиса заключается в выявлении связи между новаторскими экспериментами символистов и резкой сменой на рубеже XIX–XX веков поколений. В эстетике символизма ощущается болезненное переживание и разрыва межпоколенной преемственности, и необходимости в таком разрыве, что на предыдущих этапах истории не имело такого значения.

Второй тезис связан со столкновением между антропоморфной и дезантропоморфной тенденциями, что можно расшифровать как сопротивление нарастающей мощи естественных наук и порождает потребность в гуманитарном познании, в открытии и утверждении человека. Эта потребность наиболее ярко проявляется и в искусстве, и в символизме как направлении. Символизм связан с отрицанием позитивистских установок и реабилитацией связанных с символом и мифом древнейших форм мышления, недооцененных просветительским рационализмом.

Третий тезис касается представления символизма как поздней редакции романтизма или как неоромантизма. Такое представление символизма, в общем-то известное, представляет ценность потому, что позволяет историю искусства XX века представить как противостояние двух альтернативных тенденций – рационалистической (мо-

дернистской) и романтической. Так, в постмодерне угадывается одна из фаз (финальная) модерна и активность романтической традиции.

Четвертый тезис касается символизма как предвосхищения уже не только последующих течений и направлений в искусстве, а того, что мы называем альтернативной культурой или, как ее называет П. Сорокин, культурой идеационального типа<sup>56</sup>. С этой точки зрения конфликт между поколениями предстает уже конфликтом между носителями угасающей культуры модерна и приходящей ей на смену альтернативной культуры, жрецами которой и предстают символисты.

Пятый тезис касается вопроса о взаимоотношениях искусства и религии. Поскольку символизм продолжает традицию романтизма, то он подхватывает и одну из его установок, а именно реабилитацию религиозного сознания. Правда, подчас это происходит в весьма парадоксальных формах – например, через восхваление антагониста Бога – Сатаны или с помощью интереса к сектам, отклоняющимся от установок официальной церкви. Однако интерес к религии – не самоцель, он свидетельствует о верности соловьевской рефлексии и, в частности, идее В. Соловьева о преодолении кризиса искусства с помощью его возвращения в религию.

Шестой тезис связан с переоценкой в границах символистской эстетики классической эстетики или эстетики модерна, что, в частности, проявилось в сдвигах в отношении ко времени. Именно символизм нанес следующий удар по футуристическому мировосприятию модерна, хотя этот удар и не был, как свидетельствуют революционные катастрофы XX века, смертельным. Тем не менее смена футуризма пассаизмом в границах символического мировосприятия оказалась очень заметным и для понимания символизма важным фактом.

Таковы наши шесть тезисов о символизме, к подробному изложению которых мы и переходим.

### *Роль поколения в истории искусства. Символисты как поколение.*

На фазе надлома обостряется проблема преемственности в процессе смены поколений. Распад империи означает распад связей между поколениями. Более того, он означает и противопоставление поколений. Новое поколение всячески подчеркивает свою непохожесть на предшествующее. Так было в 60-е годы XX века<sup>57</sup>. Так было и в 60-е годы XIX века. Но в еще большей степени это расхождение между поколениями бросается в глаза на рубеже XIX–XX веков. В 1914 году В. Хлебников пишет статью, в которой выводит «закон»

о смене поколений. Он так ее и называет – «Закон поколений». Поэт приходит к выводу о том, что поколения неизбежно расходятся и сталкиваются<sup>58</sup>. Если одно поколение приходит к какой-то истине, то это не означает, что эта истина уже не может претерпеть изменений. Спустя 28 лет появляется новое поколение, которое неизбежно эту истину опровергнет. То, что предыдущее поколение оценивало плюсом, новым поколением начинает восприниматься со знаком минус. Через 28 лет истина меняет свой знак. В иные эпохи эта революция в отношении к истине приглушена и смягчена. Ситуация на рубеже XIX–XX веков была не такой. Не случайно в мемуарах А. Белого проблематика смены поколений подается как решающая в возникновении символизма. Как свидетельствуют суждения А. Белого, символисты – это новое поколение, отважившееся сказать XIX столетию решительное «нет». Но что означает для А. Белого XIX век? Этот век им отождествлен с отцами («наше «нет» брошено на рубеже двух столетий – отцам»<sup>59</sup>).

Пройдет не так уж и много времени, как внутри символизма появятся неосимволисты или футуристы, которые собственно символистов будут называть отцами. Об этом уже свидетельствовал кризис символизма в 1910 году<sup>60</sup>. Став отцами, бывшие дети сами оказываются под критическим обстрелом нового поколения. Дух отрицания символистов как нового поколения потом, спустя полстолетия, повторится в лозунгах «шестидесятников», тоже самовоспринимающих себя как представителей одного поколения. «Мы – юноши, встретившиеся в начале столетия, и те немногие «старшие», не принявшие лозунгов наших отцов, и одиночки, боровшиеся против штампов, в которых держали нас; в слагавшихся кадрах детей рубежа идеология имела не первенствующее значение; стиль мироощущения доминировал над абстрактною догмою; мы встречались под разными флагами; знамя, объединившее нас, – отрицание бытия, нас сложившего, и – борьба с бытом; этот быт оказался уже нами вверенным; и ему было сказано твердое «нет»<sup>61</sup>.

Первоначально солидарность тех, кого будут называть «символистами», потенциальна. Они еще находятся в подполье («В начале столетия выползаем на свет; завязываются знакомства, общение с подпольщиками; о которых вчера еще и не подозревали мы, что таились они где-то рядом»<sup>62</sup>. Еще нет признания, все – впереди. Как же ощущала себя эта пока еще не обратившая на себя внимание общества общность разночинцев? О самоощущении и самовосприятии красноречиво свидетельствует такое суждение в романе (или лучше – дневнике) «Записки чудака А. Белого (1918–1921 г.): «...полюбите нас черными: не тогда, когда в будущем выветвим мы на поверхность земли велико-

лепные храмы культуры: полюбите нас – в катакомбах, в бесформенности, воспринимающих не культуру и стили, но... созерцающих без единого слова Видение Бога Живого, сходящее к нам»<sup>63</sup>. Здесь весьма красноречиво употребление слов вроде «подпольщики» и «катакомбы». Выходящие из катакомб – это люди нового поколения. Это – символисты. Вот блоковские строчки: «Я верю: новый век взойдет / Среди всех несчастных поколений»<sup>64</sup>. Но эта цепь «несчастных поколений» прерывается. Новое поколение увидит «новый век».

Постепенно возникают кружки, салоны, редакции, книгоиздательства. Первоначально все это создается для немногих. Затем идеи символистов получают распространение. Вопрос о противостоянии сыновей своим отцам переходит в вопрос социального происхождения символистов. А. Белый утверждает: символисты – не сыновья крупных промышленников. Это дети небогатых интеллигентов, образованных разночинцев, разоряющихся дворян («В аспекте «декадентов» мы «скорпионами» выползли из трещин культурного разъезда в конце века, чтобы, сбросив скорпионьи хвосты, влиться в начало века»<sup>65</sup>. Таково же происхождение и неосимволистов, т.е. футуристов, о которых В. Марков писал, что они в большинстве своем разночинцы и провинциалы<sup>66</sup>.

Определиться в своем противостоянии старшему поколению символистов помогал Ф. Ницше, оценивающий свою эпоху как переходную, когда «значение всех вещей должно быть определено заново»<sup>67</sup>. Но такой решительный шаг способно сделать лишь молодое поколение. Изучавший тексты Ф. Ницше К. Ясперс делает такой вывод: «Молодости свойственно требовать, чтобы все до основания изменилось; не замечая необходимого в реальной жизни тяжелого труда, покидая историческую основу, доверяясь абсолютному, она полагает, что нужно, воодушевившись необъятными далями созерцаемого и долженствуемого, коренным образом заново создать свое бытие»<sup>68</sup>. Но именно на это и рассчитывали, именно это и преследовали молодые люди, которых потом будут называть символистами. Символисты – подпольщики, они – из катакомб. Они – разрушители старого и строители нового. Не случайно в статье 1906 года А. Блок вспоминает М. Бакунина и его знаменитый тезис: страсть к разрушению есть вместе с тем и творческая страсть<sup>69</sup>. Если этот тезис во всем своем радикализме, может быть, и нельзя приложить к деятельности символистов, зато без него едва ли удастся осмыслить опыт разруженных символистами авангардистов.

Имя Ф. Ницше было решающим уже в появлении раннего символистского кружка под названием «Аргонавты». Об этом свидетельствует, например, письмо А. Белого Э. Метнеру 1903 года. Он пишет:

«...Я и один молодой человек (Л.Л. Кобылинский) собираемся учредить некоторое негласное общество (союз) во имя Ницше – союз Аргонавтов: цель эзотерическая – изучение литературы, посвященной Шопенгауэру и Ницше, а также их самих; цель эзотерическая – путешествие сквозь Ницше в надежде отыскать золотое руно... Для других это уплывание за черту горизонта, которое я хочу предпринять, будет казаться гибелью, но пусть знают и то, что в то время, когда парус утонет за горизонтом для взора береговых жителей, он все еще продолжает бороться с волнами, плывя... к неведомому Богу... Ведь казался же Ницше безумцем, между тем он был только уплывавшим»<sup>70</sup>.

В чем причина такого авторитета Ф. Ницше в среде русских символистов? Такая причина опять-таки кроется в разрыве с отцами и вообще с тем, что А. Белый называет старым бытом. А старый быт ассоциируется с мещанством. Сказанное отцам «нет» – это в то же время и отрицание быта («Знамя, объединявшее нас, – отрицание бытия, нас сложившего; и – борьба с бытом»<sup>71</sup>). А. Белый помогает понять популярность Ф. Ницше именно как борца со старым бытом. В своих мемуарах он пишет, что усматривал в Ф. Ницше гениального художника, ритмами которого необходимо пронизать всю художественную культуру, и, с другой стороны, отрицателя старого быта»<sup>72</sup>. Но задуманная А. Белым революция быта, по сути, превращалась уже в программу разрушения «тысячелетней культуры, выветрившейся в тысячелетний склероз»<sup>73</sup>. В этом он тоже видел в Ф. Ницше единомышленника. Ведь Ф. Ницше убежден, что все человеческие идеалы рухнули, он отрекается от морали, разума и гуманности. В истине он усматривает ложь. Он критикует христианство как победу слабых и бессильных. Главным предметом своих размышлений Ф. Ницше сделал разрыв. «По сравнению со всеми прежними разрывами, – пишет К. Ясперс, – которые осуществлялись другими и были лишь частичными, поскольку сохраняла значение некая само собой разумеющаяся, не подвергаемая сомнению почва, меру разрыва Ницше превзойти уже невозможно. Он продумал этот разрыв во всех его последствиях; на этом пути едва ли можно сделать шаг вперед. Что с тех пор делалось в направлении негативного разложения и говорилось в предсказаниях заката, это лишь повторение Ницше, который видел, что Европа неудержимо движется к катастрофе»<sup>74</sup>.

Наконец, разрыв между поколениями в эпоху символизма болезненно ощущает А. Блок, о чем свидетельствует его поэма «Возмездие». Эпиграф к ней «Юность – это возмездие» он берет из драмы Г. Ибсена «Строитель Сольнес». Поэма, которую поэт писал с 1910 по 1921 год, навеяна, как известно, смертью его отца. Но семейная тема в поэме перерастает в тему смены поколений. Поэма начинается

с характеристики сопоставляемых столетий. Дается характеристика XIX века как века «растущего незримо зла». Затем характеристика XX века, который предстает еще «бездомней», чем предыдущий век. Он сулит «неслыханные перемены» и «невиданные мятежи». Поэт вспоминает время нигилистов, когда «зашаталось все кругом». От него не ускользает поднявшая галдеж молодежь и попытки власти ее урезонить. Когда поэт вспоминает об отце, образ которого изображен в романтическом, байроновском или лермонтовском духе, на его мертвом лице он прочитывает печать «скитальцев, гонимых по миру судьбой» («И, может быть, в преданьях темных / Его слепой души, впотьмах – / Хранилась память глаз огромных / и крыл, изломанных в горах...<sup>75</sup>»). И еще: «В нем почивает некий бог, / Его опустошает Демон, / Над коим Врубель изнемог...»<sup>76</sup> Как свидетельствует поэма, в смене поколений А. Блок усматривает не только пугающий разрыв. В предшествующем поколении он обнаруживает предвосхищение того, что будет интересовать поколение символистов.

Первоначально символисты – это маргинальная группа, связь которой с предшественниками хотя бы в истории поэзии проследить трудно. Некоторые отождествляли символистов с сектантами. Такими их изображает П. Боборыкин в повести «Исповедники»<sup>77</sup>. Видимо, за то, что они считают себя призванными взорвать сначала общество, а затем и весь мир. Разгадку того, почему символисты воспринимались сектой, мы находим в статье А. Блока «Крушение гуманизма», в которой он писал: «В наше катастрофическое время всякое культурное начинание приходится мыслить как катакомбу, в которой первые христиане спасали свое духовное наследие»<sup>78</sup>. Сближение символистов с сектантами возникает не потому, что среди них оказывались поэты, которые или приходили из сект (Н. Клюев) или уходили в секты (А. Добролюбов), и не потому, что между сектами и символистами были частые контакты. В этой похожести символистов на сектантов можно констатировать преемственность между символистами и романтиками. Так, Шлейермахер в письме 1800 года Бринкману пишет о новой поэтической школе как секте<sup>79</sup>. В. Ходасевич, однако, для обозначения объединения символистов находил другое, уже знакомое по истории России XIX века понятие. Он позволяет себе называть общность символистов «фалангой». Так называли в XIX веке последователей Ш. Фурье – русских нигилистов. Но, как и фаланга нигилистов, фаланга символистов требовала организации и жесткого организатора. Им оказался В. Брюсов. «Поэтому создание «фаланги» и предводительство ею, тяжесть борьбы с противниками, организационная и титаническая работа – все это ложилось преимущественно на Брюсова. Он основал «Скорпион» и «Весы» и

самодержавно в них правил; он вел полемику, заключал союзы, объявлял войны, соединял и разъединял, мирил и ссорил»<sup>80</sup>.

Сам В. Брюсов объясняет одиночество символистов, называя их, как, впрочем, и вообще русских поэтов, «чужеземцами». «Поэты в России, – пишет он, – всегда должны были держаться, как горсть чужеземцев в неприятельской стране, настороже, под ружьем. Их едва терпели, и со всех сторон они могли ожидать вражеского нападения. Вот почему Россия до последних лет почти не участвовала в общеевропейском труде над совершенствованием стихотворной формы. Когда на Западе техника искусства писать стихи разрабатывалась согласными усилиями дружных «школ» поэзии, когда там над ней трудились сначала романтики, потом парнасцы, наконец, символисты, у нас каждый поэт работал одиноко, за свой страх... Сказанное, найденное одним поколением, одним поэтом, не закрепленное теорией, терялось для поколения следующего, которому приходилось вновь обретать уже найденное»<sup>81</sup>.

Новую общность единомышленников символизма А. Белый выводит за пределы поэзии. «Мы, дети рубежа, – пишет он, – позднее встречаясь, узнавали друг друга; ведь мы были до встречи уже социальной группой подпольщиков культуры; группа объединялась не столько на “да”, сколько на “нет”<sup>82</sup>. Видимо, восприятие символистами себя как «подпольщиков» культуры является точным. Ведь в исторической реальности разворачивалось грандиозное событие – активизация подполья культуры, того, что Х. Ортега-и-Гассет назовет «восстанием масс». Но активизация массы означала и активность подпольного сознания, т.е. смеси самых разных традиций – мистических, фольклорных, сектантских, мифологических. Символизм – это то новое направление в искусстве, которое ощущало эти геологические сдвиги в культуре, перевертывание верха и низа и претворяло эти процессы в художественные системы.

По сути, символизм был контркультурой, которая потенциально способна развиваться как альтернативная культура. Это обстоятельство тоже весьма важно, и именно оно делает проблему символизма для нас особенно актуальной. В символизме угадываются эмбрионы этой альтернативной культуры, которая и по сей день продолжает быть проблемой. Раз так, то символизм и является гробовщиком старой культуры. На примере символистов интересно проследить нашу гипотезу о том, что все альтернативные культуры первоначально возникают как художественные явления, оппозиционные по отношению к существующим ценностям.

Таким образом, распад и возрождение – две стороны этого противоречивого процесса. Невозможно ограничиваться вниманием



только к какой-то одной стороне этого процесса. Негативные процессы – обратная сторона позитивных, но длительное время не осознаваемых процессов.

Символисты свою роль в движении культуры осознавали. Они понимали, что их творчество – начало того значительного, что может получить развитие в будущем. Так, В. Брюсов пишет, что в современности бьется в содроганиях то, что в совершенстве разовьется через столетия. («В человеке сегодняшнего дня есть проблески тех алканий и утолений, которые диким вихрем наполнят души наших грядущих братьев»<sup>83</sup>). В данном случае важно подчеркнуть, что все «геологические сдвиги» в культуре начинаются и первоначально развертываются в художественных формах. К этому следовало бы добавить еще то, что обычно творцами новой культуры предстают молодые поколения. Так произошло именно с символистами. На примере символистов можно демонстрировать закономерности радикальных трансформаций в истории культуры.

*Оппозиция антропоморфизма  
и дезантропоморфизма в истории культуры.  
Персоналогический аспект символизма.*

На фазе надлома происходит трансформация отношений между антропоморфной и дезантропоморфной тенденциями, что можно иллюстрировать отношениями между наукой и искусством, наконец, между науками естественнонаучного комплекса и гуманитарной сферой. Эта тенденция дает о себе знать и в оппозиции персонализма и имперсонализма. Распространение дезантропоморфизма в формах позитивизма означает мир без человека. Личное начало в истории не принимается во внимание. К концу XIX века рационализм XVIII века достигает своего высшего развития, что демонстрирует бурное развитие естественных наук. Позитивизм демонстрирует свои развитые формы, проникая в сферу философии, социологии, наконец, в гуманитарные науки. Успехи позитивизма демонстрируют высшую точку развития дезантропоморфной тенденции, обостряющей отчуждение. Они позволяют уточнить идею разрыва между поколениями. Такой разрыв между поколениями оказывался в то же время и разрывом в научных предпочтениях. Отцы символистов боготворили Спенсера и Милля, а сыновья отвергли этих кумиров и выразителей духа позитивизма и дезантропоморфизма. Но не так все просто. Символисты отвергали Спенсера и Милля, но читали и знали их. Так, о себе А. Белый пишет: «...Когда мы оспаривали

Милля и Спенсера, то оспаривали мы то, что многие из нас изучили скрупулезно»<sup>84</sup>.

Пытаясь дать психологическое истолкование прозы А. Белого (речь идет об эдиповом комплексе А. Белого, получившем выражение в том числе и в его романе «Петербург»), В. Ходасевич в творческой судьбе А. Белого констатирует противоречие. Закончив математический факультет, А. Белый, следуя требованиям отца, стал позитивистом, но затем поступил на филологический факультет и в конце концов стал мистиком и символистом («К мистике, а затем к символизму он пришел трудным путем примирения позитивистских тенденций XIX века с философией Владимира Соловьева»<sup>85</sup>. Но ведь зачитанный до дыр символистами Ф. Ницше – противник Спенсера и вообще позитивизма. В соответствии с Ф. Ницше, жизнь не является приспособлением внутренних условий к внешним. Она демонстрирует индивидуальную волю к власти, подчиняет себе все внешнее<sup>86</sup>.

Переживаемый символистами разрыв со старшим поколением буквально повторяет разрыв романтиков с поколением эпохи Просвещения<sup>87</sup>. «Как глубоко я презираю поколение, – пишет Шлейермахер, – которое хвалится сделанными им улучшениями так бесстыдно, как ни одно из прежних поколений!»<sup>88</sup> Это улучшение, по его мнению, означает увлечение чувственных благ и заботу об общем благосостоянии. У Шлейермахера, как, например, и у Шиллера, ощущается неудовлетворенность внешними успехами цивилизации. Но, по его мнению, подлинный прогресс заключается во внутреннем развитии человека. Отсюда у него противопоставление поколений и идея основания союза заговорщиков для лучших времен<sup>89</sup>. Идея возникновения общности «заговорщиков» нам позднее будет знакома по символистам.

Здесь, конечно, следовало бы констатировать еще один момент, связанный с оппозицией антропоморфизма и дезантропоморфизма. Так уж получилось, что в наиболее проявленном виде дезантропоморфная тенденция проявилась на Западе и отождествилась с Западом. Поэтому символизм в его русском выражении осознавал себя в своей антизападной подчеркнутости. Русская национальная стихийность, вышедшая на поверхность и получившая выражение в символизме, оказалась оппозицией западному рационализму или модерну. Несмотря на свою зависимость от западного символизма, что особенно ощущается в творчестве В. Брюсова, русский символизм был глубоко самобытным и национальным явлением, возвращающим к романтической традиции.

Это обстоятельство определило то, что как для романтиков философским кумиром явился Шеллинг, так для символистов таким

кумиром явился В. Соловьев. Ведь именно у В. Соловьева заимствуется идея отождествления с рационализмом всей западной культуры Нового времени. К концу XIX века именно эта культура довела до предела дезантропоморфную тенденцию. Вот почему наиболее предпочитаемыми философами Запада для В. Соловьева становятся А. Шопенгауэр и Э. Гартман. Ведь именно эти философы, ощутив кризис рационализма, а следовательно, и всей западной культуры, первыми почувствовали необходимость в ассимиляции Западом духовного наследия Востока как средства преодоления кризиса. Этот поворот В. Соловьева к названным философам точно диагностирует Е. Трубецкой. «Почувствовав недостаточность человеческого познания, как рационального, так и эмпирического, – пишет он, – оба эти мыслителя ищут мудрости в религиях Востока»<sup>90</sup>.

Но и поворот В. Соловьева к религии тоже объясняется стремлением преодолеть дезантропоморфизм, развившийся в западном позитивизме до крайнего предела. Но был еще один источник, проявившийся в символизме, может быть, сильнее остальных. Это философия Шеллинга. И здесь В. Соловьев опять же выступает посредником. Шеллинг был и критиком рационализма на Западе, и сторонником синтеза знания и веры, т.е. сторонником реабилитации религии, которая у просветителей предстала предметом критики. Но религия тесно связана с мистикой. Не случайно Шеллинг возвращается к немецкой мистике. Об интересе Шеллинга к немецкой мистике Е. Трубецкой пишет так. «Из переписки его, – пишет он, – мы знаем, что уже в 1877 году он был не только знаком с Парацельсом, Бёме и Сведенборгом, но считал их «настоящими людьми», предшественниками собственного своего учения»<sup>91</sup>.

Известно, что у Шеллинга существовала идея культивирования поэзии как альтернативы рационализма и научности. Именно Шеллинг утверждал, что философия вышла из поэзии и вернется вместе с науками в поэзию<sup>92</sup>. Эта идея объединения поэзии, философии и религии, а по сути, целый проект преобразования мира многое определяет и в философии В. Соловьева, а также в творчестве символистов. Прочитируем признание А. Белого, иллюстрирующее не только логику его личной биографии, но вообще взрыв антропоморфизма в символизме. Символизм – это сопротивление нарастающему дезантропоморфизму, пронизывающему не только университеты, но школу и семью. «И – отсюда мораль, – пишет он, – не надо вить веревки из неокрепших сознаний; детство, отрочество и юность мои являют пример того, что получится из ребенка, которому проповедуют Дарвина, Спенсера, нумерацию в великой надежде сформировать математика. Оказывается: выдавливается не математика, а... символист; так слав-

ные традиции Льюиса и Бокля приложили реально руку к бурному формированию московского символизма в недрах позитивизма; у меня отобрали книги по искусству и заменили их «своим» чтением; и этим выдавили лишь мощный протест... какую угодно ценою...»<sup>93</sup>

О нарастании на протяжении всего XIX века дезантропоморфной тенденции свидетельствовала популярность философских идей Гегеля, в том числе и в России. Символисты опоздали родиться, чтобы разделить страсти отцов – последователей Гегеля. Их кумиром был яростный критик Гегеля – Шопенгауэр. Философская доктрина Гегеля – доктрина имперсональная, ведь индивидуальная воля у него для истории не имеет значения. По мысли Гегеля, человек – «исчезающе малая пылинка в грандиозном движении мирового духа, использующего в качестве средства намерения и поступки индивида»<sup>94</sup>.

С точки зрения истории как истории становления Духа индивид предстает скорее объектом, нежели субъектом. Если Гегель и говорит о субъекте истории, то только в том смысле, что таким субъектом, с его точки зрения, является человечество в целом. Следовательно, индивид превращен в средство достижения цели, а цель эта связана лишь с самим Духом, а не с человеком. Именно из сопротивления этой безличности вызываются к жизни строчки А. Блока, которые можно приравнять к антропоморфическому манифесту. «О, я хочу безумно жить: / Все сущее – увековечить, / Безличное – вочеловечить, / Несбывшееся – воплотить!»<sup>95</sup> Формула «Безличное – вочеловечить», пожалуй, является формулой антропоморфизма вообще, да, собственно, и всей гуманитарной сферы.

Успехи позитивизма довели до предела дезантропоморфную тенденцию, что в очередной раз не могло не привести в истории к необходимости восстановления равновесия между антропоморфной и дезантропоморфной тенденциями, к действию компенсаторного механизма. Следствием этой нарастающей потребности становится поворот к человеку, к гуманитарному познанию, наконец, к искусству, доходящий до отторжения рационализма и вообще всей просветительской традиции. Любопытно, что некоторые заметные фигуры этой эпохи перед тем, как стать выразителями антропоморфной тенденции, начинали мыслить в духе дезантропоморфизма. Так произошло и с В. Соловьевым. В этом он, видимо, повторяет судьбу Паскаля как заметную фигуру в истории отношений антропоморфной и дезантропоморфной тенденций. Паскаль представляет позитивистское направление в науке. Но именно он выразил и дух сопротивления этой тенденции. «Не случайно, – пишет Г. Лукач, – он (Паскаль, – *Н.Х.*) является современником того революционного переворота в математике и естествознании... не случайно он как ученый относится

к числу первопроходцев в этой области, но и не случайно в своем мировоззрении он страшится полученных им же результатов и ищет в христианском мире мир человечности, после того как наука лишила мир и бога, и человечности»<sup>96</sup>.

Что же касается Серебряного века, то тенденции, возникшие в философской рефлексии, в частности в рефлексии В. Соловьева, все более удаляющейся от рационализма XVIII века, становятся настоящей основой не только символистских экспериментов. Не случайно философия В. Соловьева оказывает влияние на символистов. Именно у В. Соловьева можно обнаружить критику имперсонализма Гегеля. Однако историю с Гегелем не следовало бы вульгаризировать. Ведь великий представитель Просвещения не столь прост. Если сделать его апостолом философской традиции, оправдывающей дезантропоморфизм, то зачем бы ему разрабатывать вопросы эстетики, т.е. от рационалистического и логического схематизма возвращаться к чувственным формам познания и их культивировать, что составляет проблематику эстетики. А ведь Гегель не просто проявлял интерес к эстетике. Он явился одним из тех, кто ее и вызывал к жизни. Вот формула познания, утверждаемая Просвещением. «Должно мыслить, и мыслить отвлеченно, – пишет Р. Гайм, – но в то же время должны быть уничтожены те ограничения, которые лежат в характере чистого мышления и под властью философии превратились в стеснительные границы для науки вообще, скажу более, в цепи для жизни, искусства и религии. Мыслить должно только отвлеченно; понятия должны быть определяемы во всей их точности; они должны быть обнимаемы рассудком и понимаемы как ограниченные, противоположные одни другим: эта рассудочная деятельность обозначается у Гегеля неоднократно как первый и неизменный момент логической деятельности или метода»<sup>97</sup>.

Все так. Без этой формулы, без этого культа научности не было бы Просвещения. Но ведь уже сами просветители вызвали к жизни антропоморфную стихию, и ею стала эстетика, возвращающая Запад к античным формам Духа. «Истину можно понять только тогда, – пишет исследователь гегелевской философии Р. Гайм, – когда для возобладания ею человек приносит в жертву все силы своего духа и каждое действительное явление стремится понять во всей его индивидуальной глубине и жизненности. Этим воззрением мы обязаны пробуждению эллинского способа созерцания в нашем народе; такое неожиданное изменение в нашем народном сознании было делом наших великих поэтов»<sup>98</sup>.

Стало быть, самим фактом возникновения эстетики в XVIII веке мы обязаны оппозиции антропоморфизма и дезантропоморфизма, развившейся в это время до своего крайнего выражения. Эстетика,

утверждаемая символистами, оказалась лишь очередной реакцией на реальность этой оппозиции. И если уж просветители ощутили необходимость возврата в чувственную стихию, о чем и свидетельствовал их интерес к Античности, то символисты пошли еще дальше – они, вслед за романтиками, возвращали сверхчувственную стихию. Поэтому они возвращали миру Средние века.

В связи с критикой имперсонализма Гегеля, которую мы обнаруживаем у В. Соловьева, обратим внимание на то, почему гностическая традиция и у В. Соловьева, и вообще в эту эпоху приобретает столь важное значение. Давая характеристику гностикам, А. Лосев пишет, что для них определяющим было напряженное и обостренное чувство личности<sup>99</sup>. Это обстоятельство позволяет говорить о гностическом персонализме, отличающемся и от античного персонализма, и от христианского персонализма. Личность гностики ставили выше космоса, что для греков было недопустимо. Но и христианская персонология гностикам была чужда, ибо, в соответствии с их учением, абсолютная личность в телесном воплощении не нуждалась. Поэтому бог в образе человека казался им чересчур материалистическим и демократическим<sup>100</sup>.

Без этого радикального возврата к антропоморфизму, захватывающего и религиозную, и философскую, и эстетическую мысль этого времени, возникновение символизма будет непонятно. Не случайно символизм постоянно соотносят с философией В. Соловьева. Символизм и в самом деле соотносим с поворотом от имперсонализма к персонализму. В этом смысле рассматривать символизм вне связи с персоналистической философией Н. Бердяева также невозможно. Н. Бердяева считают религиозным философом, а следовательно, его философский персонализм должен быть проявлением христианского персонализма. Однако в вопросах, касающихся личности, Н. Бердяев предстает критиком христианской персонологии. По его мнению, христианская антропология разработала лишь учение о страстях и избавлении от них, т.е. восточное начало христианства. По мнению Н. Бердяева, со временем это обстоятельство привело к необходимости реабилитации язычества, что и произошло в эпоху Ренессанса. Он пишет: «Нераскрытость антропологической истины в христианстве привела к возникновению антропологии гуманистической, созданной по произвольному почину самого человека и в формальной реакции против религиозного сознания Средних веков»<sup>101</sup>.

Для Н. Бердяева даже тяготение этой эпохи надлома к эротической проблематике, что особенно проявилось в книгах В. Розанова, оказывается выражением того положения личности, в котором она оказалась на рубеже XIX–XX веков. А положение это им осмысля-

ется как конфликт личности с родовым, коллективным началом, что, конечно, в культуре России, в которой было сильно еще традиционное, архаическое начало, достигает крайнего напряжения. Это напряжение достигает апогея, ибо происходит разрыв между личностью и родом, освобождение от рода, второе рождение человека как духовного существа («Род и личность глубоко антагонистичны, это начала взаимоисключающие... личность сознает себя и осуществляет себя вне родовой стихии»<sup>102</sup>).

Обратим внимание на высказанное в книге о Р. Штейнере суждение А. Белого по поводу того, что считать событием. Мы этому вопросу в своей предыдущей работе уделили внимание в связи с ситуацией в советской исторической науке, вне внимания которой оказалось то, что А. Солженицын назвал «архипелагом ГУЛАГОМ»<sup>103</sup>. По мнению А. Белого, существуют события индивидуальные, групповые (кружковые), национальные, т.е. общественные, наконец, события эры. Бытописателей эпохи в первую очередь интересуют явления, которые событиями кажутся лишь с точки зрения кружков. Для идентификации события с точки зрения индивидуальной и общественной жизни это становится определяющим. Но это поверхностный взгляд на историю. Он свидетельствует о растворении индивидуальных критериев определения события, которые не совпадают с кружковыми и общественными. Дух эпохи напрямую связан с индивидуальными критериями. «В событиях индивидуальных, интимных есть поступь эпохи; в событиях кружковых ее нет: есть ее искривление. События эпохальные крадутся по уединеннейшим, скрытнейшим индивидуальным сознаниям: то, что вынашивал базельский экс-профессор, по имени Фридрих Ницше, что было голосом внутренней жизни какого-то Генриха Ибсена, чем болел Достоевский, что бросило молодого доцента Владимира Соловьева в Египет из Англии, то вскричало впоследствии тысячами рефератов и книг, пронеслось по душевному морю Европы; и – ныне обстало: событиями...»<sup>104</sup>

В вопросе об утверждении личного начала посредством обращения к гностицизму существуют тонкости. Ведь гностицизм существовал в разных вариантах. Известно, что гностическая традиция доходит до XX века в форме поздней мистической традиции (Бёме, Сведенборга, Майстера Экхарта и т.д.). Н. Бердяев высказывался об этой мистической традиции, и в ней-то он как раз и усматривал исчезновение личного начала, что обязывало его занять критическую позицию по отношению к этой распространяющейся в его время традиции. Такую же критическую позицию он занимал и по отношению к теософии. А. Козырев констатирует: «Антиперсонализм современных теософов, видящих в человеке дитя космоса и продукт космиче-

ской эволюции и не оставляющих места для божественной благодати, не был близок персоналисту Н. Бердяеву»<sup>105</sup>.

В конце концов, символистская эстетика является значимой системой общей теургической эстетики, получившей в России XIX и начала XX века развитие. Вспышка антропоморфизма породила интерес к мистике. Императивы рационализма подверглись критике. Не случайно В. Иванов прогнозирует поворот к ранним формам философствования. «Наконец, – пишет он, – в области философии реакция против навыков и методов мышления, свойственных эпохе критической, сказывается в преодолении самого идеализма и в тяготении к примитивному реализму. Не один Ницше чувствовал себя роднее Гераклиту, нежели Платону; и не лишена вероятности догадка, что ближайшее будущее создаст типы философского творчества, близкие к типам досократовской, докритической поры, которую Ницше назвал «трагическим веком» эллинизма»<sup>106</sup>.

С этим решительным поворотом от дезантропоморфизма к антропоморфизму связано и ключевое понятие символизма – символ. Недоброжелатели символистов истолковывали символ как выражение духа мистики. А. Белый оправдывался: «Типичные ли мы мистики? Типичные мистики не бывают смолodu перепичканы естествознанием; Брюсов, любитель математики, спинозист – гимназист, – мистик ли? Я – естественник; Балтрушайтис – естественник; издатель «Скорпиона» по образованию – математик; Эллис – образованнейший экономист»<sup>107</sup>.

В конце концов, религиозный Ренессанс, на фоне которого развертывается символизм, также означает возвращение к христианскому персонализму с присущей ему обращенностью к личности. Не случайно еще романтики ощущали в христианстве романтическое начало. Так, Р. Гайм, давая характеристику «Речам о религии» Шлейермахера, пишет, что в христианстве есть романтическая сторона. «Ведь оно (христианство, – *Н.Х.*) повсюду, – пишет он, – проникло и везде стало господствовать только благодаря тому, что протестовало против римского просвещения, против внешней стороны иудейской религии, против всего мирского и конечного»<sup>108</sup>.

Таким образом, реставраторская тенденция – одна из определяющих тенденций символизма. Такое обращение к, казалось бы, утраченным идеям и системам заметно проявилось в философии В. Соловьева. Не случайно А. Козырев говорит, что на фоне философии XX века В. Соловьев кажется пришедшим из эпохи раннего христианства или позднего эллинизма<sup>109</sup>.

Это возвращение к персоналистскому ядру религии мыслителей этой эпохи ставило в весьма противоречивое положение, по сути, в



конфликтное положение по отношению к церкви. Официальное православие успело об этом персонализме христианства забыть. Его необходимо было возродить, и это возрождение развертывалось подчас в неприемлемых для официальной церкви формах. Так, А. Лосев утверждает, что фигура В. Соловьева казалась представителям православной церкви чересчур свободомыслящей<sup>110</sup>. Такими неприемлемыми для православной церкви оказывались, например, секты. Религиозный ренессанс этой эпохи означает возвращение к персонализму, к личности в религиозных формах, даже если это возвращение выводит религиозные настроения за пределы официальной церкви. Поэтому Н. Бердяев пишет: «Только с личным началом может быть связано религиозное возрождение»<sup>111</sup>. Но это религиозное возрождение оказывалось, по сути дела, выходом за пределы православия. Поскольку в религиозности акцент ставится на личности, то, следовательно, и на свободе в религии. Основа религии вовсе не сводится к исключительному авторитету текстов и традиций, т.е. к формальному исполнению обрядов.

Интерес символистов к Канту тоже о многом свидетельствовал. Не случайно А. Белый формулировал: мы, символисты, считаем себя законными детьми великого кенигсбергского философа<sup>112</sup>. Ведь у представляющего философскую мысль модерна Канта, в отличие от Гегеля, в центре внимания всегда были субъект, личность. Кант – тоже, как и Гегель, в своей поздней работе обратился к потенциалу чувственного познания, что и получило выражение в эстетике. Уже Кант с помощью утверждения новой гуманитарной науки реабилитировал формы чувственного, а значит, и художественного мышления. Конечно, как свидетельствует работа Канта о Сведенборге, он не допускал существования сверхчувственного. А если бы представить, что допускал, то модерн не был бы модерном, а Кант не был бы разлителем духа модерна.

Имя Канта упоминает даже А. Блок. Он упоминает имя философа в том месте, в котором аргументирует неминуемую гибель европейской рационалистической цивилизации, оказавшейся неспособной сохранить культуру и лишившейся духа музыки. С одной стороны, Кант для Блока – создатель учения о пространстве и времени, но и вообще «провозвестник цивилизации, один из ее духовных отцов», с другой, Кант для него оказался «революционером, взрывающим цивилизацию изнутри»<sup>113</sup>. Далее поэт развивает свою идею о двух типах времени – календарном, историческом, цивилизационном, с одной стороны, и музыкальным, природным, стихийным, возвращающим к человеку, с другой. Революционером для Блока Кант выступает потому, что отождествляет время не с объективными ритмами цивилизации, а с

субъективным, а значит, и личностным его наполнением. Канту он посвятил стихотворение 1903 года: «Сижу за ширмой. У меня / Такие крохотные ножки...»<sup>114</sup> Кант привлек внимание Блока своим сомнением в реальности времени и пространства, поскольку усматривал в них априорные формы чувственной апперцепции<sup>115</sup>. Эта идея была близка и В. Соловьеву. Но это и идея гностиков, для которых время и пространство – формы существования призрачного, злого, падшего мира<sup>116</sup>. Но именно так символисты воспринимали и цивилизацию.

Если согласиться с тем, что «цветущая сложность» культуры Серебряного века напоминает западный Ренессанс XV–XVI веков, то этот российский Ренессанс оказался реакцией на распространяющийся дезантропоморфизм, о чем свидетельствовали успехи естественных наук, осваивающих мир без человека и вне человека. Дезантропоморфизм дополняет те формы социального отчуждения человека, о которых будет писать не только Маркс, но философы жизни и экзистенциалисты. Поэтому понятно, что нарушенное равновесие потребовало возвращения к человеку. Антропоцентризм восстанавливался с помощью не только искусства, но и религии. Так, символизм оказался новой формой сопротивления рационалистической тенденции, ставшей с эпохи Просвещения доминантой и способствующей развитию дезантропоцентризма. Символизмом были подхвачены все предшествующие формы философствования и искусства, в которых получил развитие дух сопротивления рационалистической тенденции. Первый раз это произошло в начале XIX века. Такое умонастроение, связанное с сопротивлением модерну, получило название романтизма. Символизм стал вторым явлением романтизма.

Проблема заключается лишь в том, что последующая политическая история будет свидетельствовать все-таки об имперсонализме эпохи, а следовательно, и о продолжавшемся разворачивании дезантропоморфизма. Гегелевская точка зрения применительно к истории, из которой индивид оказался если и не исключенным, то уж явно не субъектом, заметно побеждала, получила политический и идеологический резонанс. Это обстоятельство стало причиной маргинализации в сознании людей одного из самых значимых явлений в истории искусства XX века. Тем не менее, если иметь в виду историю собственно науки, а не ее социальную историю, то персоналистская трактовка истории и мира вообще никогда не прерывалась. На рубеже XIX–XX веков она заметно утверждала себя в новом философском направлении – философии жизни. Об этом свидетельствует распространение идей А. Бергсона, которого в России часто издавали и которого ученые с жесткими позитивистскими установками вообще не принимали за ученого.

Призыв А. Бергсона раствориться в созерцании мира во всей его непосредственной наглядности, не претендуя на его расчленение как следствие установки на его познание с помощью логики и понятий, соответствовал новому сознанию эпохи, в которой искусство, отвечающее такой установке и реализующее эту установку в ее максимальном проявлении, высшей степени соответствовало. Само ключевое понятие новой философии – понятие жизни – свидетельствовало о реальности оппозиции «разум – жизнь». Новое понятие возникает в результате разочарования в рационализме Просвещения и в его детище – позитивизме, что заметно не только у А. Бергсона, но уже у А. Шопенгауэра, а затем и у Ф. Ницше. Собственно, все эти три названных фигуры в философии явились кумирами символистов. Разочарование в разуме и возвращение в жизнь обернулись реабилитацией многих форм, до того оказывавшихся за пределами познания. Это обстоятельство ставило искусство в новое положение. Подозрительное отношение к искусству, о котором напоминает Г. Лукач («...Именно философы классической Эллады и были... первыми сознательными борцами за дезантропоморфизацию человеческого мышления, это было исходным пунктом их полемики против искусства»<sup>117</sup>), казавшееся неполноценным или несовершенным способом познания в эпоху Просвещения, т.е. в эпоху дезантропоморфизма, сменяется новым отношением к искусству как чуть ли не альтернативному и наиболее совершенному виду познания. Таким образом, символизм создает искусству новую ауру, приводит к возникновению его нового статуса. Если для просветительского рационализма и, соответственно, позитивизма миф никогда не был проблемой, то в символизме происходит заметная реабилитация мифа, которая со временем превратится в проблему не только искусства, но в предмет научных дискуссий. С символистами связана реабилитация не только мифа, но символических форм сознания и мышления («Мы идем тропой символа к мифу»<sup>118</sup>, столь значимых для культур прошлого. Символизм не случайно не существует без активного ретроспективизма, ведь, проявляя интерес к разным существовавшим в истории культурам, в особенности к Средневековью, он пытается восстановить в правах сверхчувственную реальность, которая в эпоху секуляризации вообще, как казалось, больше уже не существует. Ведь просветительская или классическая эстетика имеет дело исключительно с чувственной реальностью. Поэтому и миф, и символические формы мышления для символистов не являются самоцелью, а лишь элементами возвращающейся в художественную стихию сверхчувственной реальности.

Наука все больше проявляет интерес и к художественному, и к мифологическому, и даже к религиозному сознанию, о чем свидетельствует переписка А. Бергсона с У. Джеймсом<sup>119</sup>. Так, В. Соловьев, ра-

боты которого становятся философской основой символизма, создает проект синтеза науки, искусства, религии и философии. Собственно, теоретические сочинения символистов свидетельствуют о синтезе художественного, философского и теоретического уровней рефлексии. Многие поэты и художники, представляющие символизм, теоретизируют и философствуют. Таковы Вяч. Иванов, Д. Мережковский, А. Белый. Не только в собственно поэзии, но и в их философско-эстетических эссе намечается выход за пределы позитивизма, который владел умами предшествующего поколения. Разрыв между поколениями имел, следовательно, не только социальное, но и научное обоснование, а именно способ мыслить. В сознании нового (символического) поколения антропоморфизм заметно вытеснял дезантропоморфизм, во власти которого находилось предшествующее поколение.

*Символизм как неоромантизм.  
Символизм в контексте оппозиции  
просветительской и романтической  
традиции в истории культуры.*

В эпохи разложения социальных и государственных организмов, когда дезантропоморфизм уступает место антропоморфизму, разворачивается реабилитация тех течений и направлений в искусстве, которые, казалось бы, уже оказываются изжитыми и ушедшими в прошлое и которые в свое время противостояли и рационализму, и дезантропоморфизму, и столь адекватно выражающему имперский дух классицизму. В данном случае речь идет о романтизме, который после блистательного утверждения реализма в искусстве и позитивизма в науке, казалось, ушел в прошлое. Но надлом империи, как и успехи позитивизма вновь сделали актуальным мирозерцание романтизма. Так спустя почти столетие романтизм появляется во второй раз. Сначала его называли неоромантизмом, потом стали называть символизмом.

Так, пытаясь осмыслить символизм как целое, П. Саккулин высказывает мысль о том, что у русских символистов бросается в глаза их близость не столько западному символизму (Бодлеру, Верлену, Метерлинку и т.д.), сколько западному романтизму начала XIX века и, еще точнее, ранним немецким романтикам (например, Новалису). «Через сто лет после иенского романтизма у нас родились поэты, более конгениальные с немецкими романтиками типа Новалиса, чем наши романтики 20–30-х годов XIX века»<sup>119</sup>. Стало быть, символизм, к которому П. Саккулин относил и Р. Вагнера, и Г. Ибсена, и М. Метерлинка, и К. Гамсуна, и Л. Андреева и т.д., – это возникший во второй раз романтизм.

Когда А. Блок пытается обнаружить корни символизма, то он тоже исходит из родства русского символизма с немецким романтизмом<sup>121</sup>. Каким же образом спустя столетие идеи и образы немецкого романтизма проявились на русской почве? По мнению А. Блока, традиции немецкого романтизма не прервались и вновь вспыхнули в России благодаря М. Метерлинку, без популярности которого в России начала XX века трудно представить искусство. По мнению А. Блока, например, в пьесе-сказке «Синяя птица» М. Метерлинка проявилась литературная традиция, рождение которой произошло в Средние века, а вспышка интереса к ней проявилась в эпоху немецкого романтизма. Эта традиция была подхвачена, в частности, М. Метерлинком, переведившим Новалиса. «Метерлинк, – пишет А. Блок, – один из тех, кому мы обязаны установлением тесной литературной связи между ранними романтиками начала XIX века и символистами конца века». Проблема заключается лишь в том, по мнению А. Блока, что наши существующие представления о возрождающемся романтизме весьма поверхностны. Иенский романтизм А. Блок называет «великим течением», которое до некоторых пор находилось в забвении. Утверждая, что романтизм является не литературным течением, а формой повествования и новым способом переживания жизни<sup>122</sup>, А. Блок пишет: филологический подход, не опирающийся на философию, обедняет понимание романтиков. В числе глубоких истолкователей немецкого романтизма поэт называет Р. Гайма, Дильтея и Вальцеля. Поэт упоминает также исследование молодого и начинающего в тот период В.М. Жирмунского<sup>123</sup>.

Может быть, именно А. Блоку удастся дать очень широкое истолкование романтизма. В этом уже улавливается понимание поэтом того, что такое символизм. По сути дела, в том, как понимает поэт романтизм, уже есть и его понимание символизма. Определяя романтизм как то, что обычно взрывает застывшие формы и представляет из себя стихию жизни (такое представление о романтизме соответствует представителям «философии жизни»), А. Блок указывает на восточные культы и мистерии, на разрушившее твердьни Рима христианство, на учения древних греческих философов и, в частности, на Платона. Дух романтизма поэт улавливает и в стремлении Средних веков подточить коснеющие формы того же христианства, и в духе великих открытий, подготовивших Возрождение, и в произведениях Шекспира и Сервантеса<sup>124</sup>.

Вместе с повторным появлением в истории искусства романтизма наметилась оппозиция между просветительской традицией, с одной стороны, и романтической традицией, с другой. Эта оппозиция возникла уже в просветительских, т.е. узких философских кругах

XVIII века, затем позднее она станет универсальной для искусства, но, более того, для культуры в целом. Без этой оппозиции едва ли можно будет дать характеристику любого явления в искусстве XIX и XX века. Кстати, в очередной раз эта оппозиция дала о себе знать с середины XX века, т.е. с эпохи «оттепели». Скажем, идеи и образы А. Солженицына с 50-х годов будут выражением именно этой неоромантической тенденции.

Для подтверждения преемственности между романтизмом и символизмом наиболее показательным является интерес к мифу, а, следовательно, к выведению познания за пределы просветительского рационализма. Так, интерес к мифу Шеллинга затем повторится в философской рефлексии Ф. Ницше как кумира русских символистов. Все символисты теоретизировали о мифе. Но Ф. Ницше оказывает влияние и на поэзию. Так, В. Брюсов отмечает, как К. Бальмонт любит повторять ницшеанские заветы<sup>125</sup>.

В связи с популярностью Ф. Ницше у символистов затронем еще одну тему – открытие символистами нового образа Античности или выявление в Античности образов и идей, не имевших значения в классическом искусстве. Эта тенденция разрушения классической и открытия романтической Греции началась с Ф. Ницше. Существует традиция проецировать на античную культуру процессы, знакомые по западной культуре Нового времени. Так, на Античность V и IV веков до н.э. проецируется дух европейского Просвещения. Находят Просвещение и в Античности. Но находят там и романтизм. Был ли вообще романтизм в Античности и если был, то в чем это проявлялось? Ответ на этот вопрос, столь значимый для самовыражения символистов, мы находим у А. Лосева. Так, говоря о гностике Валентине, А. Лосев утверждает, что его учение – мечта и пророчество о новоевропейском романтизме<sup>126</sup>. Если это утверждение верно, то на рубеже XIX–XX веков возвращение романтизма сопровождалось обращением к более древней традиции, ассоциирующейся с романтизмом, а именно с гностицизмом, явившимся посредником между романтизмом и символизмом. Это обстоятельство придавало умонастроениям этого времени специфические черты.

Имея в виду гностические воззрения, А. Лосев пишет: «Этот мир сам не знает ни своей сущности, ни своего происхождения. Он способен только вечно искать свою истину и свою красоту и никогда не достигать ни того, ни другого. Но ведь это же и есть то, что в новой и новейшей литературе именуется романтизмом. Это страстный уход в бесконечность, которую никогда нельзя достигнуть и которая в конце концов остается достоянием все того же субъекта, уходящего в неизвестную, но смутно ощущаемую даль. В этом смысле гно-

стицизм, несомненно, есть туманное пророчество новоевропейского романтизма»<sup>127</sup>.

Наконец, известно, что в символизме огромное значение приобретает демонизм, т.е. открытие в человеке демонического начала, что, например, для Х. Зедльмайра стало выражением утраты современным искусством духовного ядра и вообще его кризиса. Пытаясь обнаружить, когда и где это демоническое начало вырвалось из подсознания и предстало в искусстве, Х. Зедльмайр утверждает, что это произошло еще в творчестве Гойи, который, подобно Канту в философии, явился великим «всесокрушителем», вызвав к жизни новую эпоху. По его мнению, творчество Гойи – ключ к постижению сущности всего последующего искусства. Конечно, мир демонов принимал зримый облик в живописи и раньше, например, в образе искушения святых. Что касается Гойи, то в запечатленных на полотнах видениях он буквально демонстрирует революцию. «Но здесь, у Гойи, – пишет он, – этот мир чудовищного становится имманентным, оказывается внутри мира, он присутствует в самом человеке. Тем самым рождается новое восприятие человека вообще. Сам человек – не только его внешний облик – подвергается демонизации. Он сам и его мир становятся источником демонических сил. Адское всемогуще, противоположные силы – в беспомощной и отчаянной обороне»<sup>128</sup>.

Глубокие соображения о происхождении и эволюции идеи демонического в западном мире есть у А. Вебера в его исследовании о кризисе западного мира. Так, касаясь происхождения демонического, а точнее, чувства демонического, исходящего из человеческой природы, А. Вебер пишет, что бездонные мрачные стороны природы человека были открыты еще в XVII веке и о бездонных измерениях трансцендентных глубин не забывали и в оптимистическую эпоху, т.е. в XVIII веке, хотя осознание проникновения в феномен зла в эту эпоху было заложено рационализмом и верой просветителей в способность человека к совершенствованию. До второй половины XIX века демоническое вытеснялось оптимизмом эпохи. По мнению А. Вебера, лишь Ф. Ницше удастся возродить ощущение демонического. А. Вебер считает бессмертной заслугой то, что только Ф. Ницше удалось прорваться сквозь риторику прогресса к темно-демоническим глубинам существования. Ф. Ницше он сближает с теми гениями прошлого, которые это ощущали всегда. «Ибо это, – пишет А. Вебер, – свидетельствует о видении глубин бытия, свойственном эпохе Данте, Микеланджело и Шекспира, в известной, также указанной, несколько иной форме в XVII веке Паскалю и Рембрандту; это означает, что такое видение бытия, которое после XVIII века сначала с энтузиазмом муссировалось, затем в преобразующем вихре прогресса

XIX века было вообще почти утрачено, теперь вновь обретено человеком, лучше увидевшим свое время и свою эпоху из им самим избранного или навязанного судьбой одиночества...»<sup>129</sup>

Стоит ли удивляться, что новый романтизм в эпоху, когда «мировая война заревела пустотами мира, проела стальными зубами – тела, души наши»<sup>130</sup>, заново открывает демоническое начало. Не поэтому ли Ф. Ницше, сохранивший это ощущение в XIX веке, становится для символистов столь значимой фигурой? Вот как это чувство демонического А. Белый описывает в романе «Записки чудака». «Чувствовал я себя над собой страшным множеством демонов, нападавших на ангелов; одновременно: себя ощущал нападающим ангелом – на себя самого; часть души, точно черт, борись с частью души, точно с ангелом, одновременно: влюблялася в ангела; ангел во мне, борясь с чертом, в борьбе – чертенел: – уподоблялася моя голова мощной росписи Микель-Анджело: в месте Лба (меж глазами) стоял Аполлон, в виде грозного судьи; и – карал мои похоти: нервы, артерии, верны, изображенные, как тела, грузно павшие в демонский огонь, вылетающий из бьющего сердца – Страшный суд Микель-Анджело изображает: борьбу человека с собой самим!»<sup>131</sup>

Мимо демонической стихии не может пройти и А. Блок. В статье 1908 года, посвященной Г. Ибсену, он всячески превозносит норвежского драматурга, предпочитая его всем другим современным художникам. Почему? Потому, что поэт ощущает в современном искусстве вакханалию демонизма, оценивая ее в негативном плане. Утверждая, что все современные художники любят демонов («Ведь новые писатели далеко не беспочвенны, они выражают в своих произведениях ту самую разноцветную игру демонов, которая происходит во всех нас»<sup>132</sup>), поэт полагает, что эта стихия характерна и для Г. Ибсена. Однако в отличие от многих современников поэта Г. Ибсен относится к тому редкому типу художника, у которого, кроме демонов в душе, существует еще сократовское начало, т.е. внутренний голос, позволяющий отличать добро от зла. А вот как выражено это метание между богом и сатаной у А. Блока. Его лирический герой стремится посещать храмы и растворяться в толпе. Это освобождает от двуликости. «Боюсь души моей двуликой / И осторожно хороню / Свой образ дьявольский и дикий / В сию священную броню»<sup>133</sup>. Такой «священной броней» как раз и являются храм и участники богослужения. Но это противоречие в душе лирического героя проецируется и на высший авторитет «В Тебе таятся в ожиданьи / Великий свет и злая тьма – / Разгадка всякого познания / И бред великого ума»<sup>134</sup>.

Образ Сатаны в символизме, несомненно, относит к романтической традиции, которая, например, еще у русских романтиков, в част-



ности у Ю. Лермонтова, связана с обращением к образу Демона. Но, однако же, даже в этом обращении к образу Демона у символистов можно усмотреть гностическое посредничество. На это обращает внимание А. Лосев. «Сам романтизм, конечно, не имеет ничего общего с сатанизмом, но стоит только понять человеческий уход в бесконечность как уход тоже в человеческое, но уже абсолютное самоутверждение, как невинный и чисто эстетический романтизм вдруг оборачивается сатанинскими безднами. Впрочем, этих сатанинских выводов не чужд был и новейший романтизм, поскольку одним из самых любимых образов такого романтизма был именно Демон как образ чисто человеческого и внебожественного самоутверждения»<sup>135</sup>. Но восстающий против Бога Сатана является также первообразом утверждающей свою исключительность личности, претендующей занять в мироздании то место, которое до этого занимал Бог.

Гностицизм – это утверждение враждебности созданного Богом мира человеку. Создавая мир, Бог уже совершает ошибку в процессе его творения. Причина существования зла в мире не связана с человеком, как это мы знаем по христианству, которое на протяжении всей истории стремилось преодолеть это сопровождающее его историю учение. Не случайно экзистенциализм в XX веке почти приблизился, если не возродил, к этому чувству враждебности мира человеку, выброшенности отчужденного человека в мире<sup>136</sup>. Раз Бог, создавая этот мир, совершил ошибку, то почему бы с ним не вступить в полемику и об этой ошибке ему не сказать. Кто же сможет отважиться сказать, бросить в лицо самому Богу истину, в соответствии с которой зло в мире – это следствие его, Бога, ошибки. Так, особое значение в мифологии символистов приобретает Сатана. Это тоже извлечение из гностицизма. Имея в виду гностицизм, А. Лосев пишет: «Поскольку под сатаной понимается такое начало, которое не просто имеет место в божественном инобытии, то есть не просто есть иное, чем Бог, но и активная борьба с этим Богом и стремление занять его первое место во всем бытии, постольку более яркого образа сатанизма... трудно себе и представить. И это тоже было естественным завершением первоначального натуралистического персонализма, когда тоже стала выдвигаться абсолютная личность, но только уже не сам Бог, а его мощный и всевластный противник»<sup>137</sup>. Образ Сатаны в символизме ассоциируется с тем мотивом русской литературы, который выпустил джинна атеизма. И этот мотив гностического или, точнее, маркионитского мировосприятия. Он связан с бунтом человека против Бога, допуславшего в мире зло, и известен еще по Ф. Достоевскому.

Демонический герой символистской поэзии – мятежник, «преступающий» «границы бытия», бездомный и блуждающий, как демон

М. Лермонтова, без цели и исхода. Такой образ утверждает себя в отрицании морально-этических оценок, а следовательно, в отрицании противопоставления добра и зла. Собственно, этот образ персонажа – мятежника, пересматривающего установленные Богом нравственные нормы бытия, переносится на самого художника-символиста. Так, у Д. Мережковского в стихотворении 1893 года «Изгнанники» звучит такая нота: «Есть радость в том, чтоб вечно быть избранником / И, как волна морей, / Как туча в небе, одиноким странником, / И не иметь друзей. / Блаженны вы, бездомные, томимые / Печалью неземной, / Блаженны вы, презренные, гонимые / Счастливою толпой»<sup>138</sup>. Здесь сатанинское начало проникает в представление о самом авторе – художнике, поэте, таком же бездомном и одиноком, как и Сатана, что отмечает и А. Ханзен-Леве<sup>139</sup>. Носителем эстетики зла, проповедником аморального образа жизни у Д. Мережковского выступает сам художник. «Люблю я смрад земных утех, / Когда в устах к Тебе моления – / Люблю я зло, люблю я грех, / Люблю я дерзость преступленья»<sup>140</sup>.

Вопрос о демонизме в творчестве не обходит и Н. Бердяев. Философ не исключает присутствие демонизма в творчестве («Творец может быть демоничен, и демонизм его может отпечатлеваться на его творении»<sup>141</sup>). Этот демонизм философ находит даже у Леонардо («В Джоконде, в Вакхе, в Иоанне Крестителе просвечивает демонизм леонардовской природы»<sup>142</sup>). Однако смысл творчества заключается в том, что в творческом экстазе изживается демонизм и претворяется в иное бытие – не физическое, а религиозное и космическое. Именно это негативное, злое, демоническое и разрушительное начало в самом человеке, его эгоистическую сущность и воплощает в себе Сатана. Именно этот эгоизм и приводит к тому, что в мире нарастает зло и возникает смута.

Сатанинское начало – порождение развертывающейся в начале XX века великой антропологической революции, смысл которой заключается в попытках обретения личного начала в истории, в антропоморфизации истории, а точнее, в потребности утвердить личное начало. Эта потребность утверждения рождает не только добро, но и зло. Эта диалектика в последствиях утверждения личного начала вскрыта Н. Бердяевым. Личность, с его точки зрения, ощутила возможность своей самооценности, но одновременно она ощутила небывалую еще в истории оторванность от мира, отъединение и тоску, ужас небытия и смерти. И вот диагноз эпохе: «Личное начало восстало из глубины мирового бытия с небывалой мощью, рождает небывалое зло, но и небывалое добро должно от него родиться»<sup>143</sup>. Но раз «небывалое зло» вышло на поверхность, потребовался и его носитель. Собственно, озвученная Ф. Ницше идея индивидуальной воли владела и умами

символистов. Культивирование индивидуальной воли, что так характерно для сверхчеловека Ф. Ницше и что так гипнотически изложено и трагически осознано у А. Шопенгауэра, как раз и воспринимается философским оправданием личностного, переходящего в реальности в индивидуализм как зло. Это ведь под воздействием А. Шопенгауэра юный А. Белый одно время дистанцировался от В. Соловьева и оказался, как он признается, «убежденным буддистом». По признанию поэта, чтение Шопенгауэра было «рассказом о себе». Но поэт обсуждает: явилось ли чтение Шопенгауэра причиной увлечения «Упанишадами» («Шопенгауэром начертались мои философские вкусы»<sup>144</sup> или же к чтению Шопенгауэра он был подготовлен уже чтением «Веданты-Сутры» и «Упанишад»? В статье «Почему я стал символистом» А. Белый на это отвечает совершенно определенно: «От Упанишад к Шопенгауэру – отрезок пути от 1896 года к весне 1897»<sup>145</sup>. Почему же философия А. Шопенгауэра была столь значимой для творческой биографии А. Белого? Потому, что именно она перечеркнула окончательно прежние увлечения поэта, усвоенные им от поколения отцов. «Чтением Шопенгауэра, – пишет он, – сжег в себе Боклей и Смайльсов; разрушились правила трезвой морали»<sup>146</sup>.

А. Ханзен-Леве в поэзии Ф. Сологуба усматривает шопенгауэровскую концепцию воли. Вообще, видимо, именно воля явилась той стихией, что в западном мире приводит к крайним формам индивидуализма. Не случайно именно в воле уже А. Шопенгауэр усматривает опасность и, чтобы преодолеть отрицательные ее стороны, обращается к Востоку. Видимо, А. Шопенгауэр как раз и становится связующим мостом между романтиками и символистами, у которых идеи А. Шопенгауэра пользовались такой популярностью. Отсюда, из этой влюбленности в А. Шопенгауэра, и вытекает интерес символистов к Востоку. Их, как и А. Шопенгауэра, отпугивает воля как стихия демонизма. Демоническое и влечет символистов, и отталкивает. Такая амбивалентность их отношения к демоническому является выражением не только их психологии, но стихии рождающейся культуры. Ведь для того, чтобы новая культура состоялась, чтобы этот культурный космос возник, в силу вступил инстинкт разрушения, чтобы человечество ощутило хаос. Эта амбивалентность эпохи получила выражение одновременно и в падении в хаос, и в ощущениях рождающегося космоса. «Любовь к разрушению и хаосу кажется безумною, – пишет Д. Мережковский, – но в последней глубине этого безумия чувствуется возможность какой-то новой, «змеиной» мудрости, какого-то нового познания: «Вкусите от Древа Познания и станете как боги». Потому-то и есть для человека «упоение» на краю самых мрачных бездн, потому-то он и тянется к ним, что в последней глубине этого мрака все мерещит-

ся ему какой-то новый свет, выход в какую-то другую половину мира, в другое, нижнее небо, которое, может быть, лишь кажется другим, а на самом деле есть все то же небо, только иначе созерцаемое; в последней глубине разрушения и хаоса – новое созидание и гармония; в последней глубине кощунства – новая религия; в лике подземного Титана, помраченного Ангела, – лик Светоносного, Люцифера, лик другого Бога, который опять-таки, может быть, только кажется другим, а на самом деле есть все тот же бог, только иначе созерцаемый: в таком случае – зло не для зла, а для нового высшего добра; отрицание не для отрицания, а для нового высшего утверждения»<sup>147</sup>.

Не случайно в связи с Ф. Достоевским Д. Мережковский такое внимание уделяет его герою – Ставрогину. Ставрогин – демоническая личность. Это последний отзвук романтического героя, но не только. Его восприятие двойится. Подхватывая мысль о Ставрогине как носителе романтического мировосприятия, Д. Мережковский пишет, что «с одной стороны, это запоздалый герой юношеских, даже несколько ребяческих поэм Байрона и Лермонтова, а с другой – еще не воплотившийся, гениально угаданный Ф. Достоевским герой нашего современного классического романтизма, древний грек, каких, впрочем, никогда не было в действительности, созерцаемый сквозь волшебную-преломляющую призму нищестанства, условный герой условного Возрождения – *Cesare biondo e bello* – Цезарь Борджиа, по Фридриху Ницше»<sup>148</sup>.

Почему же Д. Мережковский так много внимания уделяет Ставрогину? В нем он усматривает потенциальную возможность осуществления проекта рождения новой религии и культуры, который волновал и символистов. Потенциальную, но нереализовавшуюся возможность. В связи со Ставрогиным он пишет, что герой Достоевского – носитель воли, пусть и неосуществленной. Но в этой воле, доказывает он, улавливается пророческое начало. Пока он не святой и в нем нет религиозного начала, но его воля могла бы быть направлена на воплощение религиозного идеала. И Д. Мережковский пишет: «...Именно благодаря своей телесной силе и здоровью, он мог бы, если бы захотел, преодолеть ту болезнь исторического христианства – аскетизм, умерщвление плоти, как последнюю цель, как высший идеал – ту отраву, которую Раскольников и князь Мышкин всосали в себя с молоком матери, так что бесплотность или невоплощенность сделали в них второю природою, почти столь же непреодолимою, как первая»<sup>149</sup>. Поэтому не случайно символистов привлекали зло и демонизм. Ведь и то и другое выражают стихию хаоса, из которого только и может родиться новый космос.

*Символизм: возвращение утраченного  
в Новое время сверхчувственного.  
Символизм как предвосхищение культуры  
идеационального типа*

Столкновение на рубеже XIX–XX веков антропоморфной и дезантропоморфной тенденции касается не только их взаимоотношений, не только проникновения дезантропоморфной тенденции в искусство, но, совсем наоборот, проникновения антропоморфной тенденции в философию и науку. Об этом уже свидетельствует философия жизни. Об этом свидетельствует философская рефлексия В. Соловьева. Но и оппозиционные отношения, и обратное проникновение гуманитарного в дезантропоморфный комплекс свидетельствуют не просто о внутренних для философии и науки сдвигах. Заметное проникновение антропоморфной стихии в философию и науку, обязывающее и ту и другую трансформироваться, свидетельствует о более универсальном процессе, связанном уже не только с наукой, но с культурой в целом. Нельзя понять до конца смысл символизма, если расцвет этого направления не ввести в еще один контекст, столь существенный для рубежа XIX–XX веков. Этим контекстом будет начавшаяся в культуре переходная ситуация, которую глубже всего, пожалуй, ощутил Н. Бердяев, а позднее глубоко осмыслил П. Сорокин. Речь идет о надломе уже не только империи как процессе для истории России внутреннем, а, если так можно выразиться, о надломе культуры, той культуры, что разворачивается на протяжении всего Нового времени, культуры, которую сегодня можно было бы обозначить культурой модерна, во многом обязанной рационалистической и просветительской философской мысли. Эту культуру, оказывающуюся на рубеже XIX–XX веков в фазе своего «заката», П. Сорокин называет культурой чувственного типа<sup>150</sup>. Культура, приходящая на смену этой культуре, – это культура идеационального типа с ее сверхчувственной стихией. Вот, пожалуй, творчество символистов и можно по-настоящему оценить только в соотнесенности и со сверхчувственной стихией, и с культурой идеационального типа. Поворот от дезантропоморфных процессов к реабилитации антропоморфного и, в общем, человеческого начала – свидетельство формирующихся установок культуры идеационального типа, для которой позитивизм, как и вообще рационализм, на основе которого развивалась культура модерна, неприемлем. Для культуры модерна сверхчувственного не существует. Рационализм связан исключительно с чувственной реальностью, что и пытается реабилитировать эстетика в ее классической форме. Сверхчувственное – это удел средневековой, да, пожа-

луй, еще и архаической культуры. Ведь сверхчувственное в истории часто отождествляется с религиозным, хотя им и не исчерпывается. Просветители утверждали свое мировосприятие, отторгая все, что связано со Средними веками. Поэтому они и создали столь мрачный образ Средневековья. Это обстоятельство характеризует противостояние рационализма и романтизма. Ведь именно романтики реабилитировали Средневековье и не могли не реабилитировать, ибо для них сверхчувственное многое означает. К сожалению, романтики, выступившие против Просвещения, не могли его победить. Но, с другой стороны, не могли и сами исчезнуть, возрождаясь в символизме, поскольку сверхчувственную реальность можно передать лишь с помощью символических форм выражения, которые в средние века были определяющими. Интерес символистов к Средним векам не случаен. Ведь именно они хотели противостоять рационализму с помощью возрождения символических форм выражения.

В связи с этим осознанием уровней знания, что выходили за пределы модерна, интересен опыт В. Брюсова, его выход в романе «Огненный ангел» в Средние века. Эти уровни знания в его романе называются сокровенным знанием, которое можно передать лишь с помощью символов. «Сокровенные знания называются так не потому, что их скрывают, но потому, что они сами скрыты в символах. У нас нет никаких истин, но есть эмблемы, завещанные нам древностью, тем первым народом земли, который жил в общении с Богом и ангелами. Эти люди знали не тени вещей, но самые вещи, и потому оставленные ими символы точно выражают самую сущность бытия. Вечной справедливости, однако, надо было, чтобы мы, утратив это непосредственное знание, пришли к блаженству через купель слепоты и незнания. Теперь мы должны соединить все, что добыто нашим разумом, – с древним откровением, и только из этого соединения получится совершенное познание»<sup>151</sup>.

Да, собственно, и миф, который так интересовал и романтиков, и продолжает интересовать символистов, – это прежде всего сверхчувственная стихия. Реабилитируя миф, а следовательно, сверхчувственное, символисты продолжают линию в истории искусства, которую начали еще романтики. Поколение символистов ощущало, что оно существует в безвремяе. Отрицая старый быт, они отрицали и старую культуру. Но осознавали ли они свою сопричастность возникающей новой культуре и пытались ли они осмыслить место символизма в этой возникающей культуре? На этот вопрос можно дать положительный ответ. Так, под символизмом А. Белый подразумевает вовсе не только литературную школу, а критическое мироощущение, революционирующее мировоззрение. Более того, у А. Белого мы

находим определение символизма как «строимого миросозерцания новой культуры»<sup>152</sup>. Отдавая отчет в понимании этого обстоятельства, в том, что все сказанное о символизме как мироощущении новой культуры неполно, он пишет, что все это лишь гипотезы. Смысл новой культуры заключается в формировании «нового человека в нас». Но становление новой культуры так разворачивается, что, «не будучи школой, догмой, но тенденцией культуры, символизм пока живее всего себя отразил в искусстве»<sup>153</sup>. Иначе говоря, эмбрионы новой культуры, культуры будущего раньше всего проявились в искусстве и, еще более точно, в символизме.

Эмбрионы новой культуры, которые улавливаются в символизме, – оборотная сторона надлома, но уже не только империи, но всей культуры. От политического уровня необходимо перейти к культурологическому уровню. А. Белый, как и многие мыслящие люди первых десятилетий XX века в России, ассимилировал идеи О. Шпенглера. Вот одно из признаний А. Белого. «Жизнь на Западе, – пишет он, – связана с интересом к истории; изучение быта народов Европы поднимает темы кризиса жизни, культуры, сознания, мысли – еще до Шпенглера. Осознание кризисов растет постоянно; цивилизация видится мне упадком культуры»<sup>154</sup>.

Идея «нового человека» в символизме заимствуется также у Ф. Ницше. Ведь именно у него прочитывается мысль о том, что после краха всего унаследованного от предыдущих поколений и вообще смерти Бога должен появиться «новый человек»<sup>155</sup>. «Воспитание лучшего человека есть задача будущего»<sup>156</sup>. Проблема воспитания приобретает для него особую значимость, ведь необходимо понять, какой именно тип человека следует «взрастить».

А. Блок также развивает идею новой культуры, и его мысль о возникновении «нового человека» буквально повторяет высказанное А. Белым. В статье об А. Стриндберге новое время А. Блок называет временем экспериментов. Культура в переходной ситуации демонстрирует разные переходные типы личности. «Культура как бы изготовила много «проб», – пишет поэт, – сотни образцов – и ждет результата, когда можно будет сделать средний вывод, то есть создать нового человека, приспособленного для новой, изменившейся жизни»<sup>157</sup>. Такой новый тип человека пока еще не установился. Однако творчество А. Стриндберга воспринимается А. Блоком маяком, способным указать, по какому пути будет развиваться культура и формироваться новый тип человека. Как это ни покажется парадоксальным, но в то, как представляется символистам новая, не столько устрояемая ими, сколько предощущаемая культура, вписывается и проблема прорыва или активизации того, что *Н. Бердяев* называл

«варварством». Речь идет о вторжении в историю масс. Поскольку в эпоху символизма это было заметным явлением, то следовало понять, является ли «восстание масс» следствием распада и заката прежней культуры или оно символизирует зарю новой культуры.

В понимании этого вопроса А. Блок оказался тоже под воздействием Ф. Ницше. Опередивший русских философов в осознании «нового варварства», Ф. Ницше был весьма оригинален. Именно в постановке этого вопроса Ф. Ницше скрывается разгадка весьма нетрадиционных выводов, которые сделает в своей статье «Кризис гуманизма» А. Блок. По мнению Ф. Ницше, присутствующие постоянно в истории разрушительные или же варварские силы, все же, как это ни покажется странным, в конечном счете являются необходимыми и оправданными. Здесь снова прочитывается мысль, согласно которой космос может родиться лишь из хаоса. По мнению поэта, варварство неустранимо из истории, ибо это необходимый элемент всякого радикального исторического обновления. Ф. Ницше отмечает, что всякая великая культура вообще начинается с варварства. Следовательно, каждое необходимое в истории обновление тоже предполагает упадок в варварство. И следовательно, скажем мы, негативное и позитивное в эпоху надлома тесно между собой связаны. В истории дикие, разрушительные силы всегда выступают в качестве начала. Сначала они предстают как разрушительные, но потом оказывается, что они имеют прямое отношение к гуманности. Они – «пролагатели путей гуманности»<sup>158</sup>.

Кроме того, Ф. Ницше убежден, что носителями варварства бывают не отдельные люди, а именно массы, способные осуществить ту разрушительную роль в истории, которую отдельные индивиды совершить не способны. Как бы подхватывая мысль Ф. Ницше, кризис гуманизма А. Блок связывает с вторжением в историю массы. По мнению А. Блока, музыку масс прозрел уже Гёте. Уже характер XIX века определяют не отдельные личности, а массы, т.е. варвары. Любопытно, но А. Блок подводит к выводу о том, что масса вовсе не враждебна культуре. Следующее утверждение поэта не может не удивлять. Оказывается, «так как цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность; в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются лишь свежие варварские массы»<sup>159</sup>.

А. Блок, как и Ф. Ницше, обнаружил высыхание и отверждение западной культуры, которая еще существует благодаря возвращению к природе. Западный цивилизованный человек-индивидуалист утратил дух музыки, утратил жизненную витальность. Но этот дух музыки еще можно вернуть и дряхлеющую и изнемогающую под грузом рационализма цивилизацию оживить. Это возрождение духа музыки, а следовательно, и преодоление опасности умирания культуры поэт



решительно связывает с массами, т.е. варварами. Дух музыки убила цивилизация. Но цивилизация разрушила и культуру в целом. Цивилизация оказалась неспособной приобщить к культуре массу. В этом случае прежняя культура должна погибнуть, как в Средние века погибла отвергнутая античная культура.

Что же касается массы, то она, по мысли поэта, несет с собой тоже культуру, другую культуру, которая рождается заново и стихийно. Эта культуротворная миссия массы возможна потому, что именно масса является носителем духа музыки. «Хранителем духа музыки, – пишет поэт, – оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка (*revertitur in terram suam unde erat* – возвратился в землю, откуда произошел), тот же народ, те же варварские массы. Поэтому не парадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея ничем, кроме духа музыки, в ту эпоху, когда обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры, несмотря на то что в ее распоряжении находятся все факторы прогресса – наука, техника, право и т.д. Цивилизация умирает, зарождается новое движение, растущее из той же музыкальной стихии, и это движение отличается уже новыми чертами, оно не похоже на предыдущее»<sup>160</sup>.

Как и Ф. Ницше, А. Блок проводит параллель между эпохой заката античного мира и своим временем. Смысл этой параллели заключается в том, что всякое культурное творчество рождается из духа музыки, но со временем, с развитием цивилизации этот дух утрачивает («Так случилось с античным миром, так произошло и с нами»<sup>161</sup>). Если иметь в виду то, что рубеж XIX–XX веков – это время распада не только империи, но и культуры модерна, который Ф. Ницше стремился затормозить и вдохнуть в эту культуру новую жизнь с помощью, в частности, мифа, то мы как раз и вынуждены согласиться с тем, что время символистов – это именно смутное время или время социальной аномии, что, разумеется, совсем не является препятствием для подъема искусства.

*Символизм в контексте  
религиозного и мистического ренессанса  
рубежа XIX–XX веков*

Выявляя процессы реабилитации сверхчувственного, что выражает дух новой, становящейся культуры, символисты ощущают свое родство со многими предшествующими культурами, и в особенности, с архаическими. Это обстоятельство, столь значимое для поэтики романтизма, во многом объясняет и поэтику символизма. Как и роман-

тики, символисты проявляют интерес к религии, что не случайно, ведь рубеж XIX–XX веков – это в России и эпоха религиозного ренессанса, вызвавшего к жизни теургическую философию и эстетику. Не случайно В. Бычков констатирует, что многие из символистов «ощутили себя создателями, творцами и пророками новой религиозности будущей культуры»<sup>162</sup>. В данном случае в символизме проявляется влияние философии В. Соловьева<sup>163</sup>, утверждавшего, что преодоление кризиса искусства возможно лишь в результате преодоления разрыва между искусством, стремящимся в культуре модерна к обособлению, с одной стороны, и религией, с другой. В философской рефлексии В. Соловьева улавливается сопротивление секуляризму, без чего философия Нового времени не существует, что констатирует и П. Гайденко<sup>164</sup>.

Однако применительно к символистам речь не идет о приверженности традиционной или ортодоксальной религии. Речь идет о так называемом «новом религиозном сознании». Вот почему символисты проявили такой интерес к сектам, практика которых связана с отклонением от догматов православной церкви. Так, П. Гайденко констатирует увлечение в эпоху Серебряного века апокрифической литературой и интерес к русскому сектантству, к мистико-экстатическим сектам<sup>165</sup>. К сектам проявляли интерес Д. Мережковский и З. Гиппиус, К. Бальмонт и А. Блок, С. Городецкий и А. Добролюбов, который вообще ушел к сектантам<sup>166</sup>.

А. Эткинд констатирует: «В своих генеалогических построениях люди Серебряного века расщепили мозаичную сложность прошлого, пройдя мимо западных, протестантских влияний и заострив архаические, народные, сектантские источники»<sup>167</sup>. Видимо, активизация этого ментального и архаического пласта культуры привела к тому, что оппозиция просветительского (модернистского) и романтического в России во многом функционировала с уклоном в романтическую доминанту, хотя в эпоху революции во многом эта доминанта продолжала сохраняться на уровне бессознательного культуры. Неоромантическая аура оказалась столь сильной, что именно она определяла и восприятие русской революции, хотя ее политический смысл и был задан просветительской традицией.

А. Эткинд высказывает также весьма справедливую мысль о том, что, может быть, такая яркая вспышка сектантской, т.е., в общем-то, народной ментальности оказалась возможной перед самым исчезновением этого культурного пласта, который с этого времени перейдет на уровень профессионального художественного сознания, о чем и будет свидетельствовать творчество символистов. Взрыв сектантской ментальности, которая функционировала лишь в устных формах, вызвал к жизни целое художественное направление – симво-

лизм. Ритуальная культура народа угасает и исчезает. «Теря свой первоначальный смысл, ритуал и его символы сохраняются в ностальгической памяти участников, чтобы перейти в литературные реконструкции, а потом подвергнуться критике историков. В самый момент этого распада объявляются люди, которые создают свой статус в высокой культуре, транслируя туда память о ритуале. Они выступают как посланцы другого мира, неведомого и вместе с тем близкого; мира, по привлекательности и недоступности сходного со сновидением или с детством; мира, куда люди письменной культуры, авторы и читатели, всегда пытаются и редко могут проникнуть»<sup>168</sup>.

Но такое проникновение свершилось в формах символизма. Они дали возможность впервые выговориться безмолвующему большинству. Но вот здесь возникает любопытная проблема. Древнейший ритуальный пласт культуры, возрождаемый символистами, все не способствовал утверждению личного начала. Совсем наоборот. Но именно это обстоятельство еще раз позволяет подчеркнуть, что символизм является предвосхищением культуры идеационального типа, способной преодолевать не столько личное начало, сколько индивидуализм.

В начале XX века отношения между культурой столичной элиты и сектами стали обращать на себя внимание. Возникла мода на хлыстовские радения. Этим увлекались Вяч. Иванов, Д. Мережковский, А. Белый, М. Пришвин, А. Блок. Хлысты казались привлекательными символистам. Но и сами хлысты ощущали в них своих. Так, ссылаясь на М. Пришвина, А. Эткинд обращает внимание на то, как петербургские хлысты приглашали А. Блока стать их вождем – пророком<sup>169</sup>. Такой интерес к сектантам характерен и для А. Белого, о чем свидетельствует его роман «Серебряный голубь». Так, говоря о своем обостренном интересе к религиозным искателям из интеллигенции и народа, А. Белый констатирует, что этот интерес носился в воздухе повсюду («Эротика и огарочничество как следствие реакции, разливаясь в интеллигенции, были почвой появления хлыстовской эпидемии в столицах»<sup>170</sup>).

Но дело не только в общении между сектантами и поэтами. Сектанты заметно влияли и на символистскую поэтику. Так, В. Брюсов отмечает, что К. Бальмонту нравились песни хлыстов, и он пытается их воссоздать в своем сборнике «Зеленый вертоград». «Впрочем, – пишет он, – и все мировоззрение «людей божиих», их вера в экстаз, дающий прозрение в мистический смысл мира, их надежда – узреть бога в таинствах плоти, их изысканная мистическая чувственность, при аскетическом конечном идеале, – во многом соприкасается с признаниями, рассеянными в «Горящих зданиях», в «Будем как солнце» и других книгах Бальмонта»<sup>171</sup>.

Интерес к мистическим сектам в России существовал давно. Начался он не с Ф. Достоевского, о чем пишет П. Гайденко, и не с Л. Толстого. Кстати, увлечение сектой хлыстов, например, объясняет психологию русской революции, которая явно не исчерпывается политическим аспектом. Дело в том, что мистико-экстатические секты были охвачены ожиданием конца света и наступления Царства Божия, т.е. земного царства. Это характерно для хилястического мировосприятия, смысл которого заключается в идее тотального разрушения всего созданного в истории и в мире<sup>172</sup>. Лишь в результате этого разрушения возникает новый, преображенный мир. Эта религиозная идея овладевает сознанием русских революционеров, привносящих в политику религиозные настроения. Н. Бердяев проанализирует эту трансформацию политики в России в религию в специальной работе<sup>173</sup>. Символисты, культивирующие хилязм, естественно, остаются в стороне от этого катастрофического процесса перерастания религиозных настроений в политические. Тем не менее их эстетическая программа предполагала переустройство мира на основе эстетической идеи, вторжение эстетической идеи в нехудожественные сферы. Эстетическая идея у символистов, как и у романтиков, является оборотной стороной идеи религиозной.

Применительно к символистам речь должна идти об интересе к тем религиозным формам, которые в истории имели место, но не получили развития. Да и интерес символистов к архаике свидетельствует о возвращении к мировосприятию тех эпох, когда мировых религий в их поздних формах еще не существовало, а религиозная потребность уже имела место. Эту религиозную потребность сопровождала мистика. Весьма показательный факт: символистов подчас больше привлекает не религиозная идея, а мистическое состояние мира. В этом они подхватывают опять же мистическое возрождение, характерное для начала XIX века, что проявилось в поэтическом ренессансе той эпохи.

О таком мистическом восприятии мира на рубеже XIX–XX веков свидетельствует признание в романе А. Белого «Записки чудака» о том, как меняются закаты, свидетельствующие о переломной эпохе. «Рудольф Штейнер отметил явление это; и – Неттесгеймский Агриппа указывал еще в XVI веке, что с 1900 года мы вступим в иную эпоху»<sup>174</sup>. Символисты уже ощущали эту новую эпоху, эти новые миры. «И нам недолго любоваться / На эти, здешние, пиры: / Пред нами тайны обнажатся, / Возблещут дальние миры»<sup>175</sup>. Некоторые из них ощущали себя пророками этих иных миров. «Я безумец! Мне в сердце вонзили / Красноватый уголь пророка!»<sup>176</sup>

Империя распадалась, и общность символистов, ощущающая себя в катакомбах, соотносит себя и с новой эпохой, и с Новым Градом. «Второе пришествие началось. Этой правдой я был и исполнен, отчетливо не сознавая ее; образовала она в душе моей точку, отталкивающую от себя все почтенные виды занятий для поддержания благоустроенной жизни, которая безвозвратно проходит; во взрывах, в катастрофах и в пожарах развалится старая жизнь; эти «взрывы» уже совершаются в тех, кто себя начинает готовить к событиям Новой Эпохи, которой, как солнцем, освещены наши души»<sup>177</sup>.

Вопрос отношения символизма к мистике обойти невозможно, поскольку недоброжелатели символистов называли их мистиками. Потом А. Белый уточнит: «Блок-то и был единственный «мистик», сперва фетишистски отнесшийся к метаформам жаргона, потом перенесший собственные смещения с больной головы на здоровую; хорошо, что он потом отрезвел; не мы ли отрезвили его двухлетней полемикой (в эпоху его мистико-анархических увлечений) в качестве помощников позитивного, трезвого, Брюсова»<sup>178</sup>. Однако мистицизм символизма – значимая проблема для рефлексии. Значение мистики в символизм приходило вместе с популярностью в этих кругах философии А. Шопенгауэра. Когда А. Белый сообщает о чтении сочинения А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», он пишет: «... Я пленился идеей Шопенгауэра о непосредственной возможности «увидеть идею»»<sup>179</sup>.

В качестве иллюстрации мысли о мистических увлечениях А. Блока А. Белый приводит стихотворение из его книги «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902 гг.), которому предпосланы строчки из В. Соловьева. «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо – / Всё в облике одном предчувствую Тебя. / Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо, / И молча жду, – тоскуя и любя / Весь горизонт в огне, и близко появленье, / Но страшно мне: изменишь облик Ты»<sup>180</sup>. Это мистическое предчувствие преображения мира и человека. «Час придет – исчезнет мысль о теле, / Станет высь прозрачна и светла»<sup>181</sup>. «Но что это? Преображение мира под воздействием Софии произойдет без посредничества людей? Подлинным посредником предстает у А. Блока поэт – провозвестник преображения, пользующийся особым вниманием Софии. «Все виденья так мгновенны – / Буду ль верить им? / Но владычицей вселенной, / Красотой неизреченной, / Я, случайный, бедный, тленный, / Может быть, любим»<sup>182</sup>.

Кого ожидает поэт? Кто она? Мировая душа в мистическом ореоле, а не в чувственной форме. Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо снова вернуться к философским идеям В. Соловьева, под воздействием которых поэт находился. В. Соловьев продолжает

древнюю традицию как восточной, так и западной мистики. В концентрированном виде эта традиция предстает в образе Премудрости Божией, или Софии. Собственно, в толковании Премудрости Божией может помочь Платон. В соответствии с платоновской философией речь должна идти о Премудрости Божией не как об образе, а как первообразе. Другое обозначение Премудрости Божией – София, которая у мистика Баадера, возрождающего в XIX веке мирозерцание мистика Бёме, предстает «идеей», или «первообразом». Присутствие Софии означает подчеркивание человечности божественного. Как пишет Е. Трубецкой, для религиозного чувства не может быть ничего важнее и ценнее веры в человечность Божественной Премудрости. «Вечная Мудрость Божия, – пишет он, – нашедшая себе окончательное безусловное выражение в человеке и в человеческом образе сидящая на престоле, царящая над горним и земным, – такова основная идея религиозной архитектуры и живописи, вдохновившей Соловьева; идея эта коренится в самом существе религиозного отношения. Ибо для последнего недостатка одной веры в Бога нужна надежда, нужно твердое упование, что в Боге есть для человека не только обитель, но и царственный венец»<sup>183</sup>.

Отношение вечной Премудрости Божией к действительности есть отношение сущности и явления, идеи и предметно-чувственного мира. Это отношение не является постоянным. Сущность в явлении просматривается лишь в редкие мгновения. Подлинное видение Премудрости Божией или Софии редко. Это, действительно, редкие мгновения, когда временное, мимолетное соединяется с вечным. Именно в эти редкие мгновения и совершается то преображение, которого ожидают мистики. Нечто подобное есть у А. Белого в «Симфонии», но уже в пародийном ключе («То, что у Блока подано в мистической восторженности, мною подано в теме иронии; но любопытно: и Блок и я, совпав в темах во времени, совсем по-разному оформили темы; у Блока она – всерьез, у меня она – шарж»<sup>184</sup>).

Когда В. Брюсов пытается дать характеристику поэзии А. Блока, он фиксирует прежде всего улавливаемую в ней мистическую интонацию. Так, имея в виду первый сборник поэта «Стихи о Прекрасной Даме», вышедший в 1905 году, он утверждает, что в вошедших в него стихах предается настроение, во власти которого находились члены кружка, куда входили А. Блок и А. Белый. Они были убеждены в том, что приблизился «конец всемирной истории», что скоро должен свершиться радикально изменяющий жизнь человечества великий вселенский переворот. «Их возбужденному воображению, – пишет В. Брюсов – везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, всё происходящее вокруг эти юноши воспринимали

как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл»<sup>185</sup>. Поэтому в стихах А. Блока главное – ожидание божественной фигуры, с которой связывается идея возрождения и воскресения мира. В стихах ощущается ожидание, предчувствие появления. Все, что попадает в поле внимания поэта, придается смысл иносказания.

Но ведь нечто подобное, а именно мистическое настроение питало поэзию и в эпоху романтизма, т.е. в начале XIX века. Это было одно из первых всплесков сопротивления просветительскому рационализму. Имея в виду XIX век, Г. Флоровский пишет: «Мистическое напряжение чувствуется в обществе с самого начала века»<sup>186</sup>. Тогда тоже зачитывались Бёме, Сен-Мартеном, Сведенборгом. Параллельно происходило пробуждение исторического чувства. Может быть, увлечение мистикой на рубеже XIX–XX веков лучше всего объяснил А. Безансон, попытавшийся обнаружить в символизме и вообще в художественном авангарде этого времени волю к религии или к сакральному. «Самым существенным, – писал он, – было «религиозное возрождение», окружавшее символизм, «второй романтизм», который вытесняет позитивизм, реализм, сциентизм, господствовавшие в середине века. Новостью было то, что эта религиозность не была христианской, хотя порой и утверждала о себе как о таковой в своем синтетическом стремлении, которое было одной из ее составляющих»<sup>187</sup>.

Собственно, в этом символисты тоже демонстрировали преемственность. К такой же возможности иной, не христианской, религии подошли и романтики. Р. Гайм констатирует, что Шлейермахер допускал возможность «более выразительных и более изящных форм религии, которые могли бы существовать наряду с христианством и вне его»<sup>188</sup>. Действительно, в своих «речах о религии Шлейермахер писал буквально следующее: «К религии мы должны относиться не слегка, а как можно серьезнее, так как уже пора основать новую религию. Это есть цель всех целей и их средоточие. Я даже вижу, как выступает на свет это величайшее произведение Нового времени; оно выступает на свет так же скромно, как первобытное христианство, от которого никак не ожидали, чтобы оно могло поглотить Римскую империю точно так же, как эта великая катастрофа поглотит в своих дальнейших кризисах Французскую революцию»<sup>189</sup>.

Таким образом, идея альтернативной культуры, которую пророчили символисты, предполагала и специфическую основу. Поскольку понятие «культура» происходит от слова «культ», то, следовательно, в основе всякой культуры оказывается сверхчувственное начало. Поэтому смысл символизма во многом заключается в реабилитации

сверхчувственного, а, следовательно, в возрождении религиозного чувства, не важно, было ли оно связано с традиционными религиями или уже пророчило возникновение новой религии.

*Символизм: от прорыва в настоящее  
к прорыву в мифологическое время*

Остановимся на следующем, для нас последнем признаке символизма, который разительно походит на то, что произошло в середине XX-го века, в эпоху «оттепели», а именно, на переоценку футуристического мировосприятия, которое возникло, конечно, значительно раньше и даже не в эпоху возникновения и распространения футуризма как художественного течения, а еще на ранней стадии модерна как мировосприятия, т.е. еще в эпоху Просвещения. Этот просветительский футуризм пытались пересмотреть еще романтики, утверждавшие, что в истории человечества рай принадлежит прошлому<sup>190</sup>, затем символисты, а в XX веке необходимость в таком пересмотре ощутили шестидесятники. Символисты решительно повернули от футуризма к пассаизму. Пассаизм в символизме – одна из попыток сопротивления модерну, перечеркивающему прошлое, историю, традицию и культуру. Это обстоятельство – поворот к пассаизму подтверждает верность символизма романтической традиции. Ведь именно символисты открывают историю и великие эпохи в истории искусства заново. История для них уже не является историей надындивидуального Духа, как это полагал Гегель, а является историей народов и наций.

Пассаизм является универсальной тенденцией в символизме. Этот мотив отрефлексирован в мемуарах А. Белого. Когда он пишет, что младшее поколение разрушило казавшийся таким стабильным быт отцов, он пользуется даже словом «пассаизм». «Волей к переоценке и убежденностью в правоте нашей критики были сильны мы в то время: и эта критика наша быта отцов начертала нам схемы иных форм быта; она же продиктовала интерес к тем образам прошлого, которые были заштампованы прохожею визю поколения семидесятников и восьмидесятников; они не учли Фета, Тютчева, Боратынского; мы их открывали в пику отцам; в нашем тогдашнем футуризме надо искать корней к нашим пассаистическим экскурсам и к всевозможным реставрациям»<sup>191</sup>. Как выразился А. Белый, «пассаистические» уроки отцам имели такой смысл: «Вы нас упрекаете в беспринципном новаторстве, в разрушение устоев и догматов вечной музейной культуры; хорошо же, – будем «за» это все; но тогда подавайте настроенный строй, – не прокисший устой, не штамп, а стиль, продуманный



заново, не скепсис, а – критицизм; отдайте нам ваши музеи, мы их сохраним, вынеся из них Клеверов и внеся Рублевых и Врубелей»<sup>192</sup>.

Авангард, а до этого символизм открывал восточное и африканское искусство, славянскую мифологию, русский фольклор, древнерусскую иконопись, первобытное искусство, древнюю скифскую скульптуру, каменных баб южнорусских степей, полинезийское искусство и искусство мексиканских индейцев, лубок и народный орнамент<sup>193</sup>. Все это будет названо примитивизмом, проникающим в поэзию, живопись и музыку. Но вся эта получившая развитие в футуризме и вообще в авангарде традиция началась именно в символизме.

Однако надлом империи породил еще одну особенность, а именно новое чувство времени, которое проявило себя в символизме. Распад имперской структуры первоначально порождает чувство настоящего, и лишь затем самосознание символизма разворачивается с помощью аналогий с разными историческими эпохами.

В статье «Кризис индивидуализма» В. Иванов констатирует вырождение аристократии, а следовательно, и индивидуализм. Общество движется к массовым, т.е. демократическим, формам. Хотя это еще не реальность, но власть массы уже ощутима («И прежде чем восторжествовать как общественный строй, демократия уже одержала победу над душой переходных поколений»<sup>194</sup>). В данной статье В. Иванов предстает стойким, ощущающим распад империи («Ослабел аппарат к владению и владычеству как таковому. Мы еще деспотичны; но этот атавизм старинных тиранов, больших или малых, прячется в нас от нас самих и сам себя отрицает своим вырождением и измельчанием»<sup>195</sup>). В данном случае В. Иванов не случайно вспоминает Эпикура. Ведь именно от него идет культ мгновения и символизм. «Былое эпикурейство, – пишет В. Иванов, – говорило: «Carpe diem» – «лови день». В погоне за мгновением личность раздроблена и рассеяна. Цельный индивидуум собирает золото своих полдней, и жизнь отливает из них в тяжелый слиток; а наша жизнь разрежена в ткань мимолетных видений... Миг – брат вечности. Мгновение, как вечность, глядит взором глубины»<sup>196</sup>.

Обостренное чувство мгновения не связано лишь с распадом старой империи. В XIX веке это чувство охватывает многие культуры. Может быть, в первую очередь западную, о чем свидетельствует возникновение того течения в искусстве и, в частности, в живописи, которое известно как импрессионизм. Для него значимым становится фиксация каждого мгновения вечно изменчивого бытия. Естественно, что импрессионизм последних десятилетий XIX века переходит в символизм. Так, В. Марков утверждает, что импрессионизм, который имел место не только в русской живописи, испытывающей

влияние французской живописи, но и в русской литературе, о чем свидетельствуют произведения Чехова и, например, Фета, не только предшествовал русскому символизму, но и сопутствовал ему, став его составной частью<sup>197</sup>.

Открытие чувства настоящего в русской культуре происходит еще до символизма. Так, в дневнике А. Герцена за 1842 год мы находим такое суждение. «Если глубоко всмотреться в жизнь, конечно, высшее благо есть само существование – какие бы внешние обстановки ни были, – пишет он. – Когда это поймут – поймут и, что в мире нет ничего глупее, как пренебрегать настоящим в пользу грядущего. Настоящее есть реальная сфера бытия. Каждую минуту, каждое наслаждение должно ловить, душа непрерывно должна быть раскрыта, наполняться, всасывать все окружающее и разливать в него свое. Цель жизни – жизнь»<sup>198</sup>. Эту же мысль он повторит в дневнике 1844 года, касаясь «проклятого невнимания нашего к настоящему» и призывая «ценить каждое мгновение»<sup>199</sup>.

Конечно, такое восприятие времени в истории время от времени повторяется. В этом смысле А. Герцен совсем не был первым. И не в XIX веке впервые осознается истина, открывшаяся А. Герцену. Нечто подобное высказывал Гёте. Но и Гёте лишь повторяет древних. Когда А. Герцен размышляет о ценности мгновения настоящего, он цитирует Лукреция. «Да, – пишет он, – древний мир умел лучше даже нашего любить и ценить космос, великое Все, Природу»<sup>200</sup>. Но ведь как известно, Лукреций излагает идеи Эпикура.

Поэтому нельзя не отдавать отчета в том, что в эстетике символизма не могла не прорваться гедонистическая, а следовательно, эпикуровская эстетика. Но ведь восхваление мгновения – лишь один из признаков общего мировосприятия. И вовсе не только о восторге перед миром, природой и космосом здесь должна идти речь, а совсем наоборот, о декадентском неприятии жизни, о нигилизме, которые Ф. Ницше усматривал еще в греческой философии и в раннем христианстве<sup>201</sup>. Отголоски древних идей и образов можно обнаружить и в искусстве 60-х годов XX века, о чем нам уже приходилось писать<sup>202</sup>. Но если вернуться к импрессионистическим приемам символизма, то они в 60-е годы XX века тоже возрождаются. Эту жажду открытия настоящего выразит А. Вознесенский в стихотворении «Ностальгия по настоящему» («Я не знаю, как остальные, / Но я чувствую жесточайшую, / Не по прошлому Ностальгию – / Ностальгию по настоящему»<sup>203</sup>.

Этот мотив ностальгии по настоящему у А. Вознесенского соотносим с поэтическими строчками К. Бальмонта, стремящегося отразить в каждом миге всю полноту бытия. Не случайно В. Брюсов считал символиста К. Бальмонта, как и Верлена, импрессионистом<sup>204</sup>.

«Для него, – писал В. Брюсов о К. Бальмонте, – жить – значит быть во мгновениях, отдаваться им... Истинно то, что сказалось сейчас. Что было пред этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас»<sup>205</sup>. Однако В. Брюсов подмечает у К. Бальмонта и нечто другое. Мгновение привлекает поэта еще и потому, что вызывает к бытию острые и яркие переживания, позволяющие вскрыть тайную красоту вещей и явлений. Это позволяет передать все то, что «живет вне формы человеческой жизни»<sup>206</sup>.

Так мы приходим к констатации близости символистской поэзии тому, что доказывали мыслители этой эпохи, представляющие «философию жизни». В этой фиксации мгновения в соответствии с К. Бальмонтом проявляется смысл эстетического вообще. Сам К. Бальмонт в очерке «Из записной книжки» признается: «Я живу слишком быстрой жизнью и не знаю никого, кто так любил бы мгновенья, как я. Я иду, я иду, я ухожу, я меняю, я изменяюсь сам. Я отдаюсь мгновению... В свете мгновений я создавал эти слова. Мгновенья всегда единственны. Они слагались в свою музыку, я был их частью, когда они звенели...»<sup>207</sup>. Что же касается гипнотической притягательности в символизме настоящего времени, то даже А. Блок приносит: «Искусство – ноша на плечах, / Зато как мы, поэты, ценим / Жизнь в мимолетных мелочах!»<sup>208</sup> Однако и А. Блока посещает прозрение: «Длятся часы, мировое несущие. / Шируются звуки, движенье и свет. / Прошлое страстно глядится в грядущее. / Нет настоящего, Жалкого – нет»<sup>209</sup>.

А. Блок прекрасно отдавал отчет в том, что мимолетность незримыми нитями связана с архаическими представлениями. В своей статье о В. Иванове он утверждает: «Исследователь, не нарушая мгновений созерцания, снимает с глаз повязку за повязкой, приучая к прозрению мглы, из которой – мы знаем – скоро поднимутся жуткие образы. Когда-то уже снились они: мы в сумерках, как в прошлом; и опять возвращается то, что уснуло в воспоминании»<sup>210</sup>. Так улавливается платоновское начало поэзии. Именно на это обращает поэт внимание. Не случайно в этой же статье А. Блок упоминает Платона, для которого познание есть не что иное, как припоминание. Конечно, платонизм А. Блока опять же идет от В. Соловьева. Е. Трубецкой констатирует представление В. Соловьева о познании как обновленный и переработанный платонизм. «Платон, как известно, – пишет он, – объяснял познание припоминанием вечных божественных идей, с которыми наш ум существенно связан и которые он созерцал когда-то, раньше земной жизни, раньше всяких чувственных впечатлений. Действие идей на наш ум предшествует чувствам и обуславлива-

ет возможность всякого познания: чувства сами по себе не создают идею, а только наводят на нее, создают поводы для ее появления на поверхности сознания. Все эти старые платоновские положения так или иначе нашли себе место в учении Соловьева»<sup>211</sup>.

Импрессионизм пронизывает не только творчество некоторых поэтов, в данном случае К. Бальмонта, но и подтекст некоторых стихов Ф. Сологуба, которого уж никак невозможно считать проводником «здорового взгляда», так восхищавшего А. Герцена у древних. Наоборот, для Ф. Сологуба характерно отрицание жизни, в которой царит пошлость и мещанство. Тем не менее и Ф. Сологуб смысл жизни пытается обнаружить не в трансцендентном и в будущем, а в настоящем. Так, в своей попытке дать характеристику творчества Ф. Сологуба Иванов-Разумник пишет: «И мотивы эти (любви к жизни у Ф. Сологуба, – Н.Х.) проходят через все творчество Ф. Сологуба, рядом с мотивами отрицания мира, рядом с настроениями скорби и отчаяния; любовь к жизни и ко всему земному так же присуща Ф. Сологубу, как и другие уже знакомые нам настроения»<sup>212</sup>. Разумеется, восприятия и переживания мгновения у Ф. Сологуба окрашены пессимизмом. В соответствии с ним смысл жизни следует искать не в будущем, а в переживаниях каждого момента. И вовсе не будущее придает смысл нашей жизни, а настоящее. «Живи и знай, что ты живешь мгновеньем,/ Грядущим тайнам, прежним откровеньям, / И думы знойные о тайной цели/ Всебытия / Умрут, как звон расколотой свирели/ На дне ручья»<sup>213</sup>.

Однако гипноз настоящего далеко не исчерпывает всего символизма. Скорее его характеризует связь мгновения с универсальным, надындивидуальным временем. Здесь гегелевская концепция истории как надындивидуальной логики развития подразумевается, хотя понимается по-иному. По сути дела, А. Белый подходит к оправданию ницшевского «вечного возвращения». У него происходит осознание цикличности исторического времени. «Идея вечного возвращения у Ницше, – пишет К. Ясперс, – философски сколь существенна, столь и сомнительна, поскольку для него она была наиболее впечатляющей, тогда как после него никто другой, пожалуй, не был взволнован ею всерьез; для Ницше она составляет решающий момент его философствования, в то время как те, кто осваивал наследие Ницше, пытались большей частью обойтись без нее»<sup>214</sup>. Вечное возвращение – это другой принцип понимания исторического процесса, несводимого к бесконечному становлению. Эта логика становления, если мыслить ее в больших длительностях, прерывается, и становится понятным то, что то, что раньше казалось в истории новым, оказывается лишь повторением когда-то уже существовавшего. К. Ясперс комментиру-

ет: «Все, что есть, уже было бесконечное число раз и еще бесконечное число раз повторится»<sup>215</sup>.

Мотив «вечного возвращения» Ф. Ницше А. Ханзен-Лёве находит в поэзии З. Гиппиус и Ф. Сологуба<sup>216</sup>. Высоко оценивая трактат Ф. Ницше о рождении трагедии, В. Иванов утверждает, что в нем немецкий философ сделал подлинное открытие, ибо он впервые назвал то, что составляет суть всякого художественного творения, а именно, взаимодействие двух начал – аполлоновского и дионисийского<sup>217</sup>. Именно у В. Иванова мы обнаруживаем объяснение того, почему Ф. Ницше стал для символистов авторитетом. «Обаяние Дионисово сделало его властителем наших дум и ковачем грядущего»<sup>218</sup>. Именно В. Иванов позволяет установить, откуда у символистов возникает культ мгновения. Было бы неверным подразумевать под мгновением лишь восторг от земного бытия. У них это мгновение является оборотной стороной мифологического времени и, еще точнее, того состояния сознания, которое означает свойственный дионисийской стихии выход «из себя», из заданных границ личности и в конечном счете выход из времени. В. Иванов пишет: «Дионисийское состояние знает единый свой, безбрежный миг, в себе несущий свое вечное чудо: каждое мгновение для Ницше – восходящая и посредствующая ступень, шаг приближения к великой грядущей године»<sup>219</sup>. Следующее высказывание В. Иванова является еще более точной характеристикой времени, каким оно предстает у символистов. «Дионисийское состояние есть выхождение из времени и погружение в безвременное, – пишет В. Иванов, – Дух Ницше весь обращен к будущему; он весь в темнице времен. С трагической силою повествует он, как открылась ему тайна круговорота жизни и вечного возврата вещей, этот догмат древней философии»<sup>220</sup>.

Идея «вечного возвращения» становится значимой и у А. Белого. «Быть может, – говорит один из персонажей в его «Симфонии», – все возвращается. Или все изменяется. Или все возвращается видоизмененным. Или же только подобным. Может быть, возвратившиеся видоизменения когда-то бывшего совершеннее этого бывшего. Или менее совершенны. Может быть, ни более, ни менее совершенны, а равноценны. Быть может, прогресс идет по прямой. Или по кругу. Или и по прямой, и по кругу – по спирали... И мы живем одновременно и в отдаленном прошедшем, и в настоящем, и в будущем. И нет ни времени, ни пространства»<sup>221</sup>. С этой точки зрения трудно согласиться с тем, что символисты якобы исходили из исключительной ценности мгновения, т.е. настоящего, что В. Брюсов считает наиболее обращающим на себя внимание в поэзии К. Бальмонта. В том-то и дело, что, усматривая в мгновении особую ценность, они мыслили его, как это было

и у Ф. Ницше, «вечностью, существующей в любой миг, в который любовь каждому охватываемому ею бытию придает совершенство и нетленность»<sup>222</sup>. Но именно эта мысль как раз и оказывается весьма значимой для понимания того, почему для символистов миф приобретает столь важное значение. Ведь в мире тоже «нигде нет начала, нигде нет конца – мир постоянно завершен, постоянно весь, всегда середина, всегда начало и конец»<sup>223</sup>. Эту закономерность Ф. Сологуб формулирует так: «Что было, будет вновь. / Что было, будет не однажды»<sup>224</sup>.

Хотя уже Ф. Ницше, реабилитируя миф, ощущает, что витальность покидает модерн, тем не менее мировосприятие модерна все еще находится в зените, а значит, футуризм представляет силу. Возникшее новое художественное направление под названием «футуризм» продемонстрирует, как искусство способно ассимилировать продолжающееся распространяющееся умонастроение модерна. Как известно, футуризм явился реакцией на распространяющийся в символизме пассеизм. Для символизма пассеизм был весьма органичным, поскольку символисты не могли ограничиться восторгом перед чувственной реальностью. Разделяя религиозные настроения, они возрождали сверхчувственное восприятие мира, а потому не могли не ощутить свое родство с предшествующими художественными эпохами и культурами. В этих эпохах и культурах они искали свое. По сути, они «путешествовали» по всем культурам (Античности, Средневековью, Древней Руси, архаическим культурам, культурам Востока и т.д.). Так, А. Белый признается, что был теософом до знакомства с теософической литературой. Познакомившись с «Упанишадами», с учениями Лао-цзы и Конфуция, он пишет: «...впечатление от «Упанишад» взворотило все бытие»<sup>225</sup>. Пытаясь осознать свое выпадение из всех форм культуры, А. Белый признает: «Интерес к Востоку, буддирование европейской цивилизации – это был беспомощный вызов по отношению к тому, что должен бы я предпринять; в сущности, волил я революции быта, революции сознания, которое развертывалось лишь по мере того, как углубляется революция социальных отношений; последней не было»<sup>226</sup>.

В. Бычков обращает внимание на то, что А. Белый ассимилировал идеи Дионисия Ареопагита. Он пишет: «В начале XX века, в частности, и в теории Андрея Белого, но не только у него, христианская культура возвращается в каком-то смысле "на круги своя"»<sup>227</sup>. И еще: «После нескольких столетий секуляризации и увлечения естественными науками, позитивизмом и материализмом, – пишет В. Бычков, – на рубеже мощного скачка бездуховных цивилизационных процессов XX века, культура уже изнутри своей секуляризованной части – мирского искусства – приходит к выводу о существовании абсолютного

духовного Начала бытия, Первопричины мира, то есть, проще говоря, старого доброго Бога, которого в рамках новой художественной рефлексии, опосредованной классической немецкой философией, теперь называют Первосимволом, Великим Символом или просто Символом с прописной буквы»<sup>228</sup>.

В этом смысле любопытно увлечение В. Брюсова Средними веками, о чем свидетельствует его роман «Огненный ангел», в котором он погружает читателя в быт средневекового Кельна. Рационализм В. Брюсова – оборотная сторона его как символиста тяготения к иррациональному. «Не верил же он, – пишет А. Белый о В. Брюсове, – ни в духов, ни в материю; но оборотной стороной этого скептического неверия было огромное любопытство: ко всему темному, неизученному; он сам же ловился на этом любопытстве, с нездоровою любознательностью перечитывая все, что писалось о передаче мыслей на расстоянии»<sup>229</sup>.

Так К. Бальмонт стремился слиться то «с холодной и жестокой яркостью Мексики, то с безмерностью Ассирии, то с практической мудростью Китая»<sup>230</sup>. Наконец, поэт проявляет интерес к раскольникам, в особенности к поэзии секты хлыстов. Известно его тяготение к древним былинам. Так, по поводу его поэтического сборника «Жарптица» (1908 г.) В. Брюсов писал: «Должно быть, находя, что наши русские былины, песни, сказания недостаточно хороши, он всячески прихорашивает их, приспособляет к требованиям современного вкуса. Он одевает их в одежду рифмованного стиха, выбрасывает из них подробности, которые кажутся ему выходками дурного тона, вставляет в былины изречения современной мудрости, генеалогию которых надо вести от Фридриха Ницше. Но как Ахилл и Гектор были смешны в кафтане XVIII века, так смешны и жалки Илья Муромец и Садко Новгородский в сюртуке декадента»<sup>231</sup>.

Гораздо более сложной является фигура Вяч. Иванова, в поэтике которого уже улавливаются некоторые признаки постмодернизма. Ведь постмодернисты, провозглашая в последних десятилетиях XX века универсальным приемом деконструкцию произведения, преследовали отрицание умонастроения модерна, трансформирующегося в нечто вроде идеологии со всеми вытекающими отсюда последствиями. Именно поэтому постмодернисты обосновывают необходимость фрагментирования и децентрации произведения, как и выявление в нем элементов, которые модерн всегда вытеснял на периферию. Обычно такие элементы сохраняли связь с предшествующими эпохами в истории искусства и по отношению к модерну были явно альтернативными. Но именно эта эстетика выявления в модерне христианских и даже языческих элементов и присуща Вяч. Иванову. Собственно,

и сама манера Вяч. Иванова выступать в произведении не от первого лица, а в некоей маске тоже выдает в нем постмодерниста. «Почти нигде, – пишет В. Брюсов, – он (Вяч. Иванов. – *Н.Х.*) не говорит от первого лица, лучше сказать, от своего лица, предпочитая или надевать различные маски, или искать аналогий своим переживаниям в традиционных образах древних сказаний или исторических событий»<sup>232</sup>.

В христианском Вяч. Иванов стремится обнаружить языческое и наоборот, в языческом уже христианское. Так, по мнению В. Брюсова, идея жертвы – столь знакомая по христианству, у Вяч. Иванова в его работе «Эллинская религия страдающего бога» оказывается в том числе и идеей античного, греко-римского религиозного сознания. Отмечаемая В. Брюсовым особенность Вяч. Иванова, связанная со стремлением «в чужом находить свое», вообще является характерной особенностью всего символистского пассаизма. «То изречения Библии, то античные мифы (которых, кстати сказать, он показывает себя истинным знатоком), – пишет он, – то воспоминания о великих созданиях музыки или пластики, то образы, явившиеся поэту во время его скитаний по разным странам Европы и вокруг Средиземного моря, то откровения индийской мудрости – поочередно дают ему сюжеты для его стихов, позволяя в чужом находить свое»<sup>233</sup>.

Вообще, в символизме возникают признаки не только постмодернизма. Элементы постмодернизма можно обнаружить не только у Вяч. Иванова, но, например, у В. Хлебникова. О приемах В. Хлебникова В. Марков писал: «Излюбленным жанром Хлебникова был жанр отрывка; крупные произведения создавались сложением мелких, «нанизыванием» фрагментов без всякого соблюдения традиционной композиции»<sup>234</sup>. Фиксируемые В. Марковым особенности характерны именно для постмодернизма. В недрах символизма возникает и футуризм, хотя, определившись, футуризм противопоставил себя символизму. Но, как утверждает В. Марков, на стыке символизма и футуризма рождается еще одно направление, обозначаемое как экспрессионизм, элементы которого, по мнению В. Маркова, можно уловить и у Пастернака, и у Маяковского<sup>235</sup>.

Искание символистами своего в уже угаснувших культурах было необходимым этапом в осознании своего, т.е. себя, через параллели с Другим. Прежде всего, конечно, символисты искали в других художественных формах и эпохах формы символического мышления, которые они отождествляли с поэтикой вообще. Так, В. Брюсов пишет: «Поэзия, вообще искусство – от века символичны. Слово не адекватно идее или, если угодно, настроению, чувству, вообще духовному содержанию. Выразить идею можно только в символе. Так и делали все истинные поэты всех эпох и всех народов, в Атлантиде, так же как в



Элладе, в Средние века, как при Пушкине. Вот почему мы называем и Эсхила, и Вергилия, и Гартмана фон Ауэ, и Тютчева нашими братьями. Символическая школа только осознала этот извечный принцип всякой поэзии, всякого искусства. И если вы хотите творить создания художественные, вы должны быть символистами»<sup>236</sup>. Конечно, подобное прочтение всей истории искусства как истории символизма не могли не провоцировать критику. Так, во время одной из дискуссий на эту тему философ Л. Лопатин спрашивал: в чем же спецификум символизма как направления, если и Шекспир символист?<sup>237</sup>

Но мысль В. Брюсова можно проиллюстрировать связью символистов с великими поэтами XIX века. Тот же мотив ностальгии по настоящему можно зафиксировать еще у А. Фета. В одном из его стихотворений мы находим эту ностальгию: «Льни ты хотя б к переходящему, / Трепетной негой манящему, / Лишь одному настоящему». Комментируя это стихотворение и сближая К. Бальмонта с А. Фетом, В. Брюсов утверждает, что оба поэта знали только настоящее. Несмотря на их несходство, в их стихах есть родственные черты, а именно: они демонстрируют способность всецело исчезать в данном мгновении, забывая все, что было до этого мгновения, и абстрагироваться от того, что может за ним последовать»<sup>238</sup>.

Такая потребность улавливать в чужом свое, а чужое видеть в угаснувших культурах, предполагает расшифровку этого «своего». А «своим» в данном случае являлись именно формы символического мышления, адекватным выражением которого был миф. Вот почему свое творчество символисты называли мифотворчеством. По этому поводу В. Брюсов в 1921 году пишет следующее: «В период своего расцвета символизм охотно обращался к античным (эллинским) мифам, вообще к народным сказаниям и легендам, большая часть которых построена по принципу символа. Иные символисты даже любили называть свою поэзию «мифотворчеством», созданием новых мифов»<sup>239</sup>. В данном случае в суждениях В. Брюсова ощущается даже самокритика. Утверждая, что поэты проявляли интерес к Элладе и Риму, Ассирии и Египту, сказаниям Эдды и мифологии полинезийских дикарей, к мифической Атлантиде и Средневековью, В. Брюсов говорит, что символистская поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков. Собственно, именно это обстоятельство и свидетельствует о пассаизме символистов как одном из главных признаков их поэзии.

Такие «прогулки» по иным мирам и культурам были следствием нарушения преемственности с непосредственно предшествующими художественными эпохами. Этот пассаизм символизма был выражением необходимости познать себя. Ведь в творческих экспериментах символизма утверждала себя идея того, что угаснувшие эпохи оконча-

тельно не исчезают. История постоянно возвращается к уже, казалось бы, исчерпанному и угаснувшему и подхватывает это, развивает и делает актуальным. По сути, символисты ближе к циклической, а не линейной логике развертывания исторического процесса. Но пассаизм как признак символизма бросается в глаза не только в начале XXI века, с точки зрения исторической дистанции. Эту особенность сами символисты осознавали. Так, реагируя на наскоки футуристов на символизм, В. Брюсов говорит, что такие наскоки спровоцированы пассаизмом символистов. «Я вполне понимаю возникновение футуризма. – пишет он – Это – порождение современных больших городов, той культуры, о которой так хорошо сказал Игорь Северянин, что она «гнила, как рокфор». С одной стороны, началось повальное увлечение стариной. Маринетти и его товарищи стоном застонали от того преклонения перед старой Италией, которое современным итальянцам жить не дает. А у нас разве лучше? Да одна эпидемия неожиданного восторга перед старыми иконами, которая охватила сейчас всю Россию (а кажется, и не одну Россию), чего стоит! Понятно, что художники завопили: «К черту старину! Мы хотим жить сегодня, а не третьего дня!»<sup>240</sup>. В. Брюсов как бы оправдывает альтернативу в поэзии, которой оказываются футуризм и акмеизм. «Напротив, – пишет он, – совершенно радикальным был протест раннего футуризма, означившегося около 1910 года. Критика футуристов была по больным местам символизма; в их теоретических построениях было много справедливого. Футуристы прежде всего хотели быть поэтами современности, жестоко высмеивая преувеличенный историзм символистов. Рассудительности символистов футуристы противопоставляли требование, чтобы поэзия непосредственно говорила образами чувственности»<sup>241</sup>.

Если символисты продолжали традицию романтизма и потому их пассаизм логично вытекал из этой традиции, то футуризм был пронизан мировосприятием модерна, т.е. безудержной жаждой инновации, отрицанием и прошлого, и всякой традиции вообще. В этом футуризм, не порывая окончательно связи с символизмом, возвращался к просветительской традиции, а точнее, к традиции модерна. Это очевидно хотя бы по тактике В. Маяковского, создавшего известную группу ЛЕФ («Левый фронт искусств»), целью которой было приспособить авангард к коммунистической идеологии<sup>242</sup>. Но ведь эта идеология была прямым порождением просветительских идей. Противопоставлять символизм и футуризм в искусстве начала XX века не просто. Именно от символизма тянутся нити, которые в различных течениях художественного авангарда получают свое продолжение. Да, собственно, и сам футуризм во всех его индивидуальных проявлениях, как это формулирует В. Марков, есть не что иное,

как постсимволистское движение в русской поэзии 1910–1930-х годов, объединявшее все авангардистские силы<sup>243</sup>.

Таким образом, выдвигая для обсуждения шесть тезисов, касающихся эстетики символизма, мы стремились продемонстрировать те «геологические» сдвиги, что происходят в искусстве начала XX века. Но, пытаясь осмыслить эти сдвиги, мы обнаружили и нечто большее, а именно мы попытались понять символизм как духовное ядро возникающей и проходящей начальный этап становления альтернативной культуры. При этом мы не обошли вниманием то обстоятельство, что сами символисты этот процесс творения не только искусства, но жизни и культуры осознавали, о чем и свидетельствуют сопровождающие их творчество теоретические идеи.

### Примечания

1. *Бычков В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 479.
2. *Хренов Н.* Символизм – незавершенный проект. // Модерн и европейская художественная интеграция. М., 2003; *Хренов Н.* Маргинальные стороны символизма и способы саморепрезентации творческой личности. // Метаморфозы творческого Я художника. М., 2005; *Хренов Н.* Возвращаясь к символу и символизму. Символизм и эстетика XX века. // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008.
3. *Брюсов В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 465;
4. *Ходасевич В.* Некрополь. СПб., 2008. С. 80.
5. *Сарабьянов Д.* Модерн. История стиля. М., 2001.
6. *Гайденко П.* Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. С. 8.
7. *Хренов Н.* Художественная культура эпохи надлома империи в цивилизационном контексте. // Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты. М., 2010.
8. *Хренов Н.* Указ. соч. С. 30;
9. *Белый А.* Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 484.
10. *Никитенко А.* Дневник: В 3 т. Т. 3. 1866–1877. Л. 1956. С. 162.
11. *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М; Л., 1960. С. 269.
12. *Мережковский Д.* Эстетика и критика. Т. 1. Москва; Харьков., 1994. С. 137.
13. *Токвиль А.* Старый порядок и революция. М., 1997.
14. *Гайденко П.* Указ. соч. С. 325.
15. *Эткинд А.* Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998. С. 156.
16. *Мережковский Д.Л.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 135.
17. *Мережковский Д.* Полное собрание сочинений. Т. XIX–XX. М., 1914. С. 203.
18. *Бердяев Н.* Новое религиозное сознание и общественность. М., 1999. С. 38.
19. *Брюсов А.* Указ. соч. Т. 6. С. 475.

20. *Бельй А.* Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 538.
21. *Козырев А.* Соловьев и гностики. М., 2007. С. 113.
22. *Ясперс К.* Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб., 2004. С. 297.
23. *Ясперс К.* Указ. соч. С. 445.
24. *Ханзен-Лево А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 137.
25. *Мережковский Д.Л.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 362.
26. *Блок А.* Собрание сочинений в 8 т. Т. 1. М-Л., 1969. С. 78.
27. Там же. С. 429;
28. *Мережковский Д. Л.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 368.
29. *Хренов Н.* От технологии суггестивного воздействия к эстетике диалога // Между обществом и властью: массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века. М., 2002.
30. *Ханзен-Лево А.* Русское сектанство и его отражение в литературе русского модерна // Русская литература и религия. Новосибирск. 1997. С. 183.
31. *Ортега-и-Гассет Х.* Избранные труды. М., 1997. С. 241.
32. *Лосев А.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 111.
33. *Ясперс К.* Указ. соч. С. 345.
34. Там же. С. 337.
35. *Мотрошилова Н.* Цивилизация и варварство в эпоху глобальных кризисов. М., 2010. С. 337.
36. *Мотрошилова Н.С.* Франк и Н. Бердяев о «новом варварстве» // Культура и форма. М., 2010. С. 173.
37. *Блок А.* Собрание сочинений в 8 т., т. 6., М-Л., 1962.. С. 423.
38. *Мережковский Д.* Эстетика и критика. С. 124;
39. *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 71.
40. *Мережковский Д.Л.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 115.
41. Там же.
42. Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 12.
43. Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1990. С. 27.
44. *Бельй А.* Между двух революций. М., 1990. С. 289.
45. *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 399.
46. *Козырев А.* Указ. соч. С. 8.
47. Там же. С. 12.
48. Там же. С. 13.
49. *Лосев А.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. М., 1992. С. 304.
50. *Лосев А.* История античной эстетики. С. 261.
51. *Эткинд А.* Указ. соч. С. 16.
52. Там же. С. 634.

53. *Руссо Ж.-Ж.* Избранные сочинения: В 3 т. Т. 1. М., 1961. С. 48.
54. *Ясперс К.* Указ. соч. С. 363.
55. *Бельй А.* Между двух революций. С. 341.
56. *Хренов Н.* Ренессанс в отечественной эстетике конца 1950-х – начала 1960-х годов в контексте становления культуры идеационального типа // Искусствознание. 2009. № 1 – 2.
57. *Хренов Н.* Смена поколений в границах культуры модерна: надежды, иллюзии, реальность // Поколение в социокультурном контексте XX века. М., 2005.
58. *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 648.
59. *Бельй А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 35.
60. *Марков В.* История русского футуризма. СПб., 2000. С. 9.
61. *Бельй А.* На рубеже двух столетий. С. 35.
62. Там же. С. 36.
63. *Бельй А.* Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. С. 311.
64. *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М; Л., 1960. С. 96.
65. *Бельй А.* На рубеже двух столетий. С. 204.
66. *Марков В.* Указ. соч. С. 19.
67. *Ясперс К.* Указ. соч. С. 387.
68. Там же. С. 395.
69. *Блок А.* Собрание сочинений в 8 т., т. 5., М-Л., 1962., С. 35;
70. *Бельй А.* Начало века. М., 1990. С. 591.
71. *Бельй А.* На рубеже двух столетий. С. 36.
72. Там же. С. 435.
73. Там же. С. 436.
74. *Ясперс К.* Указ. соч. С. 583.
75. *Блок А.* Собрание сочинений в 8 т., т. 3., М-Л., 1960., С. 339;
76. Там же. С. 340.
77. *Эткинд А.* Указ. соч. С. 131.
78. *Блок А.* Собрание сочинений в 8 т., т. 6., М-Л., 1962., С. 111;
79. *Гайм Р.* Романтическая школа: Вклад в историю немецкого ума. СПб., 2006. С. 665.
80. *Ходасевич В.* Некрополь. СПб., 2008. С. 56.
81. *Брюсов В.* Указ. соч. Т. 6. М., 1975. С. 292.
82. *Бельй А.* На рубеже двух столетий. С. 200.
83. *Брюсов В.* Указ. соч. Т. 7. С. 375.
84. *Бельй А.* На рубеже двух столетий. С. 37.
85. *Ходасевич В.* Некрополь. С. 85.
86. *Ясперс К.* Указ. соч. С. 415.
87. *Гайм Р.* Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. С. 2006.
88. Там же. С. 510.
89. Там же. С. 514.
90. *Трубецкой Е.* Миросозерцание В.С. Соловьева. Т. 1. М., 1995. С. 58.
91. Там же. С. 60.

92. *Гайм Р.* Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. С. 595.
93. *Бельй А.* На рубеже двух столетий. С. 374.
94. *Гайденко П.* Указ. соч. С. 104.
95. *Блок А.* Собрание сочинений в 8 т., т. 3., М-Л., 1960., С. 85.
96. *Лукач Д.* Своеобразие эстетического. М., 1985. Т. 1. С. 288.
97. *Гайм Р.* Гегель и его время. СПб., 2006. С. 28.
98. Там же. С. 267.
99. *Лосев А.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Т. 1. С. 257.
100. Там же. С. 251.
101. *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. С. 319.
102. Там же. С. 412.
103. *Хренов Н.* Художественная культура эпохи надлома империи в цивилизационном контексте. С. 103.
104. *Бельй А.* Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности: Воспоминания о Штейнере. М., 2000. С. 26.
105. *Козырев А.* Соловьев и гностики. С. 212.
106. *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 40.
107. *Бельй А.* На рубеже двух столетий. С. 201.
108. *Гайм Р.* Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. С. 412.
109. *Козырев А.* Указ. соч. С. 76.
110. *Лосев А.* Владимир Соловьев и его время. М., 1990. С. 396.
111. *Бердяев Н.* Новое религиозное сознание и общественность. М., 1999. С. 54.
112. *Бельй А.* Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. С. 251.
113. *Блок А.* Собрание сочинений в 8 т., т. 6., М-Л., 1962. С. 101.
114. *Блок А.* Указ. соч. Т. 1. С. 294.
115. *Козырев А.* Указ. соч. С. 78;
116. Там же.
117. *Лукач Д.* Указ. соч. Т. 1. С. 287.
118. *Блок А.* Собр. соч. Т. 5. С. 10.
119. *Блауберг И.* Анри Бергсон. М., 2003. С. 558.
120. *Саккулин П.* Романтизм и «неоромантизм» // Вестник Европы. Петроград. 1915. № 3. С. 152.
121. *Блок А.* Указ. соч., т. 6., М-Л., 1962. С. 413.
122. *Блок А.* Указ. соч., т. 6., С. 363;
123. *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб. 1996.
124. *Блок А.* Указ. соч., т. 6., С. 367;
125. *Брюсов В.* Указ. соч., т. :, М., 1975. С. 261.
126. *Лосев А.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Т. 1. С. 288.
127. Там же. С. 303.
128. *Зедльмайр Х.* Утрата середины. М., 2008. С. 127.
129. *Вебер А.* Избранное: Кризис европейской культуры. СПб., 1999. С. 486.

130. *Белый А.* Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. С. 331.
131. Там же. С. 361.
132. *Блок А.* Указ. соч., т. 5., М-Л., 1962., С. 316;
133. *Блок А.* Указ. соч., т. 1., С. 187;
134. *Блок А.* Указ. соч., т. 1., С. 190;
135. *Лосев А.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Т. 1. С. 304.
136. *Козырев А.* Указ. соч. С. 13.
137. *Лосев А.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. С. 303.
138. *Мережковский Д.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 473.
139. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 311;
140. *Мережковский Д.* Стихотворения и поэмы. С. 490.
141. *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. С. 386.
142. Там же.
143. *Бердяев Н.* Новое религиозное сознание и общественность. С. 25;
144. *Белый А.* Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. С. 320
145. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994., С. 428;
146. *Белый А.* Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака., С. 452;
147. *Мережковский Д.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 266.
148. Там же. С. 275.
149. Там же.
150. *Хренов Н.* Ренессанс в отечественной эстетике конца 1950-х – начала 1960-х годов в контексте становления культуры идеационального типа.
151. *Брюсов В.* Указ. соч. Т. 4. М., 1974. С. 146.
152. *Белый А.* Между двух революций. С. 189.
153. Там же.
154. Там же. С. 366;
155. *Ясперс К.* Указ. соч. С. 378.
156. Там же. С. 393.
157. *Блок А.* Указ. соч., т. 5., С. 464.
158. *Ясперс К.* Указ. соч., С. 337.
159. *Блок А.* Указ. соч., т. 6., С. 99;
160. Там же. Т. 6. С. 111.
161. Там же.
162. *Бычков В.* Русская теургическая эстетика. С. 481.
163. *Гайденко П.* Указ. соч. С. 13.
164. Там же. С. 46.
165. Там же. С. 12.
166. *Ханзен-Леве А.* Русское сектантство и его отражение в литературе русского модернизма. Указ. соч. С. 191.
167. *Эткинд А.* Указ. соч. С. 195.
168. Там же. С. 476.

169. Там же. С. 480.
170. *Белый А.* Между двух революций. С. 315.
171. *Брюсов В.* Указ. соч. Т. 6. С. 277.
172. *Гайденок П.* Указ. соч. С. 27.
173. *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2.
174. *Белый А.* Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. С. 301.
175. *Блок А.* Указ. соч., т. 1., С. 162;
176. *Блок А.* Указ. соч., т. 1., С. 318;
177. *Белый А.* Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. С. 311.
178. *Белый А.* На рубеже двух столетий. С. 360.
179. Там же. С. 325.
180. *Блок А.* Указ. соч., т. 1., С. 94.
181. Там же. С. 162.
182. Там же. С. 164.
183. *Трубецкой Е.* Миросозерцание В.С. Соловьева. М., 1995. Т. 1. С. 345.
184. *Белый А.* Начало века. С. 141.
185. *Брюсов В.* Указ. соч., т. 6., С. 431.
186. *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Киев. 1991. С. 136.
187. *Безансон А.* Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М., 1999. С. 10.
188. *Гайм Р.* Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума., С. 777.
189. Там же. С. 458.
190. Там же. С. 592.
191. *Белый А.* На рубеже двух столетий. С. 37.
192. Там же. С. 38.
193. *Марков В.* История русского футуризма. С. 35.
194. *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 23.
195. Там же.
196. Там же. С. 22.
197. *Марков В.* История русского футуризма. С. 11.
198. *Герцен А.* Собрание сочинений в 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 217.
199. Там же. С. 294.
200. Там же. С. 219.
201. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 161.
202. *Хренов Н.* Художественная культура эпохи надлома империи в цивилизационном контексте.
203. *Вознесенский А.* Собрание сочинений: В 3т. М., 1984. Т. 2. С. 199.
204. *Марков В.* Указ. соч. С. 11.
205. *Брюсов В.* Указ. соч., т. 6., С. 250.
206. Там же. С. 253.



207. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 292.
208. *Блок А.* Указ. соч., т. 3., С. 115.
209. *Блок А.* Указ. соч., т. 1., С. 145.
210. *Блок А.* Указ. соч., т. 5., С. 12.
211. *Трубецкой Е.* Мирозерцание В.С. Соловьева. С. 253.
212. *Иванов-Разумник.* О смысле жизни. Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов. СПб., 1910. С. 71.
213. *Сологуб Ф.* Стихотворения. Л., 1975. С. 111.
214. *Ясперс К.* Указ. соч. С. 477.
215. Там же. С. 477.
216. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм., С. 105.
217. *Иванов В.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 295.
218. Там же. С. 310.
219. Там же. С. 318.
220. Там же. С. 318.
221. *Бельй А.* Симфонии., Л., 1991. С. 232.
222. *Ясперс К.* Указ. соч. С. 491.
223. Там же. С. 491.
224. *Сологуб Ф.* Стихотворения. С. 345.
225. *Бельй А.* На рубеже двух столетий. С. 337.
226. *Бельй А.* Между двух революций. С. 429.
227. *Бычков В.* Русская теургическая эстетика. С. 539.
228. Там же. С. 551.
229. *Бельй А.* Начало века. С. 313.
230. *Брюсов В.* Указ. соч., т. 6., С. 277.
231. Там же. С. 270.
232. Там же. С. 296.
233. Там же.
234. *Марков В.* Указ. соч. С. 18.
235. Там же. С. 294.
236. *Брюсов В.* Указ. соч. Т. 6. С. 419.
237. *Бельй А.* Между двух революций. С. 276.
238. *Брюсов В.* Указ. соч., т. 6., С. 255.
239. Там же. С. 470.
240. Там же. С. 418.
241. Там же. С. 472.
242. *Марков В.* Указ. соч. С. 322.
243. Там же. С. 325.

*Валерий Турчин*

## ПРИЗРАЧНОЕ... НЕПОЛНОЕ БЫТИЕ

Об одной важной формально-смысловой  
компоненте в структуре символистского образа

Фиолетовые руки  
На эмалевой стене  
Полусонно чертят звуки  
В звонко-звучной тишине

*В. Брюсов*

И смутный шепот, замирая,  
Вздыхал чуть слышно надо мной,  
И был тот шепот – звук родной  
Давно утраченного рая...

*М. Волошин*

Да где же реальность? Где же конец призраков?  
Где сущность? И что реальность – бегущая видимость жизни,  
или населенная призраками мысль поэта?

*Е.А. Зноско-Боровский.*

*Русский театр начала XX века. 1921*

## *Предварительные замечания*

Представления о символизме – достаточно простые, если их выразить кратко, почти формульно, – начинают терять свою *кажимую* (вот оно основное слово для нас!) ясность по мере углубления в пространства самого явления. Тогда они становятся туманны, как-то неопределенны и, можно сказать, призрачны. Парадоксально, но символизм часто оставался недоступен и авторам его, несмотря на тот синдром теоретичности, который для этого явления характерен. И все потому, что они оказывались рядом с ним, когда теоретизировали, и были внутри него, когда творили. Сам же символизм «внутри» себя – как символизм – несет тяготение «к тайне» и одновременно является неким путем к ее постижению, хотя сама по себе она не будет раскрыта никогда (раскрытая тайна – *pop-sense*). Символизм – путь к тайне и одновременно приобщение к этому пути. Андрей Белый писал в 1903 году: «Мы летим к невозможному рядом. Наш серебряный путь зашумел временным водопадом».

Итак, тайна. Тайна останется недоступной навсегда, ибо доступной тайны, как мы понимаем, не существует ни в природе, ни в мышлении.

Символизм...

Такой «изм», в чем его неувядаемая притягательность, – сам таинственен, он ускользает от точных определений и оценок. Анализу он вроде бы доступен, его детали и даже суммы их понятны, но что же за ними, чем они определены – вопрос вопросов. Грезы ли, таинственная материя «инобытия» или путь в бесконечность? Описывать поэтические, по сути своей, фантазии точными словами, определяя термины, невозможно, но и интерпретировать поэтическое поэтически, хотя методологически и будет правильно, но абсурдно: ведь поэзия с ее ритмами и тропами всегда ускользает от аналитического скальпеля торжествующего (как бы) ума. Тут важно, не *о чем* говорится (да и говорится ли вообще, или только «звучом», цветом, линией навевается и метафорами усложняется?); а *как* говорится, именно *как!* *Как* изображается? В этом «как» суть любого искусства. Об этом любили поговорить романтики, а вслед за ними, как мы понимаем, и их прямые наследники – символисты.

Поэтическое начало в символизме растворено повсюду. В силу предопределенного синкретизма мышления, попыток синтеза искусства и жизни тут предполагается связь всего со всем. Тысячи, точнее тысячи тысяч, нитей связывают весь космос образов<sup>1</sup>, отдельных приемов, стилистических фигур в нечто единое: не аморфное, но существующее без четких границ. Романтики, а вслед за ними и символисты, мечтали о возможности транспозиции слова в визуальную форму, хотя очевидно, что адекватности быть не может. И если ее не бывает, то встает проблема, как, хотя бы любыми средствами, подобное передать. Невыразимое, то еле видимое, еле-еле осязаемое, нуждается в передаче при помощи неких опосредованных приемов. А вот проследить, каковы они, – наша задача.

\* \* \*

Для представлений о символизме достаточно будет скорее оказаться «вблизи с ним», чем в отдалении, составляя общее описание отдельных приемов и излюбленных сюжетов и мотивов с тем, чтобы понять его «душу». Быть «внутри него» для не творца его самого невозможно, ибо он не оставляет смельчака на поверхности, которой как бы и нет, а затягивает его в бездну смыслов, которые отражаются друг в друге, помножаясь. Едва ли он, такой смельчак, поймет до конца «темный язык» символов, пытаясь научиться ему (во Франции выпускались специальные словари для непосвященных). Но

обозреть бескрайние просторы, найдя некий, пусть и воображаемый остров, на котором можно попытаться соорудить, пользуясь словом Бодлера, «маяки», возможно. С некой высоты, находясь между эфиром и твердью, эфиром чувственного начала и твердью науки, видно далеко – «во все концы света»<sup>2</sup>, а порой удается заглянуть и в бездну, туда, где субстанция, зыбкая и полупрозрачная, на миг расступается (точнее, создает иллюзию, что расступается)...

Нет сомнения в том, что каждый крупный мастер эпохи символизма изобретал свой художественный язык, а любая национальная школа имела яркую окраску, ее выделяющую среди других. Однако же, благодаря общей стадильности развития искусства, единым истокам, идущим от романтизма, а также и знанию всей истории искусства, когда особое внимание уделялось временам Древнего Египта, греческой архаики, Средних веков в Европе и на Востоке (то есть тем эпохам, где культивировалось тайное знание и возможность выражения его посредством символов и знаков), создавалась некая общая атмосфера эзотерики. В ней и нарождались определенные образы и приемы их презентации (что тесно связано друг с другом).

Не менее важно, что и все искусство символизма по-своему призрачно. Несомненно, обладая определенной структурой, часть которой порой прослеживается достаточно хорошо, ибо символизм системен, он тем не менее не поддается четким дефинициям, ускользает от них, хотя сами его представители предложили их немало (большинство современных исследователей их только повторяют). Структурный в принципе, символизм скрывает свое ядро, свой центр, а также он размыт по краям. Уловимый в деталях, в характеристике отдельных приемов этот, «изм» не поддается определению в целом. Более того, скажем прямо, в самом символизме было много «символизмов», и это надо принять к сведению. Таких, предопределенных этапами развития самого явления (скажем, «ранний» или «поздний»), своеобразием национальных школ и вкладом каждого участника. Тут порой важны голоса не только мэтров, но и тех, кого можно было бы назвать второстепенными, и даже попутчиками. Многоголосие не портит общего впечатления от самого явления... Однако.

Остановив внимание на призрачности сущего, можно попытаться через это «окно», у которого нет границ, заглянуть (точнее, взглянуть) не столько вглубь (это, пожалуй, и невозможно), сколько на какие-то характеристики явления. Не поверхностные, конечно, но определяющие путем коллекционирования образов, мотивов и средств их презентации – в слове ли, в звуке – что-то или нечто, дающие некое общее представление. В мире призрачного искать опре-

деленностей – бессмысленно, однако же прочувствовать какие-то ускользающие контуры и смыслы можно.

Итак, наша тема: призрачное в символизме и призрачность самого символизма как такового. Это все, как мы понимаем, взаимосвязано.

Если большинство истолкователей символизма согласны с тем, что в основе его идеологии и выражающей ее художественной структуры лежит концепция двоемирия, а символы, давшие и имя самому искусству, связывают противоположные, но соприкасающиеся миры, то призраки, переходящие из одного царства реальностей/условностей в другое, – его любимые образы. Все призрачное – та атмосфера, в которой они живут самым естественным для себя способом. Более того, призрачное, как некая идейно-формальная категория, соответствует всем творческим установкам символистов, в которых мир реального часто ставится под сомнение. Ощущение того, что все видимое только кажется, грезится, представляется для художников и поэтов чрезвычайно важным. Так что в символизме видно пристрастие и к самим призрачным образам, и к созданию некой атмосферы внушения того, что иной мир, как бы он ни назвался – идеальным или потусторонним, – близок (его не видно в целом, но некоторые свойства его ощутимы).

Рассмотрение произведений символистов – всегда творчество, точнее сотворчество. И не всем оно было доступно даже тогда, когда символизм развивался. Ведь широко известно, что его не понимали многие: для современников, менее искушенных в новой эстетике, он был абсурден, и над ним смеялись. Мало того, что в основе своей такое восприятие искусства было глубоко идеалистично, необходим был некий «настрой», некая «эстетическая эмоция» (выражение Г. Чулкова<sup>3</sup>). Есть она – и произведение «открыто», завлекая в смысловые дали. Вне такого подхода символистское произведение становится непонятным, а порой и нелепым. Если же попытаться встать на позицию автора такого произведения, то может произойти следующее. Вчитываемся в Анненского: «Нельзя оправдать оба мира и жить двумя жизнями зараз. Если тот лунный мир существует, то другой – солнечный, все эти Осрики и Полонии – лишь дьявольский обман и годится разве на то, чтобы его вышучивать и с ним играть». То есть предполагается и возможность взгляда на действительности из «другого мира». Тут видно сопротивление «полонению землей», когда «жизнь – постылый ребус» (Вяч. Иванов<sup>4</sup>).

Подобную концепцию двоемирия разделял, как известно, и романтизм, вобравший в себя большое наследие Средних веков и барокко, их эзотерику мистических учений, а также и теософскую тра-

дицию XVIII столетия. Неоромантическая реакция на позитивизм, материализм и реализм донесла эхо бурной эпохи перемен в начале XIX века до поисков конца того же столетия, когда и складывался символизм, часто завершающий то, что делал или обещал сделать романтизм. Это, правда, не мешало ему выстроить собственный тип искусства (даже более, мироощущения). То была предпоследняя попытка создать некую синтетическую общность идей, художеств и чувствований, которая увлекла многих. Последней явился символизм.

Перепроверив весь мировой запас художественного наследия, символизм, относясь все более и более строго к школам, ему предшествующим, брал и переделывал, как казалось самим творцам нового искусства, все неомертвелое, живущее – давая им «второе дыхание». Романтизм в этом отношении оказался сокровищницей, чьи запасы еще не были истощены. Критики романтизма, как затем и символизма, обвиняли новое искусство в приверженности к фантазиям, излишней игре воображения, порождающего химеры.

У романтизма и символизма была общая идейная база – теософия.

### *Символизм и теософия<sup>5</sup>*

Невыразимое подвластно ль выраженью?

*В.А. Жуковский*

...мистическое откровение отправляет нашу ладью на самый гребень волны, и оттуда, хотя и одолеваемые яростным напором стихии, мы все же успеваем схватить весь необъятный простор океана и весь его величественный ритм, а взор, измеряющий глубину небесного свода, отдыхает в тишине лазури.

*Эдуард Шюре.*

*Великие посвященные*

Символизм и теософия – вот тема, которая будет чрезвычайно важна для осознания того, откуда черпались вдохновляющие идеи о прозрачности и призрачности<sup>6</sup> видимых миров, за наличной реальностью которых скрыты бездны. Все призрачное является намекающим, за еле видимым и еле осязаемым всегда что-то проглядывает. То, что неопределимо по существу, но существенное, определяющее и предопределяющее.

Заметим, что где призрачность, там и прозрачность. Константин Бальмонт писал в «Неясной радуге» (1897): «Видения прозрачные и призрачно-нежные». Все призрачное как бы транспарантно, тут воз-

можно «сквозьвидение». За призрачным телом видна среда, в которой оно появляется. Призрачная среда, если она существует, в свою очередь, видна только по поверхности, за которой ничего нет. Там – пустота, возможно окрашенная в разные оттенки от черного, синего, голубого, фиолетового и серого до белого. Эти краски «немы», то есть ничего не обозначают, кроме Ничего. Само же такое Ничего может быть эфирно-одухотворенным, являться некой субстанцией, как застывшей, так и вибрирующей. А также и неким обиталищем для невидимого Высшего существа, все создающего.

Призрачное, выходящее за пределы земного, является царством Духа. Духовное – просветленное, высветленное, отданное свету. Симметричный ему мрак может быть не менее одухотворен. У того и другого есть одно отличительное свойство: у них нет глубины как таковой, она подразумевается, но «изобразить» ее нельзя. Эта глубина – символична; как бы существуя, она не представляется никак. Тот, кто смотрит на небо, не понимает, какая звезда дальше или ближе. У неба нет глубины. Это некий экран, на который что-то спроецировано, облака ли, звезды ли. Перспективность имеется только у наличного, реального и близкого мира, а наступление некой светлоты или темноты скрадывает пространственные приметы и тут.

Призрачное должно быть прозрачным, так как оно теряет телесность и, следовательно, не может ничего заслонять. И наоборот. Прозрачное – иллюзорно. Небо прозрачно до определенных пределов, дальше оно – призрачно, скорее мнится, чем чувствуется.

Прозрачным может быть все: струи воды, волны, высь, дева, тело, взор, свет звезды, луны и солнца, и т.п. К примеру: «Прозрачность! Воздушной лаской, ты спишь на челе Джоконды...» (Вяч. Иванов) В лирике Иванова приметное сочинение – «Вторая книга лирики», которая названа им «Прозрачность» (1904). Автор перечисляет в стихотворении «Прозрачность» (второе, программное в указанном сборнике) возможные проявления такого свойства, касаясь всего существующего. Прозрачность может как показывать что-то, скрытое (но не полностью), так и скрывать (быть подобием покрывала или маски). Стихотворение программное для сборника (с тем же названием) поясняет с первых же строк:

Прозрачность! Купелью кристальной  
Ты твердь улегчила – и тонет  
Луна в среброзарности сизой.  
Прозрачность! Ты лунною ризой  
Скользнула на влажные лона;  
Пленила дыхание мая,

И звук отдаленного лая,  
И призраки тихого звона.  
Что полночь в твой сумрак уронит,  
В бездонности тонет зеркальной.

Двойственность в символизме проявляется во всем, открывая и скрывая. Тот же Иванов в стихотворении «Аметист» пишет о Божестве: «Нисходишь ты до сферы низкой, / Одет прозрачностью и тьмой». Поясняя название своего сборника «Прозрачность», его автор пишет, что «поэты духа» видят мир прозрачным. И потому воспринимают за одной реальностью более «реальную реальность», внутреннюю и наисокровеннейшую.

Так что есть дар приобщения через прозрачность к Тайне.

Для Бога и Высших духовных сил весь мир всегда прозрачен. Для них нет тайн. Тайны отданы людям, их душам, мятущимся, ищущим. Не было бы этого, не стало бы и искусства. Тем более символистского.

Душа – не прозрачная среда, она всегда в тени, даже в моменты просветления. Она призрачна по определению. Существовая, она неуловима.

\* \* \*

Для всех нас ясно, что теософия и символизм – близнецы-братья. Весь символизм пронизан теософскими символами и верой в Тайны и одухотворение материи. Безусловно, что стоит вопрос, как и у кого, к каким результатам приводило, имея в виду – в данном случае – художников, подобное содружество творчества и теорий. При этом надо понимать, что художники того времени, пусть и не все, порой и сами были теоретиками, то есть считали необходимым пояснять свои намерения и пути к их реализации. Известный логоцетризм культуры рубежа XIX–XX веков предопределял многое. Мифопоэтизм творился как бы сам по себе. Люди искусства могли и не быть основательными теософами, но знакомство, да и увлечение (у кого более сильное, у кого менее) с мистическими доктринами предполагалось. Собственно, и сейчас смотреть на произведения символистов в изобразительных искусствах (будь то картины, рисунки), или же знакомиться с поэзией, литературой, драматургией, танцем, музыкой того времени – бессмысленно, если не знать хотя бы общие положения теософии. Без некоторого предварительного знания можно увидеть в символизме «несимволистское», скорее некий подобный ему «продукт», но не его самого. И им начать восхищаться. То есть «пролететь мимо» смысла, мимо самой задачи творчества. Получить некий «оса-



док», пусть и эффектный сам по себе (ах, как красиво!), того эстетического начала, который должен обращаться к царству Духовного. Когда не веришь в «Следы сакрального»<sup>7</sup>, тогда лучше сторонись символизма.

Примечательно, что символисты опирались на богатый предшествующий опыт, а внутри символизма складывались творческие инициативы будущих мастеров авангарда. Обычно раннее творчество этих мастеров, таких, как П. Пикассо, В. Кандинский, К. Малевич, И. Клюн, Ф. Купка, П. Мондриан, П. Клее, вырывалось из контекста Ар нуво, его породившего, и подтягивалось к главным последующим периодам. В свете же теософских доктрин становится ясно, насколько они были связаны с воззрениями рубежа веков, помогая уяснить проблему «символизм и авангард»<sup>8</sup>. Гипотетично можно предположить, что у названных выше мастеров могло бы не быть следующих этапов развития, которые их прославили. Однако же в истории Ар нуво они бы, несомненно, присутствовали.

Понятно, что весь материал, который предлагает тема «символизм и теософия», безграничен. И если не брать во внимание творчество поэтов, музыкантов, драматургов, мастеров зодчества, все же имен будет много (учтем, что все искусства в то время были взаимосвязаны, а сами мастера дружили или по крайней мере знали друг о друге). В нашем случае выбирались, конечно, отдельные примеры. Но все они являлись теми, которые создавали «другое искусство». Василий Кандинский в книге «О духовном в искусстве», изданной в конце 1911 года, писал: «Другое искусство, способное к дальнейшему развитию, имеет корни в своей духовной эпохе, но оно является не только отзвуком и зеркалом последней, а обладает пробуждающей, пророческой силой, способной воздействовать глубоко и на большом протяжении»<sup>9</sup>.

\* \* \*

Теософия, оформившаяся как некое эзотерическое знание на рубеже XVII–XVIII веков<sup>10</sup>, оставалась долгое время тайной наукой для посвященных, тем более что она являлась мыслительным материалом для масонских сообществ<sup>11</sup>. Более или менее явно она обнаружила свое влияние на культуру в конце XVIII и начале XIX века<sup>12</sup>, дав начало романтизму с его поиском возвышенных истин и открытиями мировой Души.

Романтическая традиция теплилась в культуре XIX столетия долго, собственно никогда не покидая его. Теософия со временем становилась все более «открытой наукой», и уже к середине XIX века появляются первые публикации отдельных теософских трудов

и даже энциклопедий теософских знаний. Наконец, в Нью-Йорке возникает в 1875 году Теософское общество, и в числе основателей активной стала Е.П. Блаватская, чьи труды вскоре стали переводиться на все европейские языки. Множество полулегальных и легальных сообществ во Франции и Германии пропагандируют эзотерическое учение, издают свои журналы. В числе «учителей» выступают Э. Дюбо, Э. Леви, Ж. Буа, С. Де Гюйя, д-р Папюс, Э. Леви, П. Шенавар, П. Бланш, Л. Бенедикт, Э. Шюре, Р. Штейнер<sup>13</sup>. Они были широко известны за пределами Франции и Германии благодаря и переводам<sup>14</sup>, и поездкам «учителей» по всему миру.

Идея о ведущем «отряде», который направляет людей по пути грядущего совершенства и в котором числятся в первую очередь мыслители, художники, поэты и музыканты, чья интуиция позволяет им первыми узреть далекие горизонты, объединяет все искусства в одно великое Искусство. И цель тут одна – создать некий храм Духа, в котором поклонялись бы всем богам, чьи образы сливались в одно высшее Божество. Синтез религий и верований, синтез искусств, синтез искусства и жизни...

Основой для многих последующих размышлений явилось сочинение «Вопросы теософии» Якоба Бёме, которое издавалось неоднократно начиная с конца XVII столетия, а также и другие<sup>15</sup>. Талантливый мистик, в чем-то диалектик, Бёме ниспровергал устоявшиеся представления о мироздании, создавая, пусть и на темном, еле внятом языке, новые. Его учение о Бездне (Ungrund) околдовало (иначе и не скажешь) многих, ибо там таится исток всего сущего и существующего, объединенных между собой. Все в мире взаимосвязано (находится в «соответствиях»). Связи эти через «Да» и «Нет» (к примеру, без тьмы не было бы и света, и т.п.) проходят через человека, говоря с ним «языком природы», идущим от Бога. «Воля Бездны» ведет к перемене «царств», которых несколько, и открываются «внутренние врата, пока льет ливень», и Вечная природа меняет свои лики. Через Ф. Отингера и Г. Юнга-Штилинга учение Бёме передается из XVIII столетия в XIX век, к Шеллингу, Гегелю, к романтикам, а затем, понятно, и к символистам. Идеи Бёме нашли отклик в «соответствиях» Шарля Бодлера, а те в свою очередь были дороги символистам.

Влияние воззрений Бёме было различно, и сам автор писал: «Смысл моих сочинений не всякий поймет так, как понимаю его я, и даже более того – никто. Однако каждый читающий воспримет его согласно своей одаренности для улучшения своего: один постигнет глубже, нежели другой, ибо это зависит от того, какое Свойство Дух имеет в человеке».<sup>16</sup> Однако же люди стали привыкать к бёмовскому постулату «Все есть тайна». Символисты были последними,

кто глубоко понимал это. Им была близка мысль о том, что природа, переходя из одного агрегатного состояния в другое, следующее, за счет катастроф движется по пути одухотворения материи. Чем одухотвореннее, тем прозрачнее, светлее. Вместе с природой развивается и человечество, путем озарений прозревая Истину. И особо просвещенные могут видеть красоту Храма небесного (подобного Иерусалимскому).

Конечно, помимо Бёме, их привлекали и другие имена, в частности Сведенборг и Гёте как мыслитель. Эммануэль Сведенборг был самым знаменитым мистиком XVIII столетия в Европе. Он вдохновлял многих, и не без его влияния возникло оригинальное творчество У. Блейка, поэта и художника. Сведенборг говорил о многих небесах, образующих одно Небо. В Мире происходит борьба Добра и Зла, и некоторые идут в Рай, а некоторые в Ад. У каждого человека есть свой невидимый двойник, более того, и у каждого города есть свой «небесный двойник» наподобие небесного Иерусалима (сам Сведенборг показывал это на примере Лондона). Читая Библию как книгу символов, мистик перешел ко Вселенной, читая ее также по-символистски. Он разрабатывал систему «соответствий», когда за одним видно другое. Полагая, что Страшный суд уже произошел, мистик призывает соответствующим образом критически смотреть на действительность, которая мнима<sup>17</sup>.

Что касается Гёте, то многое им было высказано в знаменитых октавах «Тайны» – тексте сложном, темном и запутанном. Многие он берет от Гердера, с которым дружит, однако идет своим путем. Поэт сам в первых же строках (после обязательного «Посвящения») пишет: «К необычной песне призываю... и не старайся силою понятий прямой разгадки здесь добиться, значеньям нет числа». Далее торжественно повествуется о тайнах природы, когда межзвездный мрак рождает свет и творится новая вселенная, чья красота в своем обличье пленяет<sup>18</sup>. В «Сказке», написанной в прозе, повествуется о рыцарях, спорящих о разных религиях. Тут важен образ Гумануса, воплощающего, как показывает само имя его, всю человеческую природу. Этот рыцарь поведет людей к свободе. Ясно, что картины мироздания дополняются тут размышлениями о судьбе цивилизаций<sup>19</sup>.

Наконец, особо стоит отметить Елену Блаватскую и затем выделить современников символизма, в первую очередь Рудольфа Штейнера и Анни Безант. Основанное 7 ноября 1875 года Теософское общество, известное по аббревиатуре «TS», активно пропагандировало наследие алхимиков, мистиков, каббалистов, натурфилософов. Блаватская издала в 1888 году «The Secret Doctrine» – книгу, которая стала популярна. В ней обобщался опыт неоплатонизма, эзотеризма

и христианства, а также восточных религий. Свои универсальные знания<sup>20</sup> она сочетала с ярко выраженным собственным сильным чувством. Наконец, как можно судить по «Теософскому словарю»<sup>21</sup>, многие понятия, там изложенные, входили в словарь поэтов и художников и часть из них сохранилась в языке и поныне вне собственно теософской традиции.

Р. Штейнер в 1902 году открыл филиал Теософского общества в Германии. И штейнерианское влияние было особенно заметным. Восстановление понимания Божественного начала в природе помогает, согласно слову «учителя», «духовно оплодотворить искусство и жизнь». Теософия рассматривалась Штейнером как некое «введение в сверхчувственное познание мира», вело к пониманию назначения человека в нем. Для него физический мир связан «со страной душ и духов». Человеческие чувства помогают проникать в мир «сверхчувственного». Можно миновать «стражей порога» и благодаря ясно-видческому сознанию почувствовать «иное». Существуют эфирные и астральные тела, далекие от «элементарного мира». Путем медитации человек может познавать себя, а через себя и «другое». Сам мир развивается по определенным ступеням, восходя к царству духовного. Творчество дает возможность проникать далеко-далеко, создавать мыслеформы<sup>22</sup>.

Особое значение имела для Штейнера популяризация творчества Гёте. В создании первого храма Гётеанума, модель которого создал сам Штейнер, принимали многие его последователи. Среди них стоит вспомнить Андрея Белого, который для нас, помимо теорий и литературного творчества, интересен в своих абстрактных акварелях, «рисунках-медитациях», созданных в 1911–1913 годах.

Наконец, есть тексты Анни Безант<sup>23</sup>, ее лекции «Строение космоса», книги «Эволюция жизни и формы», «В преддверии храма» и др.<sup>24</sup> Как и Блаватская, она соединяет верования индусские и христианские, поворачивает в сторону антропософии. Такой поворот происходил тогда у многих (у Штейнера, у Белого), и близость и преемственность между доктринами, несомненно, существовала. В 1918 году Андрей Белый пишет стихотворение «Антропософам»:

Мы взлетаем в мирах неразвеянный прах,  
Угрожаем обвалами дремлющих лет;  
В просиявших пирах, в набежавших мирах  
Мы – летящая стая хвостатых комет.

Пролетаем в воздушно-излученный круг:  
Засветаясь, закругляясь, заплетаясь в нем, –

Лебединый, родимый, ликующий звук  
 Дуновеньем души лебединой пойдем.

Завиваем из дали спирали планет;  
 Пронцаем туманы судьбин и годин;  
 Мы – серебряный, зреющий, веющий свет  
 Среди синих, любимых, таинмых глубин.

В 1913 году Штейнер создает «Всеобщее антропософское общество», влияние которого усиливается после войны. Проявляя интерес к сущности человека (что сказалось и на наименовании этого духовно-мистического движения), Штейнер настаивал на существовании трех миров: высшего (духовного), среднего (астрального) и низшего (материального). Однако при важности перемен заметим, что для символизма более существенна связь именно с теософией.

Сведенборг трактовал текст Библии в теософском плане, а для Нового времени характерно и обращение к внеевропейским цивилизациям. Наконец, к концу XIX века обновлялось восприятие наследия У. Блейка, Д. Мильтона и Карлейля, ширился интерес к неоплатонизму. Хотелось обрести некий синтез идеалистических, религиозных и мистических учений. Теософы ставили вопрос о кризисе науки и о поисках новых знаний о мире. Особенно в этом отношении характерно сочинение «Великие посвященные. Очерки эзотеризма мировых религий» (1889) Э. Шюре. Сам он надеялся дойти до «глубины мистерий»<sup>25</sup>. Он существенно повлиял на идею «синкретизма» как на представление о синтезе современности с различными религиозными учениями. От Аполлона до Будды и Христа лежит путь к высшей духовности. Тут будут важны Рама и Кришна, Платон и Моисей, Орфей и Гермес. Тема «Восток – Запад» стала широко обсуждаемой. Индийские символы переплетались с древнеегипетскими. К примеру, художник Поль Рансон пишет картину «Христос и Будда» в начале 1890-х годов, а Франтишек Купка «Дух лотоса» в 1898 году.

Гюстав Моро, который пролагал «третий» путь в искусстве XIX века, минуя реализм и импрессионизм, намечает мост между романтизмом и символизмом. Он стремится воскресить дух пантеизма, увлекается Востоком, ищет путь синтеза христианства и буддизма. Для того чтобы передать волнующие его «тайны», Моро решительно реформирует живопись – как масляную, так и акварель, – любит комбинированные техники. Его интересуется нагнетание деталей, которые в сумме дают изображение, да и колористические сочетания у него новы (этим определяется его влияние на своих учеников А. Ма-

тисса, А. Марке, Ж. Руо и др.). Произведения Моро потом вдохновляли символистов (в России его сравнивали обычно с М. Врубелем), а также сюрреалистов, в первую очередь А. Бретона.

Винсент Ван Гог и Поль Гоген задумали на юге Франции создать братство художников, утверждающих принципы нового искусства. После неудачи Гоген отправляется осваивать далекие острова, решая там продолжать выращивать свой экзотический цветок «синтезизма» – стиля, который он создал в Понт-Авене. Он создает свой миф о золотокожей расе, живущей безмятежно в гармонии с природой. Художник до отъезда, будучи еще в Париже, был связан с кругами символистов, которые, кстати, устроили ему прощальный банкет. Гоген был поклонником поэта С. Малларме, чей портрет тогда и создал. В то же время он знакомится с трудами Э. Леви и Э. Шюре. На Таити художник пишет трактат «Современный дух и католицизм», в котором сравнивает Христа с Осирисом, Гором, Ра, Митрой и Буддой. Ему видится свой идеал: некая универсальная религия, объединяющая все предыдущие. Свообразным итогом его размышлений стала картина «Кто мы? Откуда? Куда мы идем». Примечателен и пейзаж под названием «Вот храм».

Влияние Гогена было ощутимо на всю «Понт-авенскую группу», в которой видное положение занимал Эмиль Бернар. Порой Бернар в чем-то опередил «мэтра». Именно он разрабатывает теорию «клуазонизма» (т. е. манеры писать большими пятнами цвета), которую воспринял и Гоген. Позже их дружеские отношения прекращаются, и Бернар начинает выставляться в Салоне независимых. Он также поддерживал дружбу с Ван Гогом (в 1893 году устроил его выставку), ездил в Экс к Сезанну.

Ван Гог, оставшись в одиночестве, погружается в тайны мироздания. Он видит, как земля колеблется, судороги пробегают по полям, холмам, деревьям, домам и храмам. Солнце, увеличиваясь в размерах, перерождается в новое солнце, взрываются созвездия, энергия которых свивается в спирали («Ночное небо»). Другой отшельник, Поль Сезанн, уединившись в родном Эксе, где были распространены масонские ложи, изучающие теософию, задумался о трансформациях облика земли, стараясь прозреть в ней образующие мироздание архетипальные фигуры (шар, конус, цилиндр). В живописи он искал им пластические и красочные эквиваленты, а виды земли меняли свои очертания (см. его пейзажи с горой Сент-Виктуар). Постепенно краски на полотнах светлеют. Он пишет на белых холстах прозрачными, словно светящимися пятнами. Наконец, в последних работах мастер оставляет холст местами незаписанным. Тут он выявляет праоснову исчезающего материального мира.

Эти мастера – и Гоген, и Ван Гог, и Сезанн – дали вдохновляющие примеры последующим, идущими за ними художниками. Гоген учил синтетизму и «омузыкаливанию» живописи; Ван Гог взглянул на тревожное небо, где звездный шлейф свивался в спирали; Сезанн увлек в мир природы без людей (см. его пейзажи).

Известный символист и критик Альбер Орье в статье «Поль Гоген: символизм в живописи» 1891 года<sup>26</sup>, выделяя основные принципы нереалистической живописи, вспоминает Сведенборга о «внутреннем видении». У Гогена он видит возвращение к мифам и вспоминает слова Плотина о том, что «мы привязываемся к внешней стороне вещей, не зная, что нас волнует то, скрыто внутри них».

Жозефен Пеладан по имени «Сар» (он считал, что у персов это слово обозначает «маг») примыкает к ордену «Роз э Круа», который в 1888 году создал Станислав де Гюят по подобию резенкрейцеров (ордена, основанного Христианом Розенкрейцером, монахом вернувшимся с востока, в Касселе в 1614 году). В 1892 году Пеладан открывает в галерее П. Дюран-Рюэля свой «Салон “Роз э Круа”». На вернисаж он явился в костюме средневекового рыцаря (порой являлся в белых одеяниях). У Пеладана редко выставлялись крупные мастера (хотя тут можно было видеть работы Ж. Руо). Главным являлось стремление показать творчество тех, кто проникал в иные миры. Его формула, которая привлекала, гласила «Красота + Идея + Тайна». Большое значение в формировании нового поколения художников имели Теософские вторники поэта С. Малларме, куда заходил О. Редон.

Именно Редон явился одним из самых последовательных художников-символистов Франции. Будучи ровесником поколения импрессионистов, он не интересовался пленэром и образами реальности, уходя в мир фантазии, думая о соединении несоединимого, интересуется христианством и буддизмом (в этом смысле ему был интересен Г. Моро). Художник хотел поставить «логику видимого на службу невидимого», открывая «дверь в Тайну». Многие соображения по поводу своего искусства художник изложил в дневнике «Самому себе». Ему казалось, что он воспринимает энергию Вселенной и передает ее в цвете. Ирреальное у Редона расцвечено всеми цветами радуги. И все им разработанные приемы (соединение несоединимого, сближение разных пластических элементов и т.п.) ведут зрителя в мир зыбких видений.

В своей излюбленной технике пастели, которой мастер владел виртуозно, Редон добивался ощущения перехода «в мир иной». Краски его, не соответствующие непосредственно видимым, давали эффект неизъяснимого. Арабеск, который им ценился, «возбуждал фантазию». Как уже было сказано, Редона интересовали возможно-

сти воссоединения разных религий, о чем свидетельствуют его образы Христа и Будды. В числе близких к нему людей можно найти поэтов и литераторов С. Малларме и Гюисманса.

Хотя Редон стоял особняком меж современниками, он поддерживал дружеские отношения со многими. Под его председательством было создано Общество независимых художников («Независимые») в 1884 году. Его искусство ценил Гоген, а вслед за ним и мастера группы «Les Nabis» («Наби»).

Среди мастеров «Наби» выделялась группа «чистых» живописцев *par excellence* во главе с П. Боннарром и Э. Вюйаром. Теософией увлеклись П. Серюрье, П. Рансон, М. Дени и Я. Веркаде. Нередко они собирались в мастерской Рансона, называемой «Храмом», на бульваре Монпарнас, 25. «Пророки», как с древнееврейского переводилось слово «Nabis», встречались в своем «Храме». Они создали закрытое сообщество со своим ритуалом наподобие ордена розенкрейцеров. У них был свой «наби-жаргон», а многие имели вымышленные имена («*nom mystique*»). Они поклонялись творчеству Моро («Прометей с лицом Христа») и П. Гогена. К Гогену в Понт-Авен специально ездил Серюрье, который под его руководством написал небольшого размера картину «Талисман». Собственно, с ее обсуждения и началось создание общества. Именно они поставили себе целью создать «другое искусство». В «Храме» читали многие произведения известных теософов, комментировали их.

Был им близок и П. Сезанн, которого они рассматривали как художника-философа, чье значение равно С. Кьеркегору и Ф.М. Достоевскому. О культе мастера из Экса свидетельствует картина «В честь Сезанна», написанная М. Дени в 1900 году. Художники-теоретики зачитывались Сведенборгом и Шюре, их интересовали буддизм и оккультизм. Поль Рансон изучал также восточные культуры. Характерен «Портрет Рансона в облачении Наби» (1890) П. Серюрье.

Серюрье, считавший себя посвященным, явился в 1890 году на вернисаж группы в белом одеянии, как жрец. Художник много занимался теорией искусства. В частности, он выдвинул теорию, что «синтез» сводит многообразие форм к выбору небольшого числа их, мыслить которые можно лишь благодаря прямым линиям и ряду окружностей (в частности, эллипсу). Все это он изложил впоследствии в трактате «Азбука живописи», изданном в 1921 году. Исходя из своих положений, в 1910 году Серюрье создал ряд абстрактных картин с различными геометрическими фигурами. В своем трактате мастер обобщил многое, что преподавал в т.н. Академии Рансона, основанной после ранней смерти того в 1908 году и просуществовав-



шей пять лет. Это была теория «священных мер», не дающих уйти в «океан разнообразия».

М. Дени зачитывался сочинениями Шюре, позже – «Цветочками» Франциска Ассизского. Цикл панно «История Психеи»<sup>27</sup> для концертного зала московского дома И.А. Морозова на Пречистенке разработан самим художником, которому заказчик дал свободу в выборе сюжетов. Согласно установившейся масонской символике, вставная новелла из «Золотого осла» трактовалась как «странствие Души» в поисках света Истины. Дени, склонный теоретизировать – а этот синдром теории характерен для времени, так как многое непосвященным надо было пояснить, – пишет ряд статей. Отказываясь от принципов подражания природе, некогда столь авторитетных, автор этих статей пишет о «визуализации грез». Впоследствии он все больше увлекается доктринами католицизма, создает мастерскую «Сакрального искусства» и пишет «Историю религиозного искусства» (1939).

Другой участник «Наби», Ян Веркаде, стал монахом Бейронского монастыря. Там он, восприняв доктрины бенедиктинцев, стал думать о «священных мерах», о возможностях геометрии и гармонии. В книге «Путь к совершенству», изданной на немецком языке, он предлагал величие и мистичность древнеегипетского искусства соединить с современной живописью (характерно, что к нему приезжали П. Серюзье, М. Дени и А. Явленский). Есть возможность говорить о влиянии идей Веркаде на Кандинского.

Характерно, что внутри символизма вызревала эстетика абстрактного искусства, первые предчувствия которого, конечно, появились задолго до этого. В частности у романтиков, с их идеей сравнения музыки и живописи. В символизме же оппозиция «натуры» и «идеала», над которой бился XIX век, склоняясь то к одному, то к другому, разрешалась тем способом, что в одном из возможных решений можно было увидеть идеал «за натурой». Стремление к антиимитационной, преднамеренной неперспективности, к арабеску давало основу для создания подлинно абстрактных форм. Достаточно характерен пример Августа Стриндберга, написавшего около 1900 года ряд живописных «абстракций», в которых представлены вибрирующие красочные массы на поверхности холста. Еще интереснее творчество шведки Хильмы аф Клинт, которая после завершения обучения в Академии художеств, посвятила себя постижению сверхъестественного. Первые абстрактные рисунки были сделаны ею во время спиритических сеансов. Потом возникли 192 рисунка для храма. Ее десять громадных (328x240 см) панно 1907 года были нарисованы арабесками, которые как бы представляли некую завесу, за которой скрывался «иной» мир. Позже, в 1910-е годы, она перешла к

геометрическим структурам, которые для русского зрителя могли бы напомнить некоторые приемы К. Малевича.

Собственно, и творчество многих ведущих мастеров абстрактного искусства зарождалось в теософской атмосфере Ар нуво.

Согласно принятой некогда исторической позиции, ранний авангард и эпоха Ар нуво противопоставлялись друг другу. Хотя уже давно открылось другое. Мастера авангарда не только прошли школу искусства рубежа веков, увлекаясь импрессионизмом и неоимпрессионизмом, творчеством Ван Гога, Гогена и Сезанна. Они читали ту же теософскую литературу, что и символисты. Показателен переход от символизма к абстрактному искусству у чеха Фрагишека Купки, который начал с композиций «Рождение жизни» (1900) и подобных, посвященных переходу из одного мира в другой. В начале 1910-х годов он переходит к геометрическим и биологизированным отвлеченным формам.

Голландец Пит Мондриан, создавший теософский триптих «Эволюция» (ок. 1911), где показывал перерождение существа женского пола под влиянием космических сил, читает труды Штейнера и, что важно для него, знакомится с теософом К. Шоенмакером. Тот интересовался математическими моделями мироздания. Под его влиянием художник переходит к своим знаменитым геометрическим структурам, которые должны и зрителя приучать к духу порядка и гармонии. Весь последующий его стиль, названный им «неопластицизмом», лишь раскрывает эту формулу. Характерно, что художник переписывался с Штейнером.

В триптихе «Эволюция» Мондриан следовал заветам Блаватской, тем более что в том же году, когда писалась картина, в Голландии возникло свое отделение «TS». Тут выражена в красках мысль Блаватской, что все рождается под влиянием космических сил. Некие светила показаны у голов женщин, олицетворяющих три фазы жизни – от пробуждения до зрелости. Характерно, что их грудные соски сперва представлены треугольниками, обращенными вниз (слева), потом они образуют квадраты (справа) и, наконец, снова треугольники, но обращенные вверх (центр). При этом все женские фигуры синева-сиреневого, астрального цвета. Они – видения. Далее, после опыта теософски напряженного периода Ар нуво, у художника наступил период кубистической деструкции, а затем уже возник и знаменитый неопластицизм. Кстати, близкий соратник Мондриана Тео Ван Дусбург увлекался идеями Безант.

Достаточно важен в развитии теософской концепции в искусстве и «русский вклад».

Василий Кандинский, увлеченный идеями Блаватской и Штейнера (слушал его лекции в Берлине, читал теософские журналы),

создает в Мюнхене школу-ложу «Фаланга», духовным наставником-рыцарем которой становится он сам (характерна фотография, где он позирует с мечом). Сама идея «фаланги», взятая из учений Ш. Фурье, говорит о передовых отрядах, которые участвуют в построении будущего. В плакате школы в 1901 году Кандинский представляет вид из четырехколонного храма на битву вооруженных римских воинов с русскими ратниками. Так он трактует столкновение разных миров, борьбу старого и нового. Многие последующие произведения мастера показывают путь вестников через горы, озера и города с храмами на холмах. Кавалькады рыцарей, преодолевая препятствия, несут весть о грядущих переменах. И вскоре земля затрясется, формы заколеблются. Мироздание, включая Землю, начнет меняться на глазах. Недолг срок, и реальность исчезнет. И зритель вслед за художником переместится в иные пространства.

Характерно, что та же тема «вестников» встречается у И. Билибина и Н. Рериха. Кандинский хорошо знал их работы, некоторые мотивы использовал в своем творчестве. Однако близость между художниками объяснялась их привязанностью к теософии<sup>28</sup>, а вовсе не заимствованиями. Можно говорить, конечно, об определенной теософской иконографии, хотя на пути исследования ее сделано пока мало.

Кандинский в течение ряда лет писал трактат «О духовном в искусстве», который был издан в конце 1911 года в Мюнхене. Там он, опираясь на авторитет Гёте, высказывает мысль о всеединстве сущего. Привлекает он и мысли Блаватской и Штейнера. В дальнейшем, около 1910–1911 годов, художник создает свои знаменитые «абстракции»<sup>29</sup> – некие космические пейзажи, где материя переходит из одного состояния в другое.

В решительном повороте ряда русских художников сыграл определенную роль Николай Кульбин. Занимаясь живописью как дилетант, все свое время (помимо службы) он отдавал чтению теософских книг и имел прекрасную библиотеку эзотерической литературы. Будучи врачом, он полагал, что некие X-лучи пронизывают всю вселенную и ими можно лечить. Помимо этого они дематериализуют формы. Так что лучизм М. Ларионова – только иллюстрация к таким положениям (Ларионов часто посещал Петербург и хорошо знал Кульбина).

Кульбин оказал большое интеллектуальное воздействие на ряд поэтов и художников. С ним был солидарен М. Матюшин, один из основателей петербургского общества «Союз молодежи»<sup>30</sup>. Кульбин переписывался с Кандинским и зачитал его доклад «О духовном в искусстве» в 1912 году. При разговоре об отдельных мотивах призрачного работы Кульбина нам встретятся еще не раз.

Наконец, существенным явилось и кульбинское воздействие на Казимира Малевича<sup>31</sup>. Собственно, «Малевич как Малевич» начинается после опытов в «инстинктивном», как он сам говорил, импрессионизме, затем неоимпрессионизме и ряде многофигурных композиций, напоминающих стиль Ф. Валлотона. Но вот на выставке Московского товарищества художников были показаны работы Малевича «Молитва», «Торжество небес» и еще одна композиция, без названия. Они, образующие триптих, видимо, дополнялись «Автопортретом», созданным тогда же, в 1907 году (у него тот же размер, как у частей триптиха). «Торжество небес» представляет божество, явившееся среди облаков с раскинутыми руками; своим жестом оно словно вызывает души, которые спускаются с облаков на землю и появляются в райских кущах. Справа и слева должны были находиться «Молитва» и композиция без названия. Собственно, художник показывает другую, обновленную землю. Растительность только-только рождается заново, и папоротниковидные растения превращаются в деревья. Все эти произведения выдержаны в желтых гармониях, которые, видимо, эквиваленты золотому. Собственно, все, что тут им было представлено, – и призрачно, и прозрачно.

Подобные работы Малевича параллельны тем, что делали П. Кузнецов и К. Петров-Водкин, с их «нерожденными младенцами» и «снами». И в дальнейшем вся программа мастера-духовидца была построена согласно теософским концепциям о переходе обликов видимого в невидимое и обратно<sup>32</sup>. Известный «Черный квадрат» был трактован как «теософская икона»<sup>33</sup>.

Так что теософские доктрины оживали в художественных образах от романтизма до авангарда.

\* \* \*

Собственно, все крупные мастера рубежа XIX–XX веков, связанные с символизмом, так или иначе были знакомы с теориями теософского плана. Хотя не надо думать, что они выступали некими иллюстраторами известных постулатов. На таком пути им ничто бы не сулило творческих удач. Скорее, они вдохновлялись определенными идеями, как в свое время неоплатонизмом художники Возрождения и картезианством мастера классицизма. Искусство вряд ли возможно без вдохновляющих его идей. И не только натура могла вдохновлять, но выбор определенного ракурса при взгляде на нее имел огромное значение, а увидеть действительность в соединении с миром в целом – великая задача. Никто не спорит о значении мифов для древних эпох, а религии для новой эры. Но почему-то в умах еще многих все, что, к примеру, касается неоплатонизма или

картезианства, не кажется сколько-нибудь важным. О теософии и говорить нечего.

Только в последние десятилетия становится ясно для исследователей, насколько при голоде по Духовности высшего порядка, что породил позитивизм и плоско понятый материализм, хотелось науки о «другом». На рубеже веков произошел «кризис» естествознания, в физике трактовался вопрос о том, не исчезла ли материя, не стало ли все «кажимостью». Представление об энергии, формирующей образ пространства и времени, казалось господствующим. Учение Анри Бергсона о «*durée*» – такой длительности, которая, проходя через сознание, формирует образ действительности. Популярность этого французского философа была тогда особенно велика. Увлечение спиритизмом, оккультными науками, каббалой<sup>34</sup> было характерно для эпохи. Многие призывало художников в свои ряды, и им о многом захотелось сказать.

### *Романтическая традиция*

Так, представив себе главное, а именно влияние теософских доктрин и «кризиса науки» на художественное сознание рубежа веков, можно взглянуть на разные аспекты желанного «воплотить невоплощаемое». Тут будет важен путь намеков, игра в символы, поиск «чистого» языка для выражения ассоциаций и культ Непознаваемого.

Многое определилось еще во времена романтизма, о котором, как уже говорилось, не забывали, постоянно указывая на него как духовную родину нового искусства.

Взаимосвязь символизма с романтизмом очевидна. Не следует думать, что символизм завершает то, что началось в Европе на рубеже XVIII–XIX веков, что это некий постромантизм. Их связь сложнее, а они роднее и ближе, чем можно предполагать. Не умаляя значения попытки прорыва XIX века к реальности как таковой, к личной реальности, к торжеству позитивизма и науки, все же стоит видеть, что по удельному весу в культуре они заняли меньше места, чем те духовные поиски двух «измов»-братьев, с которыми им так хотелось бороться. Одно не перерастало в другое, и хотя один брат был постарше, а другой младше, они действовали заодно. Предчувствиями символизма полон романтизм, а сам романтизм в разных проявлениях продолжал жить до конца века (включая и неоромантизм). Но важны не только узы, стягивающие воедино разнообразные художественные потоки столетия. Имелись мастера, которые, как П. Пюви де Шаванн и Г. Моро во Франции, Н. Ге в России, принадлежали

двум эпохам одновременно. В конце концов, именно в годы триумфа реализма говорил свои пророческие слова Ш. Бодлер. Г. Курбе в середине века написал серию романтизированных автопортретов, а П. Сезанн со страстью писал сцены насилия и образы Эроса, мистические натюрморты типа *vanitas*. О. Домье живописал историю Дон Кихота. Свое представление о Библии и творениях Данте дал Г. Доре. Он же был интересен и своей романтической живописью. Ф. Бреден, учитель Редона, создавал офорты, в которых изображение слагалось из тысячи деталей. Гравер А. Мерион приучил любить безлюдные городские пейзажи, где ощутима тревога.

К концу XIX века складывается культ У. Блейка, причем не только как поэта, но и как оригинального художника. Стало особо интересно использование им образов Шекспира и Данте. В листе «Данте и Вергилий проходят в рай» все формы призрачны и прозрачны. Привлек внимание и Г. Фюсли, представитель европейской романтической богемы, который идеи «бури и натиска» в Германии перенес в другие страны, прежде всего в Англию. Для его картины «Ночной кошмар», так нравившейся Гёте, характерно нагнетание таинственного. Все больше внимание уделяется игре теней, когда появляются особые трансформации форм.<sup>35</sup>

Ширится интерес к балладам, легендам, фольклору. Благодаря этому история трактуется как видение (в отличие от истории-реконструкции, как, скажем, у Мейссонье или Сурикова). Прерафаэлиты и особенно связанный с ними Берн-Джонс, создали определенный тип женской фигуры. Длинные одеяния скрывают тело, а глаза часто полузакрыты. Однако эти женщины видят внутренним взором больше, чем если бы они внимательно смотрели вокруг. В Германии были сильны неоидеалисты, такие, как А. Беклин, Г. Марэ и Ф. фон Штук. Имелись и критики, их поддерживающие. Первые двое художников повлияли на сложение символизма, а Штук непосредственно вошел в проблематику искусства рубежа веков, доказав, что и из академической традиции можно войти в Ар нуво. Действительно, и «заходов» в новое искусство могло быть много, с разных сторон. Отметим, что учиться у Штука стремились многие мастера будущего авангарда, чем обеспечивалось родство и преемственность двух крупнейших явлений, а именно Ар нуво и современного модернизма.

\* \* \*

В дальнейшем еще можно будет проследить, как мигрировали отдельные мотивы, образы, сюжеты из романтизма в символизм. При этом, конечно, не стоит рассматривать символизм как вторую редакцию романтизма (что в принципе возможно). Однако все же

очевидна их связь между собой, и они замыкают культуру XIX века. Как у модерна есть переключки с неоклассицизмом<sup>36</sup>, когда эти два явления, как в скобки закрывали бури XIX века, так и романтизм с символизмом, образуя параллельную пару, что-то повторяют, переделывая, перекодируя, создавая новое.

Характерно, что на рубеже XIX–XX веков начинается интенсивное изучение эпохи романтизма, в первую очередь поэзии. Слова «романтический» и «романтическое» в лексике тех лет встречаются часто. К примеру, сборник «Романтические цветы» Н. Гумилева (1907). Тут и статья «Наследие романтизма», опубликованная в № 6 журнала «София» за 1914 год. В 1911 году Кандинским создан «Романтический пейзаж». Этот мастер, выходящий из культуры Ар нуво, считал себя чуть ли не последним романтиком, и словом «романтизм» пользовался до 1920-х годов. В ряде стран последовали выставки, посвященные романтизму. В России много для понимания феномена романтизма сделали историки литературы. Во Франции началось изучение «романтической битвы», появлялись монографии, посвященные отдельным крупным мастерам (Т. Жерико и Э. Делакруа). Для Германии романтизм являлся наряду с наследием готики (через интерпретацию того же романтизма) основой национальной художественной традиции, позже нашедшей выражение в символизме и экспрессионизме. Немецкий романтизм оказал большое воздействие на русскую и французскую культуру. Так, Жан Торель пишет статью в 1891 году «Немецкие романтики и французские символисты». Он, в частности, пишет: «Название “символизм” ничем не хуже любого другого, при том что оно не должно принадлежать какой-либо одной поэтической школе исключительно. Немецкие романтики имеют на него такое же право, как наши современные символисты»<sup>37</sup>.

### *Символизм в поисках себя*

Кто возьмется определить, что такое символизм? Самое большее, на что я могу претендовать, – это попытаться несколько рассеять окружающий его туман, оговорившись при этом, что высказываю свои сугубо личные соображения.

*Эмиль Верхарн.  
Символизм. 1887*

Теперь же ясно, что тут важно общее мифопоэтическое начало, объединяющее разные искусства, и прежде всего поэзию и живопись. Они главные. С ними сближаются музыка и театр. Все тесно переплетено, все взаимодействует.

Внутри символизма много разных тенденций и разных методов. Порой приходится говорить, что уже отмечалось, о многих «символизмах», определенных местными условиями, а также и личной инициативой самих авторов, порой столь несхожих (при своей общей близости) что их роднит одно: нежелание «жертвовать чувством тайны» (Вяч. Иванов<sup>38</sup>). А так, видя вслед за романтиками разорванность идеала и воплощения (точнее, существование недостижимого символа и намеки на него в реальности), символисты разрабатывают разные методы. Это может быть «метод соответствий» и метод «описания путешествия в темные пределы сущностей от конкретного и видимого» (Вяч. Иванов<sup>39</sup>). Владислав Ходасевич писал, анализируя «Juvenila» В. Брюсова, о нескольких принципах «создания несозданного»<sup>40</sup>, отщепленного от реальности и получившего самостоятельность<sup>41</sup>. Тут могут быть: 1) заведомо образы «иног», 2) преображение видимого с мотивизацией (сумерки, ночь) и без нее (озарения), 3) отлет от повседневности и акцент на сверхзначительные детали. Все это верно. И надо будет проверить, *как* оно работало.

Сама эпоха символизма была кратка: для истории изобразительных искусств не более пятнадцати или двадцати лет<sup>42</sup>, хотя было много предшественников, в силу этой краткости вся система образов не подлежала развитию. Они, появляясь и исчезая, оказались характерны именно для рубежа XIX–XX веков, имея нечто родственное, создавая целые группы (семьи) себе подобных.

Благодаря интернационализации всего художественного процесса такие образы появлялись в культуре разных стран, спорадически, спонтанно. Разнообразные выставки, поездки художников, возможности тиражируемой фотографии, репродукции в журналах делали образы эпохи символизма широко доступными. То, что было параллельным, оказывалось общим.

История символизма шире, чем некое программное явление, и оно захватывало разные сферы художественного творчества рубежа веков. Так мало обращалось внимание на фотографию тех лет, хотя многие явления в этой области могли бы быть для данной темы интересны (об этом в данной статье имеется специальный раздел). Незученым оказывается раздел об опытах символизма в скульптуре, хотя материала для суждений довольно много. Нам будут интересны эти опыты.

Касаясь же авангарда, обычно полагали, что он сменяет символизм. С позиций всемирной истории, это, быть может, и верно, но, касаясь истории конкретной, видно, как новое художественное мышление вызревало внутри символизма, порой шло в своем развитии параллельно, а творчество многих мастеров авангарда в начале их



пути было непосредственно связано с культурой рубежа веков. Об этом упоминается, когда разговор идет об отдельных мастерах, о раннем периоде их творчества. Но следует такие опыты рассматривать не только как «начала». Полезно увидеть мастеров авангарда «внутри» символизма, временно абстрагируясь от их последующих радикальных исканий. Тут будут ценны не истоки, а принадлежность ко всей тогдашней культуре. Это, несомненно, обогатит представление о возможностях символизма, уточнит методологические установки его возможного изучения. Кроме того, уходя с исторической сцены как единое, пусть и полиморфное явление, символизм оплодотворил многие искания XX столетия, и следы его также могут представлять определенный интерес.

\* \* \*

Учитывая логоцентричность символизма, стоит отметить, что имелось общее в самих образах и их трактовках, рождаемых поэтами, драматургами, писателями и художниками. Художники не то чтобы буквально следовали за открытиями мастеров слова, иллюстрируя их произведения, но они невольно находились под обаянием символистских метафор, умения работать с «намеком», создавать соответствующую атмосферу, находить «соответствия», пользуясь понятием Бодлера, взятого им из теософии, между разными искусствами. В то время все творческие люди были чуткими к искусству других, и общие узы связывали все поиски воедино, корректируя их и дополняя.

Таким образом, погружаясь в атмосферу *fin de siècle* с ее особой духовной энергетикой, «заразившей» и начало XX столетия, можно ощутить и «душу» символизма. Выявив определенные, повторяющиеся и широко распространенные темы и мотивы легче подойти к столь неуловимому, по своему призрачному представлению о том, что было тут «душой», зыбким следом ее проявления. Такая тема, как «призрачное...», тут может подойти весьма кстати. Она для нас, как уже говорилось, своеобразное окно в страну грез, неясных впечатлений и всяческих неопределенностей. Г. Чулков писал: «Рассмотрение произведений символистов – всегда творчество, не всякому доступное. В основе своей оно крайне идеалистично. Зритель входит в мир иллюзий, когда ничто превращается в нечто»<sup>43</sup>.

Как это сделано – вопрос интересный. Собственно, намечилось два пути: один – иллюстрирующий, когда в форме более или менее традиционной (порой восходящей к натурализму, академизму и импрессионизму) показывались какие-то образы или ситуации, знакомые по символизму литературному; другой – когда появлялись

определенные приемы (дефигурации и префигурации), которые трансформировали традиционное чуть ли не до «неузнаваемости». Напомним, что в недрах символизма появились первые ростки абстрактного искусства.

### *Мир призрачного и мир призраков*

Ясно, что призрачное – некая субстанция, точнее, еле-еле видимая поверхность ее. На ней, как на экране, возникают образы, которые находятся в промежуточном пространстве: ни явь, ни сон, ни вымысел, но и не реальность. Они сами сотканы из той же субстанции, на фоне которой и из которой проявляются (так на светочувствительной эмульсии под воздействием света начинают рождаться образы). Но, чтобы быть видимыми хоть в какой-то степени, им следует обрести плоть. Это может быть только сгущение абстрактной субстанции или же соединение – в определенных «дозах» – с элементами *realite*. Лучше всего проиллюстрировать такое видение одним примером: марлевой завесой на сцене в театре Вашкевича в Москве, за которой разыгрывалось действие. Эта прозрачная ткань символизировала поверхность «инога». Тема «завесы» тут важна. За ней возможно многое, скрытое, там пребывает таинственный лик «инога». Бельгиец Фернан Кнопф в пастелях представляет композиции «Маска, или Голубой занавес» и «Маска, или Черный занавес» (1909, частное собрание), в которых бледный лик скрыт за прозрачной тканью. Одилон Редон создает пастель «Женщина в вуали» (Оттерло, Рейксмузеум Креллер-Мюллер).

Вяч. Иванов писал: «В лирическом воодушевлении властно сорвать или магически опрозрачить его внешние завесы и обнаружить его внутренний, хотя и в свою очередь все еще прикрытый и облаченный лик!»<sup>44</sup> В статье, посвященной кончине Эжена Карьера, Максимилиан Волошин отмечал трактовку фона пейзажей у художника: «Кажется, точно он смотрит на них сквозь серое полотно опущенной шторы»<sup>45</sup>.

\* \* \*

Вести о призраках пришли в символизм в романтической редакции. На самом деле, конечно, история оповещает, что их видели и в Средние века, и в еще более глубокой древности. Являясь из мира потустороннего, они напоминали живым не столько о себе, сколько о ситуациях, связанных с их появлением (обычно смерть кого-либо, странное и длительное отсутствие, колдовство и т.п.). Часто «тени»

вершили свой суд, мстя за свою гибель, предрекая несчастья, хотя порой намекали на возможность скорого воссоединения тех, кто помнит об ушедших, и вселяя влюбленным мысль о торжестве их чувств (проявление вечной связи Эроса и Тонатоса). У Шекспира тень отца Гамлета аллегорична и потому имеет некую плоть. У символистов подобного быть не может. Их тень – дематериализованное тело, потому оно и призрачно, и символично.

Помимо необходимости частого присутствия образов призраков в поэтике символизма необходимо, если мы говорим о живописи и графике, было показать при их бестелесности само их существование. Вставал вопрос, как это можно сделать? Для того чтобы «явить» призрака, художник мог прибегать к силуэту, ограничивающему «пустоту», к эффекту просвечиваемости форм, когда за одной видны другие, к «языку одеяний», под которыми нет плоти. Наконец, может быть некий намек. А. Фет писал: «Что не выскажешь словами, звуком на душу навей». Тут же намек заключен в самой трактовке формы.

У М. Метерлинка в пьесе «Слепые» герои не видят, но чувствуют, что к ним приближается Некто. Дж. де Кирико, который выходил из символизма к своей метафизической живописи, в полотно 1912 года показал среди ренессансных декораций небольшой площади тень от кого-то, нам невидимого, но который движется в сторону площади<sup>46</sup>.

Собственно, призраки – это род аллегорий, теряющих свое основное качество – «телесность» – и потому переходящих в царство символических форм. Такие формы могут появляться на фоне вполне «реальных» объектов, что еще больше усиливает их эфемерность. Правда, само их присутствие создает чувство неуверенности в том, что все показанное реально, и ставит вопрос, не есть ли оно, реальное, своего рода условность. Сцена с появлениями призраков всегда кажется преображенной, когда и знакомые местность или интерьер становятся вдруг неузнаваемыми. Художники изобрели специфические средства передачи подобных эффектов.

*Что-то и кто-то. Путь к тайне.  
Ряд примеров нового видения*

Вероятно, решительно во всем заложено нечто сокровенное, и я твердо верю в существование чего-то потаенного, некоего скрытого и недоступного значения, заключенного в самых обыденных вещах; и стоит этой стихии устремиться по тому или иному руслу, как она становится реальностью, представленной, к примеру, на бумаге, в словесном воплощении, – вот где царит мрак; словно жадный смерч, она захватывает все, что ни встретится на пути, все обволакивает густой, непроходимой пеленой.

*Стефан Малларме.*

*Тайна в литературе. 1896*

Задача сделать узнаваемое неузнаваемым – одна из важнейших для символизма. Поэтому «не» будет встречаться часто. Скажем, «ясно»/«неясно» и т.п. Конкретное «что» и «кто» превращаются в «что-то» и «кто-то».

И тут важна разница, например, между образом «Незнакомки» у Крамского и у Блока. Одна аллегорична по своей сути, другая символична. Одну мы видим «реально», хотя и она видение, так как проезжает «мимо» предполагаемого зрителя в коляске, а иная уже «чистое видение» («дыша духами и туманами...»).

В символическом образе важен остаток реальности для узнавания неузнаваемого. Скажем, к примеру, дана не фигура, но тень от нее (как на уже упоминаемой картине де Кирико). Элементы реального вписываются в состав того, что будет казаться нереальным. Но и это нереальное художнику надо изобразить, ибо его работа – работа по созданию изображений. Ему будет тут близок язык намеков, символика недосказанного, различного рода аллюзии, семантические пермутации (в отличие от натуралистических или стилистических, хотя и те, и те могут воссоединяться). Важны отдельные приемы работы художника с образами и их воплощение в определенную форму. Вопрос о том, какими могли явиться приемы фигурации, дефигурации и префигурации – тут основной. Фигуративность – общий прием презентации в изображении, имеющий ярко выраженные стилистические признаки. Дефигуративность – монтаж образа из первичных основных элементов, как бы архетипальных по сути. Тут создается иллюзия возврата к примитивным формам, как бы «разоружения» искусства, его освобождения от культурной традиции. На практике это приводит к упрощению форм, нарастанию элементов условности и приближения к природе знака. И наконец, префигурация – измене-

ния в привычной трактовке форм, когда они в результате подобных действий приобретают черты некой «неузнаваемости». Тут возможна определенная перегруппировка отдельных элементов при сохранении образа в целом.

Чтобы проникнуть в суть духовной ткани символистских образов, попробуем для начала объясниться примерами и возьмем для анализа ряд картин.

В числе первых назовем, без сомнения, «Дух мертвых бдит» П. Гогена, «Призраки» В. Борисова-Мусатова и «Пейзаж с зелеными деревьями» М. Дени.

У Гогена обобщен случай, который произошел у него дома, когда таитянская девушка, его возлюбленная, ожидающая художника на ложе любви, испугалась присутствия духа мертвых. Синеватая тень, которая ее напугала, находится рядом, и нет дистанции между видением и той, которая его чувствует (но не видит).

Произведение русского мастера примечательно уже по своему названию. На фоне пейзажа со старинной усадьбой мелькают бес-



М. Дени.  
Пейзаж с зелёными деревьями.  
1893

плотные тени. Они – как бы часть жизни былого, ушедшего безвозвратно, и только природа хранит их образ.

У Дени, испытавшего в свою очередь влияние Гогена, таинственные существа мелькают среди деревьев.

В дальнейшем число примеров различных трактовок призрачного, естественно, увеличится. Не стоит думать, что можно хоть в малой степени представить все, что делалось тогда в этой области художественных исканий. Просто имеется попытка обозначить главные направления исканий.

### *Лунное и ночное*

#### 1. Ночной мир. Империя тьмы

Тебе привет прощальный

Шлю в эту ночь

*А. Блок*

Ночь взглянула мне в лицо...

*М. Волошин*

Ночной мир – велик, все земное объединяется с темнотой Космоса. Тут господствует беспредельность, ибо реальные размеры ясны только при свете. Вечная ночь Вселенной – Макрокосм (Вяч. Иванов) имеет женское лицо («царица ночи»), и она тиха («ночь немая» по А. Блоку). Здесь ткутся обманы (К. Бальмонт) и душа устремляется к Вечному. Тут возникают образы Тьмы. Тут царство снов и время откровений. Мир ужасов, мир потерь. Затмение души, ночная жизнь духа. Двойственная ночь – когда ночь + день = небытию. Белые ночи на Севере Европы: «Умер день, а ночь не родилась» (Вяч. Иванов). Белые ночи грозят бессонницей, а бессонница ведет к поэзии. Символистические ночи – последние великие ночи в истории человечества. До них были романтические, а там уже и тьма средневековья. Ныне таких ночей не бывает.

Ночь полна своеобразной поэзии, она же настораживает, обостряет все чувства. Розовое здание смотрится неким видением в темном саду в картине «Дом со ставнями» (1892, Оттерло, Рейксмузеум Креллер-Мюллер) бельгийца Виллиама Де Дегув<sup>47</sup>. Своими ноктюрами уже в 1860–70-е годы прославился Джеймс Уистлер. Для Волошина существует одна страна – Киммерия, страна Ада, между прочим<sup>48</sup>.

Тут возможны чудные превращения. Возьмем, к примеру, картину «Три невесты» Я. Тооропа (1893). Сохранилось описание этой компо-

зиции, сделанное самим мастером. Очевидно, что тут представлены некие «мистические невесты». Из колоколов над их головами словно льются звуки, которые превращаются в длинные пряди волос самих невест. Работа выдержана в коричневатых тонах, что связано с желанием показать все как бы пребывающим в темном царстве. «Невеста» (1893, Оттерло, Рейксмузеум Креллер-Мюллер) бельгийца Йохана Торн Приккера показывает фигуру в прозрачных одеяниях, сквозь которые виден и тот пейзаж, на фоне которого она представлена. Все полотно выдержано в сероватой тональности.

Известная «Царевна-лебедь» (1900) Михаила Врубеля представляет женскую фигуру с эффектно написанными светло-фиолетовыми крыльями в ночном пейзаже с закатом над большим водным простором (морем?<sup>49</sup>). Учитывая, что в лице царевны проглядывают черты лица жены художника, тут превращенные в лик, можно говорить о слиянии многих смысловых начал. Действительно, согласно поэтике символизма, в ночи легко воскресают фольклорные и легендарные начала, а некоторая театральность образа близка сценическим опытам того времени. Интересно, что именно темнота в картине «К ночи» (1900) у Врубеля придает этой вроде бы реальной сцене оттенок определенной мистичности.

Известна композиция Г. Климта «Сирены» (1889, Центральная сберегательная касса, Вена). На сероватом фоне, ритмизированном орнаментальными формами, видны две фигуры в темном. Их тела имеют формы неких подводных существ, которым приданы человеческие лица.

В литографии «Необходимость» (1892) англичанин Р.-Н.-Р. Холст представляет на фоне скалы и моря обнаженную мужскую фигуру с цепью на шее. Над головой у него таинственная птица, а в черном небе зажигаются звезды. В призрачной «Надежде» (1886, Лондон, Галерея Тейт) Джордж Фредерик Уоттс, его соотечественник, представил женскую фигуру с лютней, восседающую на земном шаре.

## 2. Царство олуненного<sup>50</sup>

Из лунных снов я тку свой зыбкий миг,  
Невольник грез, пустынный душ моих...

И в лунных далях близится межа,  
Где молкнет гул дневного мятежа...

И призрачны, безмолвствуя вдали,  
Дневная явь и пестрый круг земли...

И в звездный час разъятия оков  
Я весь – пыланье лунных облаков...

И тих мой дух, как сладостен и тих  
Пустынный цвет пустынных снов моих...

И молкнет мысль, и меркнет, чуть дрожа,  
Все зарево земного рубежа...

И будто тая, искрится всех оков  
Сбывается алкание веков...

Все – сон, все – свет, и сам я – лунный свет,  
И нет меня и будто мира нет!

*Юргис Балтрушайтис*

Понятно, что луна хорошо видна ночью. Ее призрачный свет все дематериализует. Он создает свое, особое «настроение». Поэт В. Зоргенфрей в стихотворении «Кладбище» пишет: «Вот... призрачной стала высь / лунный отблеск множит тени, / хрупким золотом зажглись / посветлевшие ступени» (1906). У поэтов часто все лунное воспринималось как осеребренное (к примеру, у Анненского «осеребренные луною», 1902; у Бальмонта «лунность серебра», 1908). Живописцам писать серебром было противопоказано. Им оставалось царство серого. Лучше всего им удавались оттенки пепельного, перламутровое мерцание которого примерно можно было приравнять серебряному. В этой связи можно вспомнить картину «Коричневое и серебряное. Старый мост Баттерси» (Галерея Э. Андовера) Джеймса Уистлера, а также его «Гармонию в голубом и серебряном. Трувилль», передающую впечатление от пляжей Нормандии. В светлой гамме, в которой растворены все формы, этот мастер пишет «Залив Баттерси, видный из дома Линдси» (Глазго, Музей университета), а также и «Опаловые сумерки». Эти работы, написанные еще в 1860-е годы, уже создают изобразительную грамматику будущего Ар нуво. В дальнейшем появятся ноктюрны. К примеру, «Голубое и золотое. Огни Кремрона» (Лондон, Галерея Тейт), «Голубое и золотое. Старый мост Баттерси»



(там же). Фантастичен «Ноктюрн в черном и золотом. Фейерверк» (Детройт, Художественный институт). Призрачен пейзаж в «Ноктюрне в сером и золотом. Снег в Челси» (Кембридж, Музей Фогг).

Лунные пейзажи, ставшие модными при романтизме, привлекали и символистов. Характерна эволюция Левитана, который под конец пути увлекался пейзажами сумеречными, нередко с изображением луны. П. Кузнецов пишет «Вечер при луне» (эта работа была показана на выставке «Мир искусства»). Характерны северные «ночные пленэры» Э. Мунка. В сероватом небе над морем царит диск луны, и отблеск ее отражается в воде. Пастель Ф. Кнопфа «Лунный свет в Фоссете» (1916, частное собрание) передает впечатление от тонущего в желтом мареве пейзажа. В пастели «Луна и фонари» (1909, Париж, Музей Орсе) бельгиец Спиллиарт показывает среди темных кругов бледное пятно луны и огни над аркадами какого-то здания. Польский мастер Станислав Выспанский рисует пастелью в 1899 году пейзаж «Парк Планты ночью» (Варшава, Национальный музей), который он населяет пугалами.

Англичанин Чарльз Эдвард Галле представил луну в женском образе, выдержанном в стилистике прерафаэлитов (1880). Его соотечественник известный архитектор Чарльз Ренни Макинтош написал в 1892 году акварель «Луна урожая» (Глазго, Художественная школа). Тут на фоне желтого диска, среди синевы неба и диковинных растений видна некая символическая фигура.

Бельгийский мастер Виллиам Дегув, друг Тооропа, создал картину «Ангелы ночи» (1894, Оттерло, Рейксмузеум Креллер-Мюллер), где представил дорогу в лесу, на которой при лунном свете проявляются крылатые существа. Интересно, что в стилистике живописи художника заметны определенные неопримитивистские черты. В акварельном рисунке тушью «Головокружение» (1908, Остенде, Музей изящных искусств) другой бельгийский мастер, Леон Спиллиарт, показывает в серой гамме восхождение темной фигуры по ступеням куда-то вверх. Показательна работа «Облачные фантомы» (1897, Мюнхен, Ленбаххауз) немца Рихарда Римерсшмидта, представляющая призрачные фигуры на фоне диска луны и облаков.

Мария Якунчикова в 1895 году создает картину «Восход луны с ангелом». Однако действительно ли тут представлен ангел? Ведь название произведения неавторское, оно возникло после смерти художницы. Вернее сказать, что работа вдохновлена рассказом Ивана Тургенева «Призраки» с его протосимволистскими настроениями. Якунчикова этот рассказ любила<sup>51</sup>. Интересен и ее пейзаж «Восход луны над озером» (конец 1890-х), сумрачный, выдержанный в коричневато-серой гамме.

Итальянец Альберто Мартини в ряде рисунков-иллюстраций тушью к рассказам Э. По использует темные силуэты на первом плане. Характерна иллюстрация к рассказу «Молчание» 1908 года, где темные фигуры показаны на фоне пейзажа с луной. У Мунка важной представляется картина «Лунный свет» (1893, Осло, Национальная галерея). Привлеченная магическим светом Селены женщина вышла из дома и как бы смотрит вдаль. У него же интересны «Дом при лунном свете» (1895, частное собрание), а также «Лунный свет» (1895, Осло, Национальная галерея). Видна луна, ее отражение в воде, вид через сосны. Двое в ночи представлены в акварели «Ночь» (1908, ГРМ) Виктора Замирайло. Характерен его же «Демон» (ГРМ): он также в ночи, и над ним луна и звезды. В гравюре на дереве «Лунная ночь» В. Кандинского показано чудовище, поднимающееся из морских пучин.

Наследие символиста будет казаться неполным, если он – художник ли, поэт ли – хоть раз не обмолвился темой «лунного».

Для северных культур важно было такое литературное произведение, как «Призраки» Ибсена, вызвавшее много толкований. Человек, сидящий у окна в темном интерьере и глядящий на лунную ночь за окном, представлен в картине Мунка «Ночь в Сен-Клу» (1890, Осло, Национальная галерея). Темные комнаты сами по себе полны таинственности, о чем свидетельствует известный «Мистический интерьер» Вюйара.

### 3. Потустороннее. Угасание. Закаты и рассветы

С наступлением темноты, как мы уже видели, возможно воскрешение таинственного (фольклорные образы, легенды). Тут может представить интерес «Пан» (1899) Врубеля. Пейзажный фон этой картины, в основу которого положен вид с террасы М.К. Тенишевой, имеет большое значение для создания определенного настроения<sup>52</sup>. Однако все погружено во мрак, и месяц не в состоянии его разогнать. Пан готов дунуть в свою свирель, и такая тишина может стать «омузыкаленной», что близко по духу к эстетике символизма.

Серия гуашей на темном картоне у Кандинского нередко представляет лесных «жителей: ведьм и «зеленых дев». У сама избранная художником техника позволяет писать неяркими красками по черному фону, который обозначает мглу.

Символисты полюбили закаты, предвещающие ночь, и рассветы, которые не только «приветствуют» ночь, но и являются неким «прощанием» с ночью. Таким «прощанием» представляется «Сим-

фония в сером. Раннее утро. Темза» (Вашингтон, Художественная галерея Фриера) Уистлера. «Прогулка при закате» (1903, ГТГ) Борисова-Мусатова показывает две женские фигуры на первом плане, на пригорке – усадебный дом. Аналогичный мотив им разрабатывался в эскизе фрески «Сон божества» (1905, ГТГ). Привлечет внимание «Раненый ангел» (1903, Хельсинки, Атенеум) финна Хуго Симберга. Тут на фоне вечернего пейзажа двое юношей несут белого ангела. «Античный вечер» (1908, Париж Пти Пале) Адольфа Осбера показывает светлые фигуры при легком освещении сумерек. У него же более эффектно полотно «Муза на восходе солнца» (1918), где представлена фигура в белом у дерева. Вдали озеро, горы и восход дневного светила. В картине «Обнаженная в сумерках» (1892, частное собрание) Дени в наступившей темноте видно желтоватое обнаженное тело, словно освещенное лунным светом.

Фантастические «Голубые скалы» (1891, частное собрание) Поля Рансона словно светятся в сумерках. Интригует «Дорога молчания» (1900, Прага, Национальная галерея) Ф. Купки. Показана аллея сфинксов, над нею – звездная ночь.

### *Черное / белое*

Черное – ночное, а белое – дневное. Так представляется всегда. Но в черном есть темное, в котором что-то намеком еще видать, и мрак, который поглощает все. Этот мрак – трансцендентен, глубина его неведома, как и пространство Космоса, которое черно.

Ночь...

Она роднит земное с космическим. Уже романтики подобное прозревали, когда создавали свои «гимны ночи». Ночь любил представлять в своих картинах К.-Д. Фридрих. Архитектор К.-Ф. Шинкель в декорациях к масонской опере «Волшебная флейта» Моцарта делает эскиз «Царица ночи».

«Белая радость небытия», – скажет Г. Чулков. Белое также трансцендентно. Белый фон, часто используемый в иконописи, потом – в новом значении – встречается у Малевича в супрематических композициях.

### *Символистская монохромия*

Монохромия подразумевает устранение красок мира, их яркости и определенности. И мир, лишенный цветности, сразу же становится

ся иным. Такая «устраненность» может быть «наведенной», то есть мотивированной, как скажем, изображение сумерек или ночи. Вспоминается чеховская Маша: «Маша любит, чтобы ей говорили тихим голосом, немножечко туманные фразы, когда самовар потух, и в столовой темнеет, и по небу бегут не то облака, не то тени...»

Мастером темных гармоний являлся Эжен Каррьер. В символистской редакции золотистые сумраки картин Рембрандта потемнели. Теперь в коричневатом или синеватом сфумато тают бледные тени людей безвольных, людей больных и умирающих. Они уже призраки, хотя сам уход в «иное» тут предопределен. Они «не оттуда», они «туда» – в призрачное, в далекое, удаляющееся от мира живого. В такой атмосфере трудно дышать, но легко умирать. Чувствуя это, поэт и критик Максимилиан Волошин писал о выставке Каррьера: «Зала полна дымного воздуха»<sup>53</sup>. Глядя на работы живописца, чудится: «Там мерещатся мертвые озера и вечерние просветы, и дорога вьется по пепельным холмам в стране сумрачного молчания»<sup>54</sup>. Путем особого понимания серых и коричневых гармоний этот художник создавал траурное настроение.

У символистов были свои предпочтения в выборе монохромных гамм. Одной из них, имеющих привилегированное значение, являлась голубая. Ее символика восходит к романтизму, к роману «Граф Офтердинген» Новалиса, в котором герой устремлен к поискам голубого цветка – знака недостижимой мечты. Сам автор полагал, что текст им написан в «голубой гармонии». Гёте, разрабатывая свою концепцию «Farbenlehre» («Учение о цветах»), говорил, что бывают специфические состояния души, когда все видится в голубом или розовом. Он, как и его соратник, художник Отто Рунге, выступал против оптики Ньютона, его идеи о зависимости цвета и света. Те, кто был настроен просимволистски, считали, что цвет существует сам по себе. И для их идей важно было ограничение в выборе колористической гаммы, выделение только нескольких красок (иногда даже одной – для явлений монохромии). Темно-синий был способен скрывать и был близок к одухотворенному мраку, а голубой, скорее, был близок к эффекту прозрачности.

Гёте полагал, что голубой – символ духовного. Значению этого цвета уделял внимание прерафаэлит Д.Г. Россетти. Поэты могли выделять понятие «лазурь», и такая же по наименованию краска имела и в распоряжении живописцев, которые оперировали синим или же его вариантом – голубым. Позднее В. Кандинский и Ф. Марк назовут свое объединение «Синий всадник», а Марк напишет картину «Башня синих лошадей». О. Шпенглер писал о синем цвете как выразителе духовных ценностей. Впрочем, в отличие от экспрессионизма,

полюбившего ударные всплески отдельных ярких пятен, символизм тяготел к разработке определенных, выдержанных в одной тональности гамм. То есть к монохромии.

Это характерно и для интерпретации голубой монохромии. Для нас в этой связи будет интересна композиция «Голубой фонтан» (ГТГ) Павла Кузнецова. Нельзя обойти вниманием и «лунные пленэры» Эдварда Мунка с их симфониями голубого. Наконец, особая тема – голубой период в творчестве П. Пикассо. В России «быть в грезе голубой» призывал Вяч. Иванов.

*То сон, то явь. Тени, видения.  
Молчание. Шепот. Намек. Грезы  
и воспоминания. Ожидание. Мечты.  
Утаенная информация, неизвестные  
события. Вестники потустороннего.  
Смерть и жизнь*

В сне земном мы тени, тени...  
Жизнь – игра теней,  
Ряд далеких отражений  
Вечно светлых дней.

*Владимир Соловьев.  
9 июня 1875 г.*

Мне мило отвлеченное:  
Им жизнь я создаю...  
Я все уединенное,  
Неявное люблю.  
Я – раб моих таинственных  
Необычайных снов...  
Но для речей единственных  
Не знаю здешних слов...

*Зинаида Гиппиус.  
Надпись на книге*

Мы длинной вереницей идем за синей птицей.  
*М. Метерлинка*

«Вторжение неведомого», как сказал бы Андрей Белый, оглядывая вереницы видений, наполнивших царство символизма. Чем порождены они? Скорее всего, игрой воображения, для работы которого окажется важным легкий намек, нахлынувшие воспоминания, сны, мечты и грезы, ожидание неясного будущего. «Но верен хоть

снам я?» – вопрошает Анненский (1903). «Быть как тень», – провозглашает он же. И Федор Сологуб пишет: «Я – бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах» (1896). А вот К. Бальмонт: «Я мечтою ловил уходящие тени», «Я узнал, как ловить уходящие тени» (1894). «Мы живем, точно в сне неразгаданном», – писал И. Северянин (Странно... 1909).

Близким будет ощущение Ходасевича:

Я – раб моих таинственных,  
Необычайных снов...  
Но для речей единственных  
Не знаю здешних слов... –

*Надпись на книге, 1896*

который позже, в 1907 году в стихотворении «Как силуэт», написал: «Ты призраком возникла на траве – как силуэт на лунной синеве».

Произведений живописцев и графиков, близких по тематике и настроениям к опытам стихотворцев, можно увидеть много. Тут и «Роса» (1897, Барселона, Музей современного искусства) испанца А. Гуал-Кералта. На фоне озера при лунном свете сидит на первом плане девушка в белом, у ног ее цветут ирисы. В картине «Любовь у источника жизни» (1896, Милан, Галерея современного искусства) Джованни Сегантини среди блекло написанного, как выцветшего, пейзажа просматриваются белые фигуры. Одна, крылатая у источника, и две вдали.

«Греза» (1898) испанца Хуана Бруль Виньолеса заставляет вспомнить (хотя бы по названию) «Принцессу Грезу» Михаила Врубеля. С ними перекликается картина «Воспоминания» (1899) бельгийца Фернана Кнопфа. Пастель «Одиночество. Грусть» (1903, Серпухов, Историко-художественный музей) Виктора Борисова-Мусатова представляет женщину в голубом на фоне пейзажа. В небе светит луна.

«Воскресный день» (1898, Дуэ, Музей Шартрез) Анри Ле Седане, представляет прозрачные дни на севере Европы, с сонмом туманных видений. Тот же мотив призрачного хоравада находим в «Видении у реки» (1897) П. Серюрье из группы «Наби», а также в «Посвящении» (1890) бельгийца Эмиля Фабота. В серии рисунков «Метаморфозы» П. Ульянова 1913–1914 годов есть, к примеру, пейзаж, а в нем представлены духи-девы на небе и на фоне дерева. К этому списку добавим также «Сонату» В. Денисова, где показан лес и фигуры в нем, а также «Телем» Василия Милиоти с вереницей видений. Умберто Боччони в переходный период от Ар нуво к футуризму пишет две композиции, посвященные «состоянию духа». Одна – «Те, что оста-

ются», другая – «Те, что уходят» (Милан, Музей современного искусства). В обеих композициях все изображения смазаны, так что формы прочитываются с трудом.

Сны, грезы и видения составляют особую тему у символистов. Картина «Мадлен в лесу Любви» (1888) Э. Бернара, написана в Понт-Авене в период дружбы художника с Гогеном, о чем свидетельствует и стилистика работы. Девушка (моделью стала сестра художника) безмятежно спит среди деревьев. И неясно, то ли она отдыхает в легендарном лесу, то ли он ей только снится.

Мистически настроенный бельгийский писатель и художник Жан Делевиль, оккультист, написавший книгу «Диалог среди нас. Каббалистические, оккультные и идеалистические аргументы» (1895), участник «Салона “Роз э Круа”», написал ряд картин с «видениями». Среди них, к примеру, «Сокровища сатаны» (1895, Брюссель, Королевский музей изящных искусств), «Слияние душ» (1900, Брюссель, Музей Иксель). В мареве темных красок выделяются обнаженные тела. Делевиль сочетает мистику и эротику, что в целом характерно для бельгийской школы символизма.

Другой бельгиец, Фернан Кнопф, пишет триптих «Уединение», в котором среди вооруженных женщин возникает одна обнаженная, словно некое видение (1894, Льеж, Музей современного искусства). У него же эротизм проявился в картине «Чары» (1912, частное собрание). В неоконченной «Химере» (1910, частное собрание) таинственная белая фигура появляется из белого «небытия». Пастелью исполнена композиция по мотивам Пеладана «Наихудший из грехов» (1885, частное собрание), где в центре представлена светлая нагая фигура женщины. К этой композиции близка по смыслу и приемам исполнения пастель «Сафо» (1912, частное собрание). Тут обнаженная стоит на скале в синем мареве. Ее фигура словно светится изнутри. Юноша в белом, прижавший указательный палец правой руки к губам, олицетворяет молчание (1890, Брюссель, Королевские музеи). В 1910 году Кнопф пишет ряд пастелей с обнаженной натурой, которая смотрится светлым видением на белом или слегка синеватом фоне. В композиции «Живопись, музыка и поэзия» (1880, частное собрание) он показывает аллегории известных искусств как некие видения с нимбами над головами. В композиции «Искушение святого Антония, или царица Савская» (1883, частное собрание, по мотивам Флобера) Кнопф представляет, как легендарная правительница является в темноте, озаренная неким неведомым лучом.

Якунчикова создает, 1890-е годы эскизно написанное полотно «Печаль памяти». На подоконнике стоит горящая свеча. В синеве ночного пейзажа виден дом усадьбы Введенское, где прошла юность

художницы. Из темноты на зрителя как бы выплывает лицо самой художницы, полное мистической тревоги. Похожие образы есть у Кнопфа, который изображает бледное женское лицо с двумя пальцами, приложенными к губам, – символ молчания (1900, постель, частное собрание). Около 1900 года он исполняет цветными карандашами несколько женских профилей, едва различимых на светлом фоне. В композиции «Прошла бледная тень» художник показывает едва различимые черты головы с крыльями. Ян Тоороп в акварели, выдержанной в коричневых тонах, «Погружаясь в себя» (1893, Роттердам, Музей Бойманс-ван-Бейнинген), показывает белый женский профиль с пышной гривой спутанных волос. В руке у женщины зажженная свеча.

Эжен Каррьер помещал свои фигуры, часто матери с ребенком, нередко больных, в сфумато почти черных, коричневых и фиолетовых гармоний. Там невозможно было бы дышать. И все фигуры воспринимались призрачно, они писались светлыми пятнами. Близость смерти скрывалась в этом. Такими же белыми призраками смотрятся женские образы в пастелях «Без названия» и «Игрн у двери» (1898, обе частное собрание) Кнопфа.

Альфред Кубин в рисунке тушью и пером «Кладбищенская стена» (1902, Линц, Музей) в серой гамме представляет скупой на детали вид.

Иное у Климта в картине «Любовь» (1895, Музей истории города Вены). В средней части изображения представлена обнимающаяся пара. Над ними реют некие туманно видные образы. Тот же мастер пишет в 1899 году «Портрет Сирены Ледерер» в белом платье на светлом сером фоне. Кажется, что фигура появляется как бы из небытия, а конкретные черты лица женщины-вамп усиливают эффект того, что явление только-только материализуется. Аналогичные приемы им использованы и в ряде других портретов («Хермина Галлия», 1904, Лондон, Национальная галерея; «Магарет Штенборо-Витгенштейн», 1905, Мюнхен, Новая Пинакотека, и др.).

То, что мечты туманны, широко известно. В их неопределенности и сквозит тайна. Заведомо. «Моей мечты бесследно минет день», – писал Анненский в 1910 году. Мечты, обычно несбыточные и несбывшиеся, превращаются в воспоминания, хранимые и лелеемые. Наблюдается восстановление мифологических и средневековых представлений, например «Белая лошадь» (1898) П. Гогена.

Эфирные феномены – прозрачные маски потустороннего; они «летучи» и «туманны». Это некие сгустки света в пространстве. Взглянем в этой связи на картину «Далекая принцесса» (1899) французца Жоржа Клерена. Близкими по своему характеру явятся и при-



зраки Паоло и Франчески в картине Гаэтано Превиати (1901, Милан, Галерея современного искусства). Мистицизмом овеян рисунок «Сладострастие» Рамоло Романи. Геометрически стилизованный символический лик возникает из серого фона.

«Страж рая» Франца фон Штука (1889, Мюнхен, собрание Г. Цирша) – фигура юноши в белом одеянии. «Чаша смерти» (1885, Ричмонд, Музей изящных искусств) американца Э. Веддера в прерафаэлитской стилистике показывает две женские фигуры в ночи, сверху виден диск луны. «Дорога среди деревьев» (1891, Сен-Жермен-ан-Лэ, Музей М. Дени) представляет ночь и одиноких путников.

В поисках призрачных миров возможен выход к абстракции. В «Образах» Ромоло Романи (1908, Брешия, Пинакотека) как бы через призму даны цветные волны. Творчество литовца Микалоюса Константинаса Чюрлениса представляет собой целую энциклопедию символистских образов. Его циклы «Сотворение мира», «Зима», «Знаки Зодиака», «Соната весны», «Соната звезд», «Соната моря» и др. (1900-е, все в Каунасе, Галерея М.К. Чюрлениса) показывают просвечиваемость всех мотивов, словно озаренных «иным» светом.

У истоков нового искусства находится и искусство Пюви де Шаванна. Вот его «Сновидение» (1883, Балтимор, Художественная галерея), написанное в серой гамме. Над спящим у подножья дерева реют три призрачные фигуры в белом (вариант «Сон», Музей Орсэ).

Характерен для символизма рисунок «Ангел теней» (частное собрание) Одилона Редона. В его же «Явлении» (1910, Принстон, Музей университета) показаны две белые фигуры, выходящие из портала; вокруг них расцветают цветы.

### *Духовный, вечеряющий и ночной сад*

Выйди на закате, как в свежие волны,  
В прохладную глушь деревенского сада, –  
Деревья так сумрачно-странно-безмолвны,  
И сердцу так грустно, и сердце не радо.

*Константин Бальмонт.  
Безглазольность. 1901*

В тихий вечер мы встречались  
(Сердце помнит эти сны).  
Деревя едва венчались  
Первой зеленью весны.

Ясным заревом алея,  
Уводила вдоль пруда  
Эта узка аллея  
В сны и шепот навсегда.

*Александр Блок.  
В тихий вечер мы встречались. 1910*

Я говорю: цветок! И вот из глубины забвения, куда звуки моего голоса отсылают силуэты любых конкретных цветков, начинает вырастать нечто иное, чем мне известны чашечки; словно в музыке, возникает сама чарующая идея цветка, которого не найти ни в одном реальном букете.

*Стефан Малларме.  
Предисловие к «Трактату о слове» Рене Гиля. 1886*

Полна теней и черных домино  
Твоя душа – уединенный сад..

*Поль Верлен.  
Лунный свет*

Сад для символизма... Таковым, если представить себе, о чем пойдет речь, является образ в картине Врубеля «Сирень» (1900). Характерно, что художник помимо цветущего куста показывает и лицо девушки, возможно являющейся «душой природы». Многим он казался «лишним», но без него образ ночного сада был бы неполон. Куст сирени с соцветиями фиолетовых кистей, заполняет все поле изображения, а сами цветы как бы мерцают в темноте. Только в верхнем углу картины мы видим край неба с одиноко сверкающей звездой. Есть тут определенная корреспонденция лица и звезды. Одна одинока на земле, другая в небе.

К врубелевской картине близка по духу и «Легенда» Василия Милиоти. В его картине женское лицо показано среди хаотичных флоральных форм. Николай Гумилев, хотя и отрицавший симво-

лизм, все же выходил из него, и поэтому в стихотворении «Сады души» писал:

Сады моей души всегда узорны,  
В них ветры так свежи и тиховейны,  
В них золотой песок и мрамор черный,  
Глубокие, прозрачные бассейны.

Растенья в них, как сны, необычайны,  
Как воды утром, розовеют птицы,  
И – кто поймет намек старинной тайны? –  
В них девушка в венке великой жрицы...

В таких живописных работах и таких стихотворениях есть заметные созвучия...

Женские образы в их согласованности с природой в целом или отдельными цветками – особая тема у символистов. Примечательна гуашь «Черные глаза и голубой цветок» (1905, Гент, Музей) Кнопфа. В «Таинственной женщине» этот же мастер в технике цветных карандашей показывает едва различимую светлую женскую фигуру по пояс. У ног ее растут диковинные цветы. Есть особая флора символизма. Особенно эффектно она представлена у Одилона Редона: например, его рисунок углем «Голова на стебле» (также «Странный цветок», Чикаго, институт искусств) или акварель «Спрятанный анемон» (частное собрание)

Показательна картина «Гнездо» (1893, Брюссель, Королевский музей изящных искусств) бельгийца Константа Монтальда. Среди разнообразных цветов – женщина, показанная в профиль, держит в руках гнездо с птенцами. У Штука привлечет внимание картина «Чистота»: женщина в белом на фоне белой драпировки с белой лилией в руках (1889, Париж, частное собрание). Сопоставление растения и женского портрета представляет композиция «Агава» (1897, ГТГ) В.Э. Борисова-Мусатова. Рансон представляет сцену в саду в картине «Колокольчики» (1899, частное собрание). У Керр-Ксавье Русселя в произведении «Сад» (1894, Питтсбург, Музей Карнеги) через переплет окна виден сад в гармонии серого. Иное в «Весне» чеха Карела Маека (1903, частное собрание), где женский профиль дан на фоне из светлых цветов.

Борисову-Мусатову удалась самые гармоничные по духу образы людей среди природы. Таков «Водоем» (1902, ГТГ), где две женские фигуры показаны на фоне зеркала воды, в котором отражаются окружающие деревья. Последователи этого мастера из «Голубой розы» создавали образы садов-видений.<sup>55</sup>

Акварель «Сбор цветов» (1908, частное собрание) Казимира Малевича близка по стилю к его эскизам фресок того же года. В золотистом мареве возникают обнаженные женские фигуры. В другой его акварели тех же лет показаны силы природы («Дуб и дриады»).

Финн Хуго Симберг создает акварель «Сад Смерти» (1896, Хельсинки, Атенеум), где показывает, как скелеты в черном возделывают свои саженцы. «Мистический сбор винограда» (частное собрание) Мориса Дени выдержан в коричневой гамме. Появляется образ распятого Христа. Его же «Спящая девушка» (1892, Байонна, Музей Бонна) решена в серой тональности. Она дана крупным планом, а вдали – стилизованные деревья и цветущие кустарники. «Сад разумных дев» (1893, частное собрание) Дени представляет в темном саду три женские фигуры в белом. Картина «Священная роща» (1897, ГЭ) представляет двух обнаженных на поляне, а третья фигура видна у дерева. Весь колорит бледно-розовый и охристый. Известна картина «Очарование. Роща любви» (1890, Париж, частное собрание) Поля Серюзье. Тут бретонки собирают огни во мху в священной роще.

Травы, растения и цветы произрастают в садах неведомых. Однако интересным является и символистское преобразование реальных образов природы.

«Подсолнухи в деревенском саду» (1905, Вена, Австрийская галерея) Климта представляет уголок сада с буйной растительностью. Все, как всегда у Климта, сильно ритмизировано и соткано из множества деталей. Характерна общая темно-зеленая гамма красок. Примечателен размер картины: 110 x 110 см. Многие пейзажи Климта вписаны в квадраты и имеют постоянные размеры. Тут, помимо упомянутого, часто встречаются и 100x100. Известный «Парк» (1910, Нью-Йорк, Музей современного искусства) представляет единый массив из куп берез. Эта масса вся трепещет, и она написана в единой гамме оливково-сероватых тонов. Близки по духу и пейзажи «Крестьянский дом в Верхней Австрии» (1911, Вена, австрийская галерея), «Дорога в парке дворца Каммер» (1912, там же).

В картине «Буковая роща» (1902, Картинная галерея, Дрезден) Климта сперва видны только тонкие стволы берез, а вдали различима полоска горизонта и светлое небо. Вся картина выдержана в фиолетовой тональности, передающей ощущение сумерек. Близка по идее и картина «Березовый лес» (1903, Линц, Новая городская галерея). Не менее впечатляет и картина «Большой тополь, или Приближение грозы» (1903, частное собрание), также выдержанная в определенной серовато-синей гамме. С этими работами Климта перекликается пейзаж «В Фоссете. Под соснами» (1894, частное собрание) Кнопфа, в котором композиция выдержана в единой охристой гамме.

### *Подводное царство*

Оно манит, оно пугает... Оно может быть непрозрачным и потому особо страшным. Вспомним картину «У омута» И. Левитана. «Темные воды» обозначали присутствие в природе коварных, страшных сил.

На многих большое впечатление произвела картина прерафаэлиста Дж. Э. Миллеса «Офелия». Открытие подводного царства «В водном потоке» (1898, частное собрание) Г. Климта представляет ряд обнаженных женских фигур, которые несутся среди голубых струй. Бельгиец Леон Фредерик пишет в 1898 году картину «Озеро. Спящие воды» (Брюссель, Королевский музей), в которой показывает под небесами окутанный паром водоем с лебедями среди груды спящих обнаженных фигур. «Идиллический пейзаж с купальщицами» (1900, частное собрание) Людвиг фон Хофманна показывает сцену при лунном свете.

«Кувшинки» (1890, Музей-усадьба Абрамцево) Врубеля, орнаментально стилизованные, показывают цветы на воде, манящие сильным запахом. В связи с темой вспомнится «Бедный рыбак» (1881, Париж, Музей Орсе) Пюви де Шаванна. Также привлекут внимание произведения Редона: акварель «Леда и лебедь» (частное собрание), «Рождение Венеры» (частное собрание), пастель «Офелия среди цветов» (Лондон, Национальная галерея). Порой художник показывает таинственных существ и цветы на дне. Акварель «Лебединое озеро» Жоржа де Фера (1897, частное собрание) – гармония в сером. Характерна картина «Дух вод» шведа Эрнста Йозефсона.

Эффектна картина «Клавиши фортепьяно, или Озеро» (1909, Прага, Музей современного искусства) Ф. Купки.

«Черная вода» – фольклорный образ, привлекающий символистов. Еще одна важная тема – «русалки», на которую откликнулись многие живописцы и поэты.

### *Кристаллы и драгоценные камни. Стекло и стекла*

Они эффектно реагируют на свет, его преображая. Привлекают сияния и ореолы вокруг них. Мир преобразуется. Майолики на фасадах модерна (пример – творчество А. Гауди). Не касаясь определенной символики отдельных минералов в герметическо-алхимической традиции, для нас тут важен эффект трансформации внешних энергий, как бы их внутреннее преобразование. Об этом пишет Вяч.

Иванов в стихотворении «Царство прозрачности». Камни, в зависимости от своих физических качеств, по-разному реагируют на свет, его аккумулируя и бросая обратно в пространство. Ценность камней определяется степенью их реакции на свет, и потому блеск алмаза дает высшее качество. Вспомним увлечение камнями и драгоценностями у Г. Моро. Кристалличность форм встречается у М. Врубеля. Она характерна. Словно груда аметистов, светятся цветы в картине «Сирень». Гранями фантастических красок сверкают диковинные растения в «Демоне сидящем». Н.А. Прахов вспоминал, что еще в киевский период художника привлекали «блеск металла и особенно переливы драгоценных камней». Мастера «пленили ни с чем не сравнимая чистота и яркость тонов. Материальная ценность камней не играла никакой роли. С таким же интересом Врубель пересыпал из одной ладони в другую искусственные камни...»<sup>56</sup>. Камни – посредники между мирами реальными и высшими, в них – ключ к тайнам. Для этого времени характерен расцвет ювелирного искусства, который опирался на традиции неоготического возрождения.

Витражи эпохи символизма... Вновь наметился ренессанс стекла. В эпоху неоготики началось то возрождение, которое привело к блестящим результатам на рубеже веков. Цветные стекла преобладали свет, льющийся в комнаты эпохи модерна. Они являлись цветными фильтрами, которые колоризировали среду интерьеров, и те наполнялись «цветным воздухом». Сами стеклянные плоскости с фигурами в стиле модерна – самое стильное выражение, самое полное выражение эстетики прозрачного и призрачного. Примечательна аллегория «Витраж» (1908, частное собрание) О. Редона. Эта картина представляет воображаемое стеклянное панно. Будут характерны эскизы витражей у М. Дени. Типичен для того времени витраж с женской фигурой Жоржа де Фера. Техника исполнения традиционна: полихромное стекло, свинец, деревянная рама. Особенно эффектными являлись произведения мастерской Тиффани. Интерес к витражам проявил и Врубель. Значительным представляется витраж «Рыцарь» (1893) для московского особняка С.Т. Морозова с его готическими в архитектурном облике. Рыцарь-мечтатель встречает ожидавших его женщин у стен замка, и взор его устремлен в неведомую даль. Яркость цвета подчеркнута черным контуром свинцовой пайки. Золотисто-коричневые, сиренево-зеленоватые, лиловые, алые тона гармонично сочетаются друг с другом.

Помимо уникальных творений знаменитых мастеров цветные стекла получили распространение в жилой архитектуре. Примером могут быть витражи для особняка С.П. Рябушинского в Москве (1901–1903, архитектор Ф.О. Шехтель, витражная мастерская

И.М. Виноградова<sup>57</sup>). Выигрышно смотрится композиция с пейзажем, выдержанная в лиловых и синих тонах. Швы между стеклами сделаны из позолоченной бронзы, что усиливает эффект драгоценности всего произведения в целом. Витражи украшали многие богатые доходные дома, банки, гостиницы (например, «Метрополь» в Москве). Наконец, стали воспитываться специальные кадры мастеров<sup>58</sup>.

Не менее эффектны осветительные приборы эпохи модерна. Если витражи «работали» днем, то светильники обеспечивали преобразование атмосферы интерьеров по вечерам.

### *Музыкальное*

Была живопись, появилась живописность; была поэзия, настало поэтичное; была музыка, родилась музыкальность... Эти «снятые» свойства легко соединялись, переносились с одного вида искусства на другое. Поэзия издавна соединена с музыкой, теперь же в ней стала цениться напевность («что не выразишь словами, звуком на душу навей»), а Верлен полагал, что «музыка превыше всего». Поэтическое начало проникало во все виды художественной деятельности. Легко соединились и живопись и музыка. К тому имелось несколько предпосылок. Еще пифагорейцы, выстраивая свою космогоническую систему, думали о хрустальных сферах, издающих при вращении гармонические звуки. Голоса ангелов с небес сулили райскую благодать. Барокко вообще оказалось искусством шумным, и неслучайно историк искусства Г. Вельфлин на рубеже веков вспоминал, описывая это явление, сочинения Р. Вагнера. Романтики уверовали в принципиальную связь цвета и звука. Об этом писал, к примеру, Отто Рунге. Вопрос о синестезии явился важным моментом в развитии эстетики романтизма и символизма. Синестезия предполагала органичную взаимосвязь восприятия всех искусств, когда одни свойства компенсировались за счет других, и к живописности добавлялась музыкальность, и т.п.

Звуки казались явлением нематериальным, непосредственно духовным. Проникая в сферу материального мира, они его развеществляли. Делали, если так можно в данном случае сказать, призрачным и прозрачным.

«Симфонии» и «ноктюрны» Уистлера стали первым образцом нового искусства. Затем пошли «адажио» и «скерцо» Синьяка. Отдельные мазки в технике пуантили казались нотами, а вся картина целым музыкальным произведением. Еще Поль Гоген говорил о музыкальности новой живописи. Чюрленис часто давал своим симво-

листским композициям вторые названия, вроде «Allegro», «Andante» и др. В 1908 году им был создан диптих «Прелюд и fuga».

### *Зазеркальное*

Само зеркало, как некий объект быта, символистов привлекало мало. Им был важен иной эффект. Зазеркальное интересовало их как широкий символ связи реального с потусторонним. Их волновало отражение разных миров, разных субстанций друг в друге. Пример с небом, отраженным в воде, – тут самый распространенный, и его любили поэты. А в конечном итоге зазеркальное можно понимать как отражение в мире реальном иного, высшего, невидимого (условно говоря, платоновской идеи).

Характерна гравюра Макса Клингера, на которой обнаженный юноша протянутой рукой дотрагивается до руки себе же подобного, отраженного. Какой из них реальнее – вот в чем вопрос...

Новелла «Пропавшее отражение» Гофмана возбуждала фантазии последующих поколений. Иллюстрациями к ней возникли рисунки Ульянова (1920). Пустые зеркала – «их мутная мрачность» (Вяч. Иванов). В пастели «Голубое отражение» (1911, частное собрание) Кнопф показывает еле видный женский профиль, который словно повторен в круглом зеркале, обращенном к зрителю. В «Зеркале жизни» (1898, Турин, Галерея современного искусства) Джованни Сегантини показывает отражение в водах канала стада бредущих друг за другом овец.

### *Далекое/близкое*

Оппозиционность далекого/близкого имеет особое значение в смысловом плане. Она выражает противоположность двух разных мест, значения которых по важности могут меняться. Ренессансная Мадонна с Младенцем, занявшая место на первом плане, противопоставлена иному миру – миру от нее далекому, земному, который может быть ей благоприятен и тогда преднамеренно красив, покоен, или же он наполнен мерзостями греховного начала, ей бесконечно чуждого. Мадонна в одном случае показана восседающей на троне, в другом – в интерьере с окном. Иное видим в картине «Девушка у окна» (1818) К.-Д. Фридриха. Женщина у окна находится в реальном мире, в мастерской художника, она повернута спиной к зрителю и смотрит в окно, на тот мир, который полно не представлен, но дале-



кий горизонт просматривается. Тут ограниченное пространство мастерской противопоставлено далекому и бесконечному пространству. Между ними нет «среднего» пространства, оно исключено. А ведь оно имело важное значение для классицистического или реалистического искусства, и тогда живописец именно в нем разворачивал основное действие, там помещал главные фигуры. Теперь такое пространство исключено, близкое и далекое соприкасаются, но переход из одного в другое невозможен. Отсюда появляется и структурный элемент в построении композиций многих символистских изображений. Часто фигура первого плана дается крупно, нарочито крупно, а дальний план – некий плоскостный фон, который не перспективен, но иной по масштабу и, следовательно, как бы удален. Такой прием хорошо и часто использовал Морис Дени.

Противопоставление далекого и близкого демонстрируется в картине Фердинанда Ходлера с обнаженным юношей, стоящим на скале среди пустынного пейзажа и смотрящим вдаль. Что видится ему за горизонтом? Примечательна тушь и цветные карандаши в работе «Граница» (1910, частное собрание) Спиллиарта. Тут представлена нагая женская фигура на скалах, которая словно смотрит на зрителя. За нею виден безграничный морской ландшафт. Отдельные герои символизма наделяются способностью видеть далеко-далеко.

Обнаженность трактуется как *нескрытость*. Таким человек явился в мир. Чем более он одевался, тем больше раскрывался как личность, как характер. Нагота героическая, нагота эротичная, нагота «нищеты» имеют аллегорическое значение. Одевание порой помогает приблизиться к символу.

Одухотворение складок одеяний, которые как бы самопроизвольно колышатся. Нечто подобное встречалось в средневековой западной скульптуре. У символистов такой прием доступен живописцам начиная с прерафаэлитов (характерно, что они оглядывались на пример Средневековья). Складки не только показывали волнения души определенного персонажа. Казалось, под одеяниями нет тела. А бестелесное значит в данном случае присутствие тела-призрака.

### *Пунктирные линии и пуантиль, арабеск*

Линия стала разрываться, состоять из множества отдельных элементов. В ее прерывающейся непрерывности таится особое значение: линия как бы сама себя отрицает, не исчезая, дематериализуется. Она как будто принадлежит реальности (той, которая репрезентирована),

но при этом и «иному»; она удаляется в «фон», приобретает свойства его абстрактности. Она «оттуда» идет к зрителю, и от зрителя «туда». Она находится как бы на грани миров – явленного и утаенного. До эпохи Ар нуво такой линии в арсенале художников не было. Тут она принимает функцию коммуникации, не имеющей информации и построенной по принципу: знак – пустота – знак.

Манера писать отдельными, точечными мазками, собственно пуантиль, была, как известно, изобретена Жоржем Сёра. Сам автор рассматривал ее как логизированное развитие техники импрессионизма, фактура картин которого часто строилась как вязь из множества мазков различной формы, преимущественно небольших. Для Сера его новая техника, вскоре получившая название неоимпрессионизм, давала возможность оперировать цветом, не трогая самого цвета, то есть сближая мазки или их разряжая, можно было усиливать силу цвета или ее ослаблять. Характерно, что Сёра испытывал интерес к символистам, а те, в свою очередь, представляли пуантиль как технику интригующую, возбуждающую фантазию. Они сравнивали ее с византийскими мозаиками, видели в фигурах картин мастера некие фантомные существа (чему способствовало и введение «ореолов» вокруг фигур).

Последователи учителя, а вокруг него уже при жизни образовалась некоторая секта посвященных, отказывались от слишком «мелких» точек Сёра, увеличивали их в размерах, тем самым превращая каждую из них в дозы света и цвета в определенном месте. Это красочное пятно, формирующее гибкое пространство. Характерно, что между точками могли появляться незаписанные части холста, которые вводили дополнительный фактурный эффект. Наиболее последовательно эти идеи получили воплощение в творчестве Поля Синьяка, а через него перешли и к следующему поколению. Пуантилью некоторое время пользовались Лотрек и Ван Гог. Характерно, что многие будущие фовисты прошли неоимпрессионистическую стадию развития, будь то Дерен или Матисс. У Матисса примечательна картина «Роскошь, покой и сладострастие», затем приобретенная Синьяком. Вообще, преемственность Матисса со стилем Ар нуво обсуждалась еще недостаточно, а тут, в этом случае, она вы является ясно.

Для определенных приемов, характерных для символизма, стоит выделить сочетания «Лаконизм и хаос дробных форм» и «Арабеск и антиперспективизм». Предельное обобщение форм ведет к лаконизму художественного языка, который тем самым приобретает знаковую природу (знак – разновидность символа). Иное получается при сильном дроблении форм, когда создается впечатление, что опреде-

ленная цельность исчезает прямо-таки на наших глазах (другое впечатление, что цельность возникает из хаоса мелких форм и формочек, как бы конструируется).

Эффект дематериализации прекрасно выражен в арабеске. Абстрактная энергия линий, сложно сочетающихся, является чисто духовной, так как арабеск ничего не представляет. Одилон Редон полагал, что арабеск – возбудитель фантазии. Пульсирующие элементы арабеска показывают «снятые» качества материального мира (сам он «опускается»). Лучше всего арабеск располагается на плоскости. Тут чувствуется его динамика, его «волевой» характер.

Чтобы такая плоскостность чувствовалась яснее, мастера символизма борются с элементами перспективного построения (именно с элементами, так как цельной системы, созданной в Ренессансе, в XIX веке уже не существовало). Перспективный метод не удовлетворяет их как метод имитационный, помогающий объемной моделировке тел в пространстве. Напротив, им нужно было ликвидировать подобную объемность, и потому торжествует плоскостность. Плоскостность показывается как поверхность, лишенная изобразительных элементов (абстрактная по своей сути). Эффекту уплощения формы служат и большие равноокрашенные пятна цвета, нередко заключенные в более темный контур (принцип клузуанизма, изобретенный в Понт-Авене в кругу П. Гогена). В живописи Ар нуво это приводит к определенной мозаичности построения всей композиции и к такой условности, которая создает символическую атмосферу.

### *Эффекты пластики*

По своей физической характеристике скульптура мало подходит для выражения призрачности. Более того, она далека и от символизма, имея аллегорическую природу. В Древней Греции при вырубке на каменоломне глыбы мрамора для дальнейшего создания образа божества оставляли необработанный кусок, и он-то и был символическим прообразом будущего изображения. В дальнейшем такого делать не приходилось. Не имея возможности реально устранить объемы как основу самого этого вида искусства, мастера стремились выработать некоторые приемы, которые бы подобную материальность каким-нибудь образом снимали. Известный скульптор рубежа веков итальянец Медардо Россо, прославившийся как представитель импрессионизма в скульптуре, в ряде восковых голов сглаживал все объемы. Свет, падавший на поверхность восковых объемов, заставлял их как

бы светиться изнутри и тем самым «одухотворяться» и делаться словно «бесплотными». В период «Голубой розы» Александр Матвеев и Петр Бромирский в небольших своих композициях использовали мелкие насечки на поверхности камня, создавая фактурную «рябь». Свет сложно преломлялся на таких поверхностях, создавая подобие ореола, скрадывающего четкие очертания и за счет этого придавая фигурам некоторую призрачность.



М. Россо.  
Большой ребёнок.  
1902

А.Т. Матвеев.  
Уснувший мальчик.  
1910

А.С. Голубкина.  
Ваза «Туман».  
Мраморный и бронзовый варианты. 1899

Конечно, подобные эксперименты были возможны лишь в малых формах скульптуры, и их было крайне мало. Однако сама попытка изменить статус самой формы этого вида искусства в эпоху символизма – симптоматична.

Символизм в скульптуре реализовывался большей частью не через форму, а путем некоего иллюстрирования общих идей (ваза «Туман» Анны Голубкиной)

Со времен Гегеля скульптура трактовалась как застывший свет в пространстве. Со светом оперировала и фотография, которая к рубежу веков уже накопила достаточный опыт. Некоторыми своими гранями она повернулась в сторону символизма. Нас интересуют не постановочные фотографии с «символистскими сценами», а некоторые приемы, дающие эффект призрачности.

### *Дагеротип. Пикториальная фотография*

Обычно говорят о совпадении расцвета фотографии и развития реализма (натурализма) в искусстве. Но до сих пор не ставился вопрос об известном «совпадении» на рубеже веков определенных исканий мастеров с символизмом. В истории фотографии обычно интересует 1839 год, когда Даггер запатентовал свое изобретение. Металлические пластины с посеребренной поверхностью, обработанные парами йода, кажутся некими слитками. И пластины надо повернуть определенным образом, чтобы запечатленное на них было видно лучше. Но первые опыты, отметим, были произведены раньше, в 1800 году, а в 1820-е годы были осуществлены опыты де Нипса.

Хотя технология все время совершенствовалась и менялась, «классическая» фотография XIX века – черно-белая при том, что первые опыты назывались «светописью», а фотографов называли «солнцепоклонниками». На рубеже веков иногда встречаются синие<sup>59</sup> (голубое у Пикассо, возможно, инспирировано этим) и коричневые гаммы. Любопытны опыты прерафаэлитов с печатью с разных негативов. Сделанные Кнопфом фотографии его сестры Маргариты в мастерской (ок. 1900), соответствуют стилистике его живописных работ. Спиритуалисты иллюстрировали свои книги фотографиями с призрачными фигурами («Человек видимый и невидимый», 1903 г., Чарльза В. Лидбидера).

Наконец, развитие пикториализма, когда все изображение было окутано некоей дымкой, нередко сравнимое с импрессионизмом в живописи, было связано в конечном счете с символизмом, с его недосказанностью.

*Город-призрак. Венеция.  
Петербургский текст<sup>60</sup>*

Уж так повелось в XX столетии, что каждый город, более или менее значимый, становился символически обозначаемым. Венеция – город миражей, город умирания. Джон Рескин в знаменитой книге «Камни Венеции» говорит о городе как «призраке на морских песках». Тут У.М. Тернер запечатлел призрачные видения храмов и дворцов при закате, глубокие синие сумерки со вспышками фейерверка, а Т. Манн написал знаменитую новеллу «Смерть в Венеции».

А вот прусский Берлин представлялся городом казенным, помертвелым, городом «*Neue Sachlichkeit*». Нью-Йорк становился «царством небоскребов». И т.п.

Особое место в символизме было отведено Петербургу, который уже Достоевскому казался «умышленным», которого, глянь-ка, и нет, и он растворится в желтых туманах, став бесплотным среди болот. В.Н. Топоров (позволим пространную цитату из его работы, важной для нашей темы) характеризует ситуацию определенным образом, говоря о соотношении природы и культуры. Так, он пишет: «Из этого соотношения противопоставляемых частей внутри природы и культуры и возникают типично петербургские ситуации: с одной стороны, темно-прозрачный хаос, в котором ничего с определенностью не видно, кроме мороков и размытости, предательского двоения, где сущее и несущее меняются местами, притворяются одно другим, смешиваются, сливаются, поддразнивают наблюдателя (мираж, сновидение, призрак, тень, двойник, отражение в зеркалах, «петербургская чертовня» и т.п.), с другой стороны, светло-прозрачный космос как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью (ясностью) – вплоть до ясновидения и провиденциальных откровений. И призрачный и прозрачный – два очень важных определения не только «физической», «атмосферной» характеристики города. В Петербургском тексте они обладают высокой частотностью, показывают как узрение его духовной, метафизической сути, проникновение к ней. Казалось бы, весьма различные между собой (огрубленно: неясный, едва видимый – абсолютно ясный, видимый без помех), эти определения применительно к петербургским условиям оказываются предельно сближенными, вступают в обоюдную игру, вовлекая в нее и читателя, погружая его в пространство иллюзий – как от неясного видения, так и от сверхвидения, – как, впрочем, и сами эти слова, столь разные по смыслу и столь сближенные по форме и равно принимающие участие в этой месмерической игре-споре о духовном смысле этого петербургского двоения»<sup>61</sup>.

Вот Иннокентий Анненский в стихотворении «Петербург» (1909):

Даже в мае, когда разлиты  
Белой ночи над волнами тени,  
Там не чары весенней мечты,  
Там отравя бесплодных мечтаний.

Конечно, в изобразительном искусстве нет такой аналогии, сравнимой с образами поэзии, такой попытки создать нечто подобное для характеристики этого города. Возможно, только иллюстрации М. Добужинского к «Белым ночам» Достоевского наиболее полно и эффектно представляют подобный феномен. Конечно, этого мало, хотя уже то, что на период, нас интересующий, ярких живописцев, охотно оперирующих открытым цветом, в Петербурге не встретить, интригует. Большинство художников тяготело к техникам темперы, гуаши, акварели, увлекалось графикой и гравюрой. Масляная живопись с ее



М.В. Добужинский.  
Из иллюстраций к повести  
Ф.М. Достоевского «Белые ночи».  
1922

блеском фактуры и возможностью показать «звучность» колорита была у петербуржцев в меньшем почете, чем у москвичей.

Так что в отношении петербургского воплощения призрачности приходится говорить не об отдельных работах, а об общей тенденции в изобразительном искусстве. У символизма имелись свои пределы для выражения «иного». Особенно когда реальность могла оказываться столь «весомой»: целый город все-таки. Не претендуя на показ города-призрака конкретно, весь настрой петербургских художников соответствовал «настроению города». Так, тут виден – в косвенной форме – определенный логоцентризм символизма.

### *Заключение*

За «чем-то» скрывается всегда еще «что-то». И так до бесконечности. На этом построен символизм с его верой в возможность ухода в глубину смыслов, в считывание непоказанных прямо пространств, скорее подразумеваемых, чем существующих реально...

Реально?

Ныне, когда говорят о смысле поверхности и складках, меньше думаем о внутренних смыслах.

Так что...

Рассмотрев большое число символистских мотивов, связанных с идеей «призрачности» и с возможностью ее воплощения в зрительных образах, можно легко убедиться, что они все, так или иначе, взаимосвязаны, не только по сюжетам, но и по настроению. Они не только перекликаются друг с другом, но часто и предполагают друг друга. Так, к примеру, цепочка мотивов и образов «лунная ночь, кладбище, грусть, видения-призраки, голубая или черная монохромия» – довольно типичный случай в практике символистов. Можно привести и другие. Важно иное, а именно что весь символизм пронизан, как некоторыми сетями, определенными мифологемами, а вместе с ними и определенными формально-стилистическими приемами. Примеров, наверное, могло бы быть и больше, но главное при отборе их заключалось в том, чтобы осталось ощущение их обилия. И тут важно то, что к созданию мифопоэтического начала имели отношение мастера «разного калибра», не только великие, но и, как отмечалось, второстепенные. Кроме того, открывается и родство разных региональных школ.

Если искать символизм в символизме, то, несомненно, где встречается прозрачное и призрачное, там и находится искомое. И это не зависит от дат, от мастерства. Один художник может специализиро-



ваться на «туманах» и «неясностях», иной может только ими «обмолвиться». Однако во всех случаях присутствие таких качеств – знак приближенности к душе символизма. Она скрывается, хотя ощутима, она таинственна, но ее можно почувствовать. Она присутствует. Так ощущается единый духовный космос символизма, прозрачный до определенных пределов...

Каких, хотелось бы понять.

Попытка сделана.

### Примечания

1. См. слова С. Малларме в эссе «Музыка в литературе» 1895 года: «...сопоставлять разные грани, отыскивать новые, насколько хватит нашего усердия, вызывать к жизни прекрасные в своей многомысленности образы, украшающие вершины, где эти грани сходятся. Все переплетения образуют гигантскую арабеску, где можно разглядеть то самые причудливые, головокружительные извивы, то будоражащие сочетания красок. Каждым таким зигзагом арабеска не сбивает с толку, но озаряет, а ее тождество самой себе, умерщвляя ее, одновременно приносит ей освобождение. Все мотивы складываются в безмолвную мелодию, созвучную нашим чувствам и образующую некий логический ряд». (Поэзия французского символизма. М.: Издательство Московского университета, 1993. С. 428).
2. Пользуюсь словами Н.В. Тоголя.
3. *Чулков Г.* Траурный эстетизм. И.Ф. Анненский-критик // Аполлон. 1910. № 4. хроника.
4. *Иванов Вяч.* Лики. И.Ф. Анненский-лирик // Там же.
5. Набросок этого текста опубликован в сборнике «Символизм и модерн – феномены европейской культуры» (М.: Наука, 2008. С. 115–130). В предлагаемом варианте много добавлений и уточнений.
6. В дальнейшем у нас еще будет возможность показать взаимосвязь «прозрачности» и «призрачности» полнее и на конкретных примерах.
7. Здесь использовано название выставки «Traces du sacré» в Национальном музее современного искусства, Центр им. Ж. Помпиду, Париж (7 мая – 11 августа 2008 г.), на которой был представлен разнообразный материал (более 300 произведений, 125 мастеров, 26 разделов) от романтизма до наших дней. Понятно, что рубежу XIX–XX веков было посвящено значительное место.
8. В этом отношении характерна была конференция в Москве с таким же названием и вышедшим впоследствии сборником статей ее участников в 2003 году.
9. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М.: Гилея, 2001. С. 96–156.
10. Об истоках и предшествующих отдельных явлениях мы тут не говорим.

11. Массонство как бы вложено в теософию, а теософия в массонство. Если массонство было в первую очередь организацией со своими сказаниями и ритуалами, то теософия являлась некоей идеологией.
12. Нам приходилось писать об этом в отношении русского искусства: *Турчин В.С.* Образы Ордена вольных каменщиков в иконографии русского искусства первой половины XIX века // XIX век. Целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств: Сб. статей. М.: Пинакотека, 2002. С. 103.
13. Французский материал назван в статье: *Кудрикова С.Ф.* Французское искусство конца XIX века в свете теософских доктрин: К вопросу о синкретизме художественного мышления символистов // Эрмитажные чтения. Памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга. СПб., 1995. С. 26–28.  
Русский материал рассмотрен нами: *Турчин В.С.* «Другое искусство» при свете теософии // Символизм в авангарде: Сб. статей. М., 2003. С. 201.
14. Понятное дело, что большинство читало теософских трактаты в оригинальных изданиях, но факт перевода их был важен как способ утверждения победы «новых Истин».
15. Так, его «Аврора, или Утренняя заря в восхождении» была издана в России в 1914 году. До этого появилась только книга «Christosophia, или путь к Христу» (1815; переиздана в 1994).
16. *Бёме Якоб.* Теософия. СПб., 2000. С. 3.
17. См.: *Сведенборг Эммануэль.* О небесах, о мире духов и об аде. СПб., 1999.
18. Позже эта тема будет развита в «Гимнах к ночи» Новалиса.
19. См.: *Гёте И.В.* Тайны. Сказка. М., 1996.
20. См.: *Блаватская Елена.* Ключ к теософии / Пер. с англ. М., 2004.
21. *Блаватская Е.* Теософский словарь / Пер. с англ. М., 2004.
22. Важный термин для того времени. Не затрагивая проблемы перехода Р. Штейнера от теософии к антропософии, отметим, что эти две доктрины для него имели много общего. Среди русских изданий текстов мыслителя можно назвать, к примеру, следующие: *Штейнер Рудольф.* Теософия. Познание высших миров. М., 2002; Anthgoros. Энциклопедия духовной науки. Т. 1–2. М., 1999.
23. Здесь мы не затрагиваем ее переход от теософии к антропософии.
24. См.: *Безант Анни.* Алхимия духа. М., 2000.
25. *Шюре Э.* Великие посвященные: Очерки эзотеризма мировых религий / Пер. с фр. Е.Ф. Писаревой. М., 1998. Посвящение. С. 5.
26. Mercure de France, 1891, mars.
27. Название, надо думать, условное, ибо это никакая не «история» (хотя и заказчик, и сам художник так порой называли эту работу), а некий пересказ мифа у Апулея в «Метаморфозах, или Золотом осле».
28. Подробнее см.: *Турчин В.С.* «Другое искусство» при свете теософии // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 406.
29. Творческий путь мастера подробно рассмотрен нами в книгах: *Турчин В.С.* Кандинский в России. М., 2005; Он же. Кандинский. Опыты разных лет. М., 2008.

30. Характерно, что, когда «Союз» создавался, Матюшину было более 50 лет и само название общества подразумевало, что это единение молодых духом.
31. К сожалению, оно еще мало учитывается исследователями.
32. Подробнее см.: *Турчин В.С.* Метаморфозы форм у Малевича // Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. М., 2003.
33. Подробнее: *Турчин В.С.* «Другое искусство» при свете теософии. С. 412–413.
34. Авторитетным Великим магистром Каббалистического ордена был Станислав де Гуайт, основавший «Розу и Крест». Популяризатором оккультизма выступил доктор Папюс (псевдоним Жерара Энкоса), который, кстати, некоторое время подвизался в русских придворных кругах. Многие книги его переведены до революции. В настоящее время появилось издание: *Папюс.* Магия и гипноз. М., 2001. Там подробно говорится об астральных телах, духах и душе.
35. См.: *Milner Max.* L'envers du visible. Essai sur l'ombre. Paris, Editions du seuil. 2005. В Мадриде состоялась в Музее Бойманса-Барнемиса выставка «Тень в искусстве».
36. Неоклассицизм, сложивший к началу XIX века, присутствовал в художественной практике последующих времен, он прошел и через романтизм (романтический неоклассицизм), и через эклектику (развиваясь среди неоготики, необарокко и неоренессанса). Затем он вновь становится актуален на рубеже веков и проходит в культуру XX столетия (П. Пикассо, П. Валери, О. Перре). Неоклассицизм рубежа веков связан с символизмом и стилем модерн так же, как романтизм с неоклассицизмом времени Наполеоновских войн.
37. *Торель Жан.* Немецкие романтики и французские символисты // Поэзия французского символизма. М.: Издательство Московского университета, 1993. С. 443.
38. *Иванов Вяч.* Указ. соч.
39. Там же.
40. Вспоминается брюсовское: «тень несозданных созданий» (см. эпиграф).
41. *Ходасевич В.* Juvenila Брюсова // София. № 2. С. 65.
42. Вопрос о датах является достаточно спорным. Возможно, конец символизма, если взглянуть на историю живописи, связан с возникновением фовизма и экспрессионизма, т.е. с 1905 г., хотя отдельные его проявления замечались и позже. Видимо, стратегии отдельных мастеров позволяли им выходить за любые хронологические рамки, которыми определялся кризис самого явления. Также и зарождение нового началось задолго до 1890-х годов (десятилетия, когда символизм развивался наиболее плодотворно). И здесь будут важны 1880-е годы (см.: *Турчин В.С.* Восьмидесятые... жажда перемен // Европейский символизм: Сб. статей. М.: Алетейя, 2006), а также отдельные предвозвестия, наметившиеся раньше, у прерафаэлитов к примеру. Что касается поэзии, то возникновение символизма – по крупному счету – связано с именем Шарля Бодлера во Франции и Владимира Соловьева в России. Тем не менее, если не брать предвозвестия, а также и запоздалые реминисценции в XX веке, то действительно, период расцвета символизма был недолог.
43. *Чулков Г.* Указ соч.

44. *Иванов Вяч.* Указ соч.
45. *Волошин М.* Письмо из Берлина. Национальный Салон 1906 г. Посмертная выставка Карьера // *Весы.* 1906. С. 37.
46. Потом этот прием широко наследовали сюрреалисты, которые многое позаимствовали из техники и теории символизма.
47. Этот мотив будет позже использован сюрреалистом Р. Магриттом.
48. См.: *Бужар Е.С.* Крымский «Аид»: философия поэтического познания М. Волошина // *Творчество Волошина. Семантика. Поэтика. Контекст / Антология.* М.: Азбуковник, 2009.
49. Вслед за А.С. Пушкиным думаем о море, хотя лебеди там не обитают.
50. Вспомним книгу В. Розанова «Люди лунного света». Само слово «олуненно» встречается в поэзии Стефана Грааля-Арельского («В томлении лунном...», 1912).
51. См.: *Киселев М.* Мария Якунчикова. М.: Изобразительное искусство, 2005. С. 81.
52. Об этом пишет А.А. Федоров-Давыдов в эссе «Человек и природа в искусстве Врубеля» (М.: Искусство, 1968).
53. *Волошин М.* Указ. соч.
54. Там же.
55. Подробнее см.: *Давыдова О.С.* Образы садов и парков в интерпретации русских художников (от предромантизма к символизму). Автореферат дис. канд. иск. М., 2009.
56. *Прахов Н.А.* Страницы прошлого. М., 1958. С. 137.
57. См.: *Яглова Н.Т.* Витраж // *Русское декоративное искусство,* М.: Искусство. 1964. Т. III. С. 365.
58. В России «класс живописи по стеклу» в Училище барона Штиглица (Петербург), «стеклянная мастерская» в Строгановском училище (Москва).
59. Техника «суанотуре». Подробнее см.: *Baldassari Anna.* Picasso and Photography: The dark Mirror. P. Flammarion, 1997. P. 28 и др.
60. Название, которое ныне стало популярным, восходит к книге: *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.
61. *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 41. Далее автор продолжает: «Соответственно этой структуре и строится внутреннее пространство Петербургского текста, оказывающееся, таким образом, идеально приспособленным как к «разыгрыванию» неопределенности, двусмысленности, призрачности, т.е. всего того, что связано с максимальной омонимичностью, энтропией, так и к заключениям провиденциального характера, когда все тайное, невидимое, недоступное становится открытым, зримым, легко достижимым – пусть на миг («сверхвидимость» как гипертрофия определенности и как самообнаружение «энтропической» тенденции). И та и другая задачи в конечном итоге объединяются в одну «сверхзадачу», но их истоки лежат в разных сферах и их прагматика существенно различна» (Там же).

*Виктор Бычков*

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИЗАЦИЯ  
КАК ГЛАВНЫЙ ПРИНЦИП ЭСТЕТИКИ  
РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

*Основные положения  
эстетики символизма*

Возникший как реакция на господство материализма, позитивизма и натурализма в европейской культуре XIX в., символизм продолжил и развил многие идеи и творческие принципы немецких романтиков, опирался на эстетику Ф. Шеллинга, Ф. Шлегеля, А. Шопенгауэра, мистику Сведенборга, музыкальное мышление Р. Вагнера; русский символизм нач. XX в. – на идеи и принцип мышления Ф. Ницше, лингвистическую теорию А.А. Потебни, философию Вл. Соловьева. Важными источниками творческого вдохновения многих символистов были религия (христианство прежде всего), мифология, фольклор, а также некоторые формы духовных культур Востока (буддизм, в частности), а на позднем этапе – теософия и антропософия. Как направление символизм сложился во Франции и достиг там наивысшего расцвета в 80–90-е гг. XIX в., хотя первые символистские работы в литературе и искусстве и теоретические суждения начали появляться уже в 60-е гг. XIX в., и феномен символизма продолжал существовать на протяжении первой трети XX в. Предтечей и первым символистом сами символисты считали поэта Шарля Бодлера, а среди главных представителей его можно назвать во Франции С. Малларме, Ж. Мореаса, Р. Гиля, А. де Ренья, А. Жида, П. Клоделя, в Бельгии – М. Метерлинка, Э. Верхарна, А. Мокеля, в Германии и Австрии – С. Георге, Г. Гауптмана, Р. Рильке, Г. Гофмансталия, в Норвегии – Г. Ибсена, К. Гамсуна, А. Стриндберга, в России – Н. Минского, Д. Мережковского, Ф. Сологуба, В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Блока, Андрея Белого, Вяч. Иванова, Эллиса, Ю. Балтрушайтиса. В изобразительном искусстве к символистам причисляют П. Гогена, Г. Моро, П. Пюви де Шаванна, Э. Карьера, О. Редона, М. Дени и художников группы «Наби», О. Родена, А. Бёклина, Дж. Сегантини, Д.Г. Россетти, Э. Бёрн-Джонса, О. Бёрдсли, Я. Торопа,

Ф. Ходлера, М. Врубеля, М.-К. Чюрлёниса, В. Борисова-Мусатова, художников группы «Голубая роза», К.С. Петрова-Водкина; в музыке – отчасти К. Дебюсси, А. Скрябина; в театре – П. Фора (Франция), Г. Крэга (Англия), Ф. Комиссаржевского, В. Мейерхольда и др.

Основные дефиниции символа и искусства как символического выражения символисты заимствовали у своих предшественников и построили на этом свою эстетику. Они с энтузиазмом восприняли идеи романтиков о том, что символ в искусстве способствует восхождению от дольного мира к горнему, их мистико-религиозное понимание поэзии. Поэзия по своей сути, полагал немецкий поэт и мыслитель Новалис, имеет много точек соприкосновения с мистическим. Это – чувство особенного, личного, неизведанного, таинственного, данного в откровении. Оно позволяет представить непредставимое, увидеть невидимое, ощутить неощутимое. Мистико-символическое понимание поэзии Новалисом с переносом на все подлинное искусство вообще послужило исходным тезисом для эстетических установок многих символистов. Так же как и суждения Ф. Шеллинга о том, что природа и искусство символичны; Ф. Шлегеля – что всякое искусство символично; эстетический пансимволизм французского философа Т. Жюффруа, утверждавшего еще в 1822 г., что Вселенная – лишь галерея символов, а поэзия не что иное, как череда символов, предстающих уму, чтобы он смог постичь незримое; или утверждение Т. Карлейля о том, что в символе имеет место воплощение и откровение Бесконечного. Бесконечное в нем должно перейти в конечное, слиться с ним, стать видимым и таким образом постижимым.

Прямыми предшественниками собственно символизма как «школы», или направления, были, как известно, поэты Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, а одним из инициаторов движения и его теоретиком – С. Малларме. Бодлер в своих теоретических сочинениях, составивших сборники «Романтическое искусство» и «Эстетические достопримечательности» фактически сформулировал многие из основных принципов символизма. Он выводит их из концепции Сведенборга о том, что весь мир пронизан *соответствиями* (*correspondances*), что все вещи, предметы, явления, как в духовной, так и в предметной сферах, взаимосвязаны, общаются между собой и указывают друг на друга. Художник, полагал Бодлер, своим творческим воображением («почти божественной способностью») проникает в глубинные отношения вещей, выявляет их соответствия и аналогии, освобождает их скрытую жизнь и с помощью художественных средств (метафор, сравнений и т.п.) делает ее доступной читателям и зрителям. Бодлер своим творчеством открыл противоположные «бездны» в душе человека – божественную и сатанинскую, манифестировал две молит-

вы души – к Богу и к Сатане. Эти «бездны» будут питать творчество многих символистов, а введенные Бодлером категории и понятия: соответствия, аналогия, воображение, иероглифы природы, словарь предметных форм и другие в применении к искусству войдут в теоретический лексикон символизма.

Символизм как художественно-эстетическое направление начал формироваться с 1880 г. вокруг литературного салона С. Малларме и публично заявил о себе в 1886 г. рядом публикаций поэтических сборников и манифестов, главными среди которых считаются «Трактат о слове» Р. Гиля с предисловием Малларме, «Литературный манифест: Символизм» Ж. Мореаса, «Вагнеровское искусство» Т. де Визева. Мореас утвердил в своем манифесте название «символизм» для новой школы, полагая, что этот термин лучше всего передает творческий дух «современного искусства». Выделяют две главные тенденции в западноевропейском символизме, хотя в конкретном творчестве и даже в теоретических манифестах они часто соседствуют или причудливо переплетаются у одних и тех же писателей. Это *неоплатонико-христианская* линия (так называемый объективный символизм) и *солипсистская* (субъективный символизм). Наиболее последовательными теоретиками первой тенденции были Ж. Мореас, Э. Рейно, Ш. Морис, Ж. Ванор; среди главных представителей второй можно назвать молодого А. Жида, Реми де Гурмона, Г. Кана.

Жан Мореас фактически возрождает платоновско-неоплатоническую концепцию искусства как «осозаемого отражения первоидей» в символах. Картины природы, любые предметы и феномены нашей жизни, человеческие поступки и т.п. темы интересуют символистского поэта не сами по себе, утверждает Мореас, а лишь как чувственно постигаемые символы, выражающие идеи. Для художественного воплощения этих символов необходим новый поэтический стиль («первозданно-всеохватный») и особый язык, который выработали символисты на основе древнефранцузского и народного языков. Отсюда своеобразная поэтика символизма: «непривычные словообразования, периоды то неуклюже-тяжеловесные, то пленительно-гибкие, многозначительные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговоренность – все дерзко и образно»<sup>1</sup>.

Шарль Морис с статье «Литература нынешнего дня» дал, пожалуй, наиболее полное изложение сути объективного символизма. Он убежден, что единственными истоками Искусства являются Философия, Традиция, Религия, Легенды. Искусство синтезирует их опыт и идет дальше в постижении духовного Абсолюта. Подлинное искусство – не забава, но – «откровение», оно «подобно вратам в зияющую Тайну», является «ключом, открывающим Вечность», путем к

Истине и «праведной Радости». Такому искусству «предназначено стать религией». Поэзия символистов – это поэзия «первозданности», ей открываются душа и язык природы и внутренний мир человека. Символистское искусство призвано восстановить изначальное единство главных искусств: поэзии, живописи и музыки на основе поэтического искусства – нового театра, который должен стать Храмом Религии Красоты – религии будущего как результата «вселенского эстетического синтеза». Его суть заключается в «слиянии Духа Религии и Духа Науки на празднестве Красоты, проникнутом самым человеческим из желаний: обрести цельность, вернувшись к первоизданной простоте»<sup>2</sup>. В этом состоит идеал и главная цель символизма. На пути ее реализации душа художника должна «слышать Господа», что возможно только при соблюдении «первоосновных добродетелей: Свободы, Соразмерности и Одиночества». Только тогда перед художником распахиваются двери Бесконечности, он ощущает в себе трепет Вечности и становится ее проводником. Сущностным принципом символического искусства Морис (как и многие символисты) считал не выражение (выразительность), а суггестию, которая стала одной из главных категорий эстетики символизма.

*Суггестия* (от лат. *suggestio* – внушение; намек) стала одной из существенных категорий эстетики западноевропейского символизма. Она составляет один из существенных аспектов символизации как художественного принципа искусства вообще. Еще Бодлер определял «чистое искусство» как продукт суггестивной магии, объединяющей объект и субъект, мир внешний художнику и самого художника. Морис считал суггестию более важным принципом символистского искусства, чем выразительность. Он дал развернутое определение суггестии: «это язык соответствий, сродства души и природы. Она не стремится передать образ предмета, она проникает внутрь его естества, становится его голосом. Суггестия не может быть бесстрастной, она всегда нова, поскольку в ней заключается сокровенное, неизъяснимое, невыразимая суть вещей, к которым она прикасается». Она одновременно является голосом предмета, о котором идет речь, и голосом души, к которой обращено произведение. Она не описывает и не называет предмет, но передает глубинное ощущение его, концентрированно являет «изначальную взаимосвязь всего со всем»; заставляет по-новому звучать банальные и вроде бы давно знакомые стершиеся слова. Она пользуется языком не рабски, как обыденная речь, но творчески; «суггестия обратилась к первоисточнику любого языка – закону соответствия звука и цвета слов идеям», то есть интуитивно опирается на законы языковой синестезии<sup>3</sup>.



Бельгийский поэт-символист и критик Альбер Мокель, подчеркнув, что суггестию в восторженных выражениях восславил Шопенгауэр, усматривает ее главный смысл в том, что искусство не до конца описывает объект изображения, но только рядом тропов намекает на него, заставляя читателя доработать, завершить образ в своем воображении. Именно намек и недосказанность вызывают у читателя «трепет перед бездонностью произведения». Символический образ как бы исподволь внушается субъекту восприятия системой художественных средств, неясных намеков, туманных ассоциаций, полисемией смысловых ходов. Непосредственно с суггестией связана повышенная синестезичность символических образов и метафор, когда аромат мысли, цвет музыкальной фразы, звучание цвета или запаха становятся предметами особого внимания поэзии.

Жорж Ванор в работе «Символистское искусство» доказывает, что «теория литературного символизма... существовала испокон веков». Он возводит ее к ранним Отцам Церкви Кириллу Александрийскому, Дидиму Слепцу, Августину Блаженному. Истоки же понятия символа, как «дита религии», он усматривает у зороастрийских и египетских жрецов, у мистагогов фиванского храма. В наше время, считает он, наиболее богат «прекрасными и поэтическими символами католицизм». Здесь смысл и таинство евангельского учения ясно и просто переданы пластическими символами всех искусств, объединенных в храме и в ритуале богослужения. Элементы архитектуры, скульптура, звуки органа и благоухание ладана, молитвы, проповедь, облачения священников, само Распятие и крест, – все является комплексом «величественных символов, что хранит для нас католичество». Более того, вся жизнь людей пронизана религиозным символизмом, и поэты были посланы в мир, чтобы истолковать эту вселенскую символику путем воплощения ее в образах своего искусства. Ибо тварный мир – это книга Господа, в которой обычный человек не понимает ни слова, «но поэт, одаренный знанием божественного языка, может расшифровать и объяснить ее тайнопись. ...придет день, и поэт откроет людям слово Божие и тайну жизни»<sup>4</sup>.

Ряд символистов исповедовал настоящий культ Красоты и Гармонии как главных форм откровения Бога в мире. Сен-Поль-Ру в одном из интервью заявлял, что стремиться к Красоте и ее выявлению значит стремиться к Богу. Выявить Бога – основное предназначение поэта. Он хранит в себе муки искаленной в мире людей Красоты и пытается восстановить ее первоизданное сияние. Поэт фактически занимается вторичным сотворением мира, и «материалом ему служат частицы Божества», а «компасом Поэта» является интуиция. Символисты считали интуицию главным двигателем художественного творчества.

Стефан Малларме верил в то, что в каждой, даже самой незначительной вещи заложено некое сокровенное значение, и цель поэзии состоит в выражении с помощью человеческого языка, «обретшего свой исконный ритм», «потаянного смысла разноликого бытия». Эту функцию выполняет в поэзии художественный символ, ибо он не называет сам предмет выражения, но только намекает на него, доставляя наслаждение читателю процессом угадывания скрытого в символе смысла. Сокровенной целью литературы и каждого пишущего, по Малларме, является создание некой «единственной Книги», содержание которой – «орфическое истолкование Земли»; «это – хвалебная песнь, гармония и ликование, это – суцая, словно высвеченная молнией, связь всего со всем». В этой Книге все, от ритма до нумерации страниц, должно соответствовать указанной цели; но главное – поэтическое слово, обладающее магической силой извлекать из-под видимых оболочек глубинные смыслы вещей в их истинных бытийственных взаимоотношениях и «аналогиях». Малларме верил, что «все в мире существует для того, чтобы завершиться некоей книгой» – единственной Книгой<sup>5</sup>.

*Солпсистское* направление в символизме исходило из того, что объективный мир или не существует вообще, или не доступен восприятию человека, ибо он имеет дело лишь с комплексом ощущений, представлений, идей, которые он сам в себе создает, который не имеет ничего общего с внеположенным бытием. «Мы познаем лишь феномены, – писал Реми де Гурмон, – и рассуждаем только о видимостях; истина в себе ускользает от нас; сущность недоступна... Я не вижу того, что есть; есть только то, что я вижу. Сколько мыслящих людей, столько же и различных миров»<sup>6</sup>. Подобные идеи в философско-символическом «Трактате о Нарциссе (Теория символа)» высказывал и Андре Жид. Символ в этом направлении понимается как художественная форма фиксации субъективных представлений и переживаний поэта. Это направление нашло реализацию в целом ряде символистских произведений (В. де Лиль-Адана, Р. де Гурмона, А. Жарри и др.).

Символисты, опираясь на традиционный символизм культуры (особенно средневековый), отличали символ от аллегории. В аллегории они видели сугубо рационалистический образ, наделенный неким историко-конвенциональным значением, которое задается разумом и достаточно однозначно прочитывается им. Символ же ориентирован на более глубокие внеразумные (сверхразумные) уровни сознания. Он возникает, как правило, внесознательно, имеет глубинные духовные связи с символизируемым и полисемантичен для разума субъекта восприятия. В этом его художественно-поэтическая

сила. Морис Метерлинк выделял две «разновидности» символизма: символизм умозрительный, преднамеренный, который возникает «из сознательного желания облечь в плоть и кровь некую мыслительную абстракцию»; он родственен аллегории. И символизм «бессознательный, он сопутствует произведениям помимо воли его творца, часто даже вопреки ей, превосходя его замыслы». Этот символизм присущ всем гениальным творениям человеческого духа. Символисты открыли именно его и стремились реализовать в своем творчестве, что (следует уже из его определения) удавалось далеко не всегда. Ибо, убежден Метерлинк, а с ним были солидарны многие символисты, не художник является творцом символа, но сам символ, как «одна из сил природы», раскрывается в искусстве через посредство художника. Символ является неким мистическим носителем сокровенной энергии вещей, вечной гармонии бытия, посланником иной жизни, голосом мироздания. Художник должен смиренно отдать всего себя символу, который с его помощью явит образы, подчиняющиеся вселенскому закону, но часто непонятные даже разуму самого художника. При этом в произведении искусства наиболее насыщенными символическим смыслом часто оказываются внешне самые заурядные события, явления, предметы. В этом суть и сила символизма. Многие произведения самого Метерлинка наполнены подобными образами, героями, действиями, в которых концентрируется большая духовная (и даже мистическая) энергия. С вариациями этого понимания символа мы встречаемся у многих символистов первого направления. Мокель, например, определял символ как «великий образ, расцветающий на Идее»; он – «иносказательная реализация Идеи, напряженная связь между нематериальным миром законов и чувственным миром вещей»<sup>7</sup>. Известный поэт-символист и художественный критик А. Орье, отнеся к символистам в живописи Ван Гога, Гогена, Редона, Бернара, набидов, видел будущее за искусством символистов, полагая, что оно выражает Идею в зримых формах, субъективно по своей сути, поскольку объект воспринимается в нем через духовный мир субъекта, синтетично и декоративно. Последние моменты сближают искусство символизма с художественным направлением рубежа XIX–XX вв. Ар нуво во Франции (Сецессион – в Австрии, Югенд-штилль – в Германии, Модерн – в России).

Русский символизм унаследовал основные принципы западноевропейского, но переставил отдельные акценты и внес в него целый ряд существенных корректив. Новаторский этап отечественного символизма приходится на начало XX в. и связан с именами «младосимволистов» Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Александра Блока, Эллиса (Л.Л.Кобылинского), которые обогатили теорию и практику

символизма специфически русскими чертами. В качестве главных среди них можно назвать осознание софийного начала искусства и соборности художественного мышления, разделение символизма на реалистический и идеалистический, теорию выведения символизма из сферы искусства в жизнь и разработку в связи с этим понятий «мистерийности» и «теургии» как важнейших категорий эстетики русского символизма, апокалиптизм и эсхатологизм в качестве существенных творческих мотивов.

Символисты с воодушевлением восприняли концепцию русского философа Владимира Соловьева о Софии Премудрости Божией как творческом посреднике между Богом и людьми, главном вдохновителе искусства и соучастнике творческого процесса. Особой популярностью пользовалась соловьевская идея о явлении Софии в облике прекрасной девы, которая была объединена ими с гётевской идеей Вечно-Женственного и была активно воплощена в поэзии – особенно Блоком (Стихи о Прекрасной Даме), Белым (в 4-й симфонии «Кубок метелей», в поэме «Первое свидание»), Бальмонтом в лирических циклах. София часто рассматривалась гарантом истинности поэтических символов и образов, вдохновителем поэтических озарений и ясновидения.

Иванов в докладе «Заветы символизма» усмотрел в истории русского символизма три последовательных момента, которые обозначил как *теза*, *антитеза* и *синтетический момент*. Суть первого он усматривал в первой радости обретения символистами бесконечного мира символов-соответствий в мире и в искусстве, открывавшего перед человеком безграничные возможности приобщения к «бытию высочайшему». Однако в силу ряда социальных, психологических и иных причин эта теза очень скоро сменилась антитезой – глубоким разочарованием, пессимизмом, «криками отчаяния», душевными страданиями и срывами, доведшими некоторых символистов до безумия. Блок обозначил эти моменты, переведя их из хронологического ряда в онтолого-эстетический, как 1) пурпурно-золотой уровень приближения к Лику самой «Лучезарной Подруги» и 2) синелиловый демонический сумрак масок, марионеток, балагана, когда искусство превращается в Ад. Блок не разделял оптимизма Иванова относительно третьего момента. Иванов же был убежден, что уже приближается третий синтетический момент символизма и усматривал его реализацию в грядущей мистерии – своеобразном синтетическом религиозно-театрализованном сакральном действе, в котором будут принимать активное участие как подготовленные актеры, так и все зрители. «Мистерия – упразднение символа, как подобия, и мифа, как отраженного, увенчание и торжество чрез прохождение

вратами смерти; мистерия – победа над смертью, положительное утверждение личности, ее действия; восстановление символа, как воплощенной реальности, и мифа, как осуществленного «Fiat» – «Да будет!..» (II, 602–603)<sup>8</sup>.

### *Эстетические заветы русского символизма*

Символизм в России, достигший своего апогея к 1910 г., развивался по двум линиям, которые часто пересекались и переплетались между собой у многих крупнейших символистов: символизм как художественное направление и символизм как миропонимание, мировоззрение, своеобразная философия жизни. Особенно сложным переплетение этих линий было у Вячеслава Иванова и Андрея Белого с явным преобладанием второй линии. Именно здесь русский символизм наиболее ярко проявил уникальность своего лика.

Главным теоретическим credo символизма, как известно, было убеждение в *символическом характере любого подлинного искусства* – идея, сформулированная в свое время Шеллингом и Шлегелем, но мало кем тогда поддержанная. Сам смысл символизма как эстетической теории Андрей Белый видел в том, что символисты «осознали до конца, что искусство насквозь символично, а не в известном смысле и что эстетика единственно опирается на символизм и из него делает все свои выводы; все же прочее – несущественно. А между прочим, это *«все прочее»* и считалось истинными критериями оценки литературных произведений» (1, 268)<sup>9</sup>. Таким образом, смысл символизма как теории заключается, согласно главным утверждениям Белого, в том, что он не столько предлагает нам какие-то принципиально новые теории, сколько перемещает акценты и установки в уже наработанных культурой теориях (философии и эстетике особенно) в направлении более пристального всматривания в сущность описываемых ими феноменов; от видимых теоретических форм двигаться в их глубину – *сквозь* них вглубь. В этом случае философия Аристотеля оказывается лишь символической структурой, со-крывающей идеи платонизма, а поэзия Данте, Пушкина или Гёте – способами проникновения в духовные миры, не имеющие ничего общего с внешне описанными явлениями.

Отсюда под *символом* символисты понимают некий полисемантический феномен, посредствующий между материальным, чувственно воспринимаемым миром и миром духовным, ноэтическим. Согласно Вяч. Иванову, символы – это не изобретения людей, но некие

знамения, подобно лучу истекающие из божественного лона (имеют божественное происхождение !) и означающие нечто принадлежащее божественной действительности. Они обладают самостоятельным бытием и наделены комплексом значений, по-разному раскрывающихся на различных уровнях человеческого бытия и сознания. Наиболее полное выражение они находят в мифе. Позже, в 1913 г., он уточнит, что «всякий истинный символ есть некое воплощение живой божественной истины» и поэтому – *реальность* и «реальная жизнь», имеющая как бы относительное бытие: «условно-онтологическое» по отношению к низшему и «мэоническое» (то есть как бы небытийственное) по отношению к высшему уровню бытия. Символ – это некая посредствующая форма, которая не содержит нечто, но «через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, – медиум струящихся через нее богоявлений». Символ есть жизнь, но «бесконечно менее живая жизнь, нежели Человек, который есть живой и сущий воистину, каковым остается и с глазу на глаз с Самим Присносущим» (II, 646–647).

Таким образом, Вяч. Иванов, может быть, как никто другой из символистов, глубоко и точно понимал сущность символа, который практически не поддается одномерному словесному описанию, как некий принципиально антиномический онто-гносеологический феномен совершенно особой, *посреднической* между божественной и человеческой сферами природы. При этом по своей сущности он – *мэон* для сферы божественной и *знамение* этой сферы для человека, обладающее, однако, меньшей онтологической ценностью, чем жизнь человеческая.

Андрей Белый понимал под символом в целом некую многозначную единицу особого семантического уровня, которая обладает рядом своеобразных качеств, – далеко не все из них ему удастся достаточно ясно прописать вербально. Исходя из традиционной для русского символизма этимологии слова «символ» (*соединение*), Белый утверждает, что *символ* указывает на результат «органического соединения» чего-либо с чем-либо, то есть более высокого уровня соединения, чем подразумевается под термином *синтез* (в нем он видит лишь механический конгломерат) (1, 71). Символ – это «отливка», «отпечаток» «внутренне переживаемого опыта человечества». При этом художественная символика есть отпечаток личного творчества, а религиозная – «индивидуально-расового» (1, 47).

Символ принципиально неоднозначен и неформализуем на логическом уровне. Он не дает точного знания о своем содержании, но лишь в большей или меньшей мере намекает на него. Символы не говорят, но «подмигивают» и «кивают», со ссылкой на своего кумира

Ницше, неоднократно повторяет Белый (2, 77; 3, 435 и др.)<sup>10</sup>; но они «*квивают*» «о действительно переживаемом, о творимом, о третьем, о царстве “*символа*”» (3, 435). Символ – это нечто внешнее, надежно укрывающее внутреннее и защищающее его от непосвященных: «Идеология шлема и бронировки» – это идеология символического мышления (3, 435). Соккрытие и защита, однако, – не главная функция символа, но скорее необходимость, вытекающая из принципиальной трудновыразимости его внутреннего содержания. Главная же его задача, конечно, позитивная – открывать тайну тем, кто способен ее понять. «...Символ – окно в Вечность» (2, 212), а соответственно, и путь к Символу (с прописной буквы), под которым Белый понимал абсолютную духовную реальность, которую он достаточно регулярно отождествлял с Единым, Христом, Софией или просто с Богом.

Белый видел в Символе бытийственный смысловой абсолют, к которому равно возможны и равно недостаточны подходы как со стороны традиционной философской гносеологии, так и со стороны онтологии. Он – *над* и онтологией, и гносеологией, как бы снимая их на более высоком уровне – *символизма* как соответствующей теории и *символизации* как символистского творчества. В этом плане Символ – это «эмблема эмблем», если под эмблемой понимать схему как основу классификации понятий. Символ – «абсолютный предел для всяческого построения понятий» (1, 95). Более того, он «есть предел всем познавательным, творческим и этическим нормам: Символ есть в этом смысле предел пределов» (1, 113). В патристике эта формула могла бы быть приложена и фактически прикладывалась с некоторыми модификациями к Богу.

Таким образом, Белый в своем понимании символа во многом продолжает (вероятно, сам того не подозревая) традиции александрийско-каппадокийских Отцов Церкви, которые еще в поздней Античности разработали развернутую систему символизма, основывающуюся на принципе, сформулированном Климентом Александрийским: «сокрывая, раскрывать»<sup>11</sup>.

Собственно символизм понимается символистами многозначно. Это и теория символического выражения духовного мира в искусстве, и путь в этот духовный мир, в конечном счете – к самому Перво-Символу, это и некое промежуточное бытие между материальным и духовным мирами.

Согласно Эллису, художественный символизм в совершенстве владеет методом «созерцательного постижения», обладает даром «напрягать эту жажду последней тайны, это влечение к безбрежному до самой последней грани» (194). И жажда бесконечного в человеческой душе, особенно в утонченной душе символиста, сама беско-

нечна. Символизирующий дух, восходя по символическим ступеням познания (здесь нельзя не вспомнить об иерархическом символизме псевдо-Ареопагита как о системе восхождения к Богу), «неизбежно развивает в себе влечение к постижению последнего символа, того Великого Символа, который является как бы символом всех символов, связывая и разрешая их, обуславливая и предопределяя. Великий Символ держит их собой, таинственно сам себя обуславливая.

Всякий символист знает это сжигающее стремление к постижению Великого Перво-символа; быть может, смутное мерцание Его и служит полусознательным мотивом к построению всех других символов», – писал Эллис (Там же).

История духовной культуры в христианском ареале возвращается «на круги своя». После нескольких столетий секуляризации и увлечения естественными науками, позитивизмом и материализмом, на рубеже мощного скачка бездуховных цивилизационных процессов XX века, Культура уже изнутри своей секуляризированной («свободно» развивавшейся вне церковного «диктата») части – светского искусства приходит к выводу существования абсолютного духовного Начала бытия, Первопричины мира, то есть, проще говоря, старого доброго Бога, которого в рамках новой художественной рефлексии, опосредованной классической немецкой философией, теперь называют Перво-символом, Великим Символом или просто Символом с прописной буквы. Глубинная духовная суть от этого не меняется. Символизм ясно и осознанно в лице своих крупнейших представителей, как на Западе, так и в России, тяготеет к возврату в лоно традиционной религии, хотя и в силу культурно-исторических обстоятельств своего времени желал бы внести в нее некоторые свои символы, а точнее – обозначить по-новому традиционные символы.

При этом искусству (как символическому феномену) отводится существенная роль *пути* к Символу, и пути, имеющему изначальный материальный фундамент. Искусство в понимании Эллиса – это духовно-материальный феномен, в котором вещная, материальная составляющая – не досадный придаток, но основа, на которой только и может существовать истинное произведение искусства. Символизм, осознав, что главной целью искусства является возведение человека в духовные миры, поднялся до той грани, на которой он должен или совсем оторваться от материи, то есть перестать быть искусством (превратившись, например, в религию или чистую мистику), или сознательно остановиться на пути восхождения к Перво-Символу, только *намекая* на него еще в конкретно-чувственных формах искусства. Отсюда – представления о недостаточности и кризисе символизма в среде самих символистов.



Эллис усматривает этот кризис в изначальной самопротиворечивости, или двойственности, русского символизма. Противоречие это заключается в том, что символизм, с одной стороны, очень быстро превратился в России в синтетическое мирозерцание, которому стал доступен иной мир, «как устойчивая высшая сфера, как *realioga*, он (символизм, – В.Б.) уже стал отлагаться в строгие формы единой с и м в о л и к и, он замыслил уже о новой культуре и новой личности», то есть встал на путь теургического творчества. С другой стороны, он продолжал оставаться и остается еще правоверным художественным направлением, школой в искусстве, исповедующей «чистое искусство», догмат имморализма и безграничного индивидуализма, «боясь всякой устойчивости, всякого чувства действительности (хотя бы и потусторонней)». На основе этого в символизме стали развиваться «догматизм, иллюзионизм, формализм и солипсизм» (285), приведшие к его кризисному состоянию.

Однако этот кризис в понимании Эллиса отнюдь не означает «агонию и смерть» символизма, о чем писали в то время многие его критики. Ибо это было бы равносильно «смерти всей культуры и прекращению всякой идейной жизни вообще, что немислимо» (279)<sup>12</sup>. Выход из этого кризиса, считает Эллис, был уже ясно указан самими символистами, в частности, представителем «классического» (то есть чисто художественного) символизма Брюсовым в его статье 1905 г. «Священная жертва» и Белым во многих его статьях. Суть его – выход *за* пределы искусства в самую жизнь. *Credo* символизма, прописанное символистами еще в 1904–1905 гг. и частично реализованное в их творчестве, особенно Андреем Белым, заключается в понимании символизма не только как литературной «школы», но и как «служения». «...Их символизм, – писал Эллис, – уже достиг ступени искания Единого Перво-символа, их символизация – уже четко вступающая символика. Им открыт путь в Вечное, а следовательно, и в будущее!» Поэтому «кризис символизма» Эллис считал лишь временным явлением, которое будет изжито на новом этапе путем устранения отмеченного выше противоречия. Он верил в великое мировое будущее символизма.

«Мы знаем, – заключает он свою книгу, – что, с самого начала все-сторонне подойдя к символическому искуплению, символисты воочию узрели тот Верховный, венчающий систему Символ, который неизбежно возникает пред всяким созерцающим *E n s g e a l i s s i m u m*, перед всяким через экстатическое ясновидение вознесшим свой дух к преддвериям божественного царства вечного света, абсолютного ритма и совершенной гармонии. Этот Первосимвол, этот верховный Лик – лик Вечно-Женственный, *Л и к М а д о н н ы!*» Служить ему, поклоняться

перед ним, молить его об искуплении – единственный и абсолютный путь, убежден Эллис, который избавит нас ото всех ужасов современности и приведет к явлению среди нас Того чаемого учителя, «которого мы встретим именем нового Парсифаля!.. Да будет!..» (287)

*Символизм*, по Белому, – это многомерный феноменальный мир духовно-материального бытия человека в модусе его пограничной ситуации *между* сущностью и явлениями; жизнью и смертью; будущим и прошлым. Современное, то есть символическое прежде всего, искусство (как квинтэссенция символизма) «обращено к будущему, но это будущее в нас таится; мы подслушиваем в себе трепет нового человека (= *сверхчеловека* по Ницше. – В.Б.); и мы подслушиваем в себе смерть и разложение; мы – мертвецы, разлагающие старую жизнь, но мы же – еще не рожденные к новой жизни; наша душа чревата будущим; вырождение и возрождение в ней борются» (2, 222). Символизм для Белого – это образ жизни и образ мышления на рубеже между жизнью и смертью культуры и человечества. Поэтому содержание символов нового искусства: или свет, «окончательная победа над смертью возрожденного человечества, или беспросветная тьма, разложение, смерть» (2, 222). Уже в начале столетия Белый провидел сущность основной духовно-художественной мифологемы всего последнего века нашего тысячелетия, обозначив ее емким понятием символизма.

Вяч. Иванов различал два типа символизма: *реалистический* и *идеалистический*. Из известного и программно для символистов стихотворения Бодлера «Correspondances» он выводит суть реалистического символизма, полагая что истоками его для самого Бодлера стали и реалист Бальзак (в его «Серафите»), и мистики Бёме, и Сведенборг (источники стихотворения: «мистическое исследование скрытой правды о вещах, откровение о вещах более вещных, чем самые вещи (*res realiores*), о воспринятом мистическим познанием бытии, более существенном, чем самая сущность» – II, 548). Отсюда главная задача реалистического символизма – «вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего снимающим все пелены изображением явного таинства этой жизни», ибо он видит «глубочайшую истинную реальность вещей, *realia in rebus*», хотя не отказывает в относительной реальности и феноменальному миру, поскольку именно в нем и сокрыта «реальнейшая действительность». То есть феноменальный мир предстает символом этой реальнейшей действительности (549).

Идеалистический же символизм не интересуется глубинной действительностью. Он ограничивается изобретением утонченных художественных средств для передачи субъективных переживаний

художника зрителю или читателю его произведений. Это парнассизм, эстетизм, неоклассицизм, декадентство – всем этим дышит, по Иванову, вторая часть стихотворения Бодлера.

Обе стихии живут и причудливо сочетаются в русском символизме. Сам Иванов остается приверженцем первой стихии и уже своими дефинициями пытается отыскать пути к более прочному утверждению ее в русской культуре, ибо перспективы сущностного бытия культуры (= религиозной культуры) он видит только на путях развития реалистического символизма.

Критерием различия указанных стихий (или направлений) символизма является само понимание символа. В реалистическом символизме он осознается как «цель художественного раскрытия: всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своем последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной» (552). Основу этого символизма составляет, таким образом, *онтологизм* символа. В то время как в идеалистическом символизме символ по сути своей *психологичен*, он лишь художественное средство для передачи информации о субъективном переживании от одного человека к другому. В реалистическом символизме символ тоже связывает сознания, но совсем на иной основе – он приводит их в *сборное* единение «общим мистическим лицезрением единой для всех, объективной сущности» (Там же).

Изощрение художественной формы на пути выражения тончайших нюансов субъективного переживания и стремление к *тайновидению* художника и реципиента – полюса двух стихий в символизме, по Иванову. «Пафос реалистического символизма: чрез Августиново *transcende te ipsum*, к лозунгу: *a realibus ad realiora*. Его алхимическая загадка, его теургическая попытка религиозного творчества – утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность. Это – пафос мистического устремления к *Eis realissimum*, эрос божественного. Идеалистический символизм есть интимное искусство утонченных; реалистический символизм – кейное искусство тайновидения мира и религиозного действия за мир» (553).

Подводя предварительный итог своему анализу двух стихий в символизме, Иванов резюмирует, что реалистический символизм ведет свое происхождение от «мистического реализма Средних веков чрез посредство романтизма и при участии символизма Гёте». Его главные принципы – объективность и мистический характер; символ является его целью в качестве высшей реальности. Идеалистический символизм имеет своим истоком античный эстетический канон

и пришел к нам через посредство Парнаса; его главные принципы – психологизм и субъективность; символ для него лишь своеобразное средство контакта между людьми (554).

Идеалистический символизм, то есть символизм, господствовавший в Западной Европе и частично усвоенный и русскими символистами, ведет, убежден Иванов, к «великому всемирному идеализму», о котором пророчествовал Достоевский в эпилоге к «Преступлению и наказанию». Его суть во все возрастающем индивидуализме, субъективизме, отчуждении людей друг от друга, отсутствии взаимопонимания «вследствие отрицания общеобязательных реальных норм единомыслия и единочувствия» (553).

Сегодня мы хорошо ощущаем плоды движения гуманитарной культуры в этом направлении и реализацию многого из того, что предвидели Достоевский и Иванов. Современная «игра в бисер», в которую превращаются гуманитарная культура, арт-практики и науки, их изучающие, основана именно на эстетических принципах игры по произвольно утвержденным некоей группой единомышленников конвенциональным правилам. А так как сегодня в принципе любой субъект *пост*-культуры имеет право создавать правила игры, то общество интеллектуалов и художников разбивается на множество почти герметически замкнутых групп и группок, которые, естественно, почти не понимают языков «игры» друг друга и не стремятся к этому пониманию. Таков, кажется, современный результат развития той стихии, которую Иванов обозначил как *идеалистический символизм*.

Культурно-исторические перспективы русский символист усматривал только в реалистическом символизме. В нем Иванов видел не игру эстетского сознания, но трезвое стремление к раскрытию «объективной правды о сущем», которой является в его понимании *миф* как форма более высокой реальности, чем чувственно воспринимаемая действительность (554).

Теоретики символизма интересовали прежде всего сущностные, глобальные проблемы искусства, художественного выражения, символизации как основного принципа искусства. Андрей Белый, например, многократно и в разные периоды своей жизни обращался к *смыслу* искусства. Для него, как и для Вяч. Иванова, бесспорно религиозное происхождение искусства. Его секуляризацию в Новое время он, как и многие представители русской культуры начала века, рассматривал как временное явление, отнюдь не способствовавшее повышению его ценности. Символизм же, собственно, и должен, по убеждению Белого, напомнить искусству о его истоках, истинной сущности и вернуть искусство в сферу религиозной деятельности по преображению жизни, привести к *теургии*.

Белый не устает констатировать и подчеркивать, что именно символизм открыл теснейшую связь искусства с религией и отныне убедительно доказано, что «область религиозного творчества близко соприкасается с искусством» (1, 142); что «именно в форме творческих символизаций происходит совпадение искусства с религией» (1, 100); что традиционное искусство обладает «религиозной сущностью» и «религиозный смысл искусства эзотеричен: содержание искусства здесь – содержание преображенной жизни. К такой жизни искусство зовет» (1, 170); что в Новое время в период господства науки и философии «сущность религиозного восприятия жизни перешла в область художественного творчества» (1, 267); что искусство – «кратчайший путь к религии» (1, 380) и т.д. и т.п. Поэтому символизм, даже художественный, даже как творческий метод искусства – выше искусства в узком новоевропейском смысле слова. Взятый со стороны формы, он ничем не отличается «от приемов вечного искусства»; взятый со стороны содержания он уходит своими корнями в древнюю или восточную мистику; а в целом является неким единством того и другого – формы и содержания; искусства и мистики; искусства и религии (1, 54; 142; 165). «Новизна» того искусства, которое мы называем сегодня собственно символизмом, – «в подавляющем обилии старого»: древней и средневековой, восточной и западной мистики (1, 55; 142–143). Все прошлое разом вошло в современное искусство, убежден Белый. «...Мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь проносится мимо нас. Это потому, что стоим мы перед великим будущим» (1, 143). Пафос «великого будущего»<sup>13</sup>, характерный и для других символистов, а также – для многих представителей русского авангарда и «религиозного ренессанса» начала прошлого столетия, определялся во многом именно как-то по-новому открытой и переосмысленной религиозной установкой, осознанием религиозных основ культуры. В канун безудержного взрыва антирелигиозного научно-технического прогресса, какой-то научно-технологическо-потребительской вакханалии XX столетия представители Серебряного века видели (в этом были едины и Белый, и Кандинский, и Флоренский) некие грандиозные перспективы развития духовной культуры во многом на путях нового единения искусства и религии (традиционной или по-новому понятой – в данном случае не столь существенно).

Господствующий со второй половины XX столетия и донныне в евро-американской культуре (в последние десятилетия к ней энергично присоединилась и Россия) постмодернизм тоже может не без гордости заявить (и заявляет), что в нем смешались, всплыли и причудливо переплелись все культуры и искусства прошлого (в значи-

тельно большей мере и степени и с большей свободой и фантазией, чем в символизме, естественно). Однако пафос грядущего духовного возрождения культуры символистов сменился в постмодернизме всеразъедающей иронией или осознанно безразличной к будущему игрой эстетствующего сознания всеми формами предшествующих культур и искусств. Век (как и Культура в целом) состарился и забыл о своих юношеских мечтах и грезах.

Истоки символизма как художественного направления Вяч. Иванов усматривал в глубокой древности и именно – в древней религиозности – в священном языке волхвов и жрецов. Они первыми придали словам обыденного общенародного языка «особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта» (593). Они первыми узнали двойной смысл и магическую силу имен и научились ее реально использовать. В возникшей на религиозной основе, а затем от нее отделившейся поэзии этот древний жреческий символизм воплотился в своеобразную «двойную бездну» поэзии – два ее уровня – внешний, феноменальный, и внутренний, глубинный, ноуменальный. Современный символизм заново осознал эту двойственность поэтического языка, долгое время существовавшую неосознанно, и пытается поставить художественный язык на службу внутреннему опыту, как бы возродить «иератическую речь пророчествования».

Обращение символизма к древней поро поэзии, к ее стихийной внутренней силе выражается в трех основных моментах: 1) в стремлении обрести благодаря охранительной мощи народной души и религиозному преданию «символическую энергию слова», очищенного от служения внешнему опыту; 2) «в представлении о поэзии как об источнике интуитивного познания, и о символах как о средствах реализации этого познания»; 3) в «самоопределении» поэта как «органа мировой души, озаменователя сокровенной связи сущего, тайновидца и тайнотворца жизни» (596). Отсюда космизм символического искусства, его устремленность к вселенским масштабам и проблемам. Иванов убежден, что интуитивно большинство крупнейших русских поэтов XIX в., начиная с Пушкина и Лермонтова и кончая Фетом и Тютчевым в особенности, стремились к реализации этих задач.

«Заклинательная магия» ритмической поэтической речи делала ее реальным посредником «между миром божественных сущностей и человеком» (595). Однако только символисты пришли к ясному *осознанию* этой задачи. Поэтому Иванов специально выделяет два главных признака собственно «символического художества», ясно понятого как сознательная символизация. Во-первых, – на рациональном

уровне – это осознанное стремление к выражению в феноменальном, внешнем образе ноуменальной, умопостигаемой, мистически прозреваемой сущности; стремление к гармонизации созданной искусством внешней действительности, которую он обозначает как *realia*, с выражаемой в ней внутренней и высшей действительностью – *realioga*. И во-вторых, – для «бессознательного» творчества – «особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного», как одновременное выражение некоего общезначимого внешнего смысла и глубинного сокровенного внутреннего опыта, предстает своего рода «иератической записью» (597–598). В этом, считал Иванов, состояла главная задача символической школы в поэзии, но она с этой задачей не справилась (598).

Особое внимание символисты уделяли словесным символам, понятым как носители энергии символизируемых архетипов. В этом были едины многие русские символисты. Часто обращаясь к древним заговорам и заклинательным формулам, они стремились возродить в своем творчестве изначальную сакрально-мистическую силу символа, прежде всего – словесного символа. Андрей Белый был убежден, что называние предмета есть утверждение его онтологической реальности, его бытия. «Язык, – писал он, – наиболее могущественное оружие творчества. Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование» (1, 226). *Утверждаю* почти онтологически (ставлю на тверди), почти так же, как первый Творец утверждал (= созидал) мир своим Словом. Мир звуковых символов, созданных словом, – это «третий мир» наряду с внешним и внутренним мирами человека. Он соединяет их на некоем сущностном уровне и активно влияет на каждый из них. Он обладает реальной *магической* силой.

Белый выделял три типа слов: «живое слово» («живую речь») – цветущий творческий организм; слово-термин – «прекрасный и мертвый кристалл, образованный благодаря завершившемуся процессу разложения живого слова» и «обычное прозаическое слово», то есть слово стершееся, утратившее свою жизненную образность, звучность, красочность и еще не ставшее идеальным термином – «зловонный, разлагающийся труп» (1, 233). Только *живое слово* наделено творческой энергией, заклинательной магической силой. Живая речь глубже проникает в сущность явлений, чем аналитическое мышление, подчиняет явление человеку, владеющему этой речью, покоряет и преобразует явление. Именно такой речью пользуются всевозможные ведуньи, заклинатели, маги; но она же доступна и истинным поэтам. Образная поэтическая речь «и есть речь в собственном смысле» – это живая речь, обладающая реальной магической силой (1, 230–231 и др.). Белый сам был наделен даром такой речи.

«Творческое слово созидает мир» (1, 231). В примечании к этому выводу Белый показывает, что он сознательно опирается здесь и на Евангелие от Иоанна, и на гностическую традицию, наделявшую слово божественной энергией. Эта библейско-гностическая идея, имеющая и более древние корни и лежащая в основе всей многовековой словесной магии и искусства заклинания, в начале нашего столетия получила новые творческие импульсы, благодаря расцвету теософии, с одной стороны, и несколько позже – у неоправославных мыслителей в связи с так называемым «имеславием»<sup>14</sup>. В частности, о. Павел Флоренский определил в 1922 г. символ как такую «сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю»<sup>15</sup>. Очевидно, что Андрей Белый мог бы двумя руками подписаться под этим определением, ибо оно по существу соответствовало его пониманию и символа в целом, и символа-слова в частности.

Когда он регулярно повторяет мысли о магической силе слова, о слове как «заклятии вещей» и «вызывании бога», он пытается передать нам свое реальное ощущение сильной энергетики слова, которая не поддается вербализации, но завораживает любого поэта и человека, обладающего даром поэтического видения. По глубокому убеждению Белого (здесь он, как и во многих других местах, связанных с осмыслением сути словесного выражения, близок к Потебне), таким даром обладают не только поэты, но и «народ» в целом. Отсюда его постоянный интерес к фольклору, народным обрядам и обычаям, могучей народной стихии в ее религиозно-творческом проявлении (см. хотя бы его «Серебряного голубя», в котором Николай Бердяев почувствовал глубокое проникновение Белого в мистическую стихию народной души<sup>16</sup>). Размышления о слове-символе приводят Белого к убежденности в самостоятельном бытии символа как онтологической сущности, обладающей своей энергией и действительностью соответственно. Художественный символ «становится воплощением; он оживает и действует самостоятельно» (1, 242).

Многие русские символисты стремились к созданию *таких* символов, *такого* искусства. Именно в этом смысле надо понимать утверждение Белого о том, что «цель поэзии – творчество языка; язык же есть само творчество жизненных отношений», то есть уже выход за рамки собственно искусства в сферу реальной жизни, выход, как убежден Белый, за пределы чистой эстетики. В этом случае даже «бесцельная игра словами оказывается полной смысла: соединение слов, безотносительно к их логическому смыслу, есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности» (1, 234). Здесь,



как бы походя (что присуще вообще стилистике Белого-теоретика), он высказывает удивительную для того времени пророческую (и ясновидческую) мысль, в которой дается художественное *credo* практически основного направления движения художественной культуры XX в. В России уже через пару лет этот принцип (во многом независимо от концепции Белого) начнут активно применять в словесности, сразу же доведя до логического парадоксального предела, Крученых, Бурлюк, Хлебников и другие футуристы (в их скандально знаменитой «зауми»<sup>17</sup>), и искусственно пресечено все будет уже в 30-е годы. Последними здесь оказались Хармс и ОБЭРИУты<sup>18</sup>. На Западе подобные практики активно внедряли дадаисты и сюрреалисты, затем они активно вошли в литературу «потока сознания» и театр абсурда. Одно из первых обоснований этому глобальному принципу современного искусства в одной формуле дал Андрей Белый, кстати, также одним из первых и начавший его осторожно применять в своем творчестве еще в первые годы нашего столетия. Неслучайно в современном литературоведении его считают «отцом футуризма»<sup>19</sup> и предтечей «модернистского» романа, ставят в этом плане в один ряд с Джойсом<sup>20</sup>. Более подробно свою мистическую эстетику поэтического языка, способного помимо разума воздействовать на душу человека, он изложил в 1917 г. в трактатах «Жезл Аарона (О слове в поэзии)» и «Глоссолалия»<sup>21</sup>. Здесь много внимания уделено звуковой стороне языковых символов, культурно-исторической этимологии и даже физиологии звуковых лингвистических символов, их ассоциативной семантике<sup>22</sup>, магии неологизмов и т.п. Эти теории непосредственно выросли на базе собственных творческих экспериментов, как в поэзии, так и в романах «Петербург» и «Котик Летаев». Все это позволило известному семиотику Ю.М. Лотману прийти к выводу о «поэтическом языке высокого косноязычия» Белого как о форме поиска «другого языка», наиболее полно выражающего суть его духовно-поэтических исканий – одновременно в роли пророка и толкователя своих же пророчеств<sup>23</sup>.

Провидчески ощущая надвигающийся кризис культуры, о чем он не забывает регулярно напоминать читателям, Белый – не пессимист. Он уповает на великое значение новой символической поэзии, символического искусства в деле созидания новой культуры. «Мы упиваемся словами, потому что сознаем значение новых, магических слов, которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак ночи, нависающей над нами. Мы еще живы – но мы живы потому, что держимся за слова. Игра словами – признак молодости; из-под пыли обломков разваливающейся культуры мы призываем и заклинаем звуками слов. Мы знаем, что это – единственное наследство, которое пригодится

детям... Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка – жива. Мы – живы» (1, 243–244)<sup>24</sup>.

Мы живы благодаря бессмертию художественных символов. Именно о них и их созидательной энергии часто и настойчиво, хотя и не всегда вразумительно (на то он и поэт, утверждающий «бесцельную игру словами») говорит нам Андрей Белый. Правда, он не чурается иногда и точных дефиниций. В частности, *художественный символ* он определяет через понятие *символического образа*, к которому приходит от выявления трех смысловых уровней символа, от «трехсмысленного смысла его: 1) символ как образ видимости, возбуждающий наши эмоции конкретностью его черт, которые нам заведомы в окружающей действительности; 2) символ как аллегория, выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный; 3) символ как призыв к творчеству жизни. Но символический образ есть ни то, ни другое, ни третье. Он – живая цельность переживаемого содержания сознания» (1, 171). Вот этот символический образ («как единство переживания»), данный «в средствах изобразительности», то есть реализованный в материале искусства, Белый и называет *художественным символом* (1, 137)<sup>25</sup>. Символический же образ в нашей душе он предлагает называть «символическим образом переживания». Этот образ стоит уже ближе к религиозному символизму, полагает Белый, чем к эстетическому; включен в сферу религиозного опыта. Он не является художественным символом, подчеркивает Белый, но входит в него в процессе творчества. На этом основании он делает вывод, что художественное творчество обусловлено творчеством религиозным (1, 137–138).

Единство изобразительных средств Белый называет *стилем*. «*Художественный символ* не есть это единство, хотя и оно входит в него» (1, 138). При этом он подчеркивает, что символ не является ни аллегорией, ни эмблемой. Последнюю он понимает как определение символа «в терминах познания» (Там же).

В поздний антропософский период своей деятельности Белый будет неоднократно возвращаться к попыткам осмысления и определения символа под самыми разными углами зрения. При этом чаще на первый план здесь начинает выступать религиозная ипостась символа, осмысленная им в неохристианском антропософском духе. Вспоминая о своих духовно-религиозных переживаниях с детских лет до зрелого возраста, он, предвосхищая игровую теорию культуры Йохана Хейзинги<sup>26</sup>, настаивает на своем «игровом подходе к христианству», утверждая при этом, что *играл* он *всерьез* (3, 423). И *играл* он символами, в том числе христианскими, в которых видел «особый род символов, отличающихся чистотой и благородством». Евангельские символы пред-

ставлялись ему особенно «прозрачными»; в них как бы втягивались его моральные и художественные впечатления. И если многие другие символы часто «раскалывались» для него на их этическую и эстетическую составляющие, то религиозные символы обладали удивительной целостностью; в них «*краски и свет* соединялись в прозрачность блеска» (3, 423). Именно эти символы, как мы увидим далее, постоянно приводили Белого к осознанию теургического характера символа и символизма в целом; за подобными символами усматривал он какое-то смутное, но грандиозное будущее культуры. «...мой «*символ*» и означал: действительность еще не данную, но загаданную в реализации истинного и должного познавательного акта» (3, 487).

В духе астрального геометризма антропософии<sup>27</sup> он пытается даже осмыслить символ как *третье* глубинное измерение *догмата* (в общем смысле – не только религиозного): «...в символе догмат – не круг, а спиралью построенный конус вращения; линия эволюции в конусе *догмато-символа* есть из единственной первоположенной точки растущая плоскость кругов и фигур, в круги вписанных... все точки всех линий кругов и окружностей, перетекая во времени, пухнут; в первоначальной вершине растущего конуса – соединение мига Вечности; свет наполняет весь конус; и гонит, и ширит, вращаясь, бегущий, растущий, вскрываемый догмат: в воплощениях времени. Символизм – глубина догматизма; и – рост догматических истин» (3, 292). В этой почти заговорно-бессмысленной (хотя и логически строго продуманной и сопровождающейся графическим чертежом) экстатической теории русского поклонника антропософии, только что вышедшего из очередного медитативного транса, заключена та удивительная магия слов (его поэтическая глоссолалия), о которой часто говорит теоретик Белый и которой прекрасно умеет пользоваться Белый-практик. Ее кажущаяся бессмысленность содержит ключ по меньшей мере к огромному миру искусства геометрических абстракций, который на практике был реализован русским (да и западным) авангардом в кубизме, футуризме, кубофутуризме, супрематизме, лучизме, кинетизме и т.п. Трудно сказать, сознавал ли это сам Белый, но в подобных его теориях-заклинаниях мы прозреваем вдруг те глубинные духовные основания, на которых внесознательно строили свою творческо-художественную практику многие авангардисты первой трети XX столетия.

Специфически русской особенностью символизма стала теория *теургии* как главного принципа искусства будущего. Вяч. Иванов приходит к ней через осмысление целого космоса художественно-выразительных возможностей искусства, в котором важнейшую роль играют наряду с символом такие феномены, как *миф* и *мистерия*.

Истинный миф, в его понимании, лишен каких-либо личностных характеристик (творца ли, слушателя ли) – это объективная форма хранения знания о реальности, обретенная в результате мистического опыта и принимаемая на веру до тех пор, пока в акте нового прорыва сознания к той же реальности не будет открыто о ней новое знание более высокого уровня. Тогда старый миф снимается новым, который занимает его место в религиозном сознании и в духовном опыте людей. Поэтому сверхзадачу символизма, до осуществления которой еще очень далеко (признается сам Иванов), русский поэт и теоретик символизма видит в мифотворчестве. Но не в художественной обработке старых мифов или в писании новых фантастических сказок, чем, по его мнению, занимается идеалистический символизм, а в истинном *мифотворчестве*, которое Иванов понимает как «душевный подвиг самого художника». Художник «должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию» (II, 558). В этом и заключается «теургическая цель» символизма, о котором мечтали многие русские символисты того времени.

В идеале на уровне художественно-теургического действия миф, согласно Иванову, должен реализоваться в особой форме искусства будущего – в новой Мистерии, которая может возникнуть и развиваться на основе театра, покинув его пределы, выйдя за рампу и вернувшись в лоно религиозного сознания. В Античности театр сам возник из Дионисовых действий как художественное воплощение их соборного мистического опыта. Хор играл в древнем театре роль и функции этого соборного начала. Кризис хора в театре стал, по убеждению Иванова, кризисом театра вообще, в котором идеально реализовывалось «святое единство» истины, добра и красоты (211–213). Иванов мечтает о возрождении на новых основаниях театра с хоровым началом<sup>28</sup> в неких новых мистериях, в которых достижения всех искусств будут объединены на основе соборного религиозного опыта. Последний еще сохраняется, считал он, в глубинах народной души, в фольклорной памяти культуры. Поэтому обращение к славянским народным истокам становится для Иванова, как и для многих символистов, программной задачей творчества.

Парадигмы Мистерии будущего, как некоего сакрального действия, объединяющего актеров и зрителей в качестве полноправных участников, Иванов видит прежде всего в литургическом богослужбном синтезе искусств. Уже в 1914 г., за несколько лет до знаменитой статьи П. Флоренского «Храмовое действие как синтез искусств»

(1918 г.)<sup>29</sup>, Иванов в статье о Чюрленисе указывает на богослужение как историческую реализацию и прообраз будущего синтеза искусств. «В богослужении, и только в богослужении, находят системы искусств свою естественную ось, причем каждое вращается на своей естественной оси и описывает свою естественную орбиту» (III, 167). Однако в наше время произошел сдвиг всех осей искусств и необходимо стремиться к созданию нового синтеза. К этому особенно близко подошел, считал Иванов, в своем понимании Мистерии Скрябин. Мистерия будущего должна основываться на «внутренне обновленном соборном сознании», организующем новый синтез искусств. «Проблема этого синтеза есть вселенская проблема грядущей Мистерии. А проблема грядущей Мистерии есть проблема религиозной жизни будущего» (168). Таким образом, Иванов регулярно приводит все свои рассуждения об искусстве к религиозной сфере, к размышлениям об организации нового религиозного сознания и адекватной ему духовно-эстетической практики. Да это и вполне понятно для мыслителя, который еще в период расцвета символизма в России сформулировал свою позицию как «борьбу» «за утвердившиеся в моем духе ценности религиозного сознания»<sup>30</sup>.

Понятие *теургии* (греч. *theourgia* – божественное деяние; сакральный ритуал, мистерия) в древности имело смысл сакрально-мистериального общения с миром богов в процессе особых ритуальных действий. Вл. Соловьев осмыслил теургию как древнее «субстанциальное единство творчества, поглощенного мистикой», суть которого состояла в единении земного и небесного начал в сакральном творчестве. И особо он выделил современный этап теургии, который обозначил как «свободная теургия» или «цельное творчество». Его сущность он усматривал в сознательном мистическом «общении с высшим миром путем внутренней творческой деятельности», которая основывалась на внутреннем же органическом единстве основных составляющих творчества: мистики, «изящного искусства» и «технического художества»<sup>31</sup>. Это понимание теургии нашло активный отклик как в среде русских символистов, так и у большинства русских религиозных мыслителей начала XX века (особенно у П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Бердяева), претерпевая у них своеобразные метаморфозы. Оно же встретило резкое неприятие у ортодоксальных православных клириков и богословов. Так, наиболее талантливый и глубокий среди них о. Георгий Флоровский, усматривая вообще практически во всех религиозных исканиях Серебряного века «эстетический соблазн», негативно относился и к идее «свободной теургии»<sup>32</sup>.

В своем понимании теургии Вяч. Иванов отталкивается от мысли Вл. Соловьева о том, что искусство будущего должно вступить в

новую свободную связь с религией. «Художники и поэты, – писал Соловьев, – опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями»<sup>33</sup>. Приведа эту цитату из Соловьева, Иванов называет таких художников *теургами*, носителями божественного откровения (II, 538–539). Именно они, полагал русский символист, – истинные мифотворцы, в указанном выше понимании мифа (558); они – в высшем и истиннейшем смысле символисты (ср.: 608).

Искусство, по Иванову, – одна из существенных форм «действия высших реальностей на низшие». Однако эту его сущностную черту применительно к уже созданным произведениям искусства он поостерегся бы назвать «слишком торжественным и святым» словом теургии. *Теургия* в его понимании – это «действие, отмеченное печатью божественного Имени» (646), и в полном смысле слова она еще не реализована, но именно к ней и стремятся символисты в своей практической деятельности. Именно о ней размышляет Иванов, когда рассуждает о грядущем снятии *тезы* и *антитезы* (первых стадий символизма) на путях созидания «внутреннего канона», который позволит искусству подняться на новую ступень «тайновидения» и превратиться в «священное тайнодействие любви, побеждающей разделение форм, в теургическое, преображающее «Б у д и» (601). То есть художник станет истинным орудием Бога-Слова в реальном преображении мира, фактически выйдет за пределы собственно искусства в смысле новоевропейского «изящного искусства», искусства как специфически эстетической формы деятельности.

«Теургическое томление», стремление вдохнуть истинную жизнь в материю, согласно Иванову, изначально присуще искусству. С древнейших времен художник пытался соперничать в этом с природой, и два пути были потенциально открыты перед ним в этом направлении: ложный – магический и истинный – теургический. На первом художник пытался путем магических чар и заклинаний вдохнуть «волшебную жизнь» в свое творение и тем самым совершал преступление – переступал в дурную сторону «заповедный предел», запретный Пигмалиону порог. Однако он мог пойти и по другому пути: «сотворить икону Афродиты и быть столь угодным перед нею, что икона эта оживет, как чудотворная» (649). Это и есть путь теургии и идеал истинного искусства (его высшей ступени в понимании Иванова – «реалистического символизма»). На этом пути духовные устремления художника оказываются столь сильными, его видение столь глубоким, его вера в высший мир столь сильной, что он вступа-

ет в творческий контакт с неземными силами, которые и наполняют особой энергией его произведение, превращая его в орудие благодатного воздействия на феноменальный мир.

Этот «теургический переход» – «трансценс» – искусства за «заповедный» для данного состояния природы предел возможен на пути встречи взаимных устремлений и со-звучия души художника и высшего начала. «... Этот невозможный в гранях наличной данности мира трансценс определяется как непосредственная помощь духа потенциально живой природе (имеется в виду материал искусства. – В.Б.), для достижения ею актуального бытия. И стремление к этому чуду в художестве есть стремление правое, а выход художества в эту сферу, лежащую вне пределов всякого, доселе нам известного художества, выход за ограждение символов... есть выход желанный и для художника, как такового, потому что там символ становится плотью, и слово – жизнью животворящею, и музыка – гармонией сфер» (649).

Сегодня, после внимательного изучения святоотеческой письменности и трудов русских религиозных мыслителей – современников Иванова (особенно о. Павла Флоренского и о. Сергия Булгакова); после новой исторической встречи с византийским и древнерусским искусством, которая началась как раз в начале столетия, мы знаем, что такой феномен, о котором мечтал Иванов как о грядущем искусстве, уже состоялся в истории культуры – это византийская и русская средневековая *икона*. Однако Иванов, видимо, в силу своей профессиональной углубленности в стихию античной культуры, не обратил на нее своего пронизательного взора, хотя интуитивно что-то ощущал. Не случайно же он применяет к потенциальному идеальному изображению Афродиты термины *икона* и *чудотворная*. Знал он что-то и о чудотворных иконах Богоматери, но умолчал...

Все устремления Андрея Белого, весь пафос его поэтического творчества, теоретических изысканий и жизненный путь как поиск способов совершенствования индивидуального сознания были ориентированы на некое прозреваемое им «лучшее» будущее. Эсхатологизм и футурологический оптимизм в среде символистов особенно характерны именно для Белого. Понятен в этом плане и путь его духовного движения: Ницше, «Откровение» Иоанна, русское народное христианство (полуязыческого окраса), социальная тенденциозность русской демократической литературы XIX в. вплоть до принятия революционного пафоса, утонченный мистицизм западных символистов, теософия и антропософия Штейнера. Все это, хотя и по-разному, но неумолимо ориентировало его личное понимание символизма не только в качестве направления в искусстве («школы»), творческого метода или даже миропонимания, но и в конечном

счете – как действенной силы и энергии грядущего преобразования мира и человека, их преображения в более высокий статус бытия. Эта высшая цель символизма обозначалась им, как и другими символистами, термином *теургии*.

Ницше и Ибсен в 1905–1910-е годы стали для Белого главными предвестниками чаемой им теургии; подлинными революционерами жизни. Они наметили идеалы, показали пути реализации мечты о преображении жизни. Однако для достижения этого, убежден русский символист, мы должны преобразиться сами, порвав со всеми старыми предрассудками и формами и способами жизни. Мы должны подложить динамит под старую историю во имя абсолютных ценностей, «еще не раскрытых сознанием, – вот страшный вывод из лирики Ницше и драмы Ибсена. Взорваться со своим веком для стремления к подлинной действительности – единственное средство не погибнуть» (2, 161). Ницше без Ибсена – голова без туловища и обратно, вместе они – живой организм, но безглазый. Кто-то третий должен дать ему зрение, соединить окончательно. Это зрение – *религиозное видение*. И оно – у евангелиста Иоанна, которого очень любил Белый, ибо в триумvirате Ницше – Ибсен – Иоанн он видел реальный выход к новой «преображающей религии», в которой «символика становится *воплощением*, символизм – *теургией*» (2, 194).

В мудрости Ницше Белый усматривал «стремление к теургии»; многие места этой мудрости, считает он, «сквозят теургизмом» (2, 218–219). Однако суть теургии, считает он, наиболее четко сформулировал Вл. Соловьев, и Белый, как и другие русские символисты, придерживался его понимания. В интерпретации русского поэта оно звучит так: «Соединение вершин символизма как искусства с мистикой Владимир Соловьев определил особым термином. Термин этот – теургия» (2, 218). Христианская основа определенно доминирует в этом «соединении» у Белого, ибо внутренним двигателем его он считает Господа, который – он дважды ссылается на Левит. 26, 12 – вселяется в теургов. «Теургия – вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их слово, дробящее скалы». И если в художественном символизме мы имеем первую попытку показать вечное в преходящем мире, то в теургии – начало конца этого символизма. «Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем преображения воскресшей личности. Личность – храм Божий, в который вселяется Господь» (2, 219).

Теургия поэтому – та цель, к которой, собственно, согласно Белому, устремлена культура в своем историческом развитии и искусство, как ее часть, и символизм – тем более как высшее достижение искусства и мост от него к реальной действительности. Человеческое творчество на высшем его этапе состоит из трех восходящих «актов», в



терминологии русского символиста. Первый акт – это создание мира искусств. Второй – «созидание себя по образу и подобию мира», то есть совершенствование самого себя, которое происходит в острой борьбе со своим косным «я», со «стражем порога», который не пускает личность в царство свободы. Здесь происходит трагический разлад личности с самой собой, уход художника из искусства. Отсюда становится понятным сожжение «Мертвых душ» Гоголем, сумасшествие Ницше (а в другом месте Белый упомянет с почтением и о безумии Врубеля), «глухое молчание Толстого». И третий акт (грядущий) – вступление личностей в царство свободы и «новая связь безусловно свободных людей для создания общины жизни по образу и подобию новых имен, в нас тайно вписанных Духом» (2, 465). Этот последний акт и соответствует в понимании Белого уровню теургического творчества (= бытия), основанного на духовной инспирации свыше.

В другом месте он описывает его как слияние природного «я» художника с самим творчеством, когда его жизнь становится «художественной», то есть творчески одухотворенным бытием, а сам он являет собой «слово, ставшее плотью». Свершается «пресуществление искусства в религию жизни» (1, 265). В теургии как высшей форме человеческого творчества, ознаменованного схождением в душу теурга высшего духовного начала, красота сливается с нравственностью в неделимое единство (2, 172), и здесь уже не приходится различать этику, эстетику, религию или познание. Все сливается в единое *творчество* – созидание новой жизни и нового человека (и человечества) на исключительно идеальных духовных основаниях всеединого перводанного бытия. Образы и события Священной истории служили своего рода парадигмами для теургического опыта самого Белого. В поздней автобиографии он вспоминал, что в дотеософский период термин *теургия* означал для него «творческое заново переплавление материалов и образов религиозной истории в нечто, имманентное мне, сквозь меня прорастающее; «Теургия» как «*богоделание*»; говоря более внешне – мифотворчество» (3, 423).

Белый достаточно ясно сознает иллюзорность своих мечтаний о социальных коммунах, мистериальных действиях, которые, как он полагал в юности, должны были бы стать основой для теургического «претворения» жизни и человека. Однако у него до конца дней сохранится главное – собственно творческое и жизненное *credo* – *символизм вскрыл смысл человеческой истории и культуры как телеологического стремления к воплощению трансцендентного Символа в реальной жизни*. Сие возможно только на путях теургической символизации, и «нормой» этой символизации, или теургии как высшего этапа созидания жизни является «Лик Символа» (1, 112). Задача теургов:

максимально приблизить реальную жизнь к этой «норме», что возможно только на по-новому понятой религиозной (и именно христианской) основе. Лик Символа – это «Лик самого божества; Символ дает свою эмблему в Лике и Имени Бога Живого; в теургии этот лик есть эмблема ценности». Лик Логоса – это мужская стихия творчества, и ею предопределяется и «женственная стихия» религиозного и эстетического творчества, которая символизируется образом «Вечной Женственности, Софии или Царства Небесного» (1, 116).

Итак, крупнейшие теоретики русского символизма Андрей Белый, Вяч. Иванов, Эллис пришли разными путями, но внутри одного и того же мыслительно-творческого потока, в общем-то, к одним и тем же выводам. Начав под влиянием французских символистов как литературно-художественное течение, или направление, символизм в России на уровне саморефлексии достаточно быстро пришел к осознанию того, что традиционное новоевропейское искусство, сущность которого составляет символическое выражение, достигло в символизме как художественном направлении, своей высшей точки развития и переросло само себя в качестве феномена искусства. В начале нашего столетия творческий дух осознал ограниченность рамок традиционного искусства (того, которое в Новое время было названо «изящным искусством», профессионально отделенным от иных сфер бытия и культуры) и попытался на практике и особенно в теории русского символизма показать, что преодоление творческого кризиса культуры возможно только на путях выхода творчества за пределы искусства в сферу созидания новой жизни – нового уровня бытия, ориентированного на высшие духовные ценности. Прежде всего – на ценности, открытые человечеству христианством и по-новому переосмысляемые в новом столетии.

Через несколько лет после апогея символизма появилась фундаментальная работа крупнейшего русского философа Николая Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» (1916 г.), в которой автор, в частности, дал уже философско-культурологическую оценку символизму, расставив более точно некоторые акценты. Он полностью солидарен с символистами в понимании символизации как основы любого искусства, символизма – как его высшей ступени. Несколько варьируя их формулировки, он утверждает, что «символ есть мост, переброшенный от творческого акта к сокровенной последней реальности»<sup>34</sup>. Однако, убежден Бердяев, на путях искусства нет возможности достичь этой «реальности». В символизме творчество перерастает рамки искусства и культуры, оно рвется не к ценностям культуры, а к новому бытию. «Символизм есть жажда освободиться от символизма через осознание символической природы искусства. Сим-

волизм есть кризис культурного искусства, кризис всякой срединной культуры. В этом его мировое значение». Трагедия христианского творчества «с его трансцендентной тоской завершается в символизме». Символисты стали предтечами и провозвестниками «грядущей мировой эпохи творчества», творчества самой жизни на новых духовных основаниях. За символизмом следует «мистический реализм», за искусством – теургия<sup>35</sup>. И Бердяев дает наиболее точное и ясное определение теургии, которую русская эстетика прозревала со времен Вл. Соловьева, но так и не дала столь четкой формулировки.

«Теургия не культуру творит, а новое бытие, теургия – сверхкультурна. Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую». В теургии кончаются всякое традиционное искусство и литература, всякое разделение творчества; в ней завершается традиционная культура как дело рук человеческих и начинается «сверхкультура». Ибо «теургия есть действие человека совместно с Богом – богодействие, богочеловеческое творчество»<sup>36</sup>. Многие русские символисты и особенно приведенные в данной работе мыслители *так* и ощущали смысл символизма и теургии, но почему-то стеснялись произнести (или написать) слово «Бог» применительно к грядущему теургическому творчеству. Над ними еще тяготели мощная новоевропейская традиция понимания творчества как чисто человеческого (и часто сугубо индивидуального) деяния, с одной стороны, и необходимость символически выражать свои мысли даже во вроде бы самых что ни на есть дискурсивных формулировках – с другой. Поэтому последнее и наиболее точное слово о символизме пришлось сказать философу.

XX век не дал нам, кажется, прямого подтверждения истинности чаяний символистов и русских религиозных философов в сфере чисто теургического творчества. Однако их неколебимое убеждение в том, что все подлинное искусство символично во многих смыслах понимания термина «символ» и что символизация составляет основу любого художественного творчества явилось существенным вкладом в современную философию искусства и эстетику.

### Примечания

1. *Мореас Ж.* Литературный манифест: Символизм // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993. С. 430.
2. *Морис Ш.* Литература нынешнего дня // Там же. С. 436.
3. См.: Там же. С. 436–437.

4. См.: Там же. С. 437–440.
5. См.: Там же. С. 423–427.
6. Цит. по: *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия. 1870–1900. М., 1994. С. 40.
7. *Mockel A.* Esthétique du symbolisme. Bruxelles, 1962. P. 226.
8. Тексты Вячеслава Иванова цитируются по изданию: *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1974 – с указанием в скобках тома (римская цифра) и стр.
9. Работы Андрея Белого цитируются по изданиям: 1 – *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. М., 1994; 2 – То же издание. Т. 2; 3 – *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
10. Это же определение символа Ницше (символы «не говорят, они только кивают. Глупец тот, кто хочет узнать от них что-либо») приводит и Эллис (см.: *Эллис.* Русские символисты: Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск, 1996. С. 25; в дальнейшем это издание цитируется с указанием в скобках стр.).
11. Подробнее о святоотеческом и византийском символизме см.: *Бычков В.В.* AESTHETICA PATRUM. Эстетика Отцов Церкви: Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995. С. 241–243; Он же. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 80–92.
12. То, что казалось немислимым русскому символисту в начале прошлого века, столетие спустя представляется вполне реальной ситуацией. Современная *пост*-культура – ярчайший симптом этого, если уже не сам состоявшийся факт. (Подробнее о моей концепции *пост*-культуры см. во многих моих работах последних десятилетий. Одна из последних: *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. М., 2010. С. 399ff.)
13. Не следует, однако, забывать, что этот «пафос» проявлялся у Белого на фоне постоянного ощущения глобального кризиса (перелома) культуры, мироощущения, сознания, всей жизни человеческой, что постоянно проявлялось в его апокалиптических пророчествах и настроениях, особенно усилившихся в период Первой мировой войны, когда он написал свои четыре «кризиса» («Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры» и несколько позже – «Кризис сознания»). Ж. Нива вообще считает сердцевиной и главной загадкой всего творчества Белого «апокалиптичность его видения мира» (История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. С. 110). В «Записках чудака» Белый рассказывает, например, об одном юношеском апокалиптическом видении в храме на Пасху, которое он впоследствии подверг символическому толкованию в антропософском духе: «Как будто церковь оборвалась одною стеною в *ничто*; я увидел *конец* (я не знаю чего – моей жизни или мира?), но будто дорога истории упиралась в два купола Храма; и – толпы народа стекались туда; будто выборные от всего человечества, облеченные в блеск и виссон, простирались сквозь звуки и краски в *ничто*, обрывавшее все» (*Белый А.* Записки чудака. Т. 1. Берлин, 1922. С. 96). Подробнее об апокалиптике сим-

- волизма Белого см.: *Cioran S.* The apocalyptic symbolism of Andrej Belyj. The Hague, 1973.
14. См., например, во многом перекликающуюся с идеями (и названием) статьи Белого работу о Павла Флоренского «Магичность слова» (*Флоренский П.* Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). М., 1999. С. 230–249), хотя в понимание энергетики слова Белый и Флоренский вкладывают несколько отличающиеся смыслы. См. также развитие этих идей Флоренским и его понимание символа в статье «Имеславие как философская предпосылка» (Там же. С. 252–287). Источники по имеславию опубликованы в последнее время в разных изданиях.
  15. *Флоренский П.* Имеславие как философская предпосылка // Там же. С. 257.
  16. См. статью *Бердяева Н.* Русский соблазн (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого) // Бердяев Н. Типы религиозной мысли в России // Собр. соч. Т. 3. Париж, 1989. С. 413 и далее. Многие страницы дихотомии Россия – Запад в «Серебряном голубе» посвятил Вл. Александров: *Alexandrov Vl.* Andrej Bely. The major symbolist fiction. Cambridge (Mass.), London, 1985. P. 82 ff.
  17. Хрестоматийный стишок Крученых «Дыр бул щыл» был написан в конце 1912 г. полностью из «неведомых» слов. Подробнее о влиянии Белого на русских поэтов-экспериментаторов первой трети прошлого столетия см., в частности, в интересной статье: *Иванов Вяч. Вс.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 338–366.
  18. Подробнее см.: *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.
  19. См.: *Chizhevskii D.* Anfänge des russischen Futurismus. Wiesbaden, 1963. S. 9.
  20. Подробнее см.: *Woronzoff Al.* Andrej Belyj's «Peterburg», James Joyce's «Ulysses» and the Symbolist movement. Bern, 1982; *Weber R.* Der moderne Roman: Proust, Joyce, Belyj, Woolf und Faulkner. Bonn, 1981.
  21. См.: *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин, 1922.
  22. Последняя несомненно восходит к подобным идеям, поэтически изложенным еще А. Рембо в его стихотворении «Гласные».
  23. Подробнее см.: *Лотман Ю. М.* Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. С. 438–439.
  24. «Игра словами» и вера в их магическое значение активно проявились в собственном творчестве Белого, особенно в его знаменитых романах «Петербург», «Котик Летаев», «Маски». Это позволило, в частности, современному ученому говорить о «религии» русского символизма, заключающейся в вере в особую значимость создаваемой символистами «недискурсивной речи о божественном, об абсолюте» (см.: *Nivat G.* Vers la fin du mythe russe. Lausanne, 1982. P. 159). Игровой характер художественного языка Белого, его эстетической стилистики подчеркивает А. Хёниг (см.: *Hönig A.* Andrej Belyjs Romane: Stil und Gestalt. München, 1965. S. 75).

25. Именно это понимание художественного символа было реализовано Белым в его главных романах, что позволило исследователям считать его родоначальником «романа сознания» в России.
26. См. его знаменитую работу «Homo ludens» (*Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992), впервые увидевшую свет в 1938 г.
27. Ср. попытки описания праобразов искусств Р. Штайнером в виде геометризованных духовных конструкций в лекции «Сущность искусств» (*Штайнер Р.* Из области духовного знания, или антропософии. М., 1997. С. 336 и далее).
28. «Хор, – писал он, – постулат нашего эстетического и религиозного credo; но мы далеки от мысли или пожеланий его искусственного воссоздания» (559). Он органичен истинному религиозному сознанию, и, по мысли Иванова, с естественным ростом и преображением последнего возродится сам.
29. См.: *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 201–213.
30. Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 514.
31. См.: *Соловьев В.С.* Собр. соч. Брюссель, 1966. Т. 1. С. 286.
32. «Можно ли художественной интуицией проникать в духовный мир? и есть ли в ней надежный критерий для «испытания духов»? Крушение романтика терпит именно в этой точке. Критерия нет, художественное прозрение не заменяет веры, духовного опыта нельзя подменить ни медитацией, ни восторгом, – и неизбежно все начинает расплываться, змеиться (путь «от Новалиса к Гейне»). «Свободная теургия» оказывается путем мнимым и самоубийственным...» (*Флоровский Г.* Пути русского богословия. Париж, 1983. С. 469).
33. *Соловьев В.С.* Собр. соч. Т. 3. С. 190.
34. *Бердяев Н.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Бердяев Н. Собр. соч. Т. 2. Париж, 1985. С. 275.
35. Там же. С. 276–277.
36. Там же. С. 283.

*Красимира Лукичева*

РЕЛИГИОЗНЫЕ ТЕМЫ В ЖИВОПИСИ  
СИМВОЛИЗМА: НОВЫЕ ФУНКЦИИ И  
СМЫСЛЫ

Символизм в искусстве не существует вне пределов своего целеполагания, отрефлексированного в манифестах и теоретических трактатах символистов как выражение сакральных, высших смыслов и ценностей. В этом плане, несмотря на стремление к обновлению тематического диапазона, столь свойственного символизму как в вербальной, так и в визуальной сфере, религиозные темы и сюжеты сохраняют свою роль одного из важнейших средств достижения этой главной цели<sup>1</sup>. Конечно, судьба христианских образов и сюжетов в это время определяется не только имманентными, присущими символизму, факторами. Она зависит в целом от глубинных изменений в религиозной сфере и жизни церкви, которые происходят на протяжении всего XIX века во всех европейских странах и корни которых находятся отнюдь не в эстетической области. Но, признавая значение социокультурных и политических аспектов для анализа религиозного искусства символизма, тем не менее в дальнейшем речь пойдет о тех специфических чертах религиозной живописи, которые предопределены ценностной системой символизма.

Такая постановка вопроса оправдана прежде всего тем, что в религиозной живописи символизма находят визуальное выражение сущностные онтологические и аксиологические аспекты символистского художественного мышления, выходящие за пределы проблематики религиозного искусства. В системе символистской живописи, пожалуй, именно пространство станковой картины в большей степени, нежели пространство храма, становится органичным и естественным для бытования религиозных образов и сюжетов. Это означает, во-первых, что для художников-символистов сакральное искусство, в котором в XIX столетии доминирует или чисто академическое направление, или академизм, причудливым образом соединенный с

чертами романтизма, является менее адекватной формой выражения религиозных идей, чем для представителей романтизма<sup>2</sup>.

Во-вторых, преобладание станковой картины выявляет еще один существенный фактор, влияющий на развитие религиозного искусства символизма<sup>3</sup>: процесс трансформации самого станковизма, глубинные изменения, происходящие на всех его структурных уровнях. А это, бесспорно, одна из наиболее важных тенденций в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX века.

Судьба религиозной картины в эпоху символизма предопределяется теми новыми тенденциями, которые наметились в самом исповедовании веры: в субъективном, индивидуализированном религиозном чувстве, влияние которого проникает глубоко в религиозную культуру и сказывается на официальной религиозной практике самой церкви<sup>4</sup>. Изменения в обоих направлениях достаточно радикальны и неоднозначны, это неизбежно повлекло за собой столь же серьезные перемены в религиозном искусстве. Именно в эпоху символизма оно впервые последовательно и бескомпромиссно пытается разорвать связь с установившейся в эпоху Нового времени традицией как на уровне формотворчества, так и с точки зрения иконографической трактовки сюжета<sup>5</sup>. Иконографическая проблематика, с центральным для нее вопросом о семантическом соотношении образа и текста, неизбежно приобретает особую актуальность при анализе авторской интерпретации христианских мотивов. В этой сфере формируется несколько принципиально новых тенденций, а иные, намеченные уже в искусстве романтизма, проявляют себя здесь особо явственно. Не пытаясь дать исчерпывающего перечня, важнейшие из них можно систематизировать следующим образом:

- имеет место радикальная трансформация иконографии в религиозной картине символизма, которая происходит одновременно с ее не менее решительным обновлением в сфере сакрального искусства этого времени. Но если храмовая декорация в эту эпоху связана с разнообразными текстами (включая творчество современных богословов), большинство религиозных образов, тем, сюжетов в картине, не предназначенной для литургического пространства, восходит напрямую к тексту Священного Писания – Ветхому или Новому Завету<sup>6</sup>;
- деструктивные процессы в сфере установившихся в религиозном искусстве Нового времени отношений между образом и текстом создают совершенно новую коммуникативную ситуацию. Разумеется, канонические нормы и правила, регулирующие семантические связи между образом и текстом в эпоху Средневековья, уже в новоевропейской художественной культуре были



значительно ослаблены. Тем не менее репрезентативные функции образа, его «иллюстративные» свойства по отношению к тексту сохранялись<sup>7</sup>. В эпоху символизма становится возможной семантическая ситуация, когда образ (или система образов) выходит за рамки смысловых структур текста и «погружается» в визуальные или вербальные сферы совершенно иного, нерелигиозного (по крайней мере, не относящегося к христианству) генезиса. Границы религиозного контекста размываются, вбирая в себя многие другие контекстуальные пространства. При этом возникает сложное, многоуровневое контекстуальное поле, насыщенное социокультурными, социополитическими, кросскультурными, этическими смыслами. Одним из ярких примеров этих новых практик генезиса смыслов является картина Дж. Энсора «Вход Христа в Брюссель в 1889 году»<sup>8</sup>;

– в искусстве символизма реализуется фундаментальная инверсия, которая относится к его типологической характеристике, но, по сути, имеет общекультурный смысл. Ее суть проявляется во внутренней потребности наделять пространство мастерской художника сакральными функциями и возводить в нем алтарь новой религии – искусству<sup>9</sup>, и, наоборот, обращать сакральное пространство в классическом смысле слова в «храм» новой художественной «религии» (к примеру, обустройство аббатства Фонфруад в Лангедоке, предпринятое Гюставом Файе). В этой весьма значимой инверсии обретает визуальное измерение «анархистская» составляющая символизма – его «бунт» против культурной традиции, цель которого – низвержение ее ценностей, разрушение их иерархического порядка, демонстрация последовательного релятивизма ценностных ориентиров. Особенно важно в рассматриваемом контексте то, что анархически деструктивные процессы происходят в религиозно-сакральной сфере.

Рассмотренная выше инверсия получила еще одно конкретное измерение в самоидентификации художника с образом Христа. С одной стороны, это звено в цепи деструктивных процессов, пошатнувших статус-кво традиционных религиозных ценностей и представлений. С другой стороны, семантическое отождествление художника с Христом раскрывает в новом ракурсе романтическую концепцию творческого гения, избранника, возвысившегося над толпой. Наряду с пафосом демиурга, творящего свою Вселенную, звучат совершенно иные ноты, которые отчетливо слышны в творчестве П. Гогена, Дж. Энсора, Анри де Гру<sup>10</sup>. В картинах Гогена «Желтый Христос», «Автопортрет с желтым Христом», «Зеленый Христос», «Христос в Гефсиманском саду», у Энсора в «Муже скорбей» образ Господа на-

делен очевидными автопортретными чертами<sup>11</sup>. Однако это вовсе не Иисус-Триумфатор, а пришедший на землю, воплощенный Мессия, терпящий бесконечное унижение и смертные муки на Голгофе. Голгофский крест сохраняет свои символические функции, оставаясь знаком одновременно и мессианства, и трагического непонимания, и предательства; но обращены они теперь уже к художнику, призваны визуализировать существенные аспекты в сложном комплексе новых представлений о роли художника и искусства в социуме.

Экстраполяция провиденциальных и мессианских смыслов, связанных с образом Христа, на жизненный путь художника подводит к проблеме мотивации выбора религиозных тем и сюжетов в символизме. Очевидно, что, с точки зрения многих живописцев, образы Священного Писания обладают потенциальными способностями выражать, кроме собственно религиозного содержания, смыслы, особо актуальные в ценностной системе символизма. Эта проблема сложная и многогранная, требующая самостоятельного исследования. Но здесь важно указать на два ее аспекта. Первый из них связан с активным интересом к образу Христа в Страстном цикле, уже вне рассмотренного выше контекста. Характерные для символизма приемы визуализации Страстей Христовых представлены, например, в сериях картин Г. Моро с изображением Голгофы, Оплакивания Христа или Иисуса в Гефсиманском саду. В изобразительной структуре этих произведений, в их выразительном строе вытеснены на задний план, почти полностью редуцированы привычные, знакомые зрителю иконографические схемы и нормы. Более того, разлом традиционных правил, отвержение образцов, максимальная субъективизация выразительных и изобразительных средств, психологизация канонического текста, его переживание на уровне экзистенциальной драмы, становятся программной целью. Сравнение двух полотен художника с изображением сцены Распятия демонстрирует эти аспекты эволюции его творческого метода. Первое из них создано около 1870 года и инспирировано картиной Мантеньи «Распятие»<sup>12</sup> (1457–1459), хранящейся в Лувре, второе – около 1880 года<sup>13</sup>. Основные параметры сюжета (три креста с распятыми телами, люди у их подножия, римские всадники) сохранились и в последней картине. Но живописная манера находится почти на предельном пороге утраты изобразительности, максимально снижая иллюстративные свойства и превращая сцену в видение. Новая, достигнутая чисто живописными средствами интерпретация уводит на задний план конкретный исторический смысл происходящего и переводит его в иную реальность, где это событие, обретая ценность высшего символа Искушения, длится вечно и открывает

ся визионерскому взору. Именно в этом ключе решены многие картины Страстного цикла у Моро.

Наряду с этим бросается в глаза интерес художников-символистов к женским образам – новозаветным и ветхозаветным. И в этой сфере сформировались определенные предпочтения – среди многочисленных женских образов Священного Писания выделяются несколько, которые чаще всего становятся героинями религиозных картин. Пожалуй, в первую очередь это Саломея и Юдифь. Они много раз встречаются в творчестве Г. Климта, Г. Моро, Ф. фон Штука, О. Редона и др. Разумеется, этот выбор не случаен. Он красноречиво характеризует типичный для символизма ракурс восприятия женщины и женского образа как такового, гендерную и сексуальную проблематику в целом, которая занимает существенное место в мировоззрении символизма. Трактовка этих образов выходит за пределы смыслов, заложенных в религиозном тексте. Она окрашена многими нюансами, среди них особо выделяется тот, который превращает их в метафоры традиционного символистского образа женщины-вамп, в еще одну ипостась роковой женщины, принося в его семантику множество новых значений<sup>14</sup>. Часто его визуальные характеристики ориентированы на тот аспект гендерных идей символизма, который связан с утверждением в культуре демонического образа женщины, отвергающей спасительное раскаяние, а значит, и возможность искупления. Тем самым ставится вопрос о смысле жертвы Христа<sup>15</sup>.

С точки зрения генезиса смыслов, лежащих далеко за пределами религиозного текста, с одной стороны, и репрезентирующих глубинные черты мировоззрения символизма, с другой, особый интерес представляет картина Ф. фон Штука «Саломея» из мюнхенской галереи Lenbachhaus<sup>16</sup>. Трактовка художника включает этот образ все в ту же «галерею» роковых, приносящих гибель женщин. Однако в последние годы появились исследования, которые соотносят его с другим, более сложным гендерным аспектом, соединяя с очень популярной в творчестве художника темой – автопортрета и связанной с ней проблемой самоидентификации. Одна из последних работ об этом – статья Жюли Кеннеди «Франц фон Штук и легенда о Саломее: автопортрет художника в женском образе»<sup>17</sup>. В ней автор выдвигает гипотезу, что это произведение является автопортретом Ф. фон Штука, переодетого в женщину, который был сделан с помощью фотографии. За этим авторским «жестом» просматривается не только проблематика травести. По мнению Кеннеди, телесное «слияние» художника с «*femme fatale*», наделенной андрогинными чертами, является симптомом возросшей актуальности самоидентифи-

фикации, которая на рубеже XIX–XX столетий занимает центральное место в культурном пространстве Европы. Но вместе с тем в нем сокрыта и парадоксальная попытка, с одной стороны, утверждения любой ценой мужской власти в контексте эмансипации современной женщины, с другой – нового определения сексуальных ролей – вопросы, которые в начале XX века также были предметом острых дискуссий.

Как уже отмечалось выше, связь «текста» живописного произведения с реальным вербальным источником в религиозном искусстве присутствует почти всегда. Разрушение иконографических норм и правил (в широком смысле этого слова) чрезвычайно раздвинуло границы субъективной интерпретации, исключая простое следование за канвой литературного сюжета. И здесь поиски художников-символистов вливаются в русло одного из магистральных направлений в развитии живописи позднего XIX века, суть которого заключается в эмансипации живописи от литературы, преодолении ее зависимости от литературного сюжета, которая в той или иной мере сохранялась в художественной культуре Нового времени.

Одна из самых серьезных проблем на этом пути заключалась в специфике зрительского восприятия. Религиозные сюжеты достаточно хорошо известны зрителю, и какой бы субъективной трактовке ни подвергал их художник, эта жестко закрепленная в его памяти, взаимосвязь с текстом всегда накладывает четкий отпечаток на восприятие. Эта взаимосвязь изначально регламентирует процесс восприятия, в котором первым шагом должно стать *вспоминание* сюжета (в виде текста), а уже затем *рассмотрение* самого живописного произведения. Но дело в том, что и в дальнейшем процесс визуального восприятия постоянно сопровождается сопоставлением известного зрителю текста с тем, что он видит на картине. И тот смысл произведения, который становится доступным зрителю, рождается в этом постоянном диалоге текста и образа в его сознании. И если для создателя религиозного произведения обращение к имеющим текстуальную природу сюжетам остается по-прежнему важнейшим смыслообразующим источником, то главной задачей для него становится выработка таких средств и стратегий, которые способны элиминировать заданный изначально путь восприятия и сконцентрировать внимание зрителя на визуальных качествах произведения.

Символисты предлагали свои вариативные решения вопроса о разрыве внутренней связи смысла картины и текстуального источника. Поиски в этом направлении принадлежат к той сфере развернувшейся в последние десятилетия века дискуссии, в рамках которой теоретически и практически обосновывалась точка зрения

об абсолютной властной силе визуального дискурса в процессах выражения смысла. Превосходство визуальности над вербальностью в аксиологическом и гносеологическом аспекте, так или иначе, стремились доказать в своем творчестве и Поль Гоген, и Одилон Редон, и Дж. Энсор, и Г. Моро, и многие другие. Каждый раз это выливалось в новую живописную систему, со своими собственными, глубоко индивидуальными и специфическими средствами достижения цели. Наверно, наиболее артикулированной в этом ряду является теория суггестивной живописи, разработанная П. Гогеном и А. Орье, которую художник, пожалуй, едва ли не буквально воплотил в своих религиозных картинах, написанных в конце 80-х годов, до отъезда на Таити. Экспрессия, лаконизм и почти примитивная простота форм, максимальное напряжение, контрастность и диссонанс цвета заставляют такие произведения как, «Видение после проповеди»<sup>18</sup>, «Желтый Христос», вести чрезвычайно активный, почти «агрессивный» диалог со зрителем. «Агрессия» усиливается еще и тем, что зритель здесь сталкивается с совершенно непривычной для религиозной картины системой пространственно-временных координат. Гоген соединяет пространство и время Священной истории с повседневными, обыденными мотивами сегодняшнего дня. Действие происходит как бы сразу в двух измерениях, которые ни с логической, ни с аксиологической точки зрения не должны были пересечься. Условность смыслового пространства соединяется с предельной на том этапе развития изобразительного искусства условностью живописного языка. Взгляд зрителя сталкивается с плоскостью холста, которая «обрушивает» на него жесткую силу чистого, открытого, без гармоничных переходов цвета. Постигание драматического смысла происходит сначала на психоэмоциональном уровне, интуитивно, до порога рационального, рассудочного восприятия, узнавания и «прочтения» сюжета. По пути Гогена в своем религиозном творчестве пошли его последователи из Понтавенской школы и группы «Наби», и прежде всего Поль Серюрье и Морис Дени.

Из сказанного выше об интерпретации Страстного цикла у Г. Моро становится очевидным, что он и Гоген применяют типологически разные принципы генезиса смыслов и моделирования коммуникативной ситуации между произведением и зрителем. Но к Моро стоит вернуться еще раз, поскольку в его творчестве встречаются и иные новаторские приемы символизма в этой области. Речь идет о принципах и средствах «сцепления» смыслов, восходящих к двум основополагающим для европейской культуры сферам – Античности и христианства, в пространстве одного произведения. Практика их соединения в едином смысловом поле началась именно в символиз-

ме, показательным примером в этом плане является полиптих Моро «Жизнь человечества». Однако творчество Моро обнаруживает символистскую эволюцию данного синтеза. В некоторых творениях художника проявляется новая специфическая черта, своеобразно связывающая их внутренние механизмы смыслообразования со средневековой традицией. В особенностях репрезентации античного мифа возникают коннотации, которые выходят за грани античной мифологии и античной культуры в целом. Это заметили еще современники художника, в частности Т. Готье<sup>19</sup>. Новые значения, с одной стороны, надстраиваются над традиционными для мифа смыслами, расширяя его семантическое поле и делая гораздо более универсальным его содержание. С другой стороны – коннотативные значения встраивают конкретное мифологическое событие в пространство христианской религии по принципу типологической связи текстов Ветхого и Нового Завета. В данном случае эта взаимосвязь не имеет того провиденциального характера, как в Священном Писании, тем более не является боговдохновенной. Ее природа – символическая, в историко-культурном смысле этого термина – мифологические образы становятся символами христианских. При этом для самого художника символическая функция феноменов античного мифа имеет, в определенной степени, то значение, которое постулируется в христианстве по отношению к тексту Ветхого Завета.

Сакрализация языческих смыслов на основе их интерпретации в качестве символов событий и образов христианской религии, которая становится одним из важных принципов смыслообразования в символизме, парадоксальным образом демонстрирует глубину трансформации сакрального статуса самой христианской религии. И главное здесь – это не то, что она перестала быть тождественной только самой себе, и заняла место в ряду других крупнейших историко-культурных феноменов как равноценный член этого ряда, поскольку именно такое восприятие религии присутствует в творчестве многих художников-символистов, и, с некоторыми оговорками, является характерной чертой ментальности символизма<sup>20</sup>. Важно другое – художник вступает в диалог-оппозицию с фундаментальной традицией: он создает собственную экзегезу «по образу и подобию» классической<sup>21</sup>, но радикально трансформирует ее догматические, ортодоксальные принципы<sup>22</sup>.

Анализ средств и путей обновления религиозного искусства выявляет еще один важный аспект, касающийся проблемы различий между национальными школами. Несмотря на усиливающиеся в конце XIX века тенденции к общеевропейской культурной интеграции, эти различия остаются и играют заметную роль в художествен-

ной жизни. В частности, об этом писал Г. Ибсен, отмечая, что символизм скандинавских стран обладает собственными специфическими чертами. Но в данном контексте важно обратиться, хотя бы бегло, к вопросу своеобразия двух школ, сыгравших особую роль в развитии религиозного искусства символизма – к немецкой и французской. Их сравнение с точки зрения механизмов трансформации религиозных смыслов выявляет, что французские художники более радикальны в обновлении живописного языка на формальном уровне. И одним из важных средств в этом плане для них становится заимствование форм примитивного искусства. Эта процедура имеет двойной смысл – с одной стороны, как уже отмечалось, стилизованный упрощенный условный язык, в котором основным выразительным средством становится сила открыто положенного, чистого цветового пятна, активизирует психоэмоциональную сферу восприятия на уровне подсознания. С другой стороны – возвращение к истокам, к первозданности, которую французские художники искали в Бретани, а затем Юген – на Таити, с целью обрести столь важную для символизма истинную гармонию между человеком и Универсумом.

В немецком символизме нет, по крайней мере в такой степени, этой сильной доминанты художественного языка, восходящего к примитивному, наивному искусству. Напротив – там по-прежнему сохраняется влияние итальянского, римского искусства, и это мощная стилеобразующая компонента в художественной жизни Германии еще с XVIII века<sup>23</sup>. Ее можно увидеть в творчестве Х. фон Маре, Ф. фон Штука, А. Беклина, который, несмотря на свое швейцарское происхождение, тесно связан именно с немецкой школой. Правда, следует заметить, что более классическим живописный язык Беклина остается в произведениях, посвященных античной теме. В религиозных картинах у него появляется большая острота художественного решения, экспрессия выражения. В полиптихе, посвященном жизни Марии<sup>24</sup>, Беклин применяет классическую форму полиптиха, известную со времен поздней готики и широко распространившуюся в эпоху Ренессанса. Однако, хотя в работе действительно есть некоторые реминисценции, восходящие к ренессансной живописи, в целом художественное решение основывается на иных семантических и эстетических принципах. Прежде всего к ним следует отнести преодоление иллюстративного начала, привязанности к тексту, зависимости от него. Свобода авторских решений и подходов проявляется на уровне смыслообразования. Именно стремление визуализировать новые смысловые нюансы, расставить по-иному содержательные акценты, детерминирует живописное воплощение, построенное на остроте и столкновении антитез. Художник выявляет и визуально

противопоставляет фундаментальные оппозиции – начало и конец, Вифлеемская звезда и Голгофа, жизнь и смерть; но вместе с тем включает в них такие категории, как начало инкарнации и освобождение от тела, земное начало и божественное начало.

При всем многообразии в религиозном искусстве символизма преобладает стремление к созданию собственного «текста», со своей смысловой доминантой, который затем становится визуальной реальностью, доступной восприятию. Подчеркнем, что этот новый, *авторский* «текст» стремится к отрыву от своего вербального источника. Зритель, в свою очередь, восходит по ступеням понимания этого текста, прежде всего, опираясь на те чувства и ассоциации, которые вызывают в нем визуальные характеристики произведения. Такая художественная стратегия широко применяется уже романтиками<sup>25</sup>, а подобный принцип визуализации религиозных смыслов характерен для художников самых разных направлений и школ. Очевидно, что сходство в механизмах смыслообразования не предполагает априорно сходство художественных манер, остающихся принципиально разными и глубоко индивидуальными для каждого мастера. Это обстоятельство еще раз подчеркивает, что единство и целостность символизма как направления не реализуется, и не может реализовываться, на уровне характеристик самой художественной формы и способов ее организации в пространстве произведения. Сфера смыслообразования – это тот уровень, на котором символизм обретает свою специфику и проявляет свою суть, причем обращение к судьбе религиозной темы в искусстве художников-символистов подтверждает данную мысль с особой глубиной и убедительностью.

### Примечания

1. Следует сразу отметить, что тенденция к радикальной трансформации круга тем и сюжетов в символизме приводит к тому, что в изобразительном искусстве, наряду с христианскими, появляются образы и сюжеты, принадлежащие к другим религиозным системам. Едва ли не впервые в европейской художественной культуре они предстают здесь в своем духовном измерении, носителями сакральных ценностей, а не просто как фрагменты некоей экзотической, «сказочной» реальности. Однако в данной работе речь пойдет только о судьбе христианских мотивов в искусстве символизма.
2. Сравнение с романтизмом напрашивается само собой не только в связи с очевидной исторической преемственностью и сходством в целеполагании между ним и символизмом, но и потому, что именно в рамках романтизма рождаются



одни из наиболее интересных и новаторских примеров храмовой монументальной живописи в XIX веке. В частности, среди романтиков, оставивших заметный след в сакральном искусстве, можно увидеть имена Э. Делакруа, Т. Шассерио, К.-Д. Фридриха, назарейцев (особенно П. фон Корнелиуса), М. фон Швиндта и др. А П. де Шаванн создает свой цикл из жизни св. Женевиевы в Пантеоне в то время, когда это сооружение во второй раз утрачивает свой сакральный статус. Конечно, из вышесказанного не следует, что в искусстве символизма отсутствуют образцы сакрального искусства – достаточно вспомнить церковные росписи М. Дени или витражи прерафаэлитов, и эти примеры можно продолжить. Но речь идет об общей тенденции – о том, что именно формат станковой картины отвечает требованиям, которые символлисты предъявляют к религиозному высказыванию. К тому же творчество прерафаэлитов при этом вырастает из романтической традиции и остается тесно с ней связанным.

3. В этом плане весьма показательна доминанта станковой картины в Салонах «Rose + Croix», главная цель которых заключалась в возрождении религиозного искусства в контексте идеологии созданного Ж. Пеладаном ордена Розы+Креста, Храма и Грааля.
4. Об утрате общих оснований религиозной идеи и ее субъективизации писали в своих трудах Х. Ортега-и-Гассет, И. Хёйзинга, Н. Бердяев.
5. Следует учитывать, что еще на стадии генезиса и первых веков развития христианского искусства регулятивная роль иконографических норм и схем в его западном варианте по сравнению с восточным была значительно менее выраженной. В эпоху Ренессанса происходит их радикальный слом, уже в это время освободивший индивидуальное творческое начало в процессах визуализации религиозных смыслов в искусстве. Но в целом это не разрушало традицию соответствия религиозного образа и текста, к которому он восходил. В конечном итоге текст играл определяющую роль по отношению к основным параметрам, визуальным и смысловым, изображения. Именно в этом пространстве соответствия образа и текста произойдут одни из наиболее существенных изменений в религиозном творчестве символизма.
6. Ярким примером нового состояния сакрального искусства в этом аспекте могут служить мозаики и росписи Вестминстерского кафедрального собора в Лондоне (например, размещение в апсиде одной из капелл погрудного изображения Св. Семейства) или Сакре-Кёр в Париже (апсидальная композиция «Франция, поклоняющаяся Святому Сердцу Христа»), где эклектика архитектурного облика находит своеобразный отклик в необычной широте и обновлении иконографических трактовок.
7. В данном контексте «иллюстративные» свойства образа (системы образов) не указывают на иллюстрирование текста в привычном смысле этого слова. Строго говоря, художник, «переводя» вербальный текст в визуальный образ, всегда интерпретирует его. Однако границы интерпретации свои для каждой

- эпохи, и мастер XVII века, к примеру, гораздо свободнее в этом плане, чем средневековый художник. Но свобода новоевропейского мастера измеряется пределами возможных для данной эпохи визуальных трактовок форм. При этом смысловое пространство текста (агиографического, Священного Писания, богословского и т.д.) не разрушается внедрением туда Гётерогенными по отношению к нему фрагментами.
8. Энсор Дж. «Вход Христа в Брюссель в 1889 году», 1888, Лос-Анджелес, Музей Поля Гетти.
  9. Классическим образцом в этом плане является мастерская Ф. фон Штука на его вилле в Мюнхене и созданный художником для нее «алтарь искусства», увенчанный его знаменитой картиной «Грех». Полотно имеет раму со сложным пространственным трехмерным построением. С двух сторон его обрамляют каннелированные дорические колонны с заметно выраженным энтазисом, на которых опирается антаблемент с карнизом, венчающим картину. Нижняя часть оформлена как подиум, на который опираются колонны. Обрамление холста превращено в архитектурное сооружение, в которое словно «встроена» картина, при этом художник имитирует и раму в обычном смысле этого слова. Все это превращает картину в подобие монументальных алтарных образов эпохи Нового времени, интегрированных в пространство храма именно как автономные архитектурно-живописные формы. Достижение этого сходства является целью художника. Оно доводит до предела диссонанс между традиционными сакральными функциями данной формы, приписанными ей классическим европейским искусством, и реальным контекстом, в который она здесь вписана авторской волей.
  10. В картине де Гру «Осмеяние Христа» (1889, частное собрание), написанной под влиянием творчества Энсора, отсутствие прямых автопортретных черт не снимает автобиографических параллелей, которые художник выстраивает. Не менее симптоматично, что де Гру использует «иконографическое ядро» этого произведения для создания в 1898 году другой картины – «Осмеяние Золя», в защиту писателя, который подвергся острейшей критике со стороны властей по поводу его выступления по «делу Дрейфуса».
  11. Гоген П. «Желтый Христос», 1889, Художественная галерея Олбрайт-Кнокс, Буффало, США; Гоген П. «Автопортрет с желтым Христом», 1889–1890, частное собрание; Гоген П. «Иисус в Гефсиманском саду», 1889, Художественный музей, Нортон; Гоген П. «Зеленый Христос, или Бретонская Голгофа», 1889, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель; Энсор Дж. «Муж скорбей», 1891, Королевский музей изящных искусств, Антверпен.
  12. Несмотря на существующее композиционное сходство с произведением Мантеньи, уже ранний холст Моро свидетельствует о сугубо индивидуальном «прочтении» сюжета художником. Острые визуальные характеристики введенного художником экспрессивного «диалога» между Христом и разбойником справа от него, отвергнутого и склонившегося в безнадежном отчаянии

- разбойника слева, меняют процесс восприятия картины, усиливая в нем созерцательное начало. Но художник сделал здесь еще один принципиально важный шаг в сторону семантизации материальной структуры самих живописных элементов. Положенная открытыми рельефными мазками красная краска обретает новую ипостась и превращается в стекающую с ног Христа алую кровь.
13. Моро Г. «Голгофа», около 1870, Национальный музей Гюстава Моро, Париж; Моро Г. «Голгофа», около 1880, Национальный музей Гюстава Моро, Париж.
  14. Радикальное расширение сферы значений, знаками которых были библейские женские образы, является для символизма процессом совершенно осознанным и целенаправленным, трактовка которого нашла глубокое отражение и в его теории, и в его литературном творчестве. Векторы этих новых смыслов разнонаправленны, но есть некий корень, общий для многих из них. Они формируются попытками проникнуть в область подсознания и извлечь оттуда в виде форм и образов (визуальных и вербальных) архетипы сексуальных и гендерных отношений. О целенаправленности этих стремлений свидетельствует роман Ж.К. Гоисманса «Наоборот», вышедший в 1884 году, в котором его герой Дез Эссент именно в этом контексте воспринимает картину Г. Моро «Саломея», находящуюся в его галерее.
  15. По сути, эти образы становятся визуальным выражением новых ментальных сфер в европейской культуре, сформированных деструктивными процессами в религиозном сознании XIX века. Диапазон трансформации традиционных христианских религиозных ценностей в них очень велик – от выражения сомнения в их истинности до полного разрушения ценностной системы. Искусство символизма вовсе не отражает пассивно разные уровни и нюансы этих процессов, но, создавая их визуальные эквиваленты, становится формой саморефлексии культуры в этом плане. В связи с этим хотелось бы привести в качестве примера картину Фелисьена Ропса «Искушение святого Антония» (1878).
  16. Штук Ф. фон. «Саломея», 1906, Мюнхен, Galerie Lenbachhaus.
  17. Статья опубликована в журнале «Visio», издаваемом Международной ассоциацией визуальной семиотики, vol. 5, no 4, hiver 2000–2001, “Les statuts de l’image”, pp. 59–72.
  18. Гоген П. «Видение после проповеди, или Борьба Иакова с ангелом», 1888, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург.
  19. По поводу его картины «Прометей», созданной в 1868 году, Теофиль Готье писал: «Гюстав Моро не придавал своему Прометею колоссальные пропорции Прометея Эсхила. Это не Титан. Это человек, и ему, как нам кажется, художник хотел придать определенное сходство с Христом, по отношению к которому, он, как считают некоторые Отцы Церкви, является символом и языческим предтечей. Он также хотел спасти людей и страдал за них» («Прометей», 1868, Париж, Национальный музей Гюстава Моро).

20. Показательными примерами в этом плане остаются многие произведения Поля Гогена, Джеймса Энсора, Фердинанда Ходлера и др.
21. Разумеется, не следует искать буквального совпадения принципа типологического сопоставления с традиционным. Он применяется не тотально, а в отношении к главным образам христианства – Христа и Богородицы, и тем более не выстраиваются устойчивые, последовательно, во всех деталях прослеживаемые связи между античными мифами и христианским повествованием. Принципиально важно то, что те связи, которые визуализируются, имеют не текстологический, а символический характер.
22. Можно ли здесь видеть некую инверсию того состояния христианской экзегезы, которое имело место на заре ее развития, о чем, впрочем, упоминает в своем высказывании и Теофиль Готье? (Тогда, как известно, сравнения Христа с Орфеем, Геркулесом, Добрым Пастырем, античным учителем-философом было обычным средством для раскрытия смыслов основных идей утверждающейся религии. Но они остались атрибутами именно эпохи раннего христианства и достаточно быстро были полностью вытеснены как из текстов, так и из образительного искусства, из-за их слишком очевидной связи с язычеством.) Такая инверсия, наверно, действительно может быть выявлена, и здесь она свидетельствует о процессах секуляризации и деканонизации, происходящих в религиозной сфере в XIX веке.
23. Появление на рубеже XIX–XX веков Э. Мунка и его произведений в Берлине окончательно вытеснит это влияние и будет стимулировать формирование одного из важнейших направлений раннего авангарда – экспрессионизма, в рамках которого сложится чрезвычайно интересный с точки зрения дальнейшего развития религиозного искусства феномен – творчество Эмиля Нольде. Но эта история принадлежит уже XX столетию.
24. Беклин А. «Жизнь Марии» (Mariensage), 1890, до 1943 года находилась в Национальной галерее, Государственные музеи Берлина.
25. Наиболее ярким примером в этом плане является произведение Каспара Давида Фридриха «Крест в горах» (Тетченер алтарь), созданное в 1808 году, Дрезден, Картинная галерея.

*Анна Флорковская*

## ОБРАЗЫ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ РУСИ В ЖИВОПИСИ М.В. НЕСТЕРОВА

- Ни одного лица спокойного.
- Ни одного «нормального», законосообразного, Уравновешенного, «официально одобренного»...
- Все в смятении.
- Смятение, как бы расходящееся из одной точки.
- В этой точке – молитва, экстаз; – немного Сумасшествия – что-то прекрасное, безмолвное, немое, говорящее только жестами; – какая-то всемирная (или надмирная?) Офелия, как бы овладевающая стихиями природы...

*В.В. Розанов. М.В.Нестеров*<sup>1</sup>

Религиозная живопись Нестерова – хорошо известная и изученная – самым тесным образом связана с насущными вопросами, волновавшими русское общество на рубеже XIX–XX веков. Церковный и религиозный живописец, пейзажист и портретист, в глубинах своего творчества Нестеров ставил вопросы, распространяющиеся за пределы искусства, в сферы гуманитарной и духовной жизни. Но не все вопросы лежат в его творчестве на поверхности, есть среди них и те, что оставались в «тени», были прикровенными. Это относится и к произведениям, связанным с темой старообрядчества. Картины о жизни староверов Нестеров писал на протяжении многих десятилетий: с 1896 по 1937 год. Обращался к ним не постоянно, а периодически; что связано с определенными этапами его творческого развития и с меняющимся вокруг него миром.

Нестеров родился и вырос в крепко верующей православной семье, предки его были выходцами из Великого Новгорода (Нестеров неизменно отмечал этот факт), и сам на протяжении жизни оставался, говоря словами Н.С. Лескова «уверенным православным». Красочные воспоминания о праздновании Пасхи в родном доме – с многочисленными визитерами, священниками уфимских соборов (отец Нестерова был заметным гражданином Уфы) – художник сохранил на всю жизнь. Он вспоминал прогулки в окрестностях родного города: на гору Шихан, откуда видно село Богородское с монастырем, «где спасаются десятка два стариков-монахов, рыболовов. Какие дали оттуда видны! – восклицает спустя годы художник, – Там нача-

ло предгорий Урала, и такая сладкая тоска овладевает, когда глядишь на эти манящие дали! Хорош Божий мир! Хороша моя Родина!»<sup>2</sup>.

Нестеров вспоминал детские игры с другом: любимыми игрушками мальчиков были «сделанные из картона иконостасы: будничный – красный, праздничный – белый с золотом. Вынималось многочисленное духовенство с архиереем во главе, и начиналась обедня или всенощная... и так играли мы в праздник все утро, если не шли к обедне в церковь»<sup>3</sup>.

В гимназии Нестеров учился вместе с сыном писателя П.И. Мельникова (Андрея Печерского), автора известных романов «На горах» и «В лесах», посвященных современной жизни староверов, Андреем Павловичем Мельниковым. Его отец, Павел Иванович Мельников, был одним из крупнейших знатоков и исследователей раскола, написавшим в 1855 году «Отчет о современном состоянии раскола в Нижегородской губернии». Мельников трактовал в «Отчете» раскол как одно из зол народной жизни, проявление его непросвещенности. Однако романы его рисовали более сложную картину истории и современной жизни раскольников. И Нестеров зачитывался этими романами.

Поступив в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1877), Нестеров в 1880-м был переведен в натурный класс под руководством В.Г. Перова, а в 1886-м познакомился с В.И. Суриковым, работавшим в то время над «Боярыней Морозовой». Уже в училище у Нестерова рождается потребность к воплощению в живописи тем старой, допетровской Руси, которая, несомненно, питалась его детскими впечатлениями и была подстегнута знакомством с Суриковым. Нестеров пишет работы, связанные с историей XVII века, самая крупная из которых «До государя челобитники» (1886).

Ранняя трагическая смерть жены меняет Нестерова-художника. В 1887 году он пишет этюд «Девушка-нижегородка» (результат его волжских впечатлений), который перерастает в картину «Христова невеста» (1887). Это первые работы Нестерова, связанные с женскими образами, так характерными для его последующего творчества, и первые, где появляется образ староверки-раскольницы. «На ней темно-синий сарафан, белая рубаха, – пишет С.Н. Дурьлин. – Голова покрыта темно-синим платком так, как им покрывались все женщины в Нижегородском Заволжье. Эта одежда русской крестьянской девушки и женщины, какая была в старину и какая еще в конце XIX столетия сохранилась в лесном Заволжье, в Олонецком крае, в Сибири, на Урале»<sup>4</sup>. Это места расселения староверов, а платок, надетый по-староверчески – не завязанный, а заколотый под подбородком, – станет примечательной деталью в целом ряде полотен Нестерова. Знаком принадлежности их героинь к миру раскола.

Если рассматривать «Христову невесту» (1887) в контексте сложившейся к 1880-е годы типологии передвижнической картины (а с традицией передвижников Нестеров, несомненно, связан), то перед нами «тип», «характер», как он встречается в живописи Н.А. Ярошенко, В.Г. Перова, И.Н. Крамского. Фигура дана в полный рост, крупно, монументально, занимает почти все полотно. «Христовыми невестами» традиционно называли инокинь и послушниц, и характерно, что Нестеров вводит этот характер в круг общей типологии изображения современного общества.

Картина, по словам Нестерова, стала переломом в его творчестве. Связанная с образом рано умершей жены, «Христова невеста» была началом того, что, по его словам, «позднее развилось в нечто цельное, определенное, давшее мне свое «лицо»<sup>5</sup>. С. Глаголь в первой монографии о Нестерове писал, что «Христова невеста» вызывает у зрителя в душе образы героинь Мельникова-Печерского, его Фленушки. «да и всю вообще взыскующую Господа, темную родную Русь»<sup>6</sup>. Одновременно с образами современных монахов («Пустынный») и святых (цикл работ о преп. Сергии Радонежском) в живопись Нестерова входит большая тема, связанная с образами старообрядчества, существующая рядом с образами православного монашества, рядом с его церковной живописью, которой он отдал 22 года жизни.

Интерес к русской истории допетровского времени сливается у художника с интересом к староверам, в среде которых сохранялась «живая старина» XVII столетия, столь притягательная для Нестерова. Староверы для художника – верные хранители национального прошлого и выразители истинного народного духа. Как и в других работах на религиозную тему, образы старообрядцев связаны у Нестерова с пейзажем и воплощены в женских образах.

В картине «На горах» (1896) (моделью для этой работы послужила воспитанница сестры художника А.В. Нестеровой Серафима Ивановна Дмитриева) на душе у героини «неизбывная кручина», она жаждет «воли» и не находит ее<sup>7</sup>. Картина – одно из первых крупных полотен художника – была хорошо принята в Москве. «Деловитому Питеру мало было дела до того, что на душе у моей героини, или, как некоторые называли ее, “Фленушки”», – пишет Нестеров<sup>8</sup>. Фигура одинокой женщины вознесена над широкой панорамой Волги и окрестных холмов. Она – символ этой земли и всей Руси, ее аніма, живое воплощение того, чем живут миллионы русских, особенно женских, душ. Современники упрекали Нестерова в неестественности и неясности жеста женщины, задаваясь вопросом: кому она протягивает цветы? Ответ мне кажется очевидным – зрителю. К нему она полубернулась. Смысловой и эмоциональный центр кар-

тины художник поместил вне самой картины. Необычное для конца XIX века, такое композиционное решение станет обычным в искусстве XX века. Удивительно, с какой художественной смелостью Нестеров смог передать открытость, способность к «дарению» и самой героини, и того огромного простора, воплощением которого она является. Уже здесь он заявляет о себе как художник-философ и будущий символист: не отрываясь от реальных образов, он стремится к передаче концентрированных многомерных смыслов, лежащих глубже сюжетного мотива.

Составим хронологию работ, в которых можно проследить тему старообрядчества<sup>9</sup>. 1887 – «Девушка-нижегородка» (этюд, Музей-усадьба «Абрамцево»), и «Христова невеста»<sup>10</sup>; 1896 – «На горах» (КМРИ, вариант 1902 – Национальный художественный музей Республики Беларусь); 1897 – «Великий постриг»<sup>11</sup>; 1901 – «Думы» (ГРМ); 1904 – «Зимой в скиту» (Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова, дар Нестерова в 1919); 1905 – «За Волгой» (Астраханская картинная галерея им. Кустодиева) и «Лето» (Ивановское объединение художественных музеев); 1913 – вариант «Христовой невесты» – поколенное изображение сидящей фигуры в старообрядческом платке (Владивостокский художественный музей); 1915 – «Две сестры (В скитах)» (Национальный художественный музей Республики Беларусь, варианты: 1916 – Одесский худож. музей, 1916 – КМРИ, 1922 – Национальная галерея в Праге); 1917 – «Град Китеж. В лесах» (Нижегородский художественный музей); 1921 – два варианта «Путника» (Тверская картинная галерея и ГТГ); 1922 – «За Волгой» (Национальный художественный музей Республики Беларусь) и «За Волгой. Странник» (Национальный художественный музей Республики Беларусь, варианты: 1922 – «Путники», частное собрание, Прага, 1937 – частное собрание, Москва<sup>12</sup>); 1929 – «Соловей поет» (Национальный художественный музей Республики Беларусь, варианты: 1922 – частное собрание, Киев, 1917 – местонахождение неизвестно); 1937 – «Христова невеста»<sup>13</sup>.

Биограф и друг Нестерова С.Н. Дурьлин со слов художника так объясняет появление тем, связанных со старообрядцами. Нестеров задумал создать живописную параллель (но ни в коем случае не иллюстрации) к книгам Мельникова (Печерского) «На горах» и в «Лесах», посвященным старообрядчеству. «Нестеров, – пишет Дурьлин, – говорил о Мельникове-Печерском (в беседе с Г.С. Виноградовым – автором работ о романах писателя – в Болшеве в 1938 году): «Когда я был молодой, романы его мне очень нравились. Читал я их и перечитывал – и все нравилось. Но вот что скажу: я не иллюстрировал их... Я не писал иллюстраций к роману Мельникова, – нет, нет!



Я сам все это, старообрядцев-то видел: стариков, мужчин, женщин, с их одеждами, кладбища, молельни, книги, – все это видел, и у нас здесь, в Москве, и на Волге. Интересовался я этим.. А Мельников-то вот как тут пришелся: много раз читал я его и поддался, должно быть, задумал *написать красками роман, роман в картинах...* Не по Мельникову, не иллюстрации к нему, а свой! Ну, может быть, те же места (не все), конечно, тот же народ, а все лица, действия, роман-то самый, это все иначе, по-другому. Горячо я было взялся и много понабросал, понаписал, а потом время на другое пошло, так и отстал от своей за-теи, так оно и осталось»<sup>14</sup>.

Современные исследователи, писавшие о живописи Нестерова, неизменно связывали эти работы только с темой женской судьбы<sup>15</sup>, между тем содержание их, несомненно, шире. Они являются квинт-эссенцией размышлений Нестерова о русской истории и вере, путях современной религиозной жизни, соприкасаются с кругом философских идей рубежа XIX–XX вв., с символизмом как направлением. Дурьлин составляет, со слов самого Нестерова, реконструкцию замысла от картины к картине. Но, по-видимому, Дурьлин основывается только на поздних воспоминаниях Нестерова. Возможно, поэтому достаточно ранняя работа «Великий постриг» (1897) оказывается в этом цикле завершающей.

«Великий постриг», как и «Христова невеста», имеет биографический аспект. Он познакомился в Кисловодске, гостя у Н.А. Ярошенко, с оперной певицей, которая ответила ему отказом<sup>16</sup>. История неудавшейся любви Нестерова, возможно, и не лежит в основе общего замысла, но, по словам художника, «эта картина помогла мне забыть мое горе, мою потерю, она заполнила собой все существо мое. Я писал с каким-то страстным воодушевлением»<sup>17</sup>. Переживания были сильными, но в Нестерове «проснулся художник, он помог и на этот раз... скоро начал он свой «Великий постриг». «Великий постриг» не апология женского иночества, – считает Дурьлин, – а лирическая элегия женского несбывшегося счастья»<sup>18</sup>.

В отношении мотива она соотносится с почти одновременно созданными работами «Под благовест» (1895) и «Труды преподобного Сергия» (1896), посвященными монашеству, но стилистически, по степени воплощенности мотива, его многослойной символизации, ближе к «Дмитрию-царевичу убиенному» (1899). Коллизия земного и небесного, взаимопроникновения двух миров всегда волновала художника. Вначале – как «чудо» (в «Видении отроку Варфоломею» и несохранившейся работе «Чудо», 1896), как явление «горнего» мира в «земном». Затем как взаимопроникновение этих миров, прорывание границы между ними. Такое мироощущение характерно для

символизма, и Нестеров вступает на этот путь, хотя и в символизме у него путь – особый, он никогда не порывает с осязаемой земной реальностью, принципиально не хочет этого.

В «Великом постриге» перед нами скупо данный, но узнаваемый пейзаж лесистых гор, действие происходит «за горами», в скиту. Молодые постриженницы и старые монахини с горящими свечами: образы, вызывающие у зрителя в памяти стрельчих и боярыню Морозову Сурикова. Есть ли тут «благорастворение воздушных», может более соответствующее происходящему? Скорее, торжественность и напряжение, которое только подчеркнуто большой предметной плотностью (не очень характерной для Нестерова, он любит «больше воздуха», больше пейзажа, простора). Напряжение скрыто, но проявляет себя в контрастах колорита, резкого сопоставления светлого и темного. Это напряжение внутреннего горения, экзистенции, не характерной в целом для русской живописи того времени. Но это напряжение, наполняющее Россию на рубеже веков, ощущали многие символисты, и не только живописцы.

Логично предположить, что был создан ряд картин, инспирированных романами П.И. Мельникова (Андрея Печерского) «В лесах» (1868–1874) и «На горах» (1875–1881), посвященных современной жизни старообрядцев и связанных с общим для эпохи Серебряного века интересом к «не-официальной» и даже радикальной религиозности, в том числе и к старообрядцам. А затем, спустя десятилетия, эти работы «сложилась» для Нестерова в цикл. Хотя замысел создать параллельную мельниковским книгам эпопею старообрядчества следует считать ранним и центральным.

Работы старообрядческого цикла разделяются у Нестерова на несколько периодов: вторая половина 1880-х–вторая половина 1890-х; 1900-е – начало 1910-х и послереволюционные годы: 1917–1937, когда художник часто обращается в замыслам религиозных картин, созданных до революции<sup>19</sup>.

В первый период они создаются художником рядом с произведениями о жизни иноков. Святых (преп. Сергей Радонежский, св. Авраамий Верхотурский) и современных монахов («Пустынный», «Видение отроку Варфоломею», «Под благовест», «Молчание», «Лисичка» и многих других). Но как параллельное русло творчества всегда присутствуют, иногда даже переплетаются, как в одной из самых значительных из его работ «На Руси (Христиане)» (1916). Что стоит за интересом художника к образам старообрядцев? Почему почти все его картины на эту тему связаны с Волгой? Уже говорилось об увлечении Нестерова книгами Мельникова-Печерского. И «За Волгой» – для Нестерова «устойчивое выражение», встре-

чающееся в названии (и содержании) ряда работ (особенно поздних), и оно сразу отсылает зрителя к определенной, практически сакральной географии.

Что же это за край? Мельников-Печерский так описывает Заволжье, лесной край, который простирается «сверху от Рыбинска вниз до устья Керженца. Ниже не то: пойдет лесная глушь, луговая черемиса, чуваша, татары. А еще дальше, за Камой (где располагалась родная Нестерову Уфа. – А.Ф.) степи раскинулись, народ там другой... а в заволжском Верховье Русь исстари уселась по лесам и болотам. Судя по людскому наречному говору – новгородцы в давние Рюриковы времена там поселились. Предания о Батыевом погроме там свежи. Укажут и «тропу Батыеву» и место невидимого града Китежа на озере Светлом Яре... Старая там Русь, исконная, кондовая»<sup>20</sup>. Другой край той же Руси: «От устья Оки до Саратова и дальше вниз правая сторона Волги «Горами» зовется. Начинаются горы еще над Окой, выше Муррома, тянутся до Нижнего, а потом вниз по Волге... Издревле та сторона была крыта лесами дремучими...»<sup>21</sup>

Нестеров хорошо знал эти места: они располагались относительно недалеко от Уфы (путь к ней на пароходе лежал через Нижний Новгород), он часто бывал там, подогреваемый в том числе и интересом к жизни староверов. В 1888–1889 годах Нестеров с друзьями-художниками – С.В. Ивановым и Е.М. Хрусловым путешествует по Волге<sup>22</sup>. Тогда он посещает раскольничьи скиты, молельни и т. д., знакомится с их бытом. Но более подробных сведений об этой поездке пока обнаружить не удалось. Известно лишь, что уже в детстве, живя в Уфе, художник знал старообрядцев<sup>23</sup>. В 1897-м, в июне, Нестеров снова на Волге, в Нижнем Новгороде, «но в старообрядческие скиты не заезжал, лишь ограничился тем, что купил кое-какие фотографии из раскольничьей обстановки»<sup>24</sup>.

В 1900–1901 годах М.В. Нестеров посещает Соловецкий монастырь, бывший в XVII веке одним из оплотов раскола<sup>25</sup>. После Соловков он снова в Нижнем Новгороде – на этот раз в гостях у Горького. В 1905-м две недели прожил в Васильсурске, где работал над этюдами нагорного берега Волги для картины «За Волгой»<sup>26</sup>, затем к родным в Уфу – и снова в окрестности Нижнего, поближе к монастырю Св. Макария Желтоводского, продолжать работу над этюдами к картине «За Волгой».

Помимо популярных книг Мельникова-Печерского, тема раскола была, несомненно, вызвана общим для рубежа XIX–XX веков пристальным интересом культурной элиты к раскольникам. Этот интерес, как сегодня это видится, идет рядом с интересом в теософии, эзотерике и т. д., вообще нетрадиционной для того времени духов-

ности. Интерес к старообрядчеству подтверждают многочисленные воспоминания и дневниковые записи деятелей Серебряного века.

«Немедленно после своего образования, – пишет современный исследователь этой темы А. Эткинд, – «раскол» стал дробиться на множество различных «согласий», «толков» и «сект». Под всем этим понималась совокупность трудно различимых между собой проявлений религиозного инаковерия, противостоящих как православной церкви, так и западным конфессиям... К старообрядцам относили тех православных, которые в 17 веке не согласились с реформами Никона. Сектантство, в частности хлыстовство, в России документировалось с дониконовских времен»<sup>27</sup>. Старообрядчество не было внутренне однородным явлением, среди раскольников были более радикальные, как самосожженцы, более умеренные, «так, что их отличие от православия имело обрядовый характер»<sup>28</sup>. Более умеренные селились в Керженских и Поморских лесах<sup>29</sup>; а Керженский край – это именно Нижегородская губерния.

Приведу слова В.В. Розанова, с которым Нестеров познакомился на своей персональной выставке 1907 года и с которым особенно много общался (как свидетельствует переписка) в 1911–1916 гг. Еще в 1896 году Розанов, глубоко интересовавшийся религиозными во-



М.В. Нестеров.  
За Волгой. 1922.  
Национальный художественный  
музей республики Беларусь

просами, писал: «Есть две России: одна – Россия *видимостей*, громада внешних форм с правильными очертаниями... «Империя» <...> И есть другая – «Святая Русь», «матушка Русь», которой законов никто не знает, с неясными формами, неопределенными течениями, конец которых непредвидим... Россия *сущностей*, живой крови, непочатой веры... К ее явлениям принадлежит раскол.

В нем ясны два течения, точнее, есть две школы: охранители «древлего» благочестия, восстановители и искатели целостной старины» – школа консервативная – и искатели новой *святости*, «духоборцы» – школа... творческая, движущаяся»<sup>30</sup>. К первой принадлежат «поповщина» и «беспоповщина» с центром в Москве, Рогожским и Преображенским кладбищами. Ко второй – бесчисленные секты. Несомненно, Нестерову ближе была первая – консервативная, это ясно по его картинам, но и некоторый дух второй, радикальной – в них, как мне кажется, отчасти отражен.

Благодаря словам Розанова яснее становится позиция Нестерова, который, конечно, многое обсуждал с Розановым, взгляды его были художнику близки, особенно позиции, касающиеся отношения к животрепещущим религиозным вопросам современной русской жизни. Розанов писал: «Можно залечить нашу историческую рану не победой, не «искоренением» раскола, на что напрасно надеяться – это показало два века борьбы, – но вдумчивым отношением к нему, признанием той *почвы*, на которой он стоит, того *метода*, которым он руководится... Сохраняя *все* учение своей церкви – *истинное* учение... мы можем наряду с анализом дать больше места любованию, созерцанию, восхищению»<sup>31</sup>.

Нестеров хорошо знал современную религиозную и церковную жизнь России, видел те ее недостатки, которые волновали и многих его современников, принадлежавших к образованному обществу, но он, несомненно, видел в современной церковной жизни и отблески старой Руси. Вот что пишет художник о посещении любимого им Черниговского скита у Троице-Сергиевой лавры, о братии на всенощной: «Такие суровые, значительные лица... XVI век, Александровская слобода, Кирилло-Белозерский монастырь... Какая сила, какая своеобразная красота!»<sup>32</sup> И вместе с тем в его собственной религиозной жизни ничего радикального, по всей видимости, не было. Для него в образах староверов была воплощена исконная, потаенная, «кондовая» Русь.

По расчетам исследователей, к 1900 году количество раскольников (старообрядцев и сектантов) приблизилось к 20 млн. человек, а к 1917-му – к 25 млн.<sup>33</sup> Библиография сектоведческой литературы уже в 1887 году заняла целый том<sup>34</sup>. «Кульминацией сектоведения

стали 1900-е и начало 1910-х годов, когда наряду с сотнями статей и брошюр всех направлений были изданы капитальные собрания сектантских документов и важные историко-теоретические исследования»<sup>35</sup>.

Нестеров глубоко погрузился в стихию старообрядчества: он знал их историю, современный быт, духовный склад, отличный от ортодоксальной в XIX веке церковности, знал исследования о раскольниках. Одним из первых изучал сектантов славянофил Иван Аксаков, в 1849 году отправленный в Ярославскую губернию для изучения секты бегунов<sup>36</sup>, и неслучайно Нестеров, интересовавшийся славянофилами, посвящает ему картину «Родина Аксакова» (1910). Среди тех, с кем встречался художник, было множество интересующихся раскольниками, это было «поветрием» времени. Известен интерес Л.Н. Толстого (с которым Нестеров много общался, когда писал портрет писателя в 1907 году и его секретаря В.Г. Черткова к сектам, переписка с их лидерами. Да и С.Н. Дурылин – биограф и друг Нестерова – близок был и к толстовцам, и к символистам, а потом к добролюбовцам (особой секте, основанной бывшим поэтом-символистом Александром Добролюбовым в 1900-е годы), бывал в сектантских местах Севера и Заволжья.

Две линии отмечает Эткинд в изучении сект: консервативная, представленная специалистами т.н. Внутренней миссии, церковного института, непосредственно подчиненного Синоду, его миссией было «обращение русских сектантов и старообрядцев в православие»; другая линия, радикальная, представлена была этнографами, связанными с почвенниками 1870-х. Первые трактовали раскол как опасные и конспиративные группы, вторые – как проявления социального протеста и видели в них огромный, тайный, перспективный ресурс грядущей революции<sup>37</sup>.

Ясно, что Нестеров представлял совершенно другое, третье понимание раскола, которое сформировалось в культуре символизма и выражено было В.В. Розановым. Ведь большинство философов рубежа веков и литераторов-символистов глубоко интересовались «народной религиозностью». И в то же время некоторые нити связывали Нестерова с народниками 1870-х, современниками первых передвижников. Эти нити – интерес к гуще народной жизни, к человеческой личности, унаследованный Нестеровым от своего учителя В.Г. Перова.

В 1905 году вышел закон «Об укреплении начал веротерпимости». В нем предполагалось делать различие между вероучениями, «объемлемыми ныне наименованием «раскол», три группы: старообрядческие согласия, сектантство и последователи изуверских учений.

«Раскол добился свободы вероисповедания, – пишет А. Эткинд, – но определяющую роль в этом сыграли старообрядцы, а не сектанты»<sup>38</sup>.

Тема раскола оказалась очень близка к важнейшим нервам русской жизни начала XX века: проблеме народа и интеллигенции, духовного возрождения, национальной культуры, а через деятельность символистов и воцерковления искусства. Важное место здесь занимали отношения интеллигенции и народа. «В России отношения интеллигенции и народа представляли собой специальный вариант колонизации и потом деколонизации... – пишет современный исследователь. – Империя осваивала собственный народ... Народ надо учить; его надо изучать; и, наконец, у него надо учиться... К концу 19 века интеллигенция относилась к «народу» так, как имперская элита в момент распада империи относится к бунтующей колонии: с чувством вины, с подавленным страхом и с надеждой на примирение. На «народ» нельзя накладывать собственные культурные представления. «Народ» живет своей особой жизнью, о которой верхи знают очень мало; более того, они не вправе давать моральные оценки тому, что знают, а обязаны принимать за веру то, во что верит «народ»<sup>39</sup>.

В символизме было велико значение национального мифа. Один из деятелей символизма, Сергей Соловьев, в своей статье «Символизм и декадентство» производил русский символизм именно от «национального мифа»<sup>40</sup>. Вопрос влияния интереса к старообрядчеству, к расколу и сектам на русских литераторов-символистов достаточно исследован<sup>41</sup>. Но было ли что-то подобное в изобразительном искусстве? Нестеров – едва ли не единственный художник, воплотивший образы раскола в живописи. Можно отметить лишь интерес В.В. Верещагина к сектантам<sup>42</sup>. У Г.Г. Мясоедова есть картина «Раскольники-самосожигатели» (1884, ГТГ), и у В.В. Коновалова – «Хлыстовское радение» (Вольский художественный музей). Однако наиболее полно эта тема, конечно, проявилась у Нестерова.

Исследуя влияние темы раскола на русских писателей, А. Эткинд пишет о стратегии стилизации, тематизации и реконструкции – в последнем случае литература стремится воспроизвести опыт Другого как собственный. «Задача реконструкции более интимна, она может затрагивать религиозные и собственно эстетические корни творчества»<sup>43</sup>. В качестве примера литературной тематизации сектантства Эткинд приводит пример «На горах» Мельникова-Печерского. К этому же типу тематизации можно отнести и работы Нестерова первого периода, но с известными оговорками. Как мне кажется, в пластическом языке Нестерова есть элементы, свидетельствующие о более глубоком проникновении в тему. А начиная с 1900-х годов он вступает на путь «реконструкции» старообрядческой ментальности.

На мой взгляд, со скрытым психологическим тяготением к мироощущению раскола связан живописной язык и вообще художественное видение Нестерова, реализовавшее себя не только в работах, связанных со староверами. И хотя сам Нестеров резко отрицал наличие в своих работах чрезмерной экзальтированности<sup>44</sup>, тем не менее ее нельзя там не отметить. Художник сам иногда невольно проговаривается: например, описывая облик девочки для образа преп. Сергия. Весьма характерно, как он искал тогда, в 1880-е годы, способы выразить религиозное чувство: «рот у нее был какой-то скорбный, горячечно дышащий»<sup>45</sup>, «ее бледное, осунувшееся с голубыми жилками личико было моментами прекрасно»<sup>46</sup>.

Образы религиозной живописи М.В. Нестерова, в том числе и связанной со старообрядчеством, (хотя не все работы на эти темы можно прямо отнести к религиозной живописи), часто трактованы с большой долей жанровости. Конечно, за спиной Нестерова как религиозного живописца стоят А. Иванов<sup>47</sup>, В. Поленов, Н. Ге, но они представители, если можно так сказать, одной генетической линии с точки зрения интерпретации религиозного сюжета: историко-нравственной. Нестеров пошел по другому пути, нашел свое, оригинальное видение религиозной темы. Она выражает себя не через традиционные образы Священного Писания, образы Христа, Богородицы, евангельские сюжеты, а через представление «народа христианского». Главными «носителями» религиозной идеи являются у Нестерова «соборяне», народ православный, церковь как собрание верующих. Они чаще всего – женщины и иноки. Особенно это относится к его картинам о староверах. Таким образом, в религиозной теме Нестеров выделяет не ее исторические или догматические составляющие, а ее соборность, ее человеческое «тело». А дальше идет детальная разработка индивидуальных членов этого соборного церковного «тела», которое для Нестерова отождествляется с Россией. Хотя не менее важным для Нестерова были впечатление от своеобразного синтеза природы и истории, что будет характерным для решения религиозной темы в XX веке в целом<sup>48</sup>.

Любопытно в этой связи привести слова С. Франка, акцентирующего момент отождествления Бога и народа русской интеллигенцией: «Бог, как уже открыто поведал Максим Горький, «суть народушко»<sup>49</sup>. Упор в религиозной картине на людской индивидуальности, на «соборности», на «миру» связано с влиянием В.Г. Перова и отчасти В.И. Сурикова. Дурьлин неоднократно приводит слова благодарности Нестерова своему учителю – В.Г. Перову, неоднократно отмечает его тесную связь с Перовым, и даже в какой-то степени продолжение им перовской линии в искусстве<sup>50</sup>. Обращение к сердцу человека, его



экзистенции, так характерное для Перова, несомненно, окрасило и видение Нестеровым религиозных тем.

М.В. Нестеров, начавший общаться с Суриковым в Москве, когда тот писал «Боярыню Морозу», посвященную истории раскола, и много бывал на Рогожском кладбище в Москве, наверняка общался со старообрядцами, посещал с Суриковым Рогожское кладбище. Эти впечатления легли тогда на подготовленную почву: Нестеров был захвачен романами Мельникова-Печерского. Рогожское кладбище было одним из главных центров раскола. Не исключено, что Суриков сам был старообрядцем, учитывая его рождение в Красноярске, но это тема отдельного исследования.

Несомненно, Суриков был человек горячий и ищущий всего подлинного и глубокого. Синодальный период в истории русской церкви и отчасти связанный с ним кризис церкви как института, ослабление ее позиций в обществе, иссякание горячей искренней веры переживались художником живо и глубоко. Характерно свидетельство Нестерова: «Как-то был у Сурикова, просидел с 6 [вечера] до 2 1/2 ч. ночи. Много говорили и читали Иоанна Златоуста, Василия Великого и т.п. Интересный он человек»<sup>51</sup>. Такое внимание к «учителям церкви», крупнейшим богословам «золотого «века» христианской патристики – несомненное свидетельство поиска глубоких источников веры.

В детстве Нестерова был знаком с уфимским священником отцом Федором, которого он вспоминал всегда с радостной благодарностью.<sup>52</sup> «Отец Федор, – пишет Нестеров в Воспоминаниях, – был натура богатая и в те времена среди духовенства редкая. Он всем интересовался, но больше всего любил, после своей маленькой деревянной Сергиевской церкви, искусство... Все образа иконостаса Сергиевской кладбищенской церкви были написаны отцом Федором. Они были очень примитивны, но почему-то ваш глаз это не оскорбляло... В своей жизни я знал лишь одного, ему подобного – о. Сергия Щукина, жившего в Ялте. Та же одаренность, богатство природы, та же способность одухотворять, оживлять все и вся своей верой, своим словом и действием»<sup>53</sup>. О поколении передвижников, к которым принадлежал его любимый учитель Перов, Нестеров говорил как о художниках, которые выводили в своих картинах «людей, позорящих себя и свою родину», впрочем не отрицая пользы и значения такого подхода. Свою задачу Нестеров видел в том, чтобы «показать «отцов Федоров», искреннюю веру соединявших с искренней любовью к народу»<sup>54</sup>.

Постепенно становится ясным, какой идеал веры видел для себя художник, к какому проявлению религиозности в себе и в других он

стремился. Что-то из этого он находил в среде староверов, сохранявших много подлинной истовой веры, вольной на особый лад. Но сам он, по его признанию, «избегал изображать так называемые сильные страсти, предпочитая им наш тихий пейзаж, человека, живущего внутренней жизнью»<sup>55</sup>. На пересечении сложных устремлений, совокупность которых отражала внутреннюю необходимость искусства художника, решается у Нестерова тема старообрядцев. Что, впрочем, характерно для его религиозной живописи в целом.

Интересно, что во время путешествия в Италию, во время знакомства с ее художественными сокровищами, Нестерова больше привлекали не Античность, как он писал, «развалины чуждой мне старины»<sup>56</sup>, которая не задевала его за сердце; хотя – по его признанию – он переживал эстетическое наслаждение, но христианское искусство. «Чтобы его воспринять, мне не надо было делать никаких усилий. Искусство же дохристианское оставалось где-то по ту сторону моего сознания, чувства в особенности».<sup>57</sup>

Некоторые нюансы в понимании Нестеровым религиозной темы можно уяснить, взглянув на его отношения с Васнецовым. Многие (например, А. Бенуа) называли Нестерова продолжателем Васнецова, на что Нестеров резко возражал. Во время работы во Владимирском соборе художники спорили, особенно в том, что касалось образов святых. И все же Нестеров, по словам Васнецова, в образе св. князя Глеба создал новый – русский – тип, отличный от васнецовского византизированного типа<sup>58</sup>. Нестеров любил византийское искусство, однако он не стремился дать православно-археологический документ этого стиля<sup>59</sup>. Нестеров искал в искусстве глубинно-русского. Религиозная тема у Нестерова носит яркую национальную окраску, в отличие, например, от М.А. Врубеля. В этом смысле Нестеров отличается и от Васнецова, сохранявшего тесную связь с византизмом, а значит, и «вселенскостью» в понимании религиозной темы. Нестеров писал о себе, в 1916 году в письме А.А. Турьгину, сравнивая себя и Васнецова, следующее: «Менее одаренный, чем Васнецов, он, быть может, пошел глубже в источник народной души, прилежно наблюдал жизнь... все время держался около природы, опираясь во всем на виденное, пережитое»<sup>60</sup>. Стихия старообрядчества была именно такой – исконно русской, «внутренней» нотой религиозности в России. Вселенскость православия вытеснялась у Нестерова стихией старообрядчества и поиском «души народа» через Вечно женственное. И в этом смысле обращение к теме староверчества, в том числе как к воплощению и символу истинной, «потаенной» России, много объясняет и в церковных его работах.

Именно в творчестве М.В. Нестерова происходит окончательное разделение на церковную и религиозную живопись. После работы во Владимирском соборе на художника буквально посыпались заказы на росписи церквей. Он относился к этим предложениям разборчиво, но в конце концов решил: «...что стану брать церковные заказы, не увлекаясь ими, вместе с тем буду писать картины на любимые темы»<sup>61</sup>, которые в глазах его товарищей-передвижников выглядели как иконы, которым место в церкви. Во время обсуждения «Видения отроку Варфоломею» такие суждения высказывались<sup>62</sup>. Дурьин пишет о том, что такого различия не видел и А.В. Прахов. Тогда «плохо отличали религиозную станковую живопись от церковной росписи и молебной иконы. Нестеров же, – подчеркивает Дурьин, – всегда чувствовал это различие и чем дальше, тем больше сознавал разность творческих путей к картине и к иконе»<sup>63</sup>. «Быть может, – писал Нестеров своему другу, художнику А.А. Турыгину в 1901 году, – мое «призвание» не образа, а картины – живые люди, живая природа, пропущенная через мое чувство»<sup>64</sup>. В процессе работы над росписями Марфо-Мариинской обители (1907–1914) в Нестерове происходят перемены все более значительные: «Я понимал, что, вступая на путь старой церковной иконографии, я должен был забыть все пройденное, пережитое за долгую личную жизнь – школу, навыки, мои субъективные переживания, – все это я должен был оставить вне стен храмов... Своественное мне, быть может, пантеистическое религиозное ощущение на стенах храмов, более того, в образах иконостасов для меня неосуществимо... решение мое отказаться от церковной живописи медленно созревало...»<sup>65</sup>

Характерно, что Нестеров – художник уже XX века – понимает церковный канон как формальную схему. Впрочем, его не интересовала и сохраненная староверами древняя иконография. Его интересовал живой человек и его живая, горячая вера. Индивидуальное в нем накрепко связано с религиозным чувством, не формализованным, а истинным, восходящим к старине и проявляющим себя в соприкосновении с природой, через женскую душу, или душу монаха.

Вдохновляющими художника впечатлениями всегда были впечатления, почерпнутые во время его многочисленных путешествий по Волге и Заволжью. Нижегородский край имеет особое значение для раскольнической темы у художника. Там сплеталось героическое, чудесное, вольное и лихое. Этот край описан в романах «На горах» и «В лесах» и богат историческими достопримечательностями, милыми сердцу Нестерова. Это искомая им «потаенная», ис-

тинная Россия: с церквями, монастырями, следами истории. Иван Грозный, Батый, Пугачев и Степан Разин бывали и действовали на этой земле. Это был мир шаек удалых разбойников, сказаний и легенд, старообрядческих и раскольничьих скитов, действовавших и во времена путешествий Нестерова. Васильсурск, где Нестеров писал этюды в середине 1900-х, связан с легендами о Пугачеве и разбойнике Голодае, обладавшем «чародейской силой». Наконец, это край притягательного для многих на рубеже веков озера Светлояра, скрывающего невидимый град Китеж – квинтэссенцию России, взыскуемой Нестеровым и еще многими и многими его современниками и потомками.

Озеро Светлояр находится в Воскресенском уезде. В ночь с 22 на 23 июня (старого стиля) здесь собирается множество народа – в эту ночь, по легенде, верующим является «святой град» в отражении озера. «Последнее время, – пишет А.П. Мельников, сын писателя, в книге, посвященной примечательным местам Нижегородского края, – ежегодно посещали озеро и приезжие из столиц, особенно после того, как на тему этой легенды Римским-Корсаковым написана была опера. Из известных писателей последнего времени озеро посетили: Мережковский, Зинаида Гиппиус, Короленко и др.»<sup>66</sup>. Недалеко располагается второе озеро – Нестиар, речь о котором также идет в романах «На горах» и «В лесах». Оно скрывает церковь города Васильсурска, сдвинувшуюся с места и ушедшую из греховного города *за Волгу* (выделено мной. – А.Ф.); она также является верующим в ночь с 22 на 23 июня, перекликаясь своими колоколами с колоколами Китежских храмов. Между озерами Светлояром и Нестиаром находится чудесная Поклонная гора.

Здесь же располагается множество мест, связанных с расколом. Во-первых, в Нижегородской губернии, в одном Княгининском уезде родились главные фигуры русского раскола: патриарх Никон (село Вельдеманово) и протопоп Аввакум (село Григорово); в соседнем Лысковском уезде родился еще один крупный деятель раскола поп Лазарь. В губернии много мест, связанных с родом известных бояр Морозовых. Там же расположены старообрядческие скиты и часовни, единоверческие церкви и монастырь. В Городецком уезде находится важная, сопоставимая по значению для старообрядцев только с Рогожским кладбищем в Москве, часовня. Она являлась оплотом белопоповского толка. На ее месте, по преданию, стоял Федоровский монастырь, основанный на месте смерти св. князя Александра Невского, где произошло явление Федоровской иконы Божьей матери – главной святыни рода Романовых. По легенде староверов, Федоровская икона раз в году чудесным образом переходит в Городец и «ис-

точает слезы» о своем заключении в Никонианской церкви. В уездах Нижегородской губернии расположены места, святые не только для раскольников, одно из них – Макарьевский Желтоводский монастырь, основанный в конце XV века.

Род Мельниковых также тесно связан с Нижегородской губернией: в Нижегородском и Семеновском уездах им принадлежали земли. С городом Семеновом связано детство писателя. Там же располагается большинство староверческих скитов, некоторые из которых связаны с именем Мельникова-Печерского. Так, в самом Семенове находилась изба с особо чтимой иконой Казанской Божьей матери. В 1848 году она была изъята Мельниковым, а затем украдена у него старообрядцами и помещена там же, в Семенове, в тайной молельне некоего семеновского гражданина. Там же находится еще одна тайная молельня – Носовых, с редчайшими древними иконами. В 4 верстах от Семенова располагался Чернухинский скит «белокришского священства противуокружного толка», с редкими иконами. В 7 верстах – Медведовский Единоверческий женский монастырь. Вблизи Семенова – Комаровский скит беглопоповцев, имевший 30 обителей, но к началу XX века сохранивший две, и обе – женские. В нем происходят события романа «В лесах». Шарпанский скит, основанный в XVII веке пришедшим с Поморья старцем Арсением, в 1848 году потерял одну из своих обителей: она стала невидимой, после того как к ней «подступил» П.И. Мельников-Печерский. Малиновский скит беспоповцев сохраняет остатки скита, основанного Анфисой Колычевой, сестрой св. митрополита Филиппа. На кладбище Оленевского скита, основанного еще в XV веке, покоится Фленушка – героиня романа «В лесах».

Есть здесь и места, связанные с нехристианской религиозностью. Например, село Бармино, по одной из легенд, названное так, потому что в нем располагалась община неких инородцев, исповедовавших религию браминов; в с. Малое Сескино находилось языческое капище мордвы: «священная поляна», где еще в начале XIX века совершались языческие ритуалы. Можно представить, сколько разнообразных и ярких впечатлений, всегда остро отзывающихся на впечатления жизни, Нестеров мог получить в путешествиях. Друг его юности, сын Мельникова-Печерского, Андрей Павлович, прекрасно знал эти места. Как же отражались в живописи художника эти впечатления?

По словам Дурьлина, «На горах» (1896) было первой частью задуманного ранее «живописного романа» художника. Вторая – о встрече женщины на богомолье с человеком, «зажигающим в ней пламень любви», написана не была<sup>67</sup>, а третьей стала работа, носящая,

по словам Дурылина, вновь мельниковское название «За Волгой» (1905)<sup>68</sup>. Она разворачивает перед зрителем следующий этап в жизни главной героини – «это сцена размолвки, предсказывающая роковой перелом в судьбе женщины». Образ же купца-щеголя напоминает, по словам Дурылина, – Алексея Лохматого из романа «В лесах»<sup>69</sup>. Этюды к этой картине Нестеров писал в Васильсурске. Завершить этот своеобразный полиптих должна была уже написанная в 1897 году картина «Великий постриг» (1897).

Новый всплеск интереса Нестерова к образам раскольничьей Руси приходится на начало – середину 1900-х годов. «Русское сектанство переоткрывали много раз, – пишет А. Эткинд, – но самым бурным способом – в Серебряном веке»<sup>70</sup>. Периоды развития этой темы у художника близки к этапам изучения феномена раскола в России. Если в 1880-е он еще связан с линией этнографическо-народнической, то в 1900-е и позже его искания находятся в струе интереса к расколу в среде символистов: литераторов и религиозных философов. Эти периоды отзываются и в художественной трактовке темы: если в более ранний период Нестеров склоняется к описательности, то позже – стремится к обобщению и символическому (как это видно в «Великом постриге»), стремится передать внутренний строй особого мира современного старообрядчества. Но элементы жанровости в трактовке темы сохраняет.

«Думы» (1900) так же, как и «Великий постриг», связаны с Нижегородским Заволжьем. Картина характерна своей атмосферой, природной средой. Именно в природе, в пейзаже сконцентрирован художником внутренний смысл работы. Женский образ, решенный жанрово, в духе его ранней работы «За приворотным зельем» рисует прежде всего яркий характер. Но именно через пейзаж переданы смысловые нюансы: атмосфера скита, его духовный и эмоциональный строй. У художника кристаллизуется особый синтетический жанр, который можно назвать жанром «бытовой религиозности» или же религиозности, проникающей во все слои действительности, физические и метафизические. Его герои – это люди, живущие в достаточно радикальной религиозной среде, ею сформированные; она оказывает большое влияние на их жизнь. То, что это так, хорошо известно из литературы о староверах. Но весь этот внутренний религиозный мир показан через человека в привычной ему обстановке. Подобный подход демонстрируют и другие его работы 1900-х: «Зимой в скиту» (1904), «За Волгой» (1905), «Лето» (1905).

В картине «За Волгой», включенной Нестеровым в «роман» о старообрядцах, меньше повествовательности, больше эпичности. Герои полотна, как сказано выше, тесно связаны с образами героев Пе-

черского. Но если отвлечься от этого контекста, то перед нами точно найденная характеристика старообрядчества в целом. Известно, что купцы-старообрядцы (до 1905 года вынужденные переходить в ЕдинOVERCHESKую церковь, чтобы иметь возможность вести дела, но тайно остававшиеся раскольниками) были самыми успешными предпринимателями. Большинство крупных купеческих кланов России – выходцы из раскольников. Рядом с купцом женщина – сосредоточение особого типа религиозности: всегда более радикальной, чем мужская, живущей своими подвижными стихийными глубинами.

В «Лете» (1905), по словам исследователя, «уже сам размер полотна (117x177), соотношение фигур и пейзажа свидетельствуют о желании М.В. Нестерова найти иную, чем жанровая или пейзажная, трактовку мотива»<sup>71</sup>. Художник и здесь стремится передать особый строй скитской жизни, ее квинтэссенцию. Свободным широким мазком передать тягучесть и музыкальность мотива, внутреннюю наполненность неторопливо текущего времени. Но в этой работе – безусловно, символистской по своему характеру – «подтекст» больше «текста», жанрового мотива. «Подтекст» построен на концентрированном переживании автора староверчества вообще как феномена в эмоциональном, историческом и современном плане. «Зацепкой», благодаря которой зрители могут войти в глубинные



М.В. Нестеров.  
Лето. 1905.  
Ивановское объединение  
художественных музеев

пласты полотна, являются подчеркнуто строгие, образно и пластически чистые фигуры девушек. Расположены они в правой нижней части полотна – всегда исключительно важной у Нестерова с точки зрения семантики.

В середине 1900-х и позже, в середине 1910-х и в 1920-е годы, Нестеров вновь и вновь возвращается к этой, несомненно, сокровенной для него теме. Он пишет еще целый ряд полотен, связанных с образом и судьбой женщины-староверки. Для них характерен более сложный синтез религиозного, природного и человеческого начала, выразившегося в своеобразной «жанризации» религиозной темы. Это связано и с его более близким знакомством с кругом религиозно настроенных мыслителей его времени.

Нестеров не был «пассивным» в религиозных вопросах. Именно это привело его в круг философов и деятелей церкви. Он знал работы В.С. Соловьева, причем читал их еще тогда, «когда вещи эти появились в свет»<sup>72</sup>. Интересно, что Соловьев связывал начало духовного преобразования, «строительство нового мира» с сектантами и интересовался старообрядцами<sup>73</sup>. Соловьев пишет о Христе народной веры, как и Ф.И. Тютчев и Ф.М. Достоевский, но «Соловьев, профессиональный философ и увлекающийся теолог, говорит о русском Христе больше и яснее других»<sup>74</sup>. Много позже, в 1923 году, Нестеров писал, что главную свою задачу видел в «изображении русского Христа», но признавался: «...прожив жизнь, немало подустав на эту тему, я все же далек от ясного понимания его»<sup>75</sup>.

Эквивалентом соловьевской «народной веры» было понятие «русской веры» у Розанова<sup>76</sup>. «Русская вера», – говорит философ, – с определенностью шире православия; разницу в объеме этих понятий составляют старообрядчество и секты. «Русская вера», по Розанову, «вся состоит из странных психологических и метафизических тайн», Розанов и сам «живал в деревнях староверов»<sup>78</sup>, в 1904-м посетил хлыстовскую общину под Петербургом. Интересно, что Розанов считал хлыстовство для простого народа тем же, чем для интеллигенции было искусство, он писал об этом в статье «Апокалиптическая секта (хлысты и скопцы)»<sup>79</sup>. И для него «хлыстовство воплощает в себе романтическую прелесть России, ее почвенную, допетровскую, контр-просветительскую архаику»<sup>80</sup>.

Еще до личного знакомства с Розановым, в 1907 году, Нестеров знал его работы, обдумывал и находил близкими для себя, его идеи. После выставки 1907 года писатель много писал о творчестве Нестерова<sup>81</sup>. В 1901-м художник писал А.А. Турыгину о статье Розанова «Земное и небесное»<sup>82</sup>: «Он [Розанов] кладет камень за камень в подготовке больших и смелых решений в религиозных вопросах. Те-



перь на Руси немало таких... И наисильнейший и наиболее обаятельный сидит в Уфе – это епископ уфимский и мензелинский Антоний (Храповицкий)<sup>83</sup>. Далеко он идет в своих мечтаниях – об «отделении церкви от государства», – и я хотел бы знать, имеют ли на сей случай наши смелые проповедники достаточную гарантию того, что, отделившись от государства, «церковь» или, вернее, ее «служители» перестанут все, или большинство, быть «чиновниками»<sup>84</sup>.

Интерес к расколу был, как уже говорилось, общим для символистов. В 1902 году побывали на Светлояре и в сектантских краях, в местах, давно знакомых и любимых Нестеровым, Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус. Впечатления от общения в раскольниками Гиппиус опишет в дневнике «Светлое озеро»<sup>85</sup> и ряде рассказов. Дискуссии о раскольниках и «народной вере» регулярно велись на заседаниях Петербургских религиозно-философских собраний. Мережковские собрали и дополнительную группу, которая зимой 1909/10 года встречалась у них дома с сектантами: это были представители интеллигенции, священники, преподаватели Духовной академии, из писателей – М. Пришвин и А. Блок.

Другие философы Серебряного века – Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, также не выпускали вопросы старообрядчества из поля зрения. Бердяев в 1916 году писал о русских сектах как об одном из проявлений «русской жажды претворить литературу в жизнь, культуру – в бытие» (статья «Духовное христианство и сектантство в России»)<sup>86</sup>. С. Булгаков, в духе характерного для него в то время политико-экономического ракурса, рассуждал о близкой связи старообрядчества и капитализма<sup>87</sup>. На выставке Нестеров знакомится с Вяч. Ивановым<sup>88</sup>, который также интересовался раскольниками<sup>89</sup>. Общение с философами, после выставки 1907 года ставшее еще более активным, происходило из глубокого интереса Нестерова к важным и мучительным религиозным вопросам своего времени: «государство и церковь», народная и «официальная» вера, необходимость обновления церковной жизни и возвращение к народу... Нестеров интересовался журналами, в которых поднимались острые и современные религиозные вопросы, часто в связи с современным искусством: он выписывал «Новый путь»<sup>90</sup>, а позже «Софию»<sup>91</sup>.

Во время работ в Абастумане в 1903 году Нестеров познакомился с о. Иоанном Восторговым<sup>92</sup>. Впоследствии причисленный к лику святых, лидер монархического движения, протоиерей Иоанн вел большую проповедническую и миссионерскую работу на Юге России и в Закавказье, где его усилиями к Русской православной церкви присоединилось много старообрядцев. В 1910-е Нестеров много общается с о. Павлом Флоренским. Их сближала любовь к Троице-Сер-

гиевой лавре, где оба часто и подолгу бывали. В Москве художник посещает заседания Московского религиозно-философского кружка. В 1914 году он побывал на докладе Е.Н. Трубецкого, посвященном обсуждению книги о. Павла Флоренского «Столп и утверждение истины», куда приглашал и Розанова, а позже писал ему о своих впечатлениях от доклада (довольно критических)<sup>93</sup>.

«В начале 1916 г., – пишет С. Трубачев, – Нестеров встречается с «кружком Новоселова» – издателя и составителя Религиозно-философской библиотеки, с московским кругом единомышленников, связанных общей задачей – воцерковления культуры (в «Кружок ищущих христианского просвещения» входили М.А. Новоселов, С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский, В.Ф. Эрн, А.В. Ельчанинов, В.А. Кожевников, о. Иосиф Фудель, С.А. Цветков)<sup>94</sup>. К середине 1910-х годов относились замыслы Нестерова написать портреты В.В. Розанова<sup>95</sup> и о. П. Флоренского. Последний замысел был осуществлен в парном портрете Флоренского и Булгакова «Философы» (1917).

Флоренский и Булгаков, вслед за Владимиром Соловьевым, оба разрабатывали софиологию, и это еще одна нить, связывающая Нестерова с философскими идеями эпохи символизма. Проблема пола, проблема Эроса была мостом, связывающим Серебряный век и раскол<sup>96</sup>. «Народ-природа несет в себе высшую ценность, Вечную женственность, – пишет о понимании Эроса в контексте раскольничьей тематики А. Эткин»<sup>97</sup>. И Нестеров почти все свои работы, связанные со староверами, решает в ракурсе Вечно женственного.

С.Н. Булгаков в созданной им философской системе, новой метафизике, основывался на соловьевской концепции всеединства, где в центре – не проблема свободы человека, а проблема Софии – Божественной Премудрости<sup>98</sup>. В книге «Свет невечерний. Созерцания и умозрения» (1917), в разделе «Софийность твари», философ так пишет о Софии: «Ангелом твари и Началом путей Божиих является св. София. Она есть *любовь Любви...* вечный предмет Любви Божией», «у斯拉ждения», «радости», «игры»<sup>99</sup>. Она есть Вечная Женственность, о которой писали Платон и Аристотель. «В Женственности тайна мира»<sup>100</sup>, она есть основа тварного мира, и, «занимая место между Богом и миром, София пребывает между бытием и сверхбытием, не будучи ни тем, ни другим или же являясь обоими сразу»<sup>101</sup>.

София содержит в себе синтез времени, соединяя вечное и конечное, она есть мировая душа, *anima mundi*. «София открывается в мире как красота, которая есть ощутимая софийность мира. Поэтому искусство непосредственнее, чем философия, знает Софию. <...> Отсюда явствуется и исключительное значение искусства, его иерархическая высота»<sup>102</sup>. Именно учение о Софии было призвано решить

окончательно вопрос о плоти. Булгаков пишет, что «чаще всего телесность определяется отрицательными чертами, как противоположность «духовности» или не-духовность»<sup>103</sup>. София, красота в природе и искусстве, как явление Божественной сущности дает образец «духовной телесности», «святой телесности», в которой коренится основа искусства<sup>104</sup>.

Если мы посмотрим на живопись Нестерова в перспективе – от 1890-х к 1920-м и далее годам, мы можем отметить, что мысли Булгакова о Софии, красоте и «духовной телесности» безусловно или совпали с его собственными размышлениями, или же оказали влияние на художника. Истощение плоти во имя торжества духа, даже разделение двух этих начал в человеке очень характерно для староверов. Если православное сознание тратит много сил на «претворение» и «симфонию» двух этих начал, то в старообрядчестве – и в этом заключается его религиозный радикализм – сферы плоти и духа находятся в непримиримом конфликте. Близость женского начала началам первозданным, архаическим связывает Нестерова с особой проблемой раскольнического ракурса Эроса. Особое понимание художником святости как истончения телесности, столь характерное для него в ранний период творчества в религиозной живописи и в его церковных работах (росписи Владимирского собора и церкви в Абастумане), постепенно уходит, его живопись становится полнокровнее, сочнее. Образы словно наполняются живописно выраженной горячей энергией жизни. Для этого достаточно сравнить, например, картины «На горах» (1896) с более поздними «Душа народа» («Христиане», «На Руси» (1916) и «Град Китеж. В лесах» (1917).

Софиология Булгакова – одно из проявлений острого интереса к Женственному, которое характеризует культуру символизма не только в России, но и в европейских странах. Начало Женственного как метафизическая проблема глубоко разрабатывалась английскими прерафаэлитами. Характерно, что Нестеров среди современной европейской живописи выделял английскую школу. Оценивая современное искусство на европейских и всемирных выставках, он неизменно отдает предпочтение английским прерафаэлитам и Э. Берн-Джонсу<sup>105</sup>. Вообще, интерес к английскому модерну и символизму для него характерен: он хорошо знал и ценил труды Дж. Рескина<sup>106</sup>. К французскому же искусству он в целом относился скептически, за исключением П. Пюви де Шаванна и Ж. Бастьена-Лепаж, которого очень любил<sup>107</sup>. На мой взгляд, вопрос о близости религиозной живописи прерафаэлитов и Нестерова требует специального рассмотрения.

Женские образы у Нестерова – воплощение народной души, тесно связанной с природой. Стихийная, тесно связанная с природным

началом, пронизанная религиозной жаждой, она воплощает себя в образах женщин, не всегда индивидуализированных, но наделенных ярким характером, проявляющимся всегда в определенных обстоятельствах, что часто вносит в произведения Нестерова ноту жанровости. Многие в живописи Нестерова построены на чутком ощущении конфликтности: организованного и стихийного, законоположенного и преодолевающего запреты, архаического и утонченно-рафинированного. Художнику удалось завязать невероятной сложности узел, соединив мироощущение, восходящее к славянофильству и народничеству, с экзистенциальным прорывом символизма в «народное», в историю и природу, горение веры и повседневность. Он не отказался ни от чего, что кипело в его противоречивой натуре, и в этом он – подлинный представитель символизма, где антиномии не снимались, а «призывались» к сосуществованию в поле создаваемого символа. Сложное единство – образное и формально-стилистическое – в живописи Нестерова подвижно, неустойчиво, но подлинно живо и горячо.

В разгар Первой мировой войны, которую Нестеров воспринимал с чувством личной трагедии, он начинает работу над «Христианами» («На Руси Душа народа»), 1915–1916, ГТГ). Эта работа, на мой взгляд, стала, в том числе, и попыткой «примирения» «старой» и «новой» России, Руси раскола, «исконной» и России сегодняшнего дня. Это то самое примирение, о котором писал Розанов, которого, несомненно, чаял и Нестеров, которое было стимулировано легализацией старообрядчества в 1905 году.

Об этой картине писали современники, в том числе и о. Павел Флоренский, с которым Нестеров обсуждал замысел будущей картины<sup>108</sup>. «Замысел этого полотна, – пишет Флоренский в 1920 году, – показать, как жило на протяжении истории то лучшее, что объединяло русский народ и осмысливало его существование в мире, в каждом веке наиболее ярко проявляясь по-своему. Но различные моменты этого проявления художник хочет дать не в их явной последовательности, а в последовательности несколько прикровенной...ему надо представить отдельных людей и группы их, бывших в свой век преимущественными носителями души русского народа, как существующих и действующих объединенно и единовременно, хотя и с намеком на их временную преимущество... Нестеров объединяет всю группу крестным ходом, а настроение, общее всем участникам его, – это надежда и ожидание, уверенное ожидание... Крестный ход спускается по весеннему пригорку к озеру, вероятно, с намеком на Светлое Яр-озеро. На другом берегу, как золотое видение, стоят какие-то постройки, опять с намеком на священный Китеж. Шествие словно

внезапно остановилось... может быть пораженное идущим навстречу светом. В намеке – озеро есть Яр-озеро, строение – Китеж, свет – Христос Грядущий, а самый Крестный Ход – русский народ в его истории»<sup>109</sup>. Совершающееся в картине невозможно отнести к какому-либо конкретному моменту истории, и в этом смысле оно символическо-собирательное, но и не окончательно вне-историческое. То же касается и собирательности, символичности образов. Например: «Стоит схимник, вроде Антония Печерского, но не тот определенный Антоний, а вообще Антоний, живущий в русском народе, хотя и процветший особенно блистательно в свой век»<sup>110</sup>.

Проблема «сшивания времен» имеет метафизический смысл, и это своего рода осуществленное Нестеровым преодоление трагедии раскола. После завершения картины «Христиане» Нестерова ожидал большой успех и вновь внимание со стороны интеллектуальной элиты. Слух об окончании картины разнесся по Москве, к художнику приходили смотреть оконченное полотно. «Посетила меня и группа религиозно-философского кружка: С.Н. Булгаков, отец Павел Флоренский, В.А. Кожевников, М.А. Новоселов, кн. Е.Н. Трубецкой, С.Н. Дурьлин и др.»<sup>111</sup>. С большинством из них к 1916 году Нестеров уже был хорошо знаком.

Встретился в 1916 году Нестеров и со старообрядцами. Его пригласили от Археологического института слушать популярного тогда гуслея Колосова. «На концерте, – пишет Нестеров, – было много старообрядцев, и они-то с особенно горячим чувством приветствовали меня (хорошо знали? – А.Ф.). Расспрашивали, как я писал свой «Великий постриг», много ли изучал быт старообрядцев, ездил ли в Керженец и т.д. Из какого-то *непонятого озорства* (выделено мной. – А.Ф.) я разочаровал их: ответил, что мое «изучение» ограничилось Нижегородским Балчугом (базар вроде Сухаревки)»<sup>112</sup>. Но затем Нестеров пригласил Колосова с концертом в свою мастерскую, где собралось много московской публики – художники, кое-кто из московской знати и друзья-приятели<sup>113</sup>. Успех концерта был большим – «далекая старина возникала перед очарованными слушателями»<sup>114</sup>.

Одновременно с «Христианами» Нестеров работал над картиной «Две сестры (В скитах)» (1915). Вот что пишет сам художник о замысле этой картины: «Серый, тихий день, берег Волги; вдали леса – Заволжье, а тут, на горах (на западном берегу Волги) скит. По двору скита идут две «сестрицы», сестрицы кровные, а души у них разные; у одной душа радостная, вольная, а другой – она сумрачная, черная. Вот и все»<sup>115</sup>. Нестеров обращается к этой теме во время разработки замыслов «Христиан» как к самостоятельной небольшой работе, он

такие работы называл «невеличками». Но параллельность работы над двумя этими полотнами говорит о том, что они для художника внутренне связаны. Две сестры не просто возможные героини «Христиан», они воплощают два возможных пути в вере, в церкви, для России (неслучайно художник подчеркивает их антагонизм, который воплощен и в цветовом решении картины). Первый путь – замыкания «в себе», разрыв с миром, подчинение жизни заранее известным законам, выработанным человеком на основе законов Божественных. Второй – религиозно-творческого отношения к миру, видение его сквозь призму открытой веры и живого переживания Божественных законов. Как всегда у Нестерова, эти сложные вопросы облечены в образы женщин, живущих в скитах за Волгой, даны в единстве с природой, воплощающей божественное мироздание.

После завершения работы над «Христианами» Нестеров возвращается к задуманной прежде картине «В лесах. Китеж» и заканчивает ее в 1917 году. Картина, если говорить о мотиве, вбирает в себя сразу несколько нестеровских тем. Писавшие о ней видели прежде всего последовательное воплощение художником темы «женской судьбы». С одной стороны, это, несомненно, так. «Опять мельниковское название – и опять нестеровская «душа темы, – пишет С. Дурылин, – «черницы» и «белицы» собрались у озера в лесах слушать подводный звон невидимого Китежа, а в сердцах у них звенит иной звон – к жизни, зов к счастью, гудят страсти, утаенные, но не заглушенные, и лес отвечает им зовущим, призывным, загадочным звоном»<sup>116</sup>. Мотив отчасти перекликается с мотивом «На горах», «Две сестры (В скитах)», «Думы», но есть в нем и новое. Перед нами не одна героиня, Нестерова волнует здесь стихия Женственного в целом. Она соединяется с темой озера Светлояр, с Китежем. Его героини – в самом сердце истинной Руси. Работа над картиной начата в 1915 году (в КМРИ есть этюд, где художнику позировала жена, Е.П. Нестерова, молящаяся на коленях<sup>117</sup>), а завершилась в 1917-м – в самое бурное и трагическое для России время, когда многое из того, о чем думал Нестеров, его друзья философы, уже поколебалось. Не стоит ли и современная Россия перед выбором: скрыться в водах Светлояра или неузнаваемо измениться? В середине 1910-х эта тема в культуре звучит неоднократно: помимо уже написанной оперы Н.А. Римского-Корсакова, появляются книги, где в теме Китежа проявляется политический привкус<sup>118</sup>.

Узел композиции – озеро, у которого расположились фигуры староверок. Центр композиции решительно выделен вертикалью фигуры. На ней красная душегрейка, яркий узорный плат. Эта героиня – воплощение яростного решительного движения несогласия. Вокруг

нее: слева – тихая фигура, закрывающая лицо рукой, справа – группа женщин, на первом плане – коленопреклоненная молящаяся фигура у кромки воды. В глубине, за фигурами, на фоне леса видна голова старца. Созданная вскоре после окончания работы над «Душой народа», эта работа рисует нам менее монументальный, но также очень значимый «слепок» Руси, как ее понимает Нестеров. И если «Душа народа» – это духовная и светская история России, то «В лесах» – ее подсознательное, ее глубинная стихия. Единственный раз у Нестерова появляется столь открыто динамичный женский образ, весь охваченный алым; энергия его направлена не внутрь себя, не на единение с природой, а куда-то вовне.

«В первые послереволюционные годы мировосприятие Нестерова определяло состояние гнетущей неизвестности, предчувствие разверзнувшейся бездны, – пишет исследователь религиозно-философских произведений Нестерова советского периода»<sup>119</sup>, в 1917–1942 годах он пишет около 30 новых произведений, связанных с его дореволюционной религиозной живописью. Обращается он в 1920-е и к теме старообрядчества. Это картина «За Волгой» и цикл работ, связанных общей темой «Путника» или «Странника».

«За Волгой» (1922) – самая крупная из послереволюционных работ Нестерова, отмеченных старообрядческой тематикой. Небольшое полотно «За Волгой. Пастушок» (1922, ГТГ) может рассматриваться как подготовительная к ней. В работе «За Волгой» Нестеров воплощает идеал утраченной в революционных бурях России. Не той, спрятанной за официальным фасадом империи, о которой писал в свое время Розанов и изображал Нестеров, в которой оба они видели живую струю жизни, а той, что была унижена и уничтожена. Заметим, что этот замысел предвдвывает «Реквием» Павла Корина, и кажется, что оба художника говорят об одном – об изгнваемом из новой жизни духовном мире великого множества русских людей. У Нестерова «голубиная» Россия скрылась – снова «за Волгой» – в заповедном, потаенном краю. Героини ее – не женщины сложной судьбы, обуреваемые сильными движениями души, это «христовы невесты», печальные, поникшие, но полные гармонии с природой, со своим внутренним миром. Тишина и отрешенность от «внешнего» – вот что определяет их мир. Живопись Нестерова здесь достигает вновь тонкости, колористическое решение – нежности и легкости. Созданная в 1922-м, она скорее напоминает символистскую живопись 1900-х.

В тот же период Нестеров неоднократно обращается к мотиву «Путника» и «Странника». Тема эта, как мне кажется, имеет несколько нюансов интерпретации для художника. С одной стороны, это тема странничества Христа, «Царя Небесного» по Руси, о котором

писал Ф.И. Тютчев, а в годы революции С.А. Есенин. На этом пути Христу встречаются люди – мотив, восходящий к Евангелию. Ему у Нестерова посвящены два этюда. В работе из Тверской картинной галереи 1921 года композиция картины построена на равновесии двух групп фигур, разделенных/соединенных дорогой. В правой части (всегда важной в смысловом отношении у Нестерова) изображены фигуры Христа в белом подряснике и отрока, в левой – фигура склонившейся женщины. В другом варианте, из ГТГ, повторена структура композиции, только вместо дороги изображен изгиб реки, и Христос написан в более традиционном, иконном варианте (с нимбом, в хитоне), а встречают его мужик и баба.

Второй акцент, который можно выделить в цикле, тема духовного странничества<sup>120</sup>, поиска истинных основ жизни. Такова работа «За Волгой. Странник» (Музей Республики Беларусь). На полотне две фигуры на фоне реки, в окружении трепещущих нестеровских березок. Это склонившая голову женщина в по-раскольничьи заколотом платке и мужчина в белом подряснике, с посохом, в крестьянских лаптях. Это Христос, странствующий по Руси вместе с ее душой – anime. Пейзаж пустынен, даже суров. Что ждет их в пути? Нестеров верен здесь и своей сакральной географии, и персонификации женщины-старообрядки как воплощения истинной для него России, сохраняется тема тернистого пути веры. Э. Хасанова связывает этот мотив с мотивом «Пути ко Христу» (композиция в трапезной Марфо-Мариинской обители, 1911), считая ее одной из центральных в творчестве художника<sup>121</sup>. Можно добавить и близкое по теме полотно «Святая Русь» (1901–1905, ГРМ). Но в работах 1922 года уже сам Христос идет вместе со странниками; он не только сопровождает их, но ищет вместе с ними новых дорог жизни.

На мой взгляд, можно отметить еще один момент, связанный со старообрядческой темой. Вряд ли Нестеров имел в виду раскольничьи секты типа «бегунов», сделавших постоянное перемещение основной религиозной практики, но, учитывая, насколько тесно у художника связаны разные слои восприятия и осмысления религиозной темы, исключить такой нюанс неверно. Ведь во время гонений на церковь после революции старообрядцы были самыми непримиримыми. В работах цикла невольно ощущается радикальность, особенно учитывая время создания – начало 1920-х годов. Время сложное для церкви и людей церкви, а с другой стороны – время развития тех духовных движений, и внутри церкви, и в среде интеллигенции, которые были начаты в 1900–10-е годы.

Поиски М.В. Нестерова были продолжены другими художниками в 1920–30-е годы, с ними связана целая линия в развитии религи-



озной живописи XX века. Художник прошел длительный путь в осмыслении и воплощении тем старообрядческой Руси, и путь этот тесно связан с духовно-философскими явлениями в жизни и культуре России, с ее историей. Он – единственный художник, кто подробно, с неослабевающим интересом, погружался в очень специфический мир староверов. Трудно отгнать все работы, связанные с темой старообрядчества к религиозной живописи, тем не менее это так. Михаилу Нестерову удалось найти новый образно-художественный язык для воплощения религиозных тем, благодаря которому понятие «религиозная картина» значительно раздвинуло свои границы.

### Примечания

1. *Розанов В.В.* М.В.Нестеров // Золотое руно. 1907. № 2. С. 3.
2. *Нестеров М.В.* Воспоминания / Подг. вст. статья и комментарии А.А.Русакова. М.: Советский художник, 1985. С. 36.
3. Там же. С. 40.
4. *Дурьлин С.* Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1976. С. 69.
5. *Дурьлин С.* Указ. соч. С. 70.
6. *ГяТ. Дурьлин С.* Указ. соч. С. 76.
8. Фленушка – героиня романа П.И. Мельникова-Печерского «На горах». Нестеров М.В. Воспоминания... С. 209. Позже полотно экспонировалось в Мюнхенском Сецессиионе (1889).
9. Термин «старообрядцы» сменил более раннее определение «раскольники» в 1905 году, после принятия указа «Об укреплении основ веротерпимости».
10. Образ «Христовой невесты» во многом возник под впечатлением книг Печерского, отмечает исследователь. См.: *Никонова И.* М.В. Нестеров. М.: Искусство, 1962. С. 20.
11. К моменту создания этой работы уже написаны «Пустынный», 1888–89; «Видение отроку Варфоломею», 1890; «Юность преподобного Сергия» 1892–1897.
12. См.: *Хасанова Э.В.* Последние религиозно-философские произведения М.В. Нестерова советского периода/ Русское искусство. XX век. Исследования и публикации. Вып. 2. М.: Наука. 2008. С. 404.
13. См.: Там же. С. 405.
14. *Дурьлин С.* Указ. соч. С. 78.
15. См.: *Русакова А.А.* Михаил Нестеров. Л.: Аврора, 1990. С. 14; *Гусарова А.* Нестеров. М.: Белый город, 2001. С. 12; Он же, М. Нестеров // Великие имена. Вып. 36. ГТГ, 2007. С. 9.
16. Подробнее см.: *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 209–214.
17. *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 213. Художник получил за работу звание академика.

18. *Дурылин С.* Указ. соч. С. 81.
19. См.: *Хасанова Э.В.* Указ. соч. С. 388–407.
20. *Мельников П.И.* (Андрей Печерский). В лесах: Собр. соч.: В 8 т. М.: Правда, 1976. Т. 2. С. 7–8.
21. Там же.
22. *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 47.
23. Там же. С. 38.
24. Письмо О.М.Шретер от 10 июня 1897 года, цит. по: *Дурылин С.* Указ. соч. С. 79.
25. До того как стать вождем крестьянской войны, Степан Разин совершал паломничества в раскольничий Соловецкий монастырь.
26. *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 254–255.
27. Эткинд А. Хлыст. Секты, революция и литература. М., 1998. С. 32–33.
28. Там же. С. 33.
29. Там же. С. 30.
30. *Розанов В.* Психология нашего раскола // Новое время. 1896. 4 июня. Цит. по: *Розанов.* Сочинения. Т. 1. Религия и культура. М.: Правда, 1990. С. 47.
31. Там же. С. 54.
32. *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 292.
33. *Эткинд А.* Указ. соч. С. 37.
34. Там же. С. 63.
35. *Эткинд А.* Указ. соч. С. 63–65.
36. Там же. С. 126.
37. Там же. С. 64.
38. Там же. С. 56–57.
39. Там же. С. 59–60.
40. Весы. 1909. № 5. С. 53–56. Цит. по: *Эткинд А.* Указ. соч. С. 65.
41. См. обобщающие исследования: *Эткинд А.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-Гарант, 1996; *Эткинд А.* Хлыст. Секты, литература и революция. М.: Новое литературное обозрение, 1998.
42. В заметке «Из путешествий по Закавказскому краю» Верещагин пишет о посещении им поселений духоборов, молокан и других сектантов. Он пишет об их быте и религиозных воззрениях и делает зарисовки этнографического характера. См.: *Верещагин В.В.* Повести. Очерки. Воспоминания. М.: Советская Россия, 1990. С. 125–138. Эти записки впервые опубликованы в 1883 г.
43. *Эткинд А.* Хлыст, секты, революция и литература. Новое литературное обозрение. 1998. С. 68. Эткинд приводит в пример В.В. Кандинского и его увлечение шаманизмом.
44. С. Дурылин приводит цитату из одного из поздних писем Нестерова: «Так называемый «мистицизм» в художественном творчестве я понимаю как отражение сокровенных, едва уловимых движений нашей души, ее музыкальных и таинственных переживаний, оздоравливающих и очищающих ее от всякие сквер-

- ны... Мне, однако, совершенно чужд... мистицизм, хотя бы и религиозный, но болезненный и извращающий душу» Цит. по: *Дурылин С.* Указ. соч. С. 420.
45. *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 118.
  46. Там же. С. 119.
  47. «Александра Андреевича Иванова люблю всего, но предпочтительно «Явление Христа народу» как нечто выраженное совершенно, как некое явление, открывшееся Иванову, как свидетельство того, чего он был очевидцем», – отвечал Нестеров Дурылину на вопрос о значении Александра Иванова в его жизни и творчестве. – см.: *Дурылин С.* Указ. соч. С. 50.
  48. Во-первых, у П. Корина в пейзажах, во-вторых – у ряда художников 1970–80-х годов. Павел Корин безусловно продолжил в «Реквиеме» идею Нестерова о церкви прежде всего как о собрании верующих.
  49. *Франк С.* Этика нигилизма // Вехи. Из глубины. М.: Правда, 1991. С. 175.
  50. «Перов не был сильным рисовальщиком... – писал Нестеров. – Но не в этом была сила и значение Перова. Была она в проникновении в тайники души человеческой, со всеми ее радостями и скорбями, с чудесной правдой и гибельной кривдой... Его большое сердце болело за всех и за вся» (цит. по: *Дурылин С.* Указ. соч. С. 47). И далее Дурылин пишет: «В картинах Перова больше всего волновала Нестерова тема народного страдания. Она захватывала его своей безысходной трагической скорбью. Перов... своим горячим сердцем достигал неотразимого впечатления, давал то, что позднее давал великолепный живописец Суриков...» (Там же. С. 48).
  51. Письмо А.В. Нестеровой от 28 сентября 1888 г. см.: *Нестеров М.В.* Из писем. Л.: Искусство, 1968. С. 20.
  52. *Дурылин С.* Указ. соч. С. 92.
  53. *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 77–78.
  54. *Дурылин С.* Указ. соч. С. 92.
  55. Там же. С. 95.
  56. Там же. С. 111.
  57. Там же.
  58. Там же. С. 185.
  59. Там же. С. 195.
  60. Цит. по: *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 345
  61. *Дурылин С.* Указ. соч. С. 196.
  62. Там же. С. 138.
  63. Там же. С. 217.
  64. Цит. по: *Дурылин С.* Указ. соч. С. 221.
  65. *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 300–301.
  66. *Мельников А.П.* Нижегородская старина. Путеводитель в помощь экскурсантам. Н. Новгород: Культура, 1923. С. 50. Все сведения об истории и легендах Нижегородского края приведены мною по данной книге.
  67. *Дурылин С.* Указ. соч. С. 78.

68. Там же. С. 78.
69. Там же. С. 78–79. Подобный же общий замысел описывает и С. Глаголь в своей монографии: М.В. Нестеров. Жизнь и творчество. М.: Издательство Кнебель, б/г. С. 76.
70. *Эткинд А.* Хлыст. Секты, революция и литература. С. 5.
71. *Никонова И.* М.В. Нестеров. М.: Искусство, 1962. С. 70.
72. Письмо Л.В. Средину от 4 января 1904 г. Киев. См.: *Нестеров М.В.* Письма. Избранное. М.: Искусство, 1988. С. 210.
73. См. подробнее об этом: *Эткинд А.* Указ. соч. С. 169–170.
74. Там же. С. 172.
75. Письмо А.А. Турыгину, декабрь 1923 г. См.: *Нестеров М.В.* Письма. С. 291–292.
76. *Эткинд А.* Указ. соч. С. 179.
77. Цит. по: *Эткинд А.* Указ. соч. С. 179–180.
78. Там же. С. 182.
79. Там же. С. 186.
80. Там же. С. 189.
81. Молящаяся Русь (о выставке картин Нестерова) // Новое время. 1907. 23 янв. *Варварин В.* Где же религия молодости? (По поводу картин М.В. Нестерова) // Русское слово. 1907. 15 февр. М.В. Нестеров // Золотое руно. 1907. № 2. С. 3–7. В 1928 году Нестеров написал очерк «В.В. Розанов» для книги своих воспоминаний «Давние дни», но он не был опубликован.
82. Опубликовано в «Новом времени» в 1901 г.
83. Антоний (Храповицкий) впоследствии был одним из претендентов на патриарший престол. Его портрет Нестеров напишет в 1916–1917 гг.
84. *Нестеров М.В.* Письма. С. 198.
85. См. об этом: *Эткинд А.* Указ. соч. С. 190–191
86. Цит. по: *Эткинд А.* Указ. соч. С. 106.
87. Там же. С. 24.
88. *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 274.
89. См.: *Эткинд А.* Указ. соч. С. 219–231.
90. См. письмо А.А. Турыгину от 24 апреля 1904 г. См.: *Нестеров М.В.* Письма. С. 213.
91. *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 324.
92. Там же. С. 251.
93. Письма В.В. Розанову от 14 февраля 1914 г. и 22 марта 1914 г. – см.: *Нестеров М.В.* Письма. Избранное. М., Искусство, 1988. С. 257–258.
94. *Трубачев С.* Диакон. Избранное. Статьи и исследования. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. С. 349.
95. См.: Нестеров о Розанове // М.В. Нестеров. 1862–1942. Каталог выставки. ГТГ. М., 1990. С. 92, а также: *Мислер Н. М.* Нестеров и русские религиозные философы // ГТГ. 2007. № 2. С. 49–57.

96. *Эткинд А.* Указ. соч. С. 72–79.
97. *Эткинд А.* Указ. соч. С. 116. Отождествление женского начала с природой, а мужского с культурой, – пишет Эткинд, – исследовалось на примере викторианской культуры (см.: *Эткинд А.* Указ. соч. С. 118–119).
98. См.: *Долгов К.М.* Искатель религиозного единства жизни // *Булгаков С.Н.* Свет не вечерний. М.: Республика, 1994. С. 360.
99. *Булгаков С.Н.* Свет не вечерний. С. 186.
100. Там же. С. 187
101. Там же. С. 188.
102. Там же. С. 199.
103. Там же. С. 221.
104. Там же.
105. См.: *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 208, 215, 231, 311.
106. См. письма к А.А.Турыгину 1897 г. См.: *Нестеров М.В.* Письма. С. 162–163.
107. *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 311. Художник пишет «о французском упадочном новаторстве», считая английское искусство более «здоровым».
108. *Трубачев С.* Диакон. С. 349.
109. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. Гл. 4 «Время и пространство». В кн. Священник Павел Флоренский. Собр. Соч. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., Мысль, 2000. С. 230.
110. Там же. С. 231.
111. *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 346.
112. Там же.
113. Там же. С. 346–347.
114. Там же. С. 347.
115. Письмо А.А. Турыгину. См.: *Нестеров М.В.* Письма. С. 261.
116. *Дурылин С.* Указ. соч. С. 83.
117. *Мирнова И.* Возвращение града Китежа // *Искусство.* 2004. № 1 (январь-февраль). С. 63. Там же – сведения об утрате картины в годы войны и нахождении ее в 1975 г.
118. Политическая брошюра В. Эрн и В. Свенцицкого «Взыскующие града». С. Дурылина «Церковь невидимого града». С. Булгакова «Два града», замысел романа Андрея Белого «Невидимый град», а затем и эмигрантский журнал «Новый град». См. об этом: *Эткинд А.* Указ. соч. С. 66.
119. *Хасанова Э.В.* Указ. соч. С. 389.
120. Из работ, близких по теме, можно назвать цикл 1940-х годов Е. Спасского «Странник».
121. *Хасанова Э.В.* Указ. соч. С. 393.

*Ольга Давыдова*

ОТ РОМАНТИЧЕСКИХ САДОВ  
К СИМВОЛИЧЕСКИМ ИДЕАЛИЗАЦИЯМ.  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МОТИВА  
В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ

В саду привычное сближение  
начал, хранящих вес и корм,  
и нежность: вечное скольжение  
неявленных и явных форм.

А в средоточье, где по-птичьи  
фонтан щебечет, гений дней  
все сказывается в различье  
своих невидимых корней.

*Р.М. Рильке.*

*Сады*

Предваряя статью, хотелось бы отметить, что в исследовании выбран особый ракурс изучения проблемы, при котором «символическое» рассматривается в связи с особенностями восприятия романтиками и символистами природы в ее идеальной гармонической пространственной модели, частым воплощением которой являлись сады и парки – общественные, частные (усадебные) или кладбищенские. Индивидуалистическая тяга к далеким от житейской обыденности местам, к трансформированному в зеркале возвышенных чувств земному пространству выявила два излюбленных романтиками пейзажных типа<sup>1</sup>: гордое воображение пленялось вольными стихиями – морями, горами, пустынями, скалами<sup>2</sup> а чуткое сердце искало камерных интонаций в укромных, райских обителях, прототипом которым служили утраченные сады безгрешного времени. Этот идеал хранила обетованная земля Италии<sup>3</sup> и отражали реальные парки. Пространство сада служило воплощением той заветной области счастья, где можно было если не обрести его, то хотя бы подышать представлением о нем, помечтать. В русском изобразительном искусстве рубежа XVIII–XIX веков именно эти образы позволили проявиться первым росткам романтического мировосприятия. В конце XIX века в творчестве ряда художников эпохи модерна этот мотив поэтической метафоры превращается в полноценный художественный символ, позволяющий говорить о самостоятельной образной проблематике символистского искусства в России. Эволюция мотива, сопрягая начала и концы, демонстрирует непосредственную смысловую и эмоциональ-

ную связь романтизма и символизма. Возникающий при этом анализ внутренних причин такого сближения подводит к принципиальному вопросу об особенностях понимания символа в русском искусстве на грани XVIII–XIX и XIX–XX веков.

Для романтиков и символистов художественное осмысление пространства и времени становится одной из ведущих задач. Причем эти главные координаты мыслей и чувств существенно меняют свои привычные точки отсчета. Расширяя пространство диалога между разными эпохами, символисты внутри времени открывают источники вечности, которая накладывается идеальным образом на горизонталь перспективы реального пространства, увиденного в свете одухотворяющего движения вперед. Земное пространство обретало сакральное звучание, при котором каждое видимое явление получало духовное насыщение одновременно и в реальном пространстве, и в условном – идеально-временном и художественно-совершенном, охватывающим картину мира по горизонтали и вертикали. Небесные и земные явления синтезировали в себе прежние границы высокого и низкого, расширяя сферу видения до обширной целостности, в которой религиозные идеалы переносились в иллюзорную область искусства. В атмосфере этой предельно условной панорамы, в которой вечность, как основа, таилась под формами реального пространства и настоящего времени, и рождалось новое ощущение символа – образа-контрапункта, собирающего в себе несколько уровней художественных внушений – эмоциональный, идейный, метафорически-поэтический, свободно (музыкально) ассоциативный, пластический. Символ, вырастая из конкретного знака, в искусстве эпохи модерна развивается в синтетический художественный образ, живущий внутри собственной вечности – области мечты артистически мыслящей личности, рожденной тем грандиозным индивидуализмом, который особенно остро стали ощущать романтики в творческом поиске одиночества.

Пространство течет, время движется, но в каждой из этих стихий возникают некие внутренние паузы, которые расставляет жизнь человека. В искусстве эти темы раскрывались по-разному, но почти всегда несли символические подтексты, неразрешимые в простых эмоциях переживания. Пространство насыщалось архитектурными и скульптурными символами, разбивалось границами, садами, парками. Сложные, излюбленные в XVIII веке лабиринты были не только символическим выражением тяги к игре, к занятому и поучительному времяпрепровождению<sup>4</sup>, но и выражением запутанности и непознаваемости пути. В данной работе нет возможности углубляться в область эстетико-религиозных интерпретаций этой темы, особенно

плодотворной для исследований на примерах искусства эпохи Средневековья, как архитектурных, литературных, изобразительных, так и декоративно-орнаментальных (в частности, небезынтересно проанализировать орнамент-«плетенку» монастырских манускриптов).

В XIX веке ощущение зыбкости границ, сознание протяженной длительности пространства и мгновенности наполняющих его впечатлений нарастают на *crescendo*, врываясь в зеркальную гладь безупречного равновесия классицизма через порывистый романтизм, одновременно эмоциональный и созерцательный импрессионизм, психологически глубокий символизм. В изобразительном искусстве образы пространства прежде всего связаны с жанром пейзажа. В конце XIX – начале XX века его трактовки неоднозначны. Мы можем встретить разные интерпретации – от натуральных, реалистических (В.Д. Поленов, С.Ю. Жуковский, С.А. Виноградов и др.) до поэтично-символических, творчески включенных в систему целостного образа даже на орнаментальном уровне, например, в произведениях Ф.В. Боткина, А.Н. Бенуа, К.А. Сомова, В.Э. Борисова-Мусатова, П.В. Кузнецова, П.С. Уткина и др. Стиль модерн, строящийся согласно логике уподоблений и преображений, в творческом процессе акцентировал вопросы, связанные с выразительностью художественной формы, наполнял ее повышенно эмоциональной содержательностью, превышающей буквальное понимание символа поэтической нерасчлененностью смысла:

Все слова тебе мешают.  
Чем ты поражаешь?  
Стол букеты украшают,  
Ты преображаешь<sup>5</sup>.

В плане художественного языка в графике и живописи модерна очевиден повышенный интерес художников к вопросам композиции, влекущий за собой попытку подчеркнуть артикуляцию пространства обобщенными ракурсами и линейными плоскостями (например, творчество Боткина, Якунчиковой и Бенуа). Возрастающая же при этом индивидуальная внутренняя концентрация настроения входит в систему постоянно встречаемых мотивов, выстраивающих символический контекст. Одним из таких символических мотивов в русском изобразительном искусстве конца XIX – начала XX века становится образ сада или парка. Именно в окружении его пейзажа оживают и начинают интенсивно звучать интонации, смешивающие темы прошлого и мечты (Якунчикова, мирискусники и Борисов-Мусатов), грезы и сна (художники «Голубой розы»), превращающие



настоящее в зыбкую реальность. «Какая эпоха?» – переспрашивал он, улыбаясь, и отвечал. «Это, знаете ли, красивая эпоха – и больше ничего»<sup>6</sup>. Образы парков в русской живописи рубежа веков синтетичны и имеют несколько реальных смысловых регистров: исконное библейское понимание сада как заповеданного Эдема, философские мечты об античном Золотом веке и исторический идеал усадебной жизни<sup>7</sup>. При этом художественное сознание, непрерывно ищущее совершенное пространство, накладывает свои оттенки индивидуально-го понимания. В этой связи представляется знаменательным ответ Кузнецова на вопрос, когда он почувствовал себя художником: «Когда я нашел свое пространство»<sup>8</sup>.

Возникновение садово-паркового пространства в живописных композициях конца XIX – начала XX века уже само по себе символично: «...тайна отношения к прекрасному в искусстве или природе заключается в перенесении нашего внутреннего мира на внешний мир, в сочетании скрытого в нашем сердце с идеями, присущей вещам, какую мы в них угадываем и воспроизводим»<sup>9</sup>. В русском искусстве эта тема не новая. Интерес к природе, диалог с ней на языке души – одна из главных особенностей романтического умонастроения, а с образами садов и парков связан важный этап формирования пейзажного жанра в русском искусстве конца XVIII – начала XIX века. Этот мотив активно начинает развиваться в живописи раннего романтизма, несущего на себе еще сильно ощутимые условности классицизма и барокко. Но, может быть, именно потому, что условность не противоречит искусственной природе сада, в интерпретации этого мотива проявляются первые интонации поэтического переживания, лирического восприятия символической жизни парка: «...предметом, объектом изображения складывающейся пейзажной живописи становилась в первую очередь парковая природа»<sup>10</sup>. На рубеже XVIII–XIX веков среди художников, в творчестве которых начинает проявляться индивидуальная манера интерпретации образа, можно выделить Сем. Ф. Щедрина, А.Е. Мартынова, В.П. Причетникова, Е.И. Есакова, Г. Молчанова и других<sup>11</sup>.

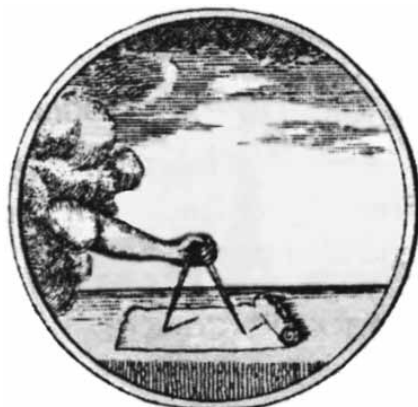
В контексте исследуемой нами темы интересно обращение к садово-парковому мотиву в связи с проблемой восприятия природы: «Мир духов есть столь прекрасный, как благоустроенный сад. <...> Благо юноше, которого Натура с ранних лет возводит на цветущие свои поля! Каждый шаг изощряет разум его, облагораживает сердце и распространяет радость в его жизни»<sup>12</sup>. Романтическое чувство, шедшее на crescendo в живописном пространстве, в области мировосприятия окутывалось символическими интонациями, позывами проникнуть (а может быть, и создать) тайну природы: «В природе

все есть откровения, все зов к единству, все – явление высших сил. <...> Откровение в вещах становится тем же самым, что и откровение в слове, это стирает различие между вещами и словами»<sup>13</sup>. Символическое, живя в сознании русского человека XVII века религиозными и нравственными категориями, постепенно, начиная с XVIII века, проникает в другие пласты осмысления, допуская не только более свободные ответы, перемежающие философию и суеверия, но и художественное воображение в область веры. Этот процесс во многом отражают книги по эмблематике и символике, в том числе и лубочные картинки с аллегорическими сюжетами, собранные Д.А. Ровинским в III томе «Русских народных картинок» (СПб., 1881), а также литература философско-масонского характера<sup>14</sup>, выходящая в России в XVIII–XIX веках и занимавшая значительное место на полках уединенных усадебных библиотек: «...в Nature от одной силы все происходит; она есть чувственный образ происхождения, бытия и исчезновения вещей»<sup>15</sup>. Но, несмотря на то что романтизм ищет сравнений, по силе равных только вечной (в земных пределах) метафоричности природы, понимание символа в конце XVIII – начале XIX века и конце XIX – начале XX века строится по-разному. Исходя из материала, который мы имеем по части понимания эмблем и символов, можно сделать вывод, что в XVIII и XIX веках символ входит в аллегорический образ как текстовой знак изобразительной ленты эмблемы, разворачивающей цепочкой зрительных акцентов главную идею композиции<sup>16</sup>. Воспитательная функция выделяется как основная, вследствие чего эмблематические изображения для детей строятся так же, как и для взрослых (например, «Полезные и занимательные эмблемы, избранные из лучших и превосходных писателей. Для детей», М., 1816, или «Иконологический лексикон, или Руководство к познанию Живописного и резного художеств...», СПб., 1763). Выделяется художественная структура мысли, акцентируется содержательное начало, конкретизируется идейная сущность «тайны». Например, в природе подчеркивается иерархическая сущность: «Пирамида есть чувственный образ Природы»<sup>17</sup> – такая мысль. В художественном плане она передается соответственно: «Пирамида блющем обранная. Я буду зеленеть, и расти, поколе ты стоять будешь. Твое бытие есть моя зелень»<sup>18</sup>. Смысловым рубежом многих художественных образов служит та вера, которая не позволяла переходить опасных границ: «Кто тайну знает, тот все имеет»<sup>19</sup>. Такое восприятие, отраженное в книгах по эмблематике, выходящих в России с XVIII века, находит отзвук в художественных композициях, декоративных фейерверках и театральных пьесах. Однако, хотя символ в XVIII веке прежде всего опирается на конкретное

знание и трезвое уразумение смысла, подобное образочтение развивало художественную фантазию, умение мыслить категориями сравнения и уподобления: «...фигура сидит на утесе и смотрит чрез отверстие на пространство океана – чувственный образ, что от истин природы должно достигать истин духовных. Утес есть чувственный образ внешних физических истин. Океан – чувственный образ духовных истин, подобно ему неисчерпаемых и неизмеримых»<sup>20</sup>. В эпоху романтизма художники используют отдельные символы (часто из тех же книг) – цветы, колосья, пирамидки в парках – в качестве поэтических намеков, внося чувство в смысл. Символисты устраняют дистанцию между этими категориями, превращают символ в художественный образ, ощущаемый, но нерасшифрованный, насыщающий полотно неоднозначным, напряженным настроением, преодолевающим своей глубокой эмоциональностью считываемую константу знака-иероглифа. Действуя в пределах, доступных сознанию, символизм обращается к тому, что недоступно, исходя из сознания двойственности, двуликости видимого. Ветер, вода, луна, поляна, зеленый луг, гобеленная дымка, словно патина, лежащая на призрачные лица, сны, фонтаны, изогнутые овалы клумб и напряженные позы архитектуры старинных дворцов и парков, вдумчиво всматривающейся в пространство, – становятся выразителями мира по ту сторону реальности: «...мы говорим: плохая погода, война, стоянка экипажей, освещенный ресторан, цветущий сад – всем понятно, о чем именно идет речь; если бы реальность заключалась только в этом, достаточно было бы чего-то вроде синематографической съемки этих вещей, а понятия «стиль», «литература», отошедшие от сво-



Эмблемата № 828.  
Пирамида блющем обранная.  
*«Я буду зеленеть, и расти,  
поколе ты стоять будешь.  
Твое бытие есть моя зелень»*



Эмблемата № 67.  
Рука с циркулем, или циркулем.  
*«Кто тайну знает, тот все имеет»*

их первоначальных величин, стали бы просто искусственным приложением. Но разве реальность в этом?»<sup>21</sup>

Несмотря на то что «главный интерес романтиков относился к невоплощенному»<sup>22</sup>, все же еще твердая нравственная почва, спасительная любовь к созерцанию («Придите и видите дела Божии», псалом 65) сдерживала порывы к недостижимому, переводя их в область романтических садов и переживаний поэтического плана: «О чувствование блаженное, восхищающее нас упоением, когда на украшенной мураве око повсюду созерцает высокие прелести природы! Здесь обитаем мы в Златом веке спокойства и беззаботы, мы чаем быть в стране волшебной, ощущаем себя сближенных к состоянию богов и едва ли согласны с ними поменяться. Счастлив, троекратно счастлив тот, который ощущает красоту твою, природа, и коего воображение с приятностию занимается твоими изображениями! Сердце чистое сожительствует с тобою в согласии! Нелюбящий природу не может любить и добродетель»<sup>23</sup>. Несмотря на то что в это время еще господствует соборное представление о добродетели, нарастание романтического индивидуализма усиливается с оглушающей быстротой и развивается к концу XIX века до крайних масштабов чувства личности, для которой эстетика жизни становится высшим проявлением идеального мира: «Так, куда бы мы ни пошли по земле, мы всегда увидим самих себя в самой середине горизонта, и все радуги небесного свода польются в наше сердце»<sup>24</sup>. Присутствие и нарастание романтических установок в символизме, близость и разница внутренних идеалов в границах трех эпох важны для понимания того образного направления, которое возникнет в России на рубеже XIX–XX веков в контексте искусства модерна. «Не наступило ли для нас уже время томиться той же мечтой, что уже увлекала поэтов и мудрецов столетие тому назад»<sup>25</sup>, – напишет уже в 1909 году, на закате символизма, С. Ауслендер, призывая искать «голубой цветок» мечты в искусстве, так же как в жизни ищут вечность.

Символизм стоит на колеблющейся духовной почве. Романтические приступы отчаяния, тоски, жажды уединения и перемен, путешествий и забвения в символизме получают превосходную степень. И не случайно в умах теоретиков возникает спор о том, романтичен ли символизм: «Романтика ли – современный символизм, или пророчествование? Вопрос, так поставленный, естественно вызывает недоумение. Прежде всего, в каком объеме принимается термин «символизм»? Поспешим разъяснить, что не искусство лишь, взятое само по себе, разумеет мы, но шире – современную душу, породившую это искусство, произведения которого отмечены как бы жестом указания, подобно протянутому и на что-то за гранью холста указующему паль-

цу на картинах Леонардо да Винчи. Речь идет, следовательно, не об отдельных теоретических утверждениях новой мысли, но об общей ориентировке душевного пейзажа, о характеристике внутренних и наполовину подсознательного тяготения творческих энергий»<sup>26</sup>. Поиск связи с предшествующими эпохами, постоянные оглядки назад вскрывают в символизме важную тему – тему прошлого, куда пытаются проникнуть через природу: «Вспоминать с болью можно только мертвых. Но они так быстро разрушаются там, в земле, и вокруг их могил остается лишь красота природы, чистый воздух, тишина»<sup>27</sup>. Несмотря на то что в основном искусство символизма – это творчество молодости, темы ухода, смерти и воскрешения, модифицирующего, изменяющего формы, превращающего их в отголоски цветов и трав, оказываются одними из самых волнующих. Жизнь, смешанная со смертью, не только придает образам особое настроение, но и обостряет поиск пространства, адекватно выражающего их полифоническую структуру. Иконография пространства – это та фразеология, которая заставляет живопись и графику символизма говорить средствами изобразительного искусства, а не вербальными оборотами, «она не имеет никакого содержания, передаваемого словами»<sup>28</sup>. Комбинируя реальные мотивы, художественная логика уводит понимание картины за пределы сюжета, обогащая его потенцией незримой жизни, называемой «чистое искусство», той жизни, в которой «все странно изменены, как изменяется действительность во сне или в воспоминаниях»<sup>29</sup>. Тема прошлого и мечты обращала взгляд художников на мир полуреальный или вовсе ирреальный, которому в контексте изобразительного искусства необходимо было особое пространство. Таким идеальным фоном-героем, как отмечалось выше, и становится сад, парк, понимаемый в самом широком значении совершенный отрывок «натуры», конструируемый воображением художников уголком природы. Намечая основную линию в развитии изобразительного искусства конца XIX – начала XX века, можно заметить, что на фоне других тем образ сада звучит неким лейтмотивом, в котором исторические интонации прошлого живут так же естественно и уютно, как и выдуманные персонажи, игривые маски, античные божки и сонные грезы. Романтизм подводит восприятие к миру природы. Стиль модерн возводит искусство в категорию второй природы. Стихия преобразуется гармонией, выстроенной согласно внутреннему слуху художника. Натурный, прямолинейно взятый вид удовлетворяет не всех. С определенной точки зрения в символизме происходит обращение к принципам искусственного пейзажа, построенного по памяти, комбинирующего несколько образов, к принципам, на которых развивался пейзаж XVIII века, но уже на ином уровне, за-

даваемом памятью и временем. Переживаемый русским пейзажем с конца XVIII века период выработки собственного художественного языка через обращение к садово-парковым мотивам привел к тому, что в конце XIX века в творчестве символистов садово-парковый фон или целостная пейзажная композиция становятся частью выражения темы Времени, берущего свое русло в Прошлом. Почему? Потому что замкнутое не только по своей структуре, но прежде всего по своему настроению садово-парковое пространство дает мечте безусловность, приглушая властность настоящего, преображая, трансформируя время, давая почувствовать, что прошлое – это не столько втоптаные и постепенно сглаживаемые следы на мягких дорожках, сколько невозполнимые вмятины памяти. Прошлое – это реальность наоборот: «Тишина и пустынность будней дают воображению сосредоточиться, они не мешают процессу “проявления” лучшего из того, что было в прошлом, и это лучшее, как видение, постепенно проступает на фоне реальных форм. <...> В эти дни Версаль есть Версаль – место, не имеющее себе равного в мире, некий исполинский храм под открытым небом...»<sup>30</sup> При этом сад всегда остается природой, т.е. стихией, дающей иллюзию свободы: «Приветливая роща встречает Вас и открывает Вам в своей глубине трогательный памятник, являющий собой природу, окруженную природой»<sup>31</sup>.

Проблема жизни за гранью видимости и жизни в пространстве мечты у одной из первых возникает в творчестве М. Якунчиковой. Она начинает воспринимать пространство сквозь призму времени, что будет подхвачено и доведено до новой степени интерпретации мирискусниками. В искусстве раннего романтизма вид сада или усадьбы служил прежде всего своеобразным портретом конкретной местности, наделенной определенной символикой, но нивелированной искренне-романтическим чувством поэзии. В конце XIX века сад предстает сложным метафорическим пространством, наполненным особым художественным временем, включающим не только настоящее, как в конце XVIII – начале XIX века, но и минувшее. Так, например, в картине Якунчиковой «Чехлы» (1897, ГТГ) возникает тема изъятия вещей и героев из времени. Это состояние двоимирия будет характерно не только для Якунчиковой или «пассеистов»-мирискусников, но и для В. Борисова-Мусатова, а также художников «Голубой розы». Реальное пространство сада у Якунчиковой и мирискусников преображается и усложняется поднимающимися из зеленых теней сада воспоминаниями: «...в Натуре от одной силы все вещественное происходит; она есть чувственный образ происхождения, бытия и исчезновения вещей»<sup>32</sup>. Пластическая выразительность художественного языка вскрывает накал настроения, затаенного

внутри изображаемого вида, например «Парк в Сен-Клу» (1898, Нижегородский Государственный художественный музей) или «Ваза» (1890-е годы, частное собрание) Якунчиковой. Интонации парка – особенно Версаля, столь любимого символистами «первой волны», – неоднозначны и пропитаны интригой двойственных эмблем. Доминирующий ритм Версаля – горизонталь, ровный, но беспредельный язык плоскости, настойчиво уводящей взор в открытое течение пространства. Живописные образы символизма всегда строятся полифонически, что приводит к смешению жанров: так, о работах К. Сомова или Борисова-Мусатова часто писали как о пейзажах. Однако чистым пейзажем их назвать трудно. Они всегда несут, не раскрывая ее до конца, интригу сюжетного смысла. В романтизме жанровая структура прослеживается еще очень точно. Однако внутри видов садов и парков мы часто можем встретить изящные фигурки, символические памятники, руины, монументы «среди роиц, посвященных трауру и печали», пробуждающие исторические воспоминания и лирические чувства: «Сколько веков, сколько достопамятных происшествий приводят нам на память развалины сего моста? Воспомявая часто о прошедшем, лучше познаем настоящее и научаемся проникать в будущее»<sup>33</sup>. Связаны эти мотивы не только с идеей украшения места, но и с осмыслением времени через пространство. Романтизм с самых первых своих шагов начинает приуготовлять восприятие к эмоциональной концентрации символизма, что проявляется даже в таких утилитарных изданиях, как «Собрание Новых мыслей для украшения садов и дач». «Надгробные памятники в Героическом стиле», «саркофагоподобные гробницы» с покрывами из белого мрамора на круглых, усыпанных желтым песком площадках смешивают высокопарность стиля с печальной проникновенностью духа. Романтизм стремился к монументальности, к масштабности, символизм же (прежде всего в России) отличает пронзительная камерность, камерность не в смысле форм творчества, а в смысле интенсивности построения. Подобная характеристика служит не только важным отличием, но в то же время и развитием, так как камерность Сомова или Борисова-Мусатова – это проявление глубины, вдумчивости и даже порой болезненности. Если что-то мгновенно изъять из времени, то этого можно и не почувствовать, а если из пространства? Художники постоянно взаимодействуют с ним, и в такую насыщенную историческими событиями эпоху ломки духовных суставов, как XIX – начало XX века, они не могли не почувствовать его метаморфоз. В пространстве начинают возникать пустоты, противостоит которым духовный идеал гармонии, идущий из детства, из его дачной глуши и усадебного уединения. Вещи еще помнят чье-то присутствие, при-

существование, смешанное с призвуками разных эпох: «Таинственная цепь зачатий и рождений роднит Симонетту с глубокою древностью. Ее образ, видоизменяясь, мягко уходит в глухие дали прошлого»<sup>34</sup>. Пространство более изобразительно, чем полотно-время. Через него живопись получает то выразительное средство, которое вскрывает затаенное напряжение чувства времени, в невидимости которого сложно ориентироваться без координат пространства. Такой координатой для русских художников Серебряного века становится пространство сада – пространство мечты, наполненное руслами воспоминаний. Память – это безграничность, дающая возможность жить в любое время, вернее, любимое время включать как реальность в нашу жизнь, что и делали символисты. Не это ли мы находим у Борисова-Мусатова? Его сады насыщены символами, которые изменяют реальное расстояние между образами во времени. Само пространство сада наделяется значением образа-символа<sup>35</sup>. Парк у него – метафора, которую художник искал настойчиво, упрямо, что видно не только из его картин, но также из писем и стихов:

Лишь снилось вечернее небо  
И крупные звезды на нем,  
И бледно зеленые ивы  
Над бледно-лазурным прудом.

И весь утонувший в сирени  
Твой домик и ты у окна –  
Вся в белом, с поникшей головкой,  
Прекрасна, грустна и бледна.

Ты плакала. Светлые слезы  
Катились из светлых очей,  
И плакали гордые розы,  
И плакал в ветвях соловей.

И с каждою новой слезою  
Внизу, в ароматном саду,  
Мерцающая, светляк золотился,  
И небо роняло звезду<sup>36</sup>.

Тема утопленных звезд, которые «силою своею господствуют в жилищах и влекут человека в свой образ»<sup>37</sup>, была центральной для романтиков, вспомним, например, «Генриха фон Офтердингера» Новалиса, сочинения Гофмана, Флобера или музыку Шумана. Этот



фантастический мотив вечного пути к прекрасному отзывается живописным эхом и в творчестве Борисова-Мусатова, и Врубеля, и художников «Голубой розы». (Однако в их трактовке природы можно найти не только отголоски «приятного, небесного и святого», но и «яростного, адского и жадного», вскрывающего противоречивую сущность природы, смотрящей на нас с языческим прищуром глаз, например, «Пан» Врубеля.) Пробуждение природных начал, присутствие их в сплетении дней вызывали к жизни идеальные ландшафты, порой кажущиеся сочиненными, выдуманскими, но по истокам все же остающиеся в кругу данных нам образов, обнаруживающих незримые контексты в зримых формах:

Кто во сне бы не хотел  
увидать среди террасы  
представительницу расы,  
существующей без тел.

Но природа зорче нас,  
и, любительница сути,  
видит явственный до жути  
контур призрака подчас<sup>38</sup>.

Фаустовская мечта романтиков об обращении времени вспять, двойственное постижение жизни на границе видимого и невидимого создает всегда ситуацию неоднозначного восприятия символистского полотна. Невозможно сказать «про что» полотна Кузнецова, Уткина или какую конкретную ситуацию и в каком парке изобразил Сомов. Символ воспринимается многопланово и исходит непосредственно из художественной логики, в отличие от эмблемы или аллегории, развивающейся подобно литературной канве. При этом выразительные и тонкие детали в символизме не только несут знаковую нагрузку, но являются зрительным эквивалентом художественного настроения полотна.

В пределах паркового пространства можно найти многие уничтоженные, стертые временем точки отсчета, нащупываемые художниками. Исторические пласты вынимаются из охватившей их темноты, сливаясь в творческом палимпсесте символизма. Оживают дворянское прошлое России, кургузность XVIII века, художественная независимость и энтузиазм Парижа XIX века, Италия Ф. Гварди и С. Боттичелли. «Она белая, и платье у нее белое, но разукрашенное розами, цветами и травами...»<sup>39</sup> – этими строчками, написанными А. Полициано в XV веке, можно многое выразить в той смеси при-

зрачной женственности, нежности и творческой неумышленной тоски, которая окрашивала своим дыханием образ истории, прошлого. Тонкие психологические нюансы в живописи выражались, конечно, пластически, через конкретные иконографические мотивы (сад, колонны, дамы в кринолинах и т.д.), и через строй произведения в целом. Например, «Изумрудное ожерелье» Борисова-Мусатова обнаруживает странную близость с «Рождением Венеры» Боттичелли. Если мы вспомним удивительный фон этой картины и сравним его с полотном Борисова-Мусатова, то обнаружим эмоциональную общность нетленных пластов художественного мира кватроченто к главному регистру «Изумрудного ожерелья». Становится особенно понятно, что не только из-за декоративных задач художник не акцентирует в композиции центр. Главным в художественном звучании становится ощущение особой жизни, выводимой из потайных ее состояний: по-боттичеллиевски отстраненные девушки плетут иномирные связи. У Борисова-Мусатова словно вытягивается второй, утопленный план «Рождения Венеры», который не то возрожденческим фризом, не то помпейским призраком, скрытым пластом таится в искусстве. Может быть, поэтому художник и назвал свою картину «языческой». Парковый фон становится напряженным контрапунктом произведения. Сад превращается из знака-символа в емкий художественный текст, пишущийся на языке тех смыслов, которые волнуют автора.

Именно индивидуальность определяет символическое толкование образов. В творчестве Сомова терпкий символический привкус возникает на излюбленном им контрасте жизни и смерти, выражающемся особыми иконографическими мотивами – радугами над яркими в стиле английских парков лугами, фейерверками, затерянными в прудах «островами любви», кукольными фигурками петиметров романтической эпохи. Смешение «языческих» интонаций с чистыми христианскими символами вечности дают острую и пикантную смесь «сочиненной», как сад, природы искусства. Перечисленные образы уже сами по себе, без решающих для символизма свойств (синтеза и особого настроения) – знаковы. Поэтому представляется важным выделить и общие черты в понимании образа сада как архетипа.

Образ сада – один из устойчивых мотивов в искусстве, связанных с категорией совершенного пространства. Что может быть глубже и ярче, чем та идея, которая есть существеннейшая и первоначальная в нем – идея рая? Сад – это ветхозаветный символ, который постепенно превращается в поэтический и метафорический образ искусства:

...сладкий оный Вертоград  
благоуханием живет своим

занедужившую землю сию, –  
и когда уже погибает она,

веяние то приносит весть,  
что для смертных  
бессмертия источник дан<sup>40</sup>, –

так писал о Земном Рае уже в конце IV века Преподобный Ефрем Сирийский, облакая тонкой художественной тканью свои религиозные образы, рождая высокую поэзию, пластической певучести которой могли бы позавидовать и сами символисты. Исторически сад воспринимается земным наречием Рая, раскрывающим запредельность соприродным человеку образом, который характеризуют ритм, мера и гармония. Сама конструкция сада хранит в себе немало символических элементов, например – ограда. Осмысление ее вырастает до сложной философской категории. В сущности, сад – это всегда замкнутое пространство, несущее в себе идею бесконечности, текущей то ли по вертикали – средневековые монастырские или замковые сады, то ли по горизонтали – французский стиль, то ли одновременно в пространственном синтезе двух направлений (что особенно волновало романтиков) – пейзажный английский стиль. Идея замкнутого сада, целомудренной девственности закрытого средневекового сада Марии, пройдя через модуляцию рыцарского замкового идеала в светское пространство<sup>41</sup>, получила в искусстве XVII–XVIII веков совершенно иные, чувственные оттенки. Зеленый «замок» растительных ниш французских парков становится надежным тайником любовных утех и грандиозных мечтаний, текущих большими плоскостями к горизонту. Именно это пространство особенно любили изображать мирискусники. Яркий пример – Версаль, обладающий сложной, полифонической символикой: от «аполлонического» культа короля-солнца до чувственно-фривольных интонаций «приапического» лабиринта любви, в унисон которому звучит наваждение рук Н. Ларжильера («Этюд с руками», около 1715, Лувр).

Романтизм вносит широкое дыхание в насыщенный мотивами французский парк, масштабность взгляда в художественном плане пробуждает влечение к синтезу искусств и стилей, творческому осмыслению декоративности, тонущей в «едва начинающейся неопределенности» (Борисов-Мусатов)<sup>42</sup>: «Каждый человек, имеющий хотя малое чувство к природе и красотам ее, конечно, отдает предпочтение садам, по нынешнему вкусу расположенным, пред Французскими, лучше пожелает быть в свободном лесочке...»<sup>43</sup> Однако пейзажный парк тоже живет внутри границы, даже если это невидимые

«Ах-Ах». Английский стиль – что-то вроде утопии, всегда игравшей особую позицию в духовной жизни фантастов и безудержных романтиков, выстраивающих мир в границе идеала:

– Ограда, замыкающая Рай,  
есть тишина, что миротворит все;

и твердыня его, и вал его  
суть согласие, что все единит...<sup>44</sup>

Интересно, что и само слово «усадьба» связано с понятием ограждения: «усадить», «обнести границей»<sup>45</sup>.

Тишина, гармония, упокоение, память, красота, бессмертие и время, вечность и смерть присутствуют в границах сада как исконные категории, обретенные после грехопадения в контрастном единстве формы и души:

И, когда, по несовершенству слов,  
Представляется плотским Эдем,

По самому существу своему  
Он остается духовен и чист...<sup>46</sup>

Томление по чему-то нездешнему и незримому, рожденное романтиками на рубеже XVIII–XIX веков, конфликт желаемого и доступного, переживание двойственности границ пронизывает все искусство рубежа XIX–XX веков: «...сквозь тонкую пелену просвечивает солнце, все вторит божественному солнцу. Я работаю. Впиваюсь в аромат прозрачностей. Написал несколько симфоний, трудно закончить, т.е. чтобы все было на них легче и закончено...»<sup>47</sup> По этой фразе, написанной в технике поэтической прозы, можно было бы подумать, что ее автор не художник П. Кузнецов, а музыкант. Устремления эпохи модерна рождали мысль о слиянии искусств, о единстве жизни и творчества. На полотнах художников «Голубой розы» разворачиваются почти бесструктурные воздушные сады, невнятные кучи с лицами-листьями, повисающими на ветвях: «...сад этого дерева знаменует мир; почва – природу; ствол дерева – звезды; ветви – стихии; плоды, растущие на этом дереве, знаменуют людей, сок в дереве знаменует ясное Божество. Теперь, люди созданы из природы, звезд и стихий: Бог же, творец, господствует во всех, подобно как сок в целом дереве»<sup>48</sup>. Эти слова Я. Бёме кажутся очень уместными в отношении проблематики искусства художников «Голубой розы». Все

в их искусстве воспринимается знаково и символично, даже постепенное превращение «Алой розы» (выставка 1904 года) в «Голубую» (1907 год):

Разлукой рок дохнул. Мой алоцвет  
В твоих перстах осыпал, умирая,  
Свой рдяный венчик...

<...>

Мед лепестков, и горестных примет  
Предотвращали темную угрозу, –  
Паломники, любовь, путей твоих, –  
И ели набожно живую розу...<sup>49</sup>

Художественное пространство – это всегда трансформация, метаморфоза, опирающаяся на особое видение мира, высвобождающая из зримого рельефа новые образные взаимодействия; это переход из устойчивых значений в разветвленный ассоциативный мир подобий, расширяющий временные границы произведения и уводящий понимание его сущности за пределы сюжета: «Изучение природы есть изучение эмблем подлинности, а не самой подлинности: природа не природа вовсе: природа есть природа моего “я”: она – есть творчество»<sup>50</sup>. Превращение, как одна из таинственных данностей жизни, в искусстве символистов становится творческим принципом. Однако тема трансформаций возникает задолго до эпохи модерна. Даже знаменитые «Метаморфозы» Овидия (начало работы над которыми определяют II в. до н.э.) были не первым сочинением на эту тему: еще в III в. до н.э. Эратосфен описывал превращения людей в звезды. Интересно отметить, что сама идея метаморфозы и изменений легендарно связывалась с сущностью Серебряного века. Например, в «Иконологии, объясненной лицами, или Полном собрании аллегорий, эмблем и пр. ...» (1803), мы находим следующий образ: «Сей второй век представляется в виде молодой девицы меньшей первья красоты (имеется в виду сравнение с «Веком Золотым». – *О.Д.*), для означения начала перемены в природе. <...> В сем веке начали обрабатывать и строить хижины»<sup>51</sup>. Если говорить о ландшафтных метаморфозах, то тема переходных состояний пространства наиболее символично звучит в саду. Намеки, знаки, ассоциации, искусством придающие образу природы особую «грацию, без которой сад ни какой прелести иметь не может, без которой перестает он быть садом»<sup>52</sup>, модифицированно передают образ потерянного рая, который есть самая заветная цель возрождения, а в земных пределах – иллюзия покоя:

Дыша невинностью, пью воздух, влагу рос,  
 Зрю на багрянец зарь, на солнце восходящее,  
 Ищу красивых мест между Лилей и роз,  
 Среди сада храм жезлом чертящих<sup>53</sup>.

Емкие, насыщенные глубокими ассоциациями образы просто и естественно оживают в пространстве природы, втекающем в сердце через преобразенную картину сада, развивая романтические ассоциации. В приведенном отрывке, конечно, еще нет намеренной символической логики, но есть то воодушевление, которое питает романтическую душу творческого процесса и приводит к тому, что уподобление из чувства в символизме перерастает в художественный метод, принцип. Уже на рубеже XVIII–XIX веков высказываются основные образные составляющие одушевленной картины символизма: воздух, солнце, розы, ароматы, сад, храм природы, голуби, чаша вод, луга и небо. В романтическом пространстве парка они наделяются не только интонациями счастья и безмятежности, но и грустными нотками скорбных откровений, столь близких печальному руслу психологизма Серебряного века: чувствами утраты, ухода, смерти во времени и жизни вне времени. В живописи символистов они выражали себя через зримые ассоциации ветра, зацветающего рассвета, повитого таинственной дымкой сна (например, П. Уткин – «Любители бури», 1904; «Загорается звезда», 1904; «Сон. Декоративное панно», 1905; «Торжество в небе», 1905 или П. Кузнецов – «Северный гобелен», 1903; «Утро (Рождение)»; 1905; «Ночь чахоточных», 1907; «Увядание», 1908; «Заходящее солнце», 1908, и др.):

А там, где ветер веет прах –  
 Что вижу? смерть, кресты, могилы!  
 Ничтожества ужасный страх  
 Объял вдруг дух, проник все жилы.  
 О Боже! Что есть человек?  
 На что велел ему родиться,  
 Когда, как тень, как сон промчится  
 И самый длинный его век?<sup>54</sup>

В XIX веке пробуждается не только поэтический, художественный, но и исторический интерес к таинственной жизни символических образов в русской культуре. В 1861 году выходят «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» Ф. Буслаева, где он выделяет отдельную главу – «Мифические предания о человеке и природе». Описанные им образы, которые будут часто встречаться у

художников «Голубой розы», обнаруживают свое глубокое родство с самыми древними истоками, сформировавшими единую систему их восприятия как одухотворенных и поэтических интонаций земли: «Ветер, дуновение. Как наша душа от ду-ть, через ду-х, так лат. *animus*, *anima*, через греческое *avemos*, происходит от глагола *ан*, затерянного в латинском и греческом, но сохранившегося в сокращенном *ан*; дуть... <...> Следовательно не только легкое дуновение и воздух, но и ветер, и даже гроза и вьюга, по языку роднясь с душою, выражают как бы различные степени напряженности душевных сил...»<sup>55</sup> Среди синонимов души выделяется не только ветер, но и дым, пар, огонь («В преданиях о блудящих огнях, как душах некрещенных младенцев, видна связь души с огнем»<sup>56</sup>), вода, море («душа по этому представлению имеет силу переливаться и волноваться, струиться: потому она и может изливаться вместе с кровию...»<sup>57</sup>) и многие другие образы природы, вплоть до проявления внутренней силы в неодушевленных предметах. Тенденции эти симптоматичны и... опасны. Прочитанные Р. Штейнером с 3 по 14 апреля 1912 года лекции «Духовные существа в небесных телах и царствах природы» уже своим названием иллюстрируют сложившуюся ситуацию. Последователями философии Штейнера были не только М. Волошин или М. Сабашникова. Популярность его лекций в артистических кругах того времени была велика, прямо или косвенно влияя на умы. Увлечение магией, кабалистикой и иными оккультными науками характерно для духовной жизни конца XIX века. В 1905 году В. Иванов пишет о занятиях чернокнижием как об апокалипсическом интересе века: «Из области современных настроений. Апокалиптики и общественность»<sup>58</sup>. Пантеизм и суеверия проникают в атмосферу символизма, открывая обратную сущность того стремления, которое влекло к природе как источнику тайны. И хотя А. Бенуа в своих «Воспоминаниях» описал несколько иронически спиритические сеансы у З. Гиппиус, нельзя сказать, чтобы подобные интересы времени обошли стороной мирискусников. Вспомним его «Дафниса и Хлою» или панно «Сады Дианы» (оформление столовой в проекте «Современное искусство»). У Л. Бакста эта тема выражается еще более программно и откровенно. У К. Сомова – остро и символично через смешение с сюжетом любовной интриги. Сомов был непосредственно связан с кружком, где «раздавались “последние слова”, рождались законы нового вкуса, новой жизни» (С. Эрнст): художник посещал салон Л. Зиновьевой-Аннибал, супруги В. Иванова, которая была особенно склонна к «гностическим занятиям» и «чудодействам». В сборнике символической поэзии «Цветник Ор. Кошница первая», вышедшем в 1907 году, ее трилогия «Алцвет», представленная первой частью «Певучий осел»

(вариация на тему «Сна в летнюю ночь»), насквозь пропитана языческими дионисийскими интонациями. Интересно, что проходящий через весь поэтический сборник образ сада тоже несет горьковатый оттенок чего-то запретного и искусственного:

...Что-то нынче узналось в тиши,  
С кем-то сведалась тайно судьба, –  
И еще одна грань пролегла  
Между мной и людьми<sup>59</sup>.

Грани отчуждения подводили личность к опасным срывам. Однако эти обманчивые и изводящие сознание влечения набирают голос уже в XVIII веке. В конце XIX века переиздается много книг, посвященных спиритизму, гаданиям, тайной логике предсказаний, вышедших в начале XIX века. Наиболее часто встречаются книги со следующей фигурацией названия – «Новейший фокусник» (М., 1895), «Новейший фокусник и чародей. Полное описание волшебства, фокусов, святочных гаданий и предсказаний судьбы каждого человека на новый год. Составил по Брюсу девицы Ленорман, Мартын Задеки» (СПб., 1907), «Новейший фокусник и чародей, содержащий объяснения редких, чудесных и достойных внимания волшебных действий, производимых посредством сокровенного искусства Фокуса-Покуса» (СПб., 1911). Истоки этого увлечения, как это ни странно для жившей церковными ритмами России, берут свое начало еще в XVIII веке: «Новый предсказатель, колдун и ворожейка, или Верный и легчайший способ предугадывать будущее в Петрополе» (СПб., 1795). В 1875 году выходит точное переиздание «Первобытного Брюсова календаря», с большим количеством гороскопических таблиц и другой символикой, составленный генерал-фельдмаршалом в уединении своего имения в 70-е годы XVIII века. Там же (в издании 1875 года) мы находим «Общее обозрение предсказаний. Астрономический, экономический и политический Брюсов двухсотлетний календарь, сочиненный и расположенный с нынешнего столетия, начиная от 1800 года», что очень перекликается по своим устремлениям с сочинениями Экартсгаузена «Взгляд на будущее, или Сказание о XIX столетии» (СПб., 1813) и «Важнейшие иероглифы для человеческого сердца» (СПб., 1803). Тему гаданий, суеверий, проникновения в таинственные и запретные миры раскрывают и такие издания, как «Опыт изъяснения сфингов» И. Коха (СПб., конец XVIII века), «Разговоры в царстве мертвых Екатерины Великой с императором Петром Великим, с Людовиком XVI, королем французским, и Фридрихом Великим, королем прусским» (М., 1807), «Духовидец, исто-



рия взятая из записок графа О\*\*\* и изданная Фридрихом Шиллером» (М., 1807), «Чародеи, или Новый и полный всеобщий оракул» (СПб., 1816, 2-е изд. и 1822, 3-е изд.), «Книга судьбы, или Ворожей гостиных» (СПб., 1843), «Иллюстрированный сфинкс, или Собрание разнообразных русских загадок» (СПб., 1858) и др. В связи с интересовавшей символистов темой сна показательно обилие сонников, вышедших на протяжении XIX века: «Новый и подробный сонник, ознаменующий пространное истолкование и объяснение каждого сна... выбранный из Платона, Птолемея, Алия, Албумазара» (СПб., 1811, изд. 2-е и 1829, изд. 3-е), «Ключ к изъяснению снов, составленный по сочинениям... изданный в лицах Михайлом де ла Портом в Париже, а вновь исправленный и дополненный Московскими ворожеями со 103 литографированными картинами» (СПб., 1838), «Искусство толковать сны, подробное изъяснение всех снов, видений» (СПб., 1846). Этот список можно продолжать долго, для нас важен тот печальный факт, что расшатывание духовных устоев шло на протяжении по меньшей мере века, проявив себя не только в символических образах искусства, но и в катастрофических событиях истории.

Не удивительно, что среди всех этих искушений хотелось снова почувствовать гармонию души, времени и пространства (заметим, что «поэма с картинками» Мильтона «Потерянный Рай» была издана в 1795 году, М. 8\*). Главной духовной связкой русского символизма с предшествующим ему романтизмом была та интонация возврата, которая рождалась в атмосфере наступающего прощания. Для мирискусников, Борисова-Мусатова и многих других пассеистов горизонт словно отступал назад, приближаясь к своим рубежам, тянуло обернуться и через творческое погружение в художественный мир войти в пространство минувшего. Подобное ощущение было развеяно в мысленной и духовной атмосфере Серебряного века, как воздух: «Наступило время, по выражению И.С. Аксакова, когда мы должны вернуться домой»<sup>60</sup>, – писалось в показательном в связи с затронутой темой художественно-литературном сборнике изобразительных искусств, иконописи, зодчества, ваяния в образцах древнего и современного искусства. «Цветник», изданный К. Степановым, выдержал всего один выпуск (1908. №1), но показателен как рассматриваемыми темами, так и своим художественным материалом. Здесь мы сталкиваемся с принципами, отличными от методов погружения в материал символистов, которые наблюдаются в журналах «Мир искусства» или «Золотое руно». Несмотря на обращение к сходным проблемам и к оформительским возможностям стиля модерн, в нем главным является именно исторический подход, дистанцирующий переживания о прошлом в реальность современного времени, в ре-

зультате чего художественный язык воспринимается только декоративно, а образы – идейно. Художественное впечатление от журнала «Мир искусства» (с 1898 года) или «Золотое руно» (с 1906 года) совершенно иное. Даже в материале теоретическом ощутимы принципы, питавшие творческую манеру художников, оформлявших их; ту манеру, которую начали развивать мирискусники, через интуитивный, герменевтический метод раскрытия сюжетов, тем и образов.

Все зависит от интерпретации. Быть художником во что бы то ни стало – романтический идеал, воспринятый символистами. Художественные особенности языка помогают открыть и более далекие горизонты развития образа, акцентируя расстояние и сближения прошлого и настоящего, мечты и реальности в самодостаточном пространстве искусства. В живописи русских символистов пейзажное пространство, как мы уже отмечали, строится на композиционных принципах конструируемой природы сада. Пейзажный мотив берется не просто в реальном контексте природы, включающей в себя поэтические данности природы (как, например, у С. Жуковского или С. Виноградова), но в преображенном творческими принципами смешения реальности и сочинительства виде. Конечно, степень преобладания одного над другим у художников, рассматриваемых нами как символисты, разная. Так, М. Якунчикова в большей степени шла от лирической памяти природы, хотя и начала вырабатывать те пластические принципы художественного языка, которые будет развивать А. Бенуа в своих Версальских пейзажах (заострение ракурсов, наполнение пространства особой интенсивностью скрытой, внутренней жизни). Повышенная степень декоративно-орнаментальной концентрации присуща листовым фонам женственных образов Ф. Боткина, словно синтезирующих эхо подмосковных садов (гроздь рябины) и парижских парков (каштаны)<sup>61</sup>. Поиски в области декоративного лиризма, начатые Боткиным, близки терпкой поэзии садов А. Савинова, звучащих как панообразный отрывок итальянской ривьеры, помнящий о романтических скрещениях времен. Пейзажные парковые образы К. Сомова складываются долго и сложно, синтезируя как реальные усадебные или парковые виды, отраженные в этюдах, так и художественные фантазии в духе «былых времен». Мир В. Борисова-Мусатова уходит за границу сада, как за зеркальную плоскость воды: его реальность – в реальности заброшенных усадебных парков, а его непроницаемость – в трансформации духовной плотности пространства памяти и пространства жизни. Сад становится наиболее органичной территорией для обитания вневременных сущностей, оживляемых душами художников. Бестелесные грезы П. Кузнецова и П. Уткина, Н. и В. Милиоти просто не смогли бы

дышать в пространстве реального ландшафта, с которым они все же связаны памятью о райских уголках садов-эдемов. Эти перевоплощения, метаморфозы развиваются постепенно, движутся от конкретной и зримой композиции к ирреальной, бесструктурной форме, затем, чтобы потом снова обратиться к новым языковым поискам, нырнув в перспективу 20-х годов XX века:

Скажите, как потом другим  
не любоваться деревьями,  
когда без нас они прекрасны?<sup>62</sup>

Таким образом, на рубеже XIX–XX веков пробуждается интерес к возможностям пересоздания, модификациям форм искусства, обусловленных их связью с «формами чувственности»<sup>63</sup> – пространством и временем. Но, несмотря на то что временные границы расширяются, пространство сужается, замыкается, уходит в концентрическую атмосферу излюбленного мотива – островка парка или сада:

Я насадил свой светлый рай  
И оградил высоким тьном,  
И в синий воздух, в дивный край  
Приходит мать за сыном<sup>64</sup>.

Важно помнить тот факт, что русский символизм (особенно в живописи) преимущественно опирается на реальные, подлинные истоки – истоки переживания. О реалистической природе романтического чувства русского символизма писали многие теоретики этого умозрения – А. Белый, В. Иванов, А. Ремизов, А. Блок и многие другие. Помимо феномена личных привязанностей, воспоминаний детства и юности, проведенных в усадьбе или на даче, в обращении художников-символистов к садово-парковым мотивам сказывается интерес к его сложной природе, дающей одновременно мысль о реальной стихии и идеальной памяти. Подобная двойственность позволяет наполнить художественное пространство картины дополнительными оттенками настроения и смысла. Любовь к старине, к прошлому, характерная для мирискусников, Боткина, Борисова-Мусатова, это полифоническое ощущение структуры образа, живущего во времени и наполненного им через пространство, внушенное символизмом; это то ощущение, которое будет развиваться в классическом искусстве XX века усложнением синтезируемых гармоний памяти в регистровке образа (прежде всего в музыке – А. Шнитке, и в балете – Д. Баланчин, У. Форсайт, М. Бежар): «Всякое искусство символич-

но – настоящее, прошлое, будущее. В чем же заключается смысл современного нам символизма?» – писал А. Белый. Прямой ответ мы находим чуть ниже: «Школа символистов раздвинула рамки наших представлений о художественном творчестве; она показала, что канон красоты не есть только академический канон; этим каноном не может быть канон только романтизма, или только классицизма, или только реализма; но то, другое и третье течение она оправдала как разные виды единого творчества; и оттого-то в пределы недавнего романтизма вторглась романтическая фантастика; и обратно: бескровные тени романтизма получили в символической школе и плоть, и кровь; далее символизм разбил самые рамки эстетического творчества, подчеркнув, что и область религиозного творчества близко соприкасается с искусством... Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь проносится мимо нас»<sup>65</sup>.

Чтобы понять глубину и своеобразие творчества мирискусников и последующих художников, чье искусство наполнено символическими настроениями, нужно верно и подлинно прочувствовать атмосферу той жизни, которой в России уже нет, но которая была многовековой, последовательно росшей реальностью. Мысль о связках непрерывных и замкнутых – это не только пространственный принцип садов, но и внутренний смысл жизни, тем более жизни в контексте истории искусств.

\* \* \*

Диалог с природой на языке знаковых, поэтических и символических ассоциаций в светском искусстве развивается постепенно и последовательно. Структура жанров и иерархия достоинств выстраивалась в XVIII–XIX веках согласно академическим канонам, влиявшим не только на ценностные категории, но и на художественную манеру, выработывавшуюся условиями воспитания в Академии художеств, прежде всего копированием и поездками в Италию, считавшуюся идеальным местом для развития вкуса и постановки глаза не только пейзажиста, но и вообще художника. Эстетические приоритеты формировались, конечно, и внутренним миром самих художников. Вот, например, как об этом писал А.Г. Венецианов: «В эту часть художественного образования (т.е. академического. – *О.Д.*) не входит красота, изящество и прочие эстетические начала: ибо они не зависят от верного видения предметов в Природе; художник объемлет красоту и научается выражать страсти не органическим чувством зрения, но чувством высшим, духовным, тем чувством, на которое Природа

так не щедра бывает и одаряет только немногих своих любимцев...»<sup>66</sup> В структуре языка барокко, классицизма или романтизма такие понятия, как лирический или поэтический образ, аллегорическое или эмблематическое значение, выражали себя по-разному. Это чувствовали и теоретики того времени: «Поэзия как подражание естеству и как истинное подобие есть одна и та ж, по свойству своему, во всех веках, и во всех местах у человеческого рода: но способ речи, или Стих, коим обыкновенно изображается поэзия, находится многообразен...»<sup>67</sup> Способ, манера речи – это особенности стиля. Какие общие тематические слои, фразеологизмы, помимо уже рассмотренных, можно еще выделить в контексте романтического и символического настроения и как они преломляются в свете времени? Какие красочные пелены облакают образы, кочующие из века в век?

В XVIII веке идеальное видение художественного пространства основывалось прежде всего на мыслях о гармонии, стройности, пропорциональности. Такие понятия, как «еврифмия», «правомерие», «согласная мера всех частей», «совмерность» и разнообразие были не только принципами архитектурного строительства, но и глубокими мировоззренческими категориями, укладывающимися в духовную и нравственную картину того времени<sup>68</sup>. Эти представления были отражены как в живописи, так и в садово-парковом искусстве: «Дерево чрезвычайной красоты, по середине сада стоящее, возбуждало любопытство мое наиболее. Вместо того, что у прочих дерев каждый листок говорил нечто особенное, то у сего все вдруг одно говорили. Здесь то, сказал я, есть согласие всего различного, следовательно, и самое большое совершенство»<sup>69</sup>. В конце XIX века представление о целостности образа, его идеальном первообразе становится сложнее, зыбче, баланс равновесия смещается, образы психологизируются. В своей «Теории удовольствий» Зюльцер подчеркивает прежде всего симпатическую функцию искусства, в унисон с которой и звучат лирические, неторопливые интонации полотен Сем. Щедрина или А. Венецианова: «Художник, сочетав здесь единство со стройностью, дал такое разнообразие, которое составляет в сей части общее целое неподражаемое»<sup>70</sup>.

В конце XIX века драматическая составляющая романтического порыва к недостижимым высям и нездешним гармониям гиперболизируется, выделяется как одна из главных и таинственных в стихийном пространстве искусства. Вспомним, например, «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше. Конечно, все это усложняет и понимание символа. Если в XVIII веке достаточно было изобразить «Тайну», то в XIX веке попытались проникнуть в нее средствами искусства. Символизм в живописи Серебряного века – это прежде всего настроение, это дыхание образа в пространстве, особая аура ин-

дивидуального строя произведения, действующая только при непосредственной встрече с ним (попытка судить о картинах К. Сомова или А. Бенуа, Ф. Боткина или В. Борисова-Мусатова, А. Савинова или П. Кузнецова по репродукциям заведомо безуспешна). Специфическая интенсивность символического настроения в картине особенно наглядно проступает, когда мы сравниваем два различных по своему характеру образа в творчестве художника, у которого одновременно сосуществовала разная манера выражения – декоративная и символическая. Например, в творчестве А. Бенуа (я говорю, конечно, только о раннем периоде) можно найти как глубокие, символически выдержанные композиции, так и стилизации с театральным уклоном или просто натурные этюды. Выразительное чередование линий, подчеркнутая красота плоскостей воды, отражающих мир деревьев и ржавых пятен крон с кусочками неба, свежесть и непосредственность настроения этюда «Зеркальце в Трианоне» (1905) ярко демонстрируют особенности звучного языка искусства модерна в его декоративном ключе. Символическое состояние в природе у А. Бенуа проскальзывает реже, чем у других рассматриваемых нами художников, но тем нагляднее можно почувствовать разницу в интерпретации. Символическое напряжение у Бенуа достигается прежде всего особенностями композиционного построения, то есть формальными методами, но при этом является манерой видения, а не способом объяснения. Например, в этюде «Версальский парк» (1896–1898) излюбленная художником игра ракурсов создает напряжение формальными средствами – срезанный угол прямоугольной выемки фундамента верхнего яруса, прямоугольник пандуса, похожие на погребальные тумбы постаменты в сочетании с серой дымкой обнаженных крон создают приглушенно-таинственное настроение. Настроение определяет серьезность тона всего образного строя так же, как музыкальная тональность эмоциональный колорит мелодии. Именно поиски внутренней интонации эмоционального переживания, стремящегося выйти за пределы холста и подчинить себе пространство окружающей среды, обуславливают декоративный символизм творчества Ф. Боткина – одного из наиболее ярких представителей интернационального варианта стиля модерна в России<sup>71</sup>. Желание уйти в себя, уединиться, замкнуться, вслушаться и пережить что-то глубоко неповторимое и индивидуальное стало едва ли не самым доминирующим в эпоху модерна. По природе своей это переживание имеет романтические истоки. Знаменитая печаль-тоска является одной из главных чувственных составляющих художественных, поэтических и музыкальных образов искусства рубежа веков. С точки зрения символизма, на наш взгляд, это настроение может быть вы-

делено одним из главных компонентов в характеристике символического образа, причем состояние грусти или болезненного волнения становится уже не просто словесной краской, но самым действующим художественным образом. Именно оно определяет тональность пространства в картинах В. Борисова-Мусатова, во многом М. Врубеля, И. Левитана и других художников, высказываясь, конечно, в контексте индивидуальных для каждого художника тем: для Боткина это прежде всего эстетико-поэтический мир женской души, воплощающей красоту мира и гармонию природы; для Борисова-Мусатова – ностальгические переживания воспоминаний, призрачность прошлого; для Врубеля – напряженная страстность фантастического романтика; для Левитана – элегический скрытый ритм певучей мелодии русской природы, непрерывно ищущей выражения не только в пространстве живописи художника, но и в пространстве его души и жизни. Романтики видели в подобном состоянии черты идеального героя с возвышенной, непонятой душой. Очень часто его вызывали искусственно, смешивая реальные переживания с вымышленными обстоятельствами. Благодаря этому и появляются два знаменитых образа романтической эпохи: книга и уединенная беседка или аллея со скрывающимся в них героем. Нет ничего удивительного, что искусство оформления книги в начале XIX века отличалось большой изысканностью и культурой, привлекавшей мирискусников, а затем и художников «Голубой розы» в их издательском опыте (имеется в виду журнал «Мир искусства» и журнал «Золотое руно»). Книга была той художественной жизнью паркового пространства, которое в конце XIX века переполнили воспоминания. Хотя, конечно, воспоминания питали и уединение романтизма. Вот, например, как писал о Павловском алебастровом памятнике великой княгине Александре Павловне (умерла в 1801 году) П. Свиньин в 1816 году: «Под сводами мавзолея является взорам воздушное существо из белого мрамора, готовое оставить сей бранный мир и превратиться в блестящую звезду, подобную той, которая украшает небесное чело ея. Гименей с опущенным к земле пламенником – преклоняет колено пред неисповедимую судьбою, но в то же время, объятый глубочайшею горестью, нежностью и отчаянием стремится дрожащею рукою удержать полет сего Ангела. Памятник сей воздвигнут на том самом месте, которое покойная Александра Павловна обрабатывала в детстве собственными руками своими»<sup>72</sup>.

«В сени дерев, во мраке, вызывающем почтение» укромно развивались самые романтические мысли, рождались мечты и стихи. Прогулка по местности прекрасной, выстроенной согласно идеальной логике, ориентировала на размышление и внимание к своим чувствам.

Уединенные беседки, скрытые гроты, укромные скамейки в уголках тайной жизни цветов и памяти, рассматриваются не столько как средство пробуждения ранищих печалью дум, а, наоборот, как способ врачевания и исцеления души от ипохондрии, через «ощущение в сердце своем водворяющегося вожделения покоя и безмолвия»<sup>73</sup>. Эта тема отражена, например, в таких журналах, как «Сельский житель, экономическое в пользу деревенских жителей служащее издание» (Императорская типография Московского университета, 1778) и «Экономический магазин»: «О! Как приятно было для меня возвращение сие в то место, где я родился и где, многие годы потом живучи в мире и тишине, препроводил в спокойном веселом и том состоянии, какого не желал лучше! Все места, окрест онаго лежащие, и все предметы, зрению моему встречающиеся, были мне милы и приятны, и казались встречать меня с удовольствием, и торжествовать возвратное мое к ним прибытие. Я спешил в мои сады, в сии места, кои из негоднейших мною в приятные и веселье обращены, и мне бесчисленны поводы к чувствованию невиннейших, но вкупе приятнейших увеселений толико лет подавали; и, находя в них новые поводы к утешению, забывал все свое неудовольствие и получал отраду и успокоение»<sup>74</sup>. Журнал «Сельский житель», предшествовавший знаменитому «Экономическому магазину» (с 1779 года), издавался А.Т. Болотовым анонимно на протяжении 1778 года. Это было одно из первых по своему характеру практических изданий, посвященных теме жизни в усадьбе, ее обустройству, разбивки новых садов и воскрешению старых: «...а особливо усердствуют вам охотники до садов и говорят, что они весьма бы были рады, есть ли бы могли сообщать им что-нибудь о садах и о разведении оных полезное, и они б могли иметь всегда такого добротного знающего человека, у которого могли б обо всем требовать совета»<sup>75</sup>. Даже сами вымышленные фамилии адресатов носили деятельный и подчеркнуто деловой характер: Садозаводин, Луголюбов, Садолубов, Старосадов, Хлебопахарен, Прудолубов, Ветлин, Цветолобов и т.д. На страницах журнала внимание уделялось не только «садам плодovitым», но также и увеселительным, хотя сложной и цельной разработки символической структуры сада здесь мы не находим. Если говорить о художественной выразительности, которая присутствует в лирических отступлениях, то она отличается трезвым и спокойным характером мысли. Эти качества были вообще присущи Болотову как человеку, что ощутимо и в его «невинных и безопасных упражнениях» рисованием. В Государственном Историческом музее хранится «Альбом видов Богородицкого парка», содержащий 78 рисунков усадьбы, исполненных Болотовым и его сыном. Богородицкий парк в имении графа А.Г. Бобринского, созданный Болотовым в пери-



од с 1776 по 1796 год, представляет собой образец одного из первых пейзажных парков в России. Эти рисунки интересны своей практической стороной, показывающей как, принципы реального садово-паркового искусства проникали в область живописи. Хотя они и изображают все романтические атрибуты английских парков, такие, как беседки, ротонды, вазы на холмистых постаментах неровного ландшафта, гуляющих на фоне живописных берегов кавалеров и дам в длинных платьях, изгибающих их фигуру наподобие стебля, рисунки эти несут любительский и прикладной характер, очень интересный с точки зрения рассмотрения конкретных реалий усадебной жизни. Целый пласт подобного полупрофессионального усадебного художественного творчества дошел до нас от этого периода. Не только профессиональные художники писали виды усадеб по предложению их владельцев, как, например, Яков Яковлевич Филимонов и Василий Петрович Причетников, родовое поместье князей Куракиных – «Надеждино» или Семен Федорович Щедрин усадьбу Демидовых – «Сиворицы»<sup>76</sup>, чьи образы отличаются художественной цельностью и романтическим лиризмом, но и крепостные неизвестные мастера оставили портреты усадеб, в которых они жили, а также и сами владельцы, например – В. Жуковский, А.Б. Куракин («Виды села Степановского», 1839. Х., м.



Причетников В.П.  
Храм Истины. Из серии «Виды имения князя А.Б. Куракина Надеждино Сердобского уезда Саратовской губернии». Вторая половина 1790 – начало 1800-х г.г. Холст, масло.  
Тверская областная картинная галерея, Тверь

Серия из 8 видов. ГИМ). Большой коллекцией неатрибутированного изобразительного материала с видами частных усадеб обладает Государственный Эрмитаж<sup>77</sup>. Хотя работы отличает не очень высокий уровень художественного исполнения, но они позволяют проникнуть в атмосферу неясной для истории художественной жизни, которая была питающей духовной повседневностью России XIX века, поэтому оставлять их без внимания, как это происходит в настоящее время, представляется несправедливым.

О модном (даже уже на заре романтизма) чувстве тоски, «ипохондрической болезни» писали достаточно много: «Ипохондрическую болезнь обыкновенно заключают под общим именем тоски, или боления сердца <...> Одержимые сею болезнию люди весьма склонны бывают к печали, всего боятся, и обо всем беспокоятся, а причины тому никакой объявить не могут»<sup>78</sup>. Среди публикаций встречаются рассказы и заметки, занимательные как своими тонкими насмешливыми интонациями, так и тем, что склонность к печали, мечтаниям и замкнутости описывается как новорожденная, новомодная болезнь XVIII века: «Я теперь не у д о б о - р а з у м н о - и - д у х о д е я т е л е н. Прошу я вас, государь мой, именем всяя наша дружбы, приказать хотя на мой кошт выпечатать сие слово большими, а если можно, и



Щедрин С.Ф.  
Вид усадьбы «Сиворицы» под Петербургом.  
Не позднее 1792.  
Бумага, гуашь. 43,1x59. ГТГ

красными еще буквами: оно есть новое и высокое изобретение осьмнадцатого столетия; а я, имея счастье быть онаго первым творцом и знаменателям, хочу оно передать потомкам от рода в род и на множество веков»<sup>79</sup>. В конце XIX века в одухотворенно-страдальческие, бледные, изможденные лица, «которые боль истончила до скелета из твердой и белой, как мрамор, плоти», лица, с нервно горящими глазами, чья глубина подчеркивалась контуром обводившей их темноты, стали выражением истинной внутренней красоты и духовного аристократизма. Признаки эти порой искусственно вызывались чрезвычайным и по существу тщетным напряжением, например, бессонными ночами, как это описывает Ж.-К. Гюисманс в романе «Наоборот», что послужило материалом не для одной злостной шутки, суждения и сочинения, например – книга Макса Нордау «Вырождение» (1892–1893, в России – 1894). Интересно отметить, что псевдоним самого автора (подлинное имя – Симон Зюдфельд) образован, несмотря на критику «декадентства», согласно принципам символизма – наоборот: «...Нордау (*от нем.* «der Nord» – север) – антитеза буквальному значению фамилии Зюдфельд (*нем.* – южное поле)»<sup>80</sup>. Все эти симптомы в искусстве конца XIX века можно рассматривать как особую грань темы Времени, которое пытались уложить в сознание, при всей его непокорности и невозможности уяснения, они «были не столько следствием возраста, сколько масштаба»<sup>81</sup>. Двойственность, таящаяся в природе и жизни, мир в границах и за их пределами, рост, взросление и старение, которые в тени многозначительных размышлений можно проследить на примере цветка или человека, напряжение, выразительная логика красоты, красоты самодостаточной и бесцельной в силу смертности, а может быть, наоборот, благодаря вечности – все это слилось в синтетический идеал символизма. Почему герои К. Сомова кажутся кукольными? Потому что «на них приходится смотреть в одно и то же время и глазами, и памятью, на этих кукол, раскрашенных в бесплотные краски лет, олицетворяющих время, то самое, обычно невидимое Время, которое, дабы стать зримым, ищет тела, и повсюду, где находит, завладевает ими, чтобы направить на них свой волшебный фонарь»<sup>82</sup>. Может быть, тот самый фонарь, который так радовал А. Бенуа в детстве и которым высвечивал С. Судейкин сказочно-театральные сценки перламутровых садов с воздушными фонтанами юбок балерин и прогуливающих красавиц. Эта тема времени становится одой из главных причин ухода художественного пространства в пейзаж парка или сада, лирические и романтические образы которых появились в русском искусстве в конце XVIII века. В этот период мы можем говорить о дифференциации, произошедшей в характере изображений парков: архитектурные чертежи и

плановые изображения, конкретные и наглядные гравюрные виды (в духе А. Зубова или «Аксонметрических планов Петергофа» П.-А. де Сент-Илера, 1770-е) отделяются от художественных образов в рисунке, акварели и масле, в которые проникают гибкие связки романтизма. Поэтические описания парковой природы вытесняют в конце XVIII – начале XIX века топографические ландшафты и в живописи. Именно лиризм и очарование характеризуют романтические образы парковых видов художников этого времени. Безусловно, опирались они на идеальные ландшафты, созданные садовым искусством, которое основывалось на реальных знаниях и поэтических чувствах, формировавшихся литературой, вышедшей в то время. Как правило, это были французские и английские издания.

Романтизированные образы парковой природы в творчестве Сем. Щедрина и С. Сергеева вдохновлены, прежде всего Павловском, Петергофом и Гатчиной. В какой мере они сохраняют характер русской природы? Уже в начале XIX века их воспринимали как нечто органичное выразительным особенностям русского пейзажа: «Да, добрый мой Кюхельбекер, – свой домашний уголок Колоннада, Храм в Павловском, – доставляют мне удовольствие более, нежели все красоты Италии»<sup>83</sup>, – пишет великая княгиня Мария Федоровна директору Павловска. Все же не стоит упускать из виду тот факт, что естественный характер этих мест был существеннейшим образом изменен поиском красок и композиций, соответствующих идеалам садово-паркового искусства того времени: яркие тенистые аллеи голубых елей торжественного регулярного Петергофа, поэтически топкие пейзажи «холмистого» Павловска, таинственные и романтические озерные берега Гатчины – в такой же степени русская парковая реалья, в какой и воплощенная мечта европейского садовода. Так что даже иностранцу эти художественные пейзажи навевали вполне понятные ассоциации родственных мест: «Когда, покинув Царское Село, Вы поедете прекрасными полями, напоминающими английский пейзаж, Вас встретит прохладный лесок, который будет сопровождать Вас до самого Павловска. <...> Деревья, кустарники и травянистые растения из отдаленнейших краев Земли объединились тут, чтобы создать роскошный массив, вызывающий сладостные мечтания. Конечно, для этого были выбраны такие растения, которые выносят нашу недружелюбную зиму. Но если сибирский кедр напоминает Вам о шестидесятом градусе широты, то шелковица и каштан докажут Вам, что уход и забота могут способствовать акклиматизации у нас созданий более счастливого климата»<sup>84</sup>.

Императрица Мария Федоровна была необыкновенной любительницей цветов и садоводства, неудивительно, что искусство ее

времени проникнуто такой романтической прелестью и элегической красотой. Тонкий вкус, основанный на глубокой любви к живым образчикам красоты, присущий Марии Федоровне и Александре Федоровне, повлияли на выразительную стилистику не только садово-паркового искусства, но и на архитектуру и живопись. О знаменитом собственном саде императрицы Марии Федоровны, о Розовом павильоне (арх. А. Воронихин) и других павловских цветочных участках парка А. Штрох пишет как о волшебном влиянии «метода творчества Марии». Не меньшим влиянием личного вкуса императрицы отмечен и следующий период жизни за городом. «Blanchefleur» – белый цветочек, вернее, роза – Александра Федоровна лично занималась подбором растений и цветов в садике Александрии (арх. А. Менелас), садах Царицына и Ольгина павильонов (арх. А. Штакеншнейдер), Луговом парке. Цветы распускались не только в садах, оплетали не только бордюры обоев или ручки кресел, танцевали не только по полю фарфорового озера, но складывались в целую азбуку – селам, а порой в них просто пытались превратиться. Последнее замечание, если говорить о России середины XIX века (времени увлечения французскими романтиками), несет и комическую характеристику: «...цветы, вот настоящая его болезнь. <...> Да, он страдает иногда каким-то тревожным воспоминанием; это страсть совсем новая и называется она по-ученому – цветобесием. <...> ...в глазах Мильфлера, моего господина, всякой цветик имеет чрезвычайное значение, он почитает его тайным творением, существом, скрывающимся под нежною оболочкою, какою-то душою узника, так говорит мой господин, душою, томящеюся в бутоне; он с ними разговаривает, рассуждает с цветами, только уж правду сказать, рассуждение это жалкое, он думает, что они ему отвечают»<sup>85</sup>. Однако язык цветов был не таким уж жалким и, по-видимому, достаточно популярным. В «Журнале садоводства» печатаются «Синоптические таблицы»<sup>86</sup>, которые обучают символической речи «селам» – языка цветов. Интерес к ним характерен и для конца века, так как появляются переиздания книг, посвященных этой теме, а также выходят новые, принцип построения которых очень похож: «Селам, или Язык цветов» Д. Ознобишина (СПб., 1830), «Язык цветов, или Описание эмблематических значений, символов и мифологического происхождения цветов и растений с прибавлением стихов, написанных на цветы русскими поэтами. С картинками. Посвящено прекрасному полу» (СПб., 1849), «Язык цветов. Язык любви» (Рига, 1903), «Язык цветов» (Варшава, 1905). Имели хождение и иностранные книги, привлекавшие выразительной стилистикой модерна, например «Flora's Feast a masqve of flowers. Penned and picture by Walter Crane» (London, Paris, Melbourn, 1895) из собрания ГМИИ им.

А.С. Пушкина. Хотя приведенные примеры отличаются более декоративным характером, однако цветочный язык, не имеющий слов, направлял мышление в область символических ассоциаций, переводивших образы в иную плоскость прочтения. Символисты поверили в цветы серьезнее, пытаясь найти в них неуловимые черты сакральной женственности, влекущей грации и «ангелизма» (Н. Минский). Сборники эссе М. Метерлинка «Двойной сад» и «Разум цветов», вышедшие в 1904 году, чье творчество увлекало русских художников-символистов, очень показательны в этом смысле.

В связи с рассматриваемым вопросом хотелось бы добавить, что романтическая жизнь XIX века в атмосфере цветов и сада, проникнутая светской культурой, аристократическим благородством утонченного вкуса, получила большое отражение в живописи, что может оказать значительную помощь при реставрации и реконструкции разрушаемых временем парков, прежде всего с точки зрения атмосферы, ауры образов. Как отмечалось выше, романтическая «вселенная парков» входит в живопись Г. Сергеева, Сем. Щедрина, А. Мартынова, С. Галактионова образами Гатчины, Павловска в поэтически описательном ключе императорских резиденций. В XIX веке эта традиция будет продолжена, прежде всего акварелями видов николаевского Петергофа И. Шарлеманя, Е. Мейера, К. Шульца, Л. Премацци, А. Бланшара, В. Садовникова. Их манера проникнута лирической полнотой образов: жизнь очаровательная, молодая, весенняя предстает перед нами. В конце XIX века в первую очередь А. Бенуа, К. Сомов, М. Добужинский, А. Остроумова-Лебедева возвращаются к темам загородных парков и словно воскрешают времена их расцвета – времена Марии Федоровны и Александры Федоровны, но вкладывают в образы уже иное настроение, свое понимание, несущее черты эпохи Серебряного, а не Золотого века, порой символически насыщенное, а порой действительно просто ретроспективное.

Стилизация в искусстве эпохи модерна возводится в категорию глубоко личного творческого приема. Черты минувшего наполняют художественную форму подлинностью и особой проникновенностью, превращающей тот или иной стиль в насыщенный символ прошлого, заглядывающий «в душу эпохи сквозь глаза видевших ее»<sup>87</sup>. В 90-х годах XIX века художники группы «Мир искусства» развивали эту точку зрения последовательно и целно – как в своем журнале<sup>88</sup>, так и творчестве. В стилизаторстве этих «ретроспективных мечтателей» нужно видеть не столько иллюстрации и картинку с ароматом старины, сколько глубоко символический способ мышления, синтезирующий в творчестве мотивы прошлого с полифонической формой настоящего: «Мечта о былом – интимная поэзия их творчества. Изо-

щренность рисунка, капризная законченность контура, чувство линии, острота графических приемов в связи с глубоким проникновением в душу прежних эпох – вот признаки, достаточно характерные для выделения в особую школу главных создателей “Мир искусства”, вдумчивых поэтов русского модернизированного empire’a и XVIII в. <...> Их “ретроспективная мечтательность” – не только следствие той “любви к редкому и невозвратному”, которой овеяно все искусство конца XIX столетия, но, несомненно, объясняется и более глубокой потребностью: вернуться к хорошей художественной традиции, к забытой красоте екатерининской и Александровской эпохи, после гнетущей прозы и фальши 50–80-х годов»<sup>89</sup>.

Безусловно, связь с традицией является важной характеристикой творчества мирискусников, но нужно понять, что выражается она не только формально, но и психологически, рождая символически-напряженные образы, например у К. Сомова. Подобное видение характерно и для В. Борисова-Мусатова. Вызвано оно поиском опорных духовных точек в пространстве. В символизме этот вопрос встает особенно остро, и не только в литературном или музыкальном творчестве В. Иванова, А. Белого, С. Мережковского, А. Скрябина, но и в живописи, прежде всего художников «Голубой розы» (например, П. Кузнецова), или в композициях других символистов, таких, как В. Денисов, у которых образ сада возникает как символ пространства внереального, запредельного, духовного – райского или прямо противоположного<sup>90</sup>: «Искусство долго называли храмом. Теперь – говорим о часовнях искусства. Каждая новая группа художников – новая часовня, для немногих. Тем дальше – от кощунства «торгующих в храме». Светло. Тихо. И картины – как молитвы. Пусть даже – робкие или неумелые, слишком одинокие или недостаточно благоговейные, но молитвы»<sup>91</sup>. Область грезы становится главной в их творчестве, так же как и в творчестве П. Уткина и Н. Крымова, о чем пишут многие современные художникам критики<sup>92</sup>. Однако даже само представление о грезе наполняется в символизме более прозрачной и зыбкой смысловой образностью сна и вечности смерти:

Греза – это тело...

<...>

А те из духов более святых,

Кто не рождался и не умирал,

Лишь посещают в сновиденьи нас<sup>93</sup>.

В сочинении Ф. Мюнтера, хранящемся в Библиотеке Академии художеств (Санкт-Петербург) и посвященном эмблемам и художе-

ственным изображениям древних христиан, мы находим следующее замечание, которое указывает на ситуацию смешения разнородных и разновременных культурных пластов в жизни тех или иных символов, поочередно то уходящих в забвение, то воскрешаемых: «Почему древние христиане не приняли в свою художественную аллегорию прекрасный образ, которым греки и римляне выражали идею смерти, гения с обращенным книзу потухшим факелом, тогда как в других случаях не боялись же они сходства с языческими изображениями? Объяснить нелегко, тем паче, что сам Христос, Иоанн XI, II, дал пример сравнения смерти со сном...»<sup>94</sup> (Как мы видели, в XVIII и XIX столетиях эти образы становятся популярными.) Мысль Мюнтера образует важную лигу, соединяющую символизм и романтизм с глубоким и разветвленным историческим пространством. Светское искусство в России выражает себя во все более и более динамическом эмоциональном плане, включая в себя многие сущностные категории, прежде выражавшиеся языком искусства церковного или, по крайней мере, проникнутого религиозной мыслью. Вхождение русского искусства в европейскую систему культурных ценностей, которое отмечается многими исследователями (одним из примеров может служить доклад С.О. Андросова «Музей слепков как универсальный проект эпохи Просвещения», прочитанный им на «Лазаревских чтениях в феврале 2007 года»), повлекло за собой увлечение Античностью. Искать в данном факте особой психологической глубины, конечно, не стоит, да это было бы и ошибочно. Однако интерес этот показателен сам по себе: проявив себя высочайшим образом в ампире, он существенно повлиял на развитие вкуса, осуществив попытку приближения эстетики жизни к уровню чистого искусства. Не удивительно, что эпоха зарождения и формирования романтизма привлекала художников модерна. Однако их взаимоотношения со стилями прошлого стали иными.

Проникновение античных интонаций в стилистику искусства XVIII века, зазвучавших во всю силу в ампире (по времени параллельном раннему романтизму в живописи и рассматриваемому нами как высшее напряжение эстетического чувства классицизма, его романтическая стадия в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве), развивает художественный вкус не только в искусстве, но и в жизни, о чем писал в конце XIX века князь Е. Трубецкой: «Дедушка не столько требовал, чтобы все кругом подчинялись стилю, но он и сам ему подчинялся, и оттого не было в жизни большего систематика. Раз заведенный порядок повторялся у него изо дня в день, из часа в час. Все те же часы вставания, все та же каждодневная прогулка с сидением точно определенного количества минут на



названной в его честь княжеской скамейке в парке. И никакая погода не была в состоянии изменить этого обязательного для него расписания. Однажды в холодный дождливый осенний день моя мать сопровождала дедушку во время прогулки. Когда он, по обыкновению, сел на княжескую скамейку, она тоже хотела посидеть вместе с ним, но он дрожащей от холода рукой вынул из кармана часы и, посмотрев на них, сказал: “*Aller, aller, ma chere a la maison, je crains que Voux Voux retroidirer: quant a moi, je dois encore reiter dix minutes sur ce bane*”. И досидел. Но надо сознаться, что на ахтырской скамейке и в самом деле посидеть хотелось – так все было живописно, а глаз, привыкший к стилю, радовался тут на каждом шагу. Мостики, переброшенные через ручьи, с грациозными перилами в березовой коре, круглая одноэтажная беседка “гриб”, двухэтажная беседка “Эрмитаж” с мезонином и перилами в березовой коре, с дивным видом с лесистого холма на противоположном берегу реки, пристань для лодок в стиле дома. Весь этот огромный сад с вековыми деревьями, березами, липами, тополями, соснами и елями был раскинут по холмам по обоим берегам реки Вори, запруженной и образующей в Ахтырке широкую водную поверхность с островом посередине, куда мы часто ездили на лодке. Все это было с любовью, с удивительным вкусом устроено моей прабабушкой, матерью дедушки. И он, родившийся в конце XVIII века, увековечил ее память небольшим памятником – колонкою на возвышении на берегу реки с выгравированными стихами собственного сочинения в допушкинском стиле:

Тебе, мать нежная, драгая,  
Я памятник воздвигнул сей,  
Чтоб ум твой, доблесть вспоминая,  
Излить здесь глас души моей.  
Ты местность эту сотворила  
Храм Божий, воды, дом и сад,  
Саму природу победила,  
Всеми дав стройный, дивный лад...<sup>95</sup>»

Приведенный отрывок наглядно показывает те сближения и расхождения, которые усматриваются в романтизме и символизме. В целом стиль – это определенный предел, граница, в которую помещает время наши выразительные возможности; это оболочка времени, разноликого по образу, но в принципе одного и того же по своему существу. С одной стороны, манеры Александровской эпохи вроде бы налагают определенные трудности для вхождения в ее пространство молодого поколения конца XIX века – поколения его внуков.

С другой стороны, внутренние связи от этого не нарушаются, а, наоборот, раскрывается логика их сближения. Выдержка и верность стилю обнаруживают романтические качества, объяснимые только исключительной влюбленностью и верою в избранный идеал. Не оглядывающаяся на время, преобразующая и продлевающая его, идеалистичность и возвышенность мышления, где художественный образ владеет не только мыслью, но и чувством («Самое выражение чувств у дедушки было стильным»<sup>96</sup>), отличает и символистов, стремившихся с предельной полнотой соответствовать во всем той внутренней гармонии, которая открывалась их внутреннему слуху: «Это была внутренняя музыка исходившего от нее гипноза. Музыкальная душа многого в жизни не видит и потому во многом в жизни ошибается, потому что она всегда переживает состояние музыкального парения над жизнью. Но важно не то, что она видит, важно то, что она слышит, важна красота тех звуков, которые она приносит сюда из того высшего плана бытия, куда она поднимается»<sup>97</sup>. Картины символистов действительно нужно слышать, пытаться объяснить их с последней достоверностью невозможно. Музыкальность живописного строя достигается индивидуальным для каждого художника почерком. Таинственность завораживающих образов Врубеля, напряженное шептание сквозь сдавленный молчанием холст образов Борисова-Мусатова, стильных и вневременных, таких же одиноких, как герои замкнутого и чуть пассивного Сомова, поэтическая меланхолия натюрмортов и парковых сценок Сапунова, Кузнецова, Уткина и других символистов суть выражение глубоко интимных и одновременно симптоматичных в эпохальном смысле духовных поисков достоверного в земных границах идеала: «Согласно одному замечательному мифу, Природа однажды любовно улыбнулась человеку, и он пришел из межзвездных сфер и, увидев в ее воде свое отражение, влюбился в него и пожелал снизойти к нему. Но Природа жадно заключила возлюбленного в свои влажные объятия <...>. От этого человек стал смертен в любви природной, но продолжает быть бессмертным в любви божественной. <...> Будем разуметь под символом то воплощение эстетического переживания, которое открывает ряд мистических потенций, восходящих к абсолюту. Принимая символ в этом смысле, мы поймем, что символизм есть ближайший путь для воплощения нашей любви к абсолютно началу»<sup>98</sup>. За всеми внешними проявлениями символизма в искусстве модерна, такими, как склонность к декоративизму, эпатажу, цветам в петлицах и рядом с рамами картин, желтым башмакам, томному или нервному виду, стоит это особое понимание материи как одухотворенной субстанции, где, плоть проникнута духом «до

гроба, где сросшись вновь, как с корнем цвет родной, себе самим мы Сфинкс единый оба»<sup>99</sup>.

Сквозь обаятельную сферу классической Античности художники конца XVIII – начала XIX века ищут новых форм выразительности своим переживаниям и чувствам. С конца XVIII века выходит немало изданий, посвященных мифологии. Но при всех романтических переживаниях всегда ощущается дистанция, удаление от этого мира, может быть даже театральность, присущая мышлению этого времени: «Вселенная есть зрелище с прекраснейшими декорациями, где каждый действующий имеет свою роль и свое дело»<sup>100</sup>. Романтизм эту позицию, конечно, во многом преодолевает, но все же не изживает до конца. Красивая поза, размашистый эффектный жест и тонко прорисованный, гармоничный внутреннему движению-порыву фон необходимы романтику. В определенной степени чувство меры и точности в обращении с античным наследием спасало классицизм и романтизм при всей его эмоциональности от тех излишеств, которые сложными напластованиями оживут в символизме. В романтизме символ раскрывает художественное иносказание конкретным значением, внятным мысли и чувствам (например, знаменитый срезанный цветок в «Портрете Е.С. Авдулиной» О. Кипренского перекликается с символом 527 из «Избранных эмблем и символов...»: «Хотя живу, но в слезах»<sup>101</sup>). В символизме символ мистифицируется, он воспринимается как «прикровенная» речь, «сверхчувственный опыт» (В. Иванов)<sup>102</sup>. В живописи Александровской эпохи нравственные нормы, дистанцирующие сознание от «языческого» художественного дара, срабатывали особенно остро: «Вымышляйте с большею умеренностию инозначительные лица, чтоб не быть вам невразумительными. Предпочитайте сколько возможно истинные лица существам знаменательным (symbolique) <...> Инозначение редко бывает превосходно, но по большей части невразумительно. Но как художества не одарены словом, следственно им можно употреблять инозначения для общих действий или некоторых отвлечений»<sup>103</sup>. Таково академическое восприятие символа в конце XVIII – начале XIX века: символа как выразительного средства, раскрывающего смысловое значение. В искусстве конца XIX века усиливается стремление к усложнению, при котором намек выступает художественным эквивалентом музыкальной фразы, а музыкальность становится одной из главных характеристик символистского образа, выводя его за границы конкретного слова, ведь «музыка передает то, что слова не могут выразить» (Р. Вагнер). Однако музыкальные и поэтические мотивы, усиленно зазвучавшие в символизме, проявляли себя и в начале XIX века (что мы пытались показать выше), но воспринима-

лись и интерпретировались иначе – расходясь и совпадая, ибо «человечество имеет свои постепенности, яко и все произведения нашего Шара»<sup>104</sup>.

Романтиков вдохновлял образ видимый, логикой красоты и противоречий они наделяли внешний мир, в котором идеальную символическую структуру пространства воплощали сады. Сад воспринимается как совершенный фон для романтика. Само по себе садово-парковое искусство обладало большей свободой в вопросах понимания и интерпретации символов, чем живопись: «Снова и снова взор встречается участки, которые, по-видимому, предоставлены воздействию стихийных сил»<sup>105</sup>. Пробудившийся в конце XVIII века интерес к английским садам, включавшим запасы, как старых символов, так и новых, приучал мыслить пространственно: «Устроители пейзажных парков стремятся одновременно к 2 противоположным идеалам: 1) создать ряд красивых панорам и 2) иметь в парке непрекрашенную природу»<sup>106</sup>. Именно в садах и парках учились чувствовать мир более проникновенно и синтетично, подтверждений чему



Кипренский О.А.  
Портрет Екатерины Сергеевны Авдулиной.  
1822(1823?). Холст, масло. 81х64,3. ГРМ



Эмблемата №527.  
«Хотя живу, но в слезах»

множество: «Человек может быть щастлив, если захочет приблизиться к природе: с нею – в ея объятиях разрывается завеса, которая закрывала от глаз его все истинное, все изящное, все великое – и душа его озаряется новым светом... <...> Но какой стихотворец, какой живописец изобразит все прелести природы? Недостанет языка, недостанет воображения. – Ах! Умиравший Женевский Философ справедливо желал увидеть еще раз восходящее солнце!»<sup>107</sup>

Выработка символистских экзистенциальных ассоциаций начинается с поэтических, символически звучащих метафор – «перенесения от свойственного к несвойственному»<sup>108</sup>. Ритм будней сливался с ритмом природы. Вот, например, как описывает свой образ жизни в Царицыне князь П. Шаликов: «День мой начинался и оканчивался прогулками. Поутру всегда бродил один; ввечеру всегда... с Грациями. Имею ли нужду рассказывать о приятностях летней вечерней прогулки в Английском саду, с Грациями? <...> Жалею о холодном воображении, для которого надобно все описывать!.. <...> В уединенных прогулках я предавался мечтам – необходимым сердцу моему... и, без сомнения, сердцу каждого. <...> Праздненство самое простое принимает волшебный характер в садах Армидиных... Все пленяет, все разнеживает воображение»<sup>109</sup>. «Пиитический» тон проникает и в живопись видов садов, парков и усадеб. Неудивительно, что садово-парковое искусство, пробуждавшее воображение и чувства, повлияло на пейзажную живопись в России, тем более что «память и воображение» считались главными источниками в сложении художественной формы: «Сии столь нежные орудия (частные чувства) не только способствуют к возбуждению в Душе всякого рода понятий, но притом они напечатлевают в ней еще припамятование. Понятие, присутствующее в Памяти, существенно не различается от возбуждаемого предметом. <...> Искусство доказывает, что если какое-либо последствие понятий занимает мозг на известное время, то оный приобретает способность вновь сие же и в том же порядке производить»<sup>110</sup>. Известно, что Семен Щедрин, внесший лирическую струю «идиллической естественности»<sup>111</sup> в русский пейзаж, по возвращении из-за границы (1776)<sup>112</sup> «получил звание “назначенного” с определением его по ходатайству Г.И. Козлова преподавателем в Академию Художеств и назначением в Кабинет ее величества писать виды дворцов и парков»<sup>113</sup>. Первые виды художника, написанные в Царском Селе, еще отличает статика и большая условность, но постепенно происходит выработка индивидуальной манеры, основанной на тонком проникновении в интонации природы, преодолевающей искусственность и декоративную безжизненность. Пейзажи с садово-парковыми мотивами стали своеобразными переводчиками

академической, с итальянским прононсом речи предшественников Сем. Щедрина на собственный художественный язык. Стоит подчеркнуть, что картинность мышления и четкая, хотя и завуалированная романтической патетикой художественная логика прослеживаются даже в «стихийных романтических садах», где пространство складывается из отдельных художественных сцен-видов, организованных и связанных между собой объемно, а не плоскостно, как в регулярных садах. В конце XIX века мирискусники верно сумели уловить эти тонкие грани, направлявшие русло творческой и эмоциональной жизни их бабушек и дедушек, что выразилось как в их искусствоведческих опытах, так и в тех пространственных нишах, которые они избирали для жизни своих живописных героев. Важно отметить, что если символистов первой волны «воспоминаний старых сила» окрыляла, помогая найти художественные образы в «Памяти прошлого» (используя название замечательного сборника, изданного В.А. Верещагиным в 1914 году)<sup>114</sup>, то у московских художников «Голубой розы» эмоциональная фактура становится настолько тонкой, формообразующие элементы настолько безусловными и идеальными, стиль настолько погруженным в пространство Красоты, что даже прошлое рассматривается как нечто враждебное, телесное:

Все, что душа моя помянет,  
Теперь меня к земле и тянет<sup>115</sup>.

Отсюда вытекают и известные жалобы на бесструктурность и невнятность языка московских символистов. Здесь же хочется подчеркнуть и ту разницу, несмотря на симпатию, которая существенно отличает понимание грезы и сна в романтизме и символизме тех же мирискусников. Если в романтизме эти переживания одухотворяют образ возвышенной символиккой языка классического искусства, если в начале XIX века они выступают как интонации поэтического настроения в структуре образа, то в символизме мы должны говорить уже не о настроении, а о психологии. Поэтому и пространство сада, воспринимавшееся в XIX веке как широкий мир, в котором можно уединиться или, наоборот, попутешествовать по насыщенным образцами разных стилей парковым участкам (отсюда и увлечение готикой, китайщиной), в начале XX века стало глубоким духовным лабиринтом памяти, в котором, однако, не только бледнели призраки грусти, но и блуждали стрелы амура: «Друг мой, чистая случайность или же влечение нежного чувства направило шаги Ваши именно к этой живой изгороди? Она укрыла маленького бога, имеющего неограниченную власть как на Олимпе, так и на Земле и почитаемого

всеми способными чувствовать существами. Его красивая мамаша только что закончила купанье. Он, видимо, удрал от нее и прячется здесь. “Не выдавай меня!” – кричат Вам его озорные глаза. Требуя от Вас молчания, он прижимает палец к своим устам»<sup>116</sup>.

Муза и ее земной отблеск – любовь – вечные спутники романтика, иллюзией творческого забвения преображающие равнодушное, как текучая вода, время:

О Пери! Улети со мною в небеса  
В твою отчизну, где все негой веет,  
Где тихо и светло, и времени коса  
Пред цветом жизни цепенеет<sup>117</sup>.

Эрмитажи, «пустыньки», анахоретские хижины, появившиеся в России при Петре I (Эрмитаж в Петергофе, Ораниенбауме, Летнем саду, Царском Селе, Павловске), «крытые тенистые аллеи, чей мистический полумрак словно приглашает к размышлению», «Элизиумские рощи», «вызывающие сладкую истому приятной, умеренной температурой воздуха, которая здесь господствует в жаркие дни, волшебной освещенностью и бальзамическими запахами»<sup>118</sup>, питали пространство особыми интонациями благородной грусти, возвышенной любви и идиллической жизни, ведь чуткий романтик, несмотря



Бенуа А.Н.  
Ораниенбаум. 1901.  
Бумага, акварель, графитный и черный карандаши.  
27,9x42,8. ГТГ

на то что постоянно сокрушаем тиранством «бури и натиска», проникновенно тоскует по улетучивающейся, как взрослеющая молодость, идиллии: «...мы укрылись бы в сие уединенное место, – и здесь бы с нашею любовью и верностью жили, и под сею тенью, при сих сребристых ручейках, восхищаясь пением сих пернатых, наслаждались бы живейшим раем любви»<sup>119</sup>.

Вдохновляющее уединение и камерная красота природы навевали в саду поэтические образы, которые впоследствии, в искусстве конца XIX века, воспринимаются символически: «Какая там тишина в сумраке сада. Прохлада веет там и аромат весны. Ты слышишь, как шелестят листья тополей? Или то вздох затаенный пронесся? То шепот мечты одинокой, сорвавшейся с губ. Стон тоскующей жизни. <...> Поцелуи майского солнца наполнили ароматом весенний разлив. Сегодня я слышал эти громкие поцелуи в белоснежных садах и в золотистых рощах. А может быть, это чоканье восторженного соловья? Кому же лунный свет в березовой роще рассылает эти соловьиные поцелуи? Кому? Ароматам весенних цветов? В дремоте одинокому пруду? Не звезде ли полуночной, что так ярко блестит нам обоим в этот час вечерний? Нам, слитым душой в бесконечном и здесь разведенным судьбой?»<sup>120</sup> Нетленность и призрачность, явь присутствия и неуловимость его касаний главной темой проходят не только сквозь образный строй прозы и живописи Борисова-Мусатова, но выражают общее настроение времени, страстно любящего все платоническое, неосязаемое: «Если любовь и вообще романтическое в нас начало есть Чудо, в том смысле, что никакой механикой его не объяснишь и ни из каких логарифмов не выведешь, то невозможно усомниться, что это чудо не умирает со смертью нашего физического тела»<sup>121</sup>. Не тоскливая и монотонная грусть была главной интонацией в символической образности композиции, а художественное обыгрывание скрытых внутри, как зерна, тем. Символизм, конечно, отнюдь не был Тарасконью, над которым можно было бы посмеяться словами А. Доде: «Всякого рода сентиментальный хлам всюду у нас давно пожелтел, покоясь в старых-престарых папках, зато в Тарасконе он вечно молод и вечно свеж»<sup>122</sup>. Романтическое чувство проходило в искусстве модерна сквозь призму индивидуального видения, намекая через созвучные формы о полифонической сущности времени. «Призраки полу-Девы» вносили в «райский сад красоты»<sup>123</sup> не только возвышенные чувства, но, как следствие избыточного одухотворения формы, и чувственные (совсем не райские) настроения, что, впрочем, неудивительно, зная язык сада. Напряженное, терпкое, диссонирующее звучание художественных образов Сомова, создаваемое интенсивным колоритом и странной призрачной стаффажностью героев, овеваемых не всегда понятными им-



пульсами действия, начинает говорить на более открытом языке, если вспомнить, что пространство сада, особенно разбитое во французском стиле, всегда имело иносказательные обороты, выражавшие непростую природу любви. Мы уже отчасти касались темы «приапического пространства» в саду, которая напрямую связывается с вакхическими интонациями в искусстве Серебряного века:

Стыдишься, деточка, ты потому,  
Что родилась вчера и мало знаешь.  
Цветок же этот весь отравлен соком  
Любовных вожделений и зовется  
Любви неутолимой Алоцветом<sup>124</sup>.

«Охранитель садов», «гроза врагов и птиц», порождение рода сатиров – Приап, культ которого в эллинистическом мире появляется в III в. до Р. Х., не был оставлен без внимания интересами поэтов и художников Серебряного века, впрочем, как и романтиками. Сборник стихотворений «Priaera», хранящийся в РГАЛИ, открывает подчеркнуто-пикантные ракурсы понимания темы садовой любви с интригой Королевских островов и Античных залов (вспомним Версаль):

При тебе, Приап, я писал шутливо  
Все стихи мои, что достойны сада,  
Но отнюдь не книг по своей отделке<sup>125</sup>.

Хотя переводы были сделаны Д. Дементьевым, С. Шервинским, В. Парским в 1920-е годы, представляется, что они являются естественным продолжением интересов, волновавших символистов. Примечательно и то, что они соседствуют с произведениями поэтов периода упадка античного мира (IV–V вв.) и латинскими стихотворениями 1-го Возрождения при дворе Академии Карла Великого (VIII–IX вв.), посвященными переплетающимся темам любви, сельской жизни, садов и цветов (например, Седулий Скотт «Словопрение розы и лилии», Валафрид Страбон «Об уходе за садами», Клавдиан «Бдение в честь Венеры»<sup>126</sup>):

Полюби, любивший, завтра! Нелюбивший, полюби!  
Пестрый сад она одела в самоцветные цветы.  
<...>  
Села чувствуют Венеру, наполняет села страсть;  
Сам Амор, Дианы мальчик, в селах, говорят, рожден.  
Луг, когда она родилась, в лоно воспринял его.

Нежными он был воспитан поцелуями цветов<sup>127</sup>.

Фарфоровые героини-куклы, отмеченные мертвенной бледностью (как у Сомова) или игривой легкомысленностью (у Сапунова и Судейкина), в символизме таили в себе, как маски, двойное лицо Венер и амурчиков, которые в романтизме воспринимались более отстраненно и поэтически. Тема любви, как и другие темы – прошлого, мечты, идеального пространства сада, грусти, – расширила в символизме диапазон своих значений, «заварив волшебство, растворяющее границы». Но стоило ли их переходить, ведь напряжение всегда чревато срывами?

Постепенные модуляции и трансформации символов, эмблем, идеалов и чувств привели к тому, что символизм в России был подготовлен изнутри. Многие беря из прошлого разных эпох по части выразительности форм и родственности переживаний, искусство модерна развивает кочующее романтическое чувство до символистского напряжения, наполняющего знаки более разветвленными параллелями, воскрешающими и прячущими черты мертвого былого за сложными смещениями живого и ускользающего, как время, образа современности:

Времена толкуют с временами.  
Будет скрыто многое и впредь,  
Чтобы наши завтрашние дали  
Мы в себе сегодня обретаем<sup>128</sup>.

Через современность перешагивают, ища свое идеальное пространство, расширяющее временные границы и закрывающее вход естественной жизни, на которую смотрят как на устойчивый садовый горизонт, который всегда при желании можно приблизить или отодвинуть. Но в действительности такой ли он устойчивый? Романтиков и символистов факты не убеждают, поэтому чаще всего они их преодолевают: «Если иллюзии приносят пользу, зачем пренебрегать иллюзиями?»<sup>129</sup>

Все вышеизложенное было призвано в определенном ракурсе приоткрыть взгляд на сложную диалектику развития символизма в России на примере конкретного садово-паркового мотива, осмысленного на протяжении XVIII–XIX веков теоретически, поэтически и художественно и превратившегося в самостоятельный емкий пространственный и временной символ русского изобразительного искусства конца XIX – начала XX века.

Дуальные начала – крайний индивидуализм и фатальность, мечта и тоска, любовь к иллюзорному и неизбежные в этой связи искажения, культ красоты и болезненность – имели непосредственную

общность друг с другом и толкали художников на поиск собственных ниш в реальном пространстве, избавляющих от «раздражающего воздействия мира физического». Однако там, где романтизм еще воодушевлялся пафосом восхождения, проявляя порой чувствительность и боязнь порока, там символизм хранил скептическую улыбку «знатока», для которого очевидна тщетность движения к овладению смыслом неведомой ясности. Если пылкий романтик еще был способен поражаться и волноваться многообразием мира, то символист с высоты виртуозно развившейся интуиции воспринимал ее как неизбежность, прорывая картинное поле глубиной бесконечных параллелей. Непостижимость явила себя языком символа, множащего ассоциации, объединяющего вечность и современность, повисающую над ее тайной. Но хотя различия в понимании значения символа романтизмом и символизмом еще велики, очевидно, что и у романтиков, и у символистов, воспитанных в рамках их ценностей, имеется общий корень – свобода воображения, преодолевающего границы внешней природы концентрацией внимания на внутренней субстанции явления. Романтический культ «непонятой души» вылился в символизме в культ непонятности как главной и сокровенной характеристики всего подлинного и сущностного. То, что романтики увидели на стадии зарождения и начала, открылось символистам в его кульминационном конце. Отсутствие боязни духовного мира, четкое осознание связи с ним, привело к тому, что уже в раннем романтизме появилась насыщенная яркими красками символика потустороннего. Именно от романтика символист унаследовал восприимчивость, способность к диалогу с миром вещей, проникновение в прошлое разных эпох и даже само чувство близости к таинственному миру призраков, на который они ориентировали свою модель поведения: «Преследуемый самыми странными фигурами, чудесными созданиями, возникшими перед ним на грани смерти и жизни, он шел среди очарований грезы. Усомнившись, наконец, в собственном своем существовании, он сам уподобился этим диковинным предметам, как будто став не вполне умершим и не вполне живым»<sup>130</sup>.

Романтик и символист раздвигают тесный горизонт реальности, уходя в творческое пространство, насыщенное либо буйством стихий (море, горы), либо уединением парковых и кладбищенских троп, часто посещавшихся с целью поиска творческой тишины и откровения, мешающего сердечную печаль по призрачному с напоминаниями о реальных утратах:

Когда зазвучит архангельская труба,  
И души соединятся с телом,

Тысячи увидят себя восставшими в пределах того пространства, Которое также невелико, как земля, хранящая их<sup>131</sup>.

Тяга к перемещению во времени и пространстве, подмешивающая к палитре символистских образов многослойные ассоциации исторического и поэтического плана принципиально не выразимые литературными транскрипциями, имела романтическую наследственность. В русском изобразительном искусстве эпохи модерна неприкаянность, скитальчество, отрешение от действительности вылились в любовь к садово-парковому пейзажу как фону и герою одновременно, что привело к смещению традиционной жанровой структуры.

В смысловом значении сады – та же иллюзия, увядаящая от обычной жизни, поднимающая сознание на уровень душевных переживаний: «Вы нигде не найдете более приятного способа энервировать ваш дух, забыть о вашем мужестве под розовым кустом...»<sup>132</sup> В конструктивном, техническом плане сады – искусственная, комбинированная композиция, ставящая перед художником проблему отражения искусства в искусстве. Внутри сочиненного, символистского пейзажа, основывающегося на разработке мотива садово-паркового пространства (для условной характеристики которого можно было бы ввести специальный термин – «композитный» пейзаж), Якунчикова, Сомов, Борисов-Мусатов, Кузнецов, Уткин развивают сложные почти бессюжетные грезы-воспоминания о минувшем или будущем веке. Перед нами романтическая инсценировка, но уже с нетеатральной верой в нее. В этом пространстве исчезает категория обычности. Повседневность переориентируется на вечность. Любая мелкая подробность обращается в поэтический намек, таинственный смысл, волшебную кожу символа, скрывающего призрак своего неуравновешенного предка – романтика, ведь почти любой бы символист подписался под словами Сен-Бёва: «Романтики живут в воображении, как рыбы в воде, и боятся действительности, как рыба – суши. Она их стесняет, потому что ограничивает их, подавляет, отталкивает и давит <...>. Их призвание, предназначение и присущее им свойство – отклонять истину <...>. Романтизм есть призыв к свободе грезы и восстание против реального»<sup>133</sup>. Однако одной из задач предлагаемой статьи является как раз попытка распознать в «свободных грезах» конкретно-исторические, иконографические и иконологические черты. Причем синтетичный язык литературно-изобразительных параллелей в этом контексте призван раскрыть реальное присутствие романтико-символического импульса в душевной жизни русских художников конца XVIII – начала XX века.

### Примечания

1. Особое место занимает влечение романтиков на Восток и в экзотические страны, иными словами, к «счастливым» местам, где нас нет и которых мы не знаем, присущее и художественным мечтам символистов. Т. Готье писал: «Нас отличает экзотизм. Существует два рода экзотизма: первый дает нам склонность к экзотизму в пространстве, любовь к Америке, пристрастие к женщинам желтым, зеленым. Вкус более изысканный, извращенность высшая, – это склонность к экзотическому во времени» (*Гонкур Э. и Ж. де. Дневник. Записки о литературной жизни.* М., 1964. Т. I. С. 446). Эта мания экзотизма выражала себя как в области первого типа пейзажа, продиктованного жаждой риска, опасности, схватки; так и второго – утонченности восточных форм (китайских, персидских, египетских, греческих) проявлялись в моде на возведение пагод, обелисков, беседок восточного стиля, в различных предметах интерьера и одежды. Большую роль Восток сыграл в развитии взгляда на присутствие таинственного начала в жизни. Нельзя не вспомнить показательный в этом смысле диалог из романа О. де Бальзака «Шагренова кожа», где герой, пытаясь объяснить символическую надпись на талисмানে выразительными достоинствами искусства, получает характерный ответ:  
 « – Левантские мастера владеют секретами, известными только им одним, – сказал он, с каким-то беспокойством взглянув на восточное изречение.  
 – Да, – отозвался старик, – лучше все валить на людей, чем на Бога».  
 Тема востока и его влияния на искусство страстных романтиков и томящихся символистов, на формирование пространственной картины, в которой представлялась заветная реальность их душам, заслуживает, безусловно, отдельного исследования.
2. Страсть и гордость часто рисовала декорации, подобные тем, что приводит Луи Мегрон в книге «Романтизм и нравы» (М., 1914. С. 27):

Я хотел бы расти в тиши башен  
 Какого-нибудь замка, высоко гнездящегося на скале,  
 Бурным товарищем вечных снегов,  
 Близким к областям, где парят орлы!..

3. Я хотел бы унести тебя, моя возлюбленная,  
 В страны лазури, солнца и красоты,  
 Где с воздухом, полным ароматов, вдыхают опьянения,  
 В блаженную страну, в чудесный рай!  
 (*Мегрон Л. Указ. соч. С. 30*).
4. Педагогическая функция лабиринта, как и философская, всегда присутствовали в его смысловом строе. Так, например, два наиболее часто встречающихся в творчестве художников Серебряного века образа – Летний сад и Версаль-

ский парк – включали лабиринт именно в таком поучительно-развлекательном контексте. Версальский лабиринт, отражавший идею Шарля Перро и созданный по планам Ленотра в 1666 году, был образован 39 фонтанами со скульптурными группами (по рисункам Лебрена скульптурным оформлением занимались Тюби, братья Марси, Жирардон, Лонг), иллюстрировавшими басни Эзопа. Его образ мы можем представить по занимательным гравюрам, которые были отпечатаны во второй половине XVII века («Labyrinthe de Versailles. A Paris, 1677», ГЭ РК; «Labyrinthe Versailles. A Amsterdam. Chez Adrien Schoonebeck dans le Galyerstraat. 1693», ГЭ РК). Интересен тот факт, что о них знали и в России. Они имелись в частных собраниях наших аристократических фамилий, а в настоящее время хранятся в Эрмитаже. Анализируя характер изображения, можно отметить некоторое сходство версальских образов А. Бенуа с этими композициями (в позах фигур, настроениях, веющих придворной пудрой церемониала), что представляет для нас интересный материал для дальнейших размышлений. Восприятие же Летнего сада как своеобразной «Академии» XVIII века наложило на него особенно густые исторические тени, за которыми порой ускользает его душа. Лабиринт, разбитый по планам архитектора Леблона и состоявший из 60 свинцовых и золоченых фигур зверей в натуральную величину, был уничтожен наводнением 1777 году. Но его знаменитые, перепутанные в некоторых сценах пояснительные таблички и забавные анекдоты пережили саму реальность: еще Казанова, встречавшийся в Летнем саду с Екатериной II, потешался над этими ошибками, вспоминая оправдания императрицы – названия перепутаны «для увеселения тех, кто кое-что смыслит в истории». Летний сад – не только отдельное событие в истории создания Петербурга, но его образ связан с духом общества того времени, культурой вносимой и подлинно русской, ментальностью и характером той эпохи. Русское общество XVIII века воспринимало взволнованно и отзывчиво мотивы, которые явились для него новыми не только в силу наивности, т.к. способность удивляться была отличительной чертой XVII–XVIII веков в целом – каждый европейский сад стремился быть редкостью. Эту способность тонко и верно почувствовали художники группы «Мир искусства», сделав ее одной из главных символистских черт в духовной реальности своих образов. Сейчас Летний сад кажется более однотонным, с модуляциями в родственные настроения. Он стал более текучим, истонченным, пережив яркое увлечение разнообразием в юности, однако такие оттенки связаны с современным мировосприятием.

5. *Рильке Р.М.* Розы. Окна // Рильке Р.М. Сады. Поздние стихотворения. М., 2003. С. 230.
6. Слова В.Э. Борисова-Мусатова по воспоминаниям К.В. Станюковича // Станюкович В.К. Монография о художнике В.Э. Борисове-Мусатове. ОР ГРМ Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 101.
7. Среди ключевых работ, посвященных исследованию усадебной культуры России, необходимо выделить труды Общества изучения русской усадьбы

(ОИРУ), публикующиеся в сборниках «Русская усадьба»: *М. Нащокина* «Русские усадьбы эпохи символизма» (выпуск 4 (20) 1998), «Русская античность» (выпуск 8 (24) 2002), «Русская усадьба – временное и вечное» (выпуск 9 (25) 2003) и др., *В. Турчин* «Любителям прогулок по садам или традиция философического воззрения на природу» (выпуск 9 (25) 2003) и др. Особое место в раскрытии понимания романтического духа и символики усадебного парка занимают рукопись *А.Н. Греча* «Венок усадьбам», опубликованная в «Памятниках Отечества», № 3–4, 1994; а также книги: *В. Турчин* и *М. Аникст* «...в окрестностях Москвы». Из истории русской усадебной культуры XVII–XIX вв., М., 1979; «Мир русской усадьбы. Каталог выставки», М., 1995; *О. Евангуловой* «Художественная «Вселенная» Русской усадьбы», М., 2003; *Е. Дмитриевой* и *О. Куцовой* «Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай», М., 2003; «Три века русской усадьбы. Живопись, графика, фотография. Изобразительная летопись. XVII – начала XX в. Альбом-каталог», М., 2004; *А. Вергунов* и *В. Горохов* «Садово-парковое искусство России. От истоков до начала XX века», М., 2007 и др. Общим вопросам понимания внутренних контекстов «ландшафта» как такового, посвящен сборник статей: *Ландшафты культуры. Славянский мир*. М., 2007.

8. По воспоминаниям О.Б. Павлова.
9. *Бизэ А.* Историческое развитие чувства природы. СПб., 1891. С. 193.
10. *Федоров-Давыдов А.* Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М., 2005. С. 129.
11. Подробнее об этом см.: *Давыдова О.С.* Образы садов и парков в творчестве художников конца XVIII – начала XIX века. Символическая реальность предромантического и раннего романтического пейзажа // *Сад: символы, метафоры, аллегории* / Отв. ред. Е.Д. Федотова. М., 2010. С. 335–365.
12. *Природа зеркало благодати и премудрости Творца.* М., тип. Ф. Гипшиус, 1805. Ч. 1. С. 17, 46–47.
13. *Эккартсгаузен К.* Ключ к таинствам природы. СПб., 2001. С. 17. Подобные размышления на тему природы и мироздания становятся характерными для русского общества конца XVIII – начала XIX века. Проявляются они не только в литературе, но и в архитектуре, например знаменитое «Царицыно» и его магические пентограммы. В большинстве случаев это усложнение и замутнение взгляда на мир было связано с проникавшим в духовную жизнь масонством, что вызывало большую тревогу и вполне понятное, справедливое отрицание со стороны Русской православной церкви. Тайное пространство выдумок и гаданий постепенно овладевало все более широким кругом творческой деятельности, захватывая не только «посвященных», что вело к постепенному разложению и отступничеству, а как итогу – разгулу стихий и революции. Интересно, что один из первых переводчиков баварского писателя К. Эккартсгаузена – А.Ф. Лабзин – в 1819 году был назначен на должность вице-президента Академии художеств: «На словах Лабзин был очень дерзок со всеми. При суровом мистицизме, он любил Россию. Помню, что, бывало, по воскресеньям пригла-

- шал он к себе воспитанников петь русские песни», – вспоминал А.Н Оленин («Старые годы. Приложение 1908», с. 29). Конечно, явных выводов из этого не следует, однако мировоззренческое пространство эпохи для всех имеет некие общие черты и настроения. Впрочем, сам Эккартсгаузен, который был очень популярен в России в первые десятилетия XIX века, входя в так называемый «джентльменский читательский набор», с недоверием относился к ложам. Тем не менее его взгляд очень близок к масонам, прежде всего в стремлении представить материю как нечто законсервированное, способное обращаться в исключительно духовную субстанцию, оставаясь при этом плотью. Главные эксперименты алхимиков и других «чудодеев» были как раз сосредоточены на попытке обрести вечность на земле, а это, как известно, от лукавого.
14. См.: *Турчин В.С.* Взгляд русского масона на природу естественную и искусственную // Русская усадьба. 2002. Вып. 8 (24). Проблеме изучения «символа», знака, эмблемы посвящены труды по семиотике и русской культуре *Лотмана Ю.М.*, в частности: Предварительные замечания по проблеме «Эмблема – символ – миф» в культуре XVIII столетия / Труды по знаковым системам. Тарту, 1987 (Т) 20, выпуск 746; *Лосева А.Ф.* «Проблема символа и реалистическое искусство», 1976; *Григорьевой Е.* «Эмблема. Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры», М., 2005; *Махова А.Е.* «Эмблемы и символы», М., 2000 и др. Особую перспективу для понимания допустимых границ символических образов и подтекстов в сознании человека первой половины XIX века, дают работы по эстетике романтизма: *Ванслов В.В.* «Эстетика романтизма», М., 1966; *Ванслов В.В.* «Образный мир романтического искусства» в сборнике «Эпоха. Стили. Направления», М., 2007; «Проблемы романтизма. Сборник статей», М., 1967; *Лотман Ю.М.* «Быт и традиции русского дворянства. XVIII – начало XIX века», СПб., 2002; *Берковский Н.Я.* «Романтизм в Германии», СПб., 2001 и др.
  15. *Эккартсгаузен К.* Взгляд на будущее, или Сказание о XIX столетии. СПб., 1813. С. 169.
  16. В знаменитой книге «*Symbola et Emblemata selecta...*», Amstelaedami Apud Henricum Wetstenium. Anno 1705, из собрания Библиотеки Государственного Эрмитажа, изданной Петром Первым с целью просвещения и развития вкуса и грамотности, мы можем прочитать следующее: «Емвлемы есть остроумное изображение, или замысловатая картина, очам представляющая какоенисть естественное одушевленное существо, или особливую повесть, с принадлежащею ей нарочитою надписью, состоящею в кратком слов изречении. Символ есть краткая надпись, состоящая в остроумном изречении немногих слов, совершенный смысл в себе заключающих; кои будучи соединены с Емвлемою, руководствуют нас к познанию другой вещи или повести, исторический, политический, нравственный или таинственный смысл, подобное сему или означенное содержащей». (Краткое объяснение о Емвлемах и Символах). Книги по эмблематике, иконологии, иконографии были очень популярны в



- XVIII и XIX вв., намного распространеннее, чем принято думать. В России имели хождение не только русскоязычные книги, но и иностранные, прежде всего немецкие и французские. Немало образцов можно найти в Научной библиотеке Государственного Эрмитажа, в которую поступали книги из частных собраний аристократических фамилий, в Государственной Публичной библиотеке (СПб.), а также в ГМИИ им. А.С. Пушкина и некоторых других музеях и библиотеках.
17. Там же. С. 169.
  18. Емвлемы и символы избранные, на Российский, Латинский, Французский, Немецкий и Английский языки переложенные, и ныне во граде Св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком. СПб.: Императорская типография, 1788. С. 209. Эмблема № 828.
  19. Там же. С. 19. Эмблема № 67.
  20. *Эккартсгаузен К.* Указ. соч. С. 166.
  21. *Пруст М.* Обретенное время. СПб., 2001. С. 209.
  22. *Берковский Н.Я.* О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма. Вып. 2. М., 1971. С. 7.
  23. *Левшин В.* Садоводство полное, собранное с опытов и из лучших писателей о сем предмете, с приложением рисунков. М., 1808. Т. 4. С. 378.
  24. *Брюсов В.* Искусство или жизнь? // Мир искусства. 1903. № 1–2. С. 29.
  25. *Ауслендер С.* Голубой цветок // Аполлон. 1909. № 3. С. 41.
  26. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Золотое руно. 1906. № 4. С. 68.
  27. *Пруст М.* Указ. соч. С. 192.
  28. *Станюкович В.К.* Монография о художнике В.Э. Борисове-Мусатове. Заново переработанная и расширенная сравнительно с изданной в 1906 г. 1930 г. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп.1. Ед. хр. 87. Л. 79.
  29. Там же. Л. 81.
  30. *Бенца А.* Версаль. Пг., 1922. С. 13.
  31. *Штрох А.* Письма о Саде Павловске, писанные в 1802 году. СПб., 2004. С. 27.
  32. *Эккартсгаузен К.* Указ. соч. С. 169.
  33. «Собрание новых мыслей для украшения садов и дач...». М., 1799. Тетрадь 6. Чертеж 1.
  34. *Станюкович В.К.* Симонетта. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 26.
  35. Подробнее об этом см.: *Давыдова О.С.* Роль образных источников в формировании стиля В.Э. Борисова-Мусатова // Стиль мастера / Отв. ред. Е.Д. Федотова. М., 2009. С. 285–313.
  36. Стихи В.Э. Борисова-Мусатова на 30 л. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 11.
  37. *Бёме Я.* Аврора, или Утренняя заря в восхождении. М.: Мусaget, 1914. Репринтное изд. М., 1990. С. 34.
  38. *Рильке Р.М.* Богиня // Рильке Р.М. Сады. Поздние стихотворения. М., 2003. С. 170.

39. *Полиццано А.* Сказание об Орфее. М.; Л., 1933. С. 21.
40. *Преп. Ефрем Сирин.* Одиннадцатая песнь о Рае // Аверинцев С. Многоценная жемчужина. М., 2004. С. 45.
41. Интересно, что в «Дневнике с записями снов» А.М. Ремизов запишет очень показательную для символистского метода восприятия и выражения действительности (через сны и спутанные пророчествования) мысль о пробуждении чувственности: «Человек еще не отделился от зверей, он ближе к природе и знает больше, чем «человек». Пробуждение «человека» – «рыцарский идеал», но все на зверином роге и зубе: «меч» – клык» (Ремизов А.М. Дневник с записями снов. 1951. РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 6. Ед. хр. 41. Л. 25). Тенденция возвращения к природе, к искреннему и чистому идеалу красоты, к непосредственности Золотого века становится важной темой уже в искусстве романтизма с его тягой к преодолению материальной скорлупки времени и приобретает особую силу выразительности в искусстве символистов, прежде всего – творчестве П. Кузнецова и П. Уткина, к «романтическому небу» (А.М. Ремизов) которых мы еще будем обращаться не раз.
42. *Станюкович В.К.* Монография о художнике В.Э. Борисове-Мусатове. Л. 75.
43. *Левшин В.* Указ. соч. С. 334.
44. *Преп. Ефрем Сирин.* Указ. соч. С. 40.
45. Подробнее см.: *Дмитриева Е., Купцова О.* Urbi et orbi // Жизнь усадебного мифа. С. 20.
46. Там же. С. 41.
47. Письма Кузнецова П.В. Борисову-Мусатову В.Э. ОР ГРМ Ф.27. Оп.1. Ед. хр. 57. Л. 1.
48. *Бёме Я.* Указ. соч. С. 8.
49. *Иванов В.* Золотые завесы // Цветник Ор. Кошница первая. СПб., 1907. С. 231.
50. *Белый А.* Символизм // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. М., 1994. С. 261.
51. Иконология, объясненная лицами, или Полное собрание аллегорий, эмблем и пр. Сочинение полезное для рисовальщиков, живописцев, граверов, скульпторов, стихотворцев, ученых людей, а особливо для воспитания юношества, содержащее 225 фигур, гравированных Г. Штибером в Париже. Т. 1. М., 1803. Л. 14. Эмблема № 41.
52. *Левшин В.* Указ. соч. С. 374.
53. *Державин Г.Р.* Евгению. Жизнь Званская // Сельская усадьба в русской поэзии XVIII – начала XIX века. М., 2005. С. 380.
54. *Долгорукий И.М.* Хижина на Рпени // Там же. С. 374.
55. *Буслав Ф.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1. СПб., 1861. С. 138.
56. Там же. С. 139.
57. Там же.

58. *Иванов В.* Из области современных настроений. Апокалиптики и общественность // *Весы.* № 6. 1905. С. 35.
59. *Герцк А.* «Если в белом всегда я хожу...» // *Цветник Ор. Кошница первая.* С. 188
60. *Цветник.* 1908. № 1. С. II.
61. Подробнее о Федоре Владимировиче Боткине см.: *Давыдова О.С.* Федор Боткин между Францией и Россией // *Материалы Международной научной конференции «Россия – Франция в искусстве трех столетий», 2 декабря, 2010; Давыдова О.С.* Федор Боткин. Апология воображения // *Собрание.* 2011. № 2. июнь. С. 26–35.
62. *Рильке Р.М.* Сады // *Рильке Р.М.* Указ. соч. С. 200.
63. *Белый А.* Смысл искусства // *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. С. 149.
64. *Блок А.* В раю // *Цветник Ор. Кошница первая.* С. 104.
65. *Белый А.* Эмблематика смысла // *Белый А.* Указ. соч. С. 142.
66. *Мастера искусства об искусстве.* Т. 6. М., 1989. С. 194.
67. *Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие.* 1755. Июнь. С. 467.
68. *Сокращенный Витрувий, или Совершенный архитектор.* М., 1789. С. 179.
69. *Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие.* 1755. Март. С. 250.
70. *Мастера искусства об искусстве.* Т. 6. С. 190.
71. Авторскую позицию на взаимоотношения стиля модерн и символизма см.: *Давыдова О.С.* Модерн на высоте символизма, или Духовная дистанция жизни стиля // *Символизм и модерн – феномены европейской культуры /* Отв. ред. И.Е. Светлов. М., 2008. С. 43–63.
72. *Павловск. Императорский дворец. Страницы истории.* Павловский парк. Т. 2. СПб., 2005. С. 37.
73. *Сельский житель, экономическое в пользу деревенских жителей служащее издание.* 1778. Ч. 1. Л. 13.
74. Там же.
75. Там же. Б 5.
76. Усадьба Сиворицы была разбита близ Гатчины по заказу П.Г. Демидова (1740–1826) архитектором И.Е. Старовым и отличалась удивительно живописным, романтическим характером, что с полной очевидностью мы можем видеть на картинах С.Ф. Щедрина, хранящихся в ГРМ: «Вид в усадьбе П.Г. Демидова Сиворицы под Петербургом» (не позднее 1792 г. Х., м. 100x124) и «Вид парка в усадьбе П.Г. Демидова Сиворицы под Петербургом. (1790-е гг. Х., м. 101x127). Художественный язык отличается гибкостью, тонкостью и эмоциональной цельностью адекватно передающими восприятие великолепного парка усадьбы, насыщенного романтическими коннотациями – запруженным озером, мостиками, беседками, купальнями – его современниками.

77. См.: Приложение II: «Список произведений русских художников из собрания Государственного Эрмитажа, в которых встречается садово-парковый мотив»
78. Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. 1755. Март. С. 235.
79. Живописец на 1772 год. Ч. 2. С. 265.
80. *Нордау М.* Вырождение. Современные французы. М., 1995. С. 385.
81. *Пруст М.* Указ. соч. С. 266.
82. Там же. С. 245.
83. Павловск. Императорский дворец. Страницы истории Павловский парк. С. 545.
84. *Шторх А.* Указ. соч. С. 21.
85. Одушевленные цветы и мечтатель: Картина-водевиль в одном действии. М., 1850. С. 5.
86. Журнал Садоводства, издаваемый Российским обществом любителей садоводства. 1841. № 6 – 1842. № 4.
87. *Волошин М.* Письмо из Парижа (Осенний салон) // Весы. 1904. № 12. С. 44.
88. См., например, статью С.П. Дягилева «Основы художественной оценки» (1899), в которой были высказаны основные принципы взаимоотношений художников группы с «былым» (Мир искусства. 1899. № 1).
89. *Маковский С.* Силуэты русских художников. М., 1999. С. 188.
90. Первый выпуск «Золотого руна» за 1907 год был посвящен неоднозначной для истолкования теме – изображению дьявола в искусстве. Неоднозначность выражается в том непростом интересе, который высказался не только в историческом изложении материала, но и в творческом выражении молодых художников. На странице 5, например, была помещена композиция П. Кузнецова «Рождение – слияние с мистической силой атмосферы. Пробуждение Дьявола», изображающая все действие в пространстве сада, казалось бы, в тех идеальных пределах, где должен жить лишь Дух Чистый:

Но ведь благодатный оный сад  
ни с каким ущербом не совместим,  
ибо он есть место полноты,  
*совершенной целости во всем...*

*(Преп. Ефрем Сирин.*

Восьмая песнь о Рае // Указ. соч. С. 35).

Происходят страшные искажения и смещения, начинающиеся с иллюзорных идеализаций. В изобразительном искусстве эта тема была уже раскрыта М. Врубелем, одержимым своим романтическо-фантастичным «Демоном», и вполне естественно, что художники «Голубой розы», испытывавшие влияние этого мастера, могли обратиться к такой проблематике. Однако даже сам интерес М. Врубеля я склонна рассматривать в большей мере как симптом внутренней жизни эпохи. Поэтизация «сил зла», «порока и смерти», влечение к

неразрешимым противоречиям, напряженный поиск в пустоте болезненной красоты становятся опасными и «соблазнительными» темами для многих символистов, как литераторов (вспомним, например, творчество З. Гиппиус и С. Мережковского), музыкантов, так и художников. Постепенно изменилось и искомое пространство:

Ни розового сада.  
 Ни песенного лада  
 Воистину не надо –  
 Я падаю в себя.

На все, что в мире ясно,  
 На все, что в нем прекрасно,  
 Вдруг стала не согласна  
 Взыгравшая душа, –

писал В. Ходасевич в 1921 году (Собрание сочинений. Т. 1. М., 1996. С. 211), не просто играя словами, а раскрывая логику времени и тупиковый духовный путь, приведший к созданию ложных и бессильных собственных «религиозных» систем, показывающих мир сквозь «призму беспредметности», хаоса и абсурда: «Свет, существующий во Вселенной, не есть Свет; темнота также не является темнотой. Свет и темнота – это только два проявления этого «что», познать которое можно только при помощи определенных призм, сквозь которые отчетливо увидим, что это самое «что» проявляется в тысяче разных видов. <...> Мир существует за призмой супрематизма, реальные вещи не преломляются в ней, поскольку нет их – они беспредметны» (*Малевич К.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М., 1998. С. 41). Происходит полная утрата истинных духовных ориентиров, полная внецерковленность, вовлекшая Россию и искусство в бездну, за которой стояли не кресты спасения: «У меня Крест, коим чада мои освещение приемлют!» (*Преп. Ефрем Сирийский.* Прение земли и неба // *Аверинцев С.* Собр. соч. Переводы: многоценная жемчужина. Пер. с сирийского и греческого. К., 2004. С. 53.), – а квадраты бездны, темноты, возведенной в степень вечности. Вспомним действительно страшную последнюю фотографию К. Малевича:

...и вижу во гробах лежащую  
 человеческую нашу красоту,  
 по образу Божию сотворенную,  
 безобразной, обезславленной,  
 не имущей вида!  
 О, таинство дивное,  
 Что над нами, людьми, совершается!

Как предаемся мы тлению?  
Как сопрягаемся со смертию?  
(Преп. Иоанн Дамаскин.  
На последование погребения //  
Аверинцев С. Указ. соч. С. 181).

91. *Маковский С.* Голубая роза // Золотое руно. 1907. № 5. С. 25.
92. См., например: Выставка Московского товарищества художеств // Весы. 1906. № 2. С. 118; *Муратов П.* Старое и молодое на последних выставках // Золотое руно. 1908. № 1. С. 87.
93. *Иейтс Р.Б.* Видение. М., 2000. С. 577.
94. Рукописные тетради Капитана Петра Матвеевича: «Эмблемы и художественные изображения древних Христиан. Сочинение Фридриха Мюнтера». Т. 1. Л. 113.
95. *Трубецкой Е.Н.* Из прошлого. РГАЛИ. Ф. 889. Оп. № 1. Ед. хр. 168. С. 10–11.
96. Там же. С. 11
97. Там же. С. 45.
98. *Чулков Г.* Лилия и роза // Весы. 1905. № 2. С. 51.
99. *Иванов В.* Cog Ardens. М., 1911. С. 41.
100. Природа, зеркало благости и премудрости Творца. Ч. 2. С. 5.
101. Эмблемы и символы избранные, на Российский, Латинский... 1788. С. 133. Эмблема № 527.
102. Аполлон. 1910. № 8. Май–Июнь. См. статью В. Иванова «Заветы символизма» (С. 5) и А. Блока «О современном состоянии русского символизма» (С. 21).
103. *Писарев А.* Предметы для художников избранные из российской истории, словенского баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. СПб., 1807. С. 82.
104. *Боннет Г.* Созерцание Природы. Смоленск, 1804. Кн. 1. Ч. 4. С. 185.
105. *Штрох А.* Указ. соч. С. 39.
106. *Курбатов В.Я.* Сады и парки. СПб., 1916. С. 512.
107. *Шаликов П.* Сочинения князя Шаликова. М., 1819. Ч. 1. С. 44–48.
108. *Фенелон.* Странствия Тилемаха, сына Одиссея. Путешествие. Похождения. Изд. А. Смирдина. В тип. Императорской академии наук. Т. 2. 1849. Л. 1.
109. *Шаликов П.* Указ. соч. С. 22–23, 26.
110. *Боннет Г.* Указ. соч. Кн. 2. Ч. 5. С. 3.
111. *Федоров-Давыдов А.* Указ. соч. С. 132.
112. Семен Федорович Шедрин (1745, Петербург – 1804, Петербург) вернулся в Россию в 1776 году. В 1767 году вместе со скульптором Ф.П. Гордеевым, архитектором А. Ивановым и гравером И. Мерцаловым он отправляется в Париж в качестве пенсионера Академии художеств и живет там до сентября 1769 года. Затем он едет в Рим изучать Античность и остается там до 1772 года «пензионером», а дальше (до 1776) проживает на свои средства.

113. *Федоров-Давыдов А.* Указ. соч. С. 135.
114. См.: *Верещагин В.А.* Памяти прошлого: Статьи и заметки. СПб., 1914.
115. Там же. С. 578.
116. *Штрох А.* Указ. соч. С. 41.
117. *Одоевский А.И.* Моя Пери // Русская старина. 1870. № 1. С. 73.
118. *Штрох А.* Указ. соч. С. 21.
119. Картины чувствительности / Пер. с нем. М., 1802. С. 39.
120. *Станюкович В.К.* Монография о художнике В.Э. Борисове-Мусатове. Л. 54.
121. *Розанов В.* Тут есть некая тайна // Весы. 1904. № 2. С. 14.
122. *Доде А.* Тартарен из Тараскона. М., 2005. С. 16.
123. *Врангель Н.Н.* Любовная мечта современных русских художников // Аполлон. 1909. № 3. С. 30.
124. *Зиновьева-Аннибал Л.* Певучий осел // Цветник Ор. Кошница первая. С. 130.
125. *Дементьев Д.И., Шервинский С.В., Ярхо Б.И.* и др. Переводы сборника стихотворений «Ptiarea» и стихотворений поэтов 1-го Возрождения с лат. яз. РГАЛИ. Ф. 2813. Оп. 1. Ед. хр. 53. С. 23.
126. Все названия даны не в современной транскрипции, а в соответствии с переводом исследуемого документа (возможно, Шервинского).
127. Там же. С. 4–5.
128. *Рильке Р.М.* Новое, друзья, совсем не в том... // Рильке Р.М. Указ. соч. С. 256.
129. Трактаты Гонзаго Пьетро ди в пер. Степанова В.Я. и Шлоссберг Е.А. (РГАЛИ. Ф.872. Оп. 2. Ед.хр. 3. С. 58). Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751–1832) – театральный декоратор, художник-монументалист. С 1792 года по приглашению князя Н.Б. Юсупова, директора «над музыкой и зрелищами», поселяется в России. Его работы в Архангельском, Петербурге, Павловске, Гатчине Петергофе отмечены совершенно новым, синтетическим пониманием значения и задач художественного образа. Подробнее см.: *Сыркина Ф.Я.* П. ди Г. Гонзага. Жизнь и творчество. Сочинения. М., 1974.
130. *Бальзак О. де.* Шагреневая кожа. М., 2006. С. 645.
131. *Broughton R.* Cometh up as a flower. L., 1899. С. 4.
132. *Ницше Ф.* Казус Вагнера. СПб., 2007. С. 49.
133. Цит. по: *Мезрон Л.* Романтизм и нравы. С. 21.

*Валерий Турчин*

ПРИЗРАЧНОЕ... НЕПОЛНОЕ БЫТИЕ



Моро Г.  
Голоса.  
1867





Г. Климт.  
Музыка.  
1895

Г. Климт.  
Шуберт за фортепиано.  
1899



Г. КЛИМТ.  
ЛЮБОВЬ.  
1895



Э. Мунк.  
Танец жизни.  
1899–1900

П. Гоген.  
Дух мёртвых бдит.  
1892



Х. Симберг.  
Раненый ангел.  
1903

Я. Тоороп.  
Три невесты.  
1893





О. Редон.  
С закрытыми глазами.  
1890

В.Э Борисов-Мусатов.  
Призраки.  
1903



М.А. Врубель.  
Царевна-Лебедь.  
1900



М. Чюрлёнис.  
Соната солнца.  
1907



*Красимира Лукичева*

РЕЛИГИОЗНЫЕ ТЕМЫ В ЖИВОПИСИ СИМВОЛИЗМА:

НОВЫЕ ФУНКЦИИ И СМЫСЛЫ

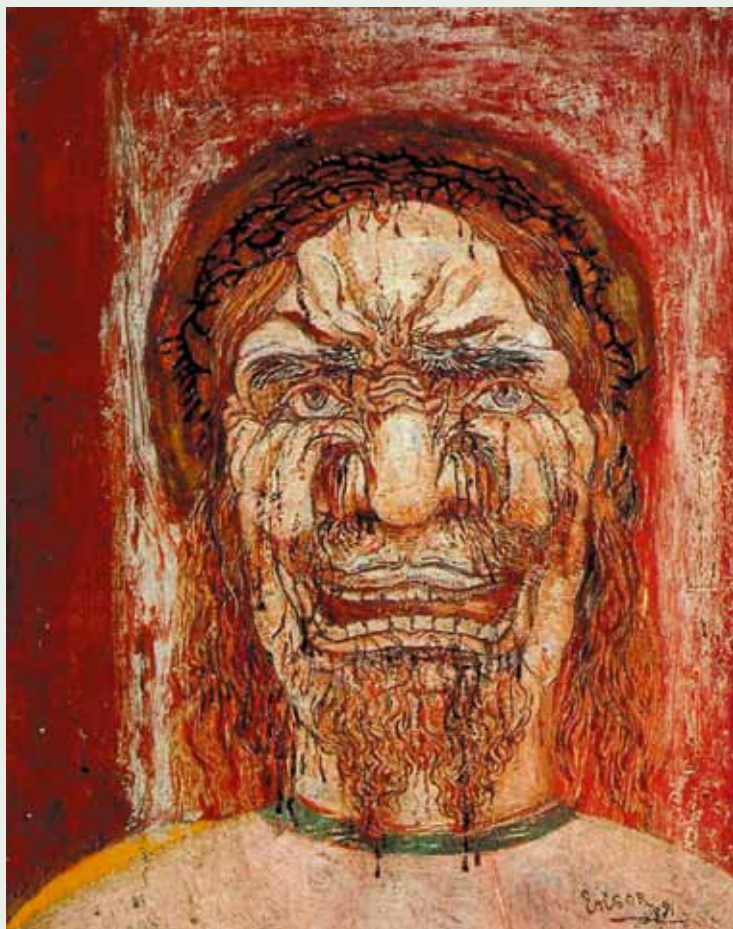


А. де Гру.  
Осмеяние Христа. 1889.  
Частное собрание





Энсор Дж.  
Вход Христа в Брюссель в 1889 г.  
1888  
Музей Поля Гетти, Лос-Анжелес



Энсор Дж.  
Муж скорбей. 1891.  
Королевский музей изящных  
искусств, Антверпен.

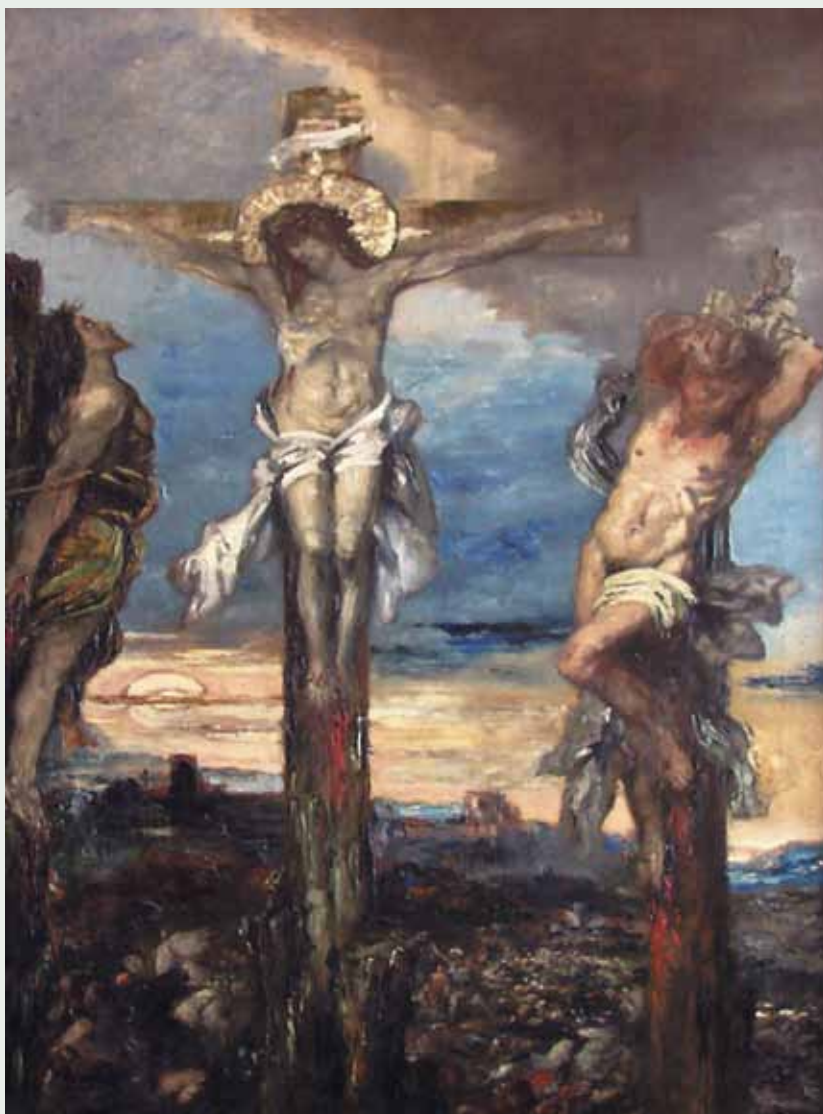




Вид мастерской  
Ф. фон Штука  
на Вилле Штука в Мюнхене  
с «алтарем искусства»



Ф. фон Штук.  
Саломея. 1906.  
Галерея Ленбаххауз,  
Мюнхен

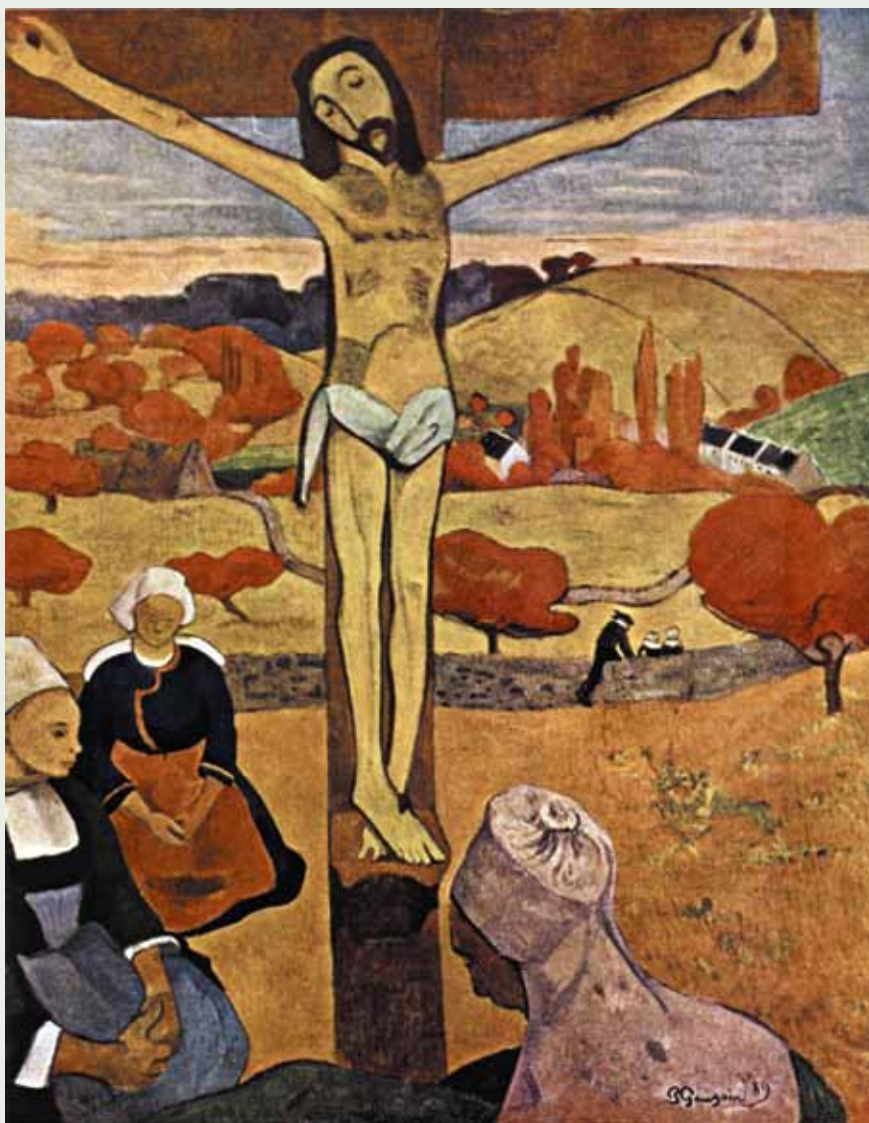


Г. Моро.  
Голгофа. Ок. 1870.  
Национальный музей  
Гюстава Моро, Париж



Г. Моро.  
Голгофа. Ок. 1880.  
Национальный музей  
Гюстава Моро, Париж





П. Гоген.  
Желтый Христос. 1889.  
Художественная галерея Олбрайт-Кнокс,  
Буффало, США



П. Гоген.  
Иисус в Гефсиманском саду. 1889.  
Художественный музей,  
Нортон

П. Гоген.  
Видение после проповеди, или  
Борьба Иакова с ангелом». 1888.  
Национальная галерея Шотландии,  
Эдинбург



*Анна Флорковская*  
ОБРАЗЫ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ РУСИ  
В ЖИВОПИСИ М.В. НЕСТЕРОВА



М.В. Нестеров.  
Великий постриг. 1897.  
ГРМ



М.В. Нестеров.  
Думы. 1901.  
ГРМ



М.В. Нестеров.  
За Волгой. 1905.  
Астраханская картинная  
галерея им. Кустодиева

М.В. Нестеров.  
Град Китеж. В лесах. 1917.  
Нижегородский  
художественный музей





М.В. Нестеров.  
Две сестры. В скитах. 1915.  
Национальный художественный  
музей Республики Беларусь



М.В. Нестеров.  
За Волгой. Странник. 1922.  
Национальный художественный  
музей Республики Беларусь

*Ольга Давыдова*

ОТ РОМАНТИЧЕСКИХ САДОВ К СИМВОЛИЧЕСКИМ ИДЕАЛИЗАЦИЯМ.  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МОТИВА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ



Е.И. Есаков.

Купанье при луне. Середина 1820-х.

Бумага, акварель. 22,1×16,8.

ГРМ



А.Е. Мартьянов.  
Вид усадьбы летом. 1809.  
Перо, кисть, тушь, акварель. 343×497.  
Изображение очерчено рамкой. 308×460.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина



А.Н. Бенуа.  
Фантазия на версальскую тему. 1906.  
Бумага на картоне, гуашь,  
перо, графит. 49,6×67,7.  
ГТГ





В.Э. Борисов-Мусатов.  
Изумрудное ожерелье. 1903–1904.  
Холст, темпера, масло. 125×214,3.  
ГТГ



В.Э. Борисов-Мусатов.  
Весна. 1898–1901.  
Холст, масло. 68,5×96.  
ГРМ



Сандро Боттичелли.  
Рождение Венеры. Около 1485.  
Холст, темпера. 172,5×278,5.  
Галерея Уффици



Л.С. Бакст.  
Элизиум. Декоративное панно. 1906.  
Бумага, наклеенная на холст,  
акварель, гуашь. 158×140.  
ГТГ





М.В. Якунчикова.  
Из окна старого дома. Введенское. 1897.  
Холст, масло. 88,3×106,5.  
ГТГ



М.В. Якунчикова.  
Восход луны с ангелом. 1895.  
Холст, масло. 80×65.  
Частное собрание



М.В. Якунчикова.  
Печаль памяти. 1890-е.  
Холст, масло. 52×35.  
Частное собрание



М.В. Якунчикова.  
Театр в Трианоне. 1898.  
Холст, масло. 42×26.  
Музей В.Д. Поленова,  
Тульская область



К.А. Сомов.  
Остров любви. 1900.  
Холст, масло. 62,3×81,7.  
ГТГ



К.А. Сомов.  
Радуга. 1897.  
Картон, ит., граф., цв. кар., акварель. 27×24.  
Частное собрание, Москва



К.А. Сомов.  
Эхо прошедшего времени. 1903.  
Бумага на картоне, акварель, гуашь. 61×64.  
ГТГ





М.А. Врубель.  
Сирень. 1900.  
Холст, масло. 160×177.  
ГТГ



Н.Д. Милиоти.  
Вечерний праздник. 1900-е гг.  
Холст, масло. 117×120.  
ГРМ



П.В. Кузнецов.  
Голубой фонтан. 1905.  
Холст, темпера. 127×131.  
ГТГ









*Мария Нащокина*

ОБРАЗЫ СИМВОЛИЗМА  
В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ  
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

И мне снятся в этот миг  
Тени тех, кто прежде жили,  
Тихий шепот старых книг:  
«Позабыли, позабыли...

*Н.Н. Врангель*

С эпохи символизма уже минуло сто лет. Еще стоят во многих городах и загородных усадьбах ее молчаливые свидетели – сооружения, сохранившие в себе частицу творческой энергии и представлений о красоте, целесообразности и удобстве своего времени. Их архитектурные образы, казалось бы, знакомые нам с детства и когда-то абсолютно понятные современникам, теперь, словно зашифрованные послания потомкам, словно тени на стене, когда-то отброшенные эпохой и по странной случайности сохранившиеся. Однако они дают нам заманчивую возможность попробовать восстановить или угадать представления, некогда их породившие. Подобная интеллектуальная реконструкция чем-то напоминает поиски утраченного времени Пруста, где герой погружается в прошлое, замечая какие-то малозначительные случайные детали – кусочек бисквита, крахмальную салфетку или неровности булыжной мостовой. Кстати, этот ассоциативный способ погружения в историю очень точно воспроизводит излюбленный художественный метод искусства символизма. Впрочем, архитектурные образы эпохи несравненно богаче и разнообразней, а потому питают воображение гораздо сильнее. Этих образов великое множество, они разные, но все они, так или иначе, отражают мировоззрение определенного исторического отрезка времени и группируются вокруг его духовных и ценностных приоритетов.

Архитектура всегда рисует достоверный и точный портрет общества, в котором она возникла, отражает его систему духовных и материальных ценностей, его этику. Все в ней – и гармония, и уродства – не случайны, это достоверные штрихи к объективному портрету эпохи. Архитектурные «образы эпохи», хотя по обыкновению не представляют собой сколько-нибудь четкой системы, с одной стороны, зримы и узнаваемы (иначе не сложилось бы такого словосочетания), с дру-

гой – таят в себе немаловажную и – увы! – чаще всего уже скрытую от нас завесой времени семантическую информацию, которая была важна и легко воспринималась их творцами и современниками. Понять неявную символику и общекультурное значение этих образов можно, только глубоко вникнув в миропонимание эпохи. Попытаемся кратко его охарактеризовать, акцентируя те его особенности, которые в большей степени оказали влияние на восприятие архитектуры.

## I

Понятие «эпоха символизма» появилось сравнительно недавно, когда из сугубо литературного движения символизм постепенно превратился в явление общеевропейской культуры, охватывающее два (иногда три) последних десятилетия XIX и начало XX века<sup>1</sup>. В последние годы многие историки русской литературы и искусства называют эпохой символизма период примерно с начала 1880-х годов, когда прозвучали знаменательные призывы Владимира Соловьева к синтезу Истины, Добра и Красоты<sup>2</sup>, до конца 1910-х годов, когда символизм, казалось бы уже завершивший цикл своего развития в культуре, «доказал свою способность стать языком для любых идейных поисков века»<sup>3</sup>, в том числе самых модернистских. В сущности, такие же границы показывает и русский архитектурный материал<sup>4</sup>.

Подчеркнем – мы трактуем символизм не как стиль и не как художественное направление в изобразительном искусстве, а как особый способ восприятия мира, миропонимание, мировоззрение, сформировавшееся во второй половине XIX века и повлиявшее на развитие литературы и искусства вплоть до 1920-х годов. Эпоха символизма охватывает очень широкий круг весьма неоднородных явлений европейской культуры, объединенных в некое единство общностью «символистского» мировоззрения. Истоки его восходят к 1860–1880-м годам, когда наметилось разочарование в позитивистской философии и приземленном реализме (натурализме) в искусстве, направившее общественное сознание к поискам связи с иррациональной сущностью бытия, его непознаваемого глубинного содержания. Как лаконично высказался И.Н. Божерянов, описывая взгляды современных французских символистов: «...люди и вещи – ничто, но идеи – все»<sup>5</sup>. В этих новых исканиях, существенно изменивших взгляды на искусство<sup>6</sup>, основная роль была отведена внутреннему «я» человека – сложнейшему инструменту познания – рефлекслирующему, мятущемуся, мучительно переживающему несовершенство мира и собственной природы. Это позволяет некоторым исследователям определить

символизм как «триумф субъективизма над объективизмом»<sup>7</sup>. Корни символизма, в том числе русского, и в интенсивных национально-романтических исканиях XIX века, в разной степени проявившихся в западноевропейских странах, а в России ставших, в сущности, стержневым направлением в философии, литературе и искусстве всего столетия, затем унаследованным XX веком.

Эпохи символического искусства в разные времена определяли по-разному<sup>8</sup>. Сейчас историки искусства выделяют три основные исторические формы символизма: средневековое искусство, немецкий романтизм и собственно эпоху символизма<sup>9</sup>. Мировоззренческое родство этих трех эпохальных историко-культурных явлений хорошо ощущалось русскими символистами и фактически предопределило их увлечение образами Средневековья и культ немецких романтиков, которые первыми связали Золотой век искусства со Средними веками. Мировоззрение русского символизма во многом наследовало романтизму и выросло из его этических и эстетических представлений, о чем не забывали и сами русские символисты<sup>10</sup>. Андрей Белый прямо говорил о культе немецких романтиков в русском символизме<sup>11</sup>. Известная кантовская триада «Истины, Добра и Красоты», в начале XIX века воспринятая русской культурой в качестве отвлеченного идеала, трансформировалась в неоромантическую идею необходимости «синтеза» этики и эстетики, наиболее ярко выраженную Владимиром Соловьевым. Позднее символисты вслед за Ницше чаще противопоставляли Красоту (эстетику) Истине и Добру (этике). Впрочем, взаимоотношения компонентов этой триады в эпоху символизма имело множество вариантов в позициях мыслителей и литераторов, объединенных их безусловной актуальностью как в совокупности, так и порознь.

Панэстетизм – одна из главных отличительных черт поэтики символизма, предопределяющая его восприятие мира как эстетического феномена. В русской литературе и эстетической мысли того времени панэстетизм предстает в трех ипостасях – как антипод вне эстетического во внутреннем мире человека, как сила, преобразующая и формирующая новый мир по законам Красоты, как высшая ценность бытия<sup>12</sup>.

Представление о Красоте как глубинной сущности мира также восходит к идеям немецких романтиков – Шеллинга и особенно Гёте, о непреходящем значении творчества которого в России говорит множество фактов<sup>13</sup>. С еще большей определенностью, чем у них, это понятие было положено в основу новой картины мира, формируемой символизмом<sup>14</sup>. Развитие этих идей находим в программном сочинении Д. Рескина «Искусство и действительность», изданном на русском языке в 1900 году, в котором имелась глава «Идея красоты»<sup>15</sup>.

Красота – цель бытия и единственная реальная созидательная сила, в которую верили русские символисты. Причем для них Красота совсем не обязательно совпадала с понятием прекрасного, напротив, символизм нередко отождествлял Красоту с хаосом, дисгармонией, безобразием, антиэстетикой<sup>16</sup>. Удачной метафорой «безобразного» в искусстве эпохи символизма служил образ античного Пана, бога Природы<sup>17</sup>, весьма популярного в литературе и изобразительном искусстве того времени. Его устрашающий облик вовсе не противоречил гармонии природы, а даже в определенной степени ее выражал и подчеркивал, то есть его безобразие оказывалось одним из проявлений ее Красоты.

Эти представления в декларативной форме были высказаны еще Ф. Ницше в его первом широко известном произведении «Рождение трагедии из духа музыки» (1871)<sup>18</sup>. Исследуя процесс формирования трагедии как литературного жанра, он акцентировал два диаметрально противоположных стремления у древних греков – к красоте и к безобразному, которые связал с проявлением двойственной природы искусства или, по его выражению, взаимодействием аполлонического и дионисийского начал. Под аполлоническим Ницше подразумевал свет, порядок, гармонию, все изящные искусства, то есть собственно то, что входит в понятие «культура». Дионисийское воплощало тьму, хаос, силу и включало в себя только музыку, причем имелась в виду музыка дионисийских оргий – априори дикая, стихийная, дисгармоничная, выражающая, с его точки зрения, прорыв естества, мировой воли, звуков далекого детства человечества, его начала. Дионисийское он считал началом более сильным, творящим, и в этом смысле родоначальником аполлонического.

И все же основным для символистского миропонимания оставалось осмысление мира сугубо в эстетических категориях гармонии. Позднее Николай Рерих облек эти характерные для эпохи устремления в слова: «Культура есть почитание Света. Культура есть спасение. Культура есть любовь к человеку. Культура есть благоухание, сочетание жизни и красоты. Культура есть синтез возвышенных и утонченных достижений. Культура есть двигатель, есть сердце. Эволюция искусства идет от хаоса к порядку, от простого к сложному, от системы к Красоте. Культура как таковая не существует без творчества, ибо творчество есть та энергетическая сердцевина, которая и помогает продвигаться от простого к сложному»<sup>19</sup>.

Итак, центральное место в новой картине мира эпохи символизма занял человек-творец, способный созидать по законам Красоты. Другими словами, в центре нового миропонимания оказалось искусство. Еще в «Феноменологии духа» Гегель отождествлял «царство прекрасного» с «областью искусства, или еще точнее – художественного

творчества»<sup>20</sup>. По Гегелю, дух, созерцающий себя в полной свободе, и есть искусство. Гёте считал, что «искусство является проявлением скрытых законов природы», и именно такое понимание легло в основу символистского мировоззрения. Уильям Моррис, пытавшийся конкретизировать и реализовать эту мысль в собственной деятельности в сфере архитектуры и декоративно-прикладного искусства, в 1890-х годах писал: «Искусство занимает особое место в нашей жизни. В его недрах рождаются законы организации и целесообразного устройства всех жизненных процессов». Ту же мысль, но в противоположной трактовке, констатировал в 1899 году И.Н. Божерянов в эстетическом трактате, посвященном графу А.Д. Шереметеву: «...декаденты и символисты ... подобно натуралистам, они презируют вопросы нравственности, подобно психологам предпочитают изображение внутренней жизни – изображению мира физического, подобно тем и другим смотрят на литературу и искусство как на конечную цель, как на религию, единственно необходимую и возвышающуюся над жизнью»<sup>21</sup>. Художники, по одной принадлежности к профессиональному цеху, стали восприниматься как борцы за одухотворенность и уникальность творчества, призванного показать сложность и многозначность реального мира, наличие вечных истин и символов под невыразительным, будничным покровом повседневности. Неудивительно, что в России конца XIX – начала XX века с ее перманентным стремлением к высотам Духа такое восприятие захватило многих литераторов, художников и зодчих, реализовавших свою индивидуальность на основе широкой энциклопедической культуры и глубокого проникновения в ее национальные истоки.

Символы, несомненно, – неотъемлемое свойство искусства, не просто отображающего действительность, а выражающего его внутренний смысл. Даже предельно правдиво отображая действительность, самим фактом выбора изображаемого объекта, произведение искусства зачастую обретает качество обобщения или определенный подтекст. «Я привык бродить в «лесу символов», и мне понятен символизм в слове не менее, чем в поцелуе любви»<sup>22</sup>, – писал Вячеслав Иванов. В миропонимании 1880–1910-х годов символы пронизывали весь суций и создаваемый мир. Слово – символ, считали символисты. Даже в архитектуре, искусстве зримом и материальном, символика могла проявляться не только в стилевых признаках или декоративных украшениях, но и зашифрованном виде. Любопытно, что в конце XIX столетия именно констатированный Гегелем абстрактный характер архитектурных форм, их причудливость и гротеск, возможный аллегоризм и символизм оказались наиболее привлекательными и востребованными качествами.

После сравнительно долгого перерыва эпоха символизма вернула в повседневную жизнь значимость символов. Согласно символистскому мировоззрению, объективный мир наиболее адекватно отображался именно в символах, поскольку земное есть отражение трансцендентного мироустройства. В России язык символов эпохи в определенной степени вообрал в себя язык аллегорий XVIII века, унаследованный и развитый в эпоху романтизма, а затем распространился на весь мир предметов и явлений. «Аллегория – рассудочна, «измышленна», плоскоконечна. Символ – творчески-пророчествен и неисчерпаемо-бесконечен. Аллегория – теософична, символ – мистичен»<sup>23</sup>, – утверждал Густав Шпет.

Символизм действительности сближался в то время с символизмом искусства. У творцов эпохи символизма созидаящая роль искусства невероятно расширилась – предметом творчества нередко становилась их собственная жизнь. Популярное стремление эпохи организовать свою жизнь по правилам искусства получило название «жизнетворчество». Сама жизнь воспринималась в то время несколько иначе, чем сейчас, – в чем-то гораздо более цельно, завершено и знаково. Бесчисленны литературные примеры, повествующие о каком-либо, порой не очень значительном для посторонних событии, изменившем или предопределившем всю дальнейшую жизнь героя, – уличной встрече, случайно оброненном слове, отвергнутой любви, данном обете, совершенном поступке и прочем, трансформированном в сознании героя в символ перемен, в знак судьбы. Субъективизм времени, его стремление к образности и своего рода художественной завершенности не только в творчестве, но и в реальной жизни, приоритет свободной человеческой воли нередко подвигали к крайним проявлениям индивидуализма. (В этом одна из причин волны самоубийств начала XX века из-за невозможности реализовать себя в творчестве, из-за неразделенной или неосуществимой в силу условностей среды любви, из-за невозможности ответить на нанесенное оскорбление, нарушить данное слово, клятву<sup>24</sup>.) В общем, как подытожил уже в 1920-х годах внимательный современник эпохи Г. Шпет: «Жизнь – искусство, «создание» из жизни искусства, жизнь даже величайшее из искусств, – все это типичное декадентство»<sup>25</sup>.

Тем не менее искусство казалось в то время кратчайшим путем к интуитивному постижению вневременных идей. Как писал Андре Жид, творец, Поэт, «склонясь перед символом, в видениях своих различает Идею», и, отбрасывая внешнее, обманчивое, «может вернуть ей единственную вечную ... истинную, роковую Форму – райскую и кристальную»<sup>26</sup>. Дух, душа, озарение, интуиция, намек, настроение – становятся ключевыми словами в литературной и искусствоведче-

ской критике и по существу метафорически обозначают суть интуитивного искусства того времени. Не случайно В.Я. Брюсов называл символизм «поэзией намеков».

Свое реальное воплощение символы получали в образах искусства и литературы. Как заметил С.С. Аверинцев, символы и образы не тождественны друг другу: «Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некотором смысле, символ) <...>. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа»<sup>27</sup>. Другими словами, любые архитектурно-художественные образы таят в себе определенный смысл и при желании могут быть трактованы в символическом ключе, что и получило широкое распространение в России в эпоху символизма.

## II

Обратимся теперь к характеристике художественных методов символизма и источникам новых архитектурных тем и мотивов, рожденных эпохой. Поскольку русские архитектурные тексты на подобные темы очень редки, мы будем неизбежно использовать примеры из сферы литературы и изобразительного искусства, помогающие точнее понять символическую природу архитектурных образов эпохи.

Учитывая, что развитие символистского мировоззрения, включая время его формирования, растянулось почти на полвека, оно вдохновляло и сопутствовало ряду параллельных или сменявших друг друга стилистических феноменов в искусстве и архитектуре, поразному воплощавших его эстетические приоритеты. Все они в той или иной степени отражали его стремления приблизиться к идейному и художественному обобщению человеческой истории и культуры в емких ассоциативно насыщенных образах. Закономерно, что методом их создания в архитектуре стала *стилизация*, к тому времени уже прочно вошедшая в профессиональный язык зодчего.

Как писал оригинальный мыслитель того времени Г.Г. Шпет: «Символизм явился для формальной защиты и для восстановления прав искусства. В силу оснований, прямо противоположных с натурализмом, символизм как таковой также не может иметь стиля и не может быть «направлением». Как натурализм – отрицание искусства, так символизм – существенное свойство искусства. Символизм – исключительно сосредоточенное искусство, и потому символический



стиль всегда искусственный стиль, а не естественный, всегда стилизация»<sup>28</sup>. Под «натурализмом» философ подразумевал искусство, лишенное идейного и культурного подтекста, примитивно реалистичное. По его мнению, «через символизм Европа спасала себя от несерьезности, праздности, утилитарности, варварства, восточной мудрости: стилизовался сам Восток, стилизовали японцев и других варваров, даже дикарей ... для того только, чтобы их европейски облагородить»<sup>29</sup>. Заметим попутно, что в то время появились первые признаки духовного и интеллектуального протеста против примитивизма и убожества «массовой культуры», тогда еще не получившей названия и только зарождавшейся.

Другим важнейшим методом искусства эпохи символизма стало *мифотворчество*, или *мифологизация*, существующей реальности. Интерес к мифу был унаследован символистами от романтиков. С 1890-х годов символисты подчеркивали символическую природу всякого искусства<sup>30</sup>, отождествляя его с мифотворчеством – Андрей Белый, например, считал, что теория символизма изучает законы мифологического творчества<sup>31</sup>. Более того, в его интерпретации символ преобразался в миф<sup>32</sup>, источником вымысла были грезы. Мифотворчество предполагает веру в мистику, а потому размышления о мистической природе творчества – характерная компонента рассуждений символистов. (Неслучайно эта эпоха стала временем появления разнообразных новых мистических учений – моды на теософию, рождения антропософии и т.д.) Миф воспринимался как «наиболее яркое выражение сущности творческих начал мира и культуры»<sup>33</sup>. Хотя в русской культуре XIX век – век историзма, то есть утверждения исторического взгляда на все явления действительности, и преобладания позитивизма в философии, именно символизм вновь обращается к их иррациональному истолкованию, возрождая особое мифологическое мышление. Образы символизма творились с помощью мифа не только в прозе и поэзии, «творчество идей-образов»<sup>34</sup> – универсальный метод символистского искусства, характерный и для изобразительного искусства и, отчасти, для архитектуры.

Теперь обратимся к обобщенной систематизации и генезису созданных эпохой символизма архитектурных образов. Помня о том, что «символистское искусство всегда говорит больше, чем говорит, не вполне знает, о чем говорит»<sup>35</sup>, среди образного разнообразия архитектуры 1880–1910-х годов попробуем выделить их основные тематические источники.

Безусловно, самым значимым для архитектуры эпохи символизма источником художественных образов стало *искусство прошлого*. Один из самых искренних и чутких выразителей своего вре-

мени, Андрей Белый писал: «Чувством мы живем во многих мирах, мы чувствуем не только то, что видим и осязаем, но и то, что никогда не видали глазами, не осязали органами чувств...»<sup>36</sup> Собственно, на этой поразительной способности русского человека самозабвенно переноситься мыслями и чувствами в иные миры, эпохи и культуры, которую Ф.М. Достоевский называл «всеотзывчивостью», и базируется образно-стилистическая многоликость архитектуры эпохи символизма, более всего выражающая самую суть русской культуры того времени. Писатель Михаил Осоргин точно заметил: «...мы отличались от европейцев своим отрицанием специальности, своей жаждой знаний общих»<sup>37</sup>. Устремленность к постижению глубинного смысла далеких исторических событий и их умозрительному обобщению, к эмоциональному переживанию иных культур и произведений искусства во многом определяла строй мыслей и широту интересов русского человека того времени<sup>38</sup>.

Образы исторического прошлого – неотъемлемая часть мироощущения эпохи символизма в России. Как писал блестящий энциклопедист Серебряного века, образованнейший Вячеслав Иванов: «...я благочестиво воскурю свой фимиам на алтаре Памяти, матери Муз, славлю ее, как «бессмертия залог, венец сознанья», и уверен, что ни один шаг по лестнице духовного восхождения невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища: чем выше ветви, тем глубже корни»<sup>39</sup>.

Калейдоскопичность и разноплановость этих образов – своеобразное выражение чувства сопричастности человека того времени всем предшествующим культурам. Употребляя словосочетание «всем культурам», мы вторим самим русским символистам, понимая, что это преувеличение. У эпохи символизма, конечно, были свои культурные предпочтения, хотя они, несомненно, были гораздо шире и разнообразнее, чем у ее предшественниц. Недаром самый рафинированный русский журнал рубежа веков «Мир искусства», последовательно утверждавший вкусовой плюрализм, развивал в своих читателях способность видеть красоту в произведениях искусства всех времен и народов – «и в готическом соборе, и в табакерке петровского времени, и в египетской вазе»<sup>40</sup>. Эпоха русского символизма оказалась буквально наполнена художественными образами, почерпнутыми из живописи, скульптуры, литературы и фольклора разных времен и народов, демонстрируя своеобразный панэстетизм.

Андрей Белый писал об этом как о самой характерной черте своего времени: «В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых

миросозерцаний – вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; отсюда своеобразный эклектизм нашей эпохи <...>. То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, – оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни перед духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества <...>. Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого – новизна так называемого символизма»<sup>41</sup>. Эту новую формирующуюся в эпоху символизма культуру П. Сорокин называл «интегральной»<sup>42</sup>.

В России на рубеже веков в моду снова вошли костюмированные балы, для которых специально шили платья в заданном стиле. Это могли быть тяжелые отороченные соболями боярские костюмы с золотым шитьем, у женщин дополненные ослепительными кокошниками и многоярусными жемчужными ожерельями, или яркие восточные одеяния из разноцветных шелков, увенчанные тюрбанами. «Вечера Гафиза», или античные, пиры проходили и в более камерной и элитарной столичной литературно-поэтической среде – на легендарной «Башне» Вячеслава Иванова у Таврического сада в Петербурге, этом духовном Парнасе русской литературы Серебряного века. Гости поэта также наряжались в восточные одежды или просторные хитоны и античные туники. (Позднее в простые «античные» одежды одевался Макс Волошин и его окружение в крымском Коктебеле.) Особенно пышные празднества оформляли профессиональные художники; так, костюмы зимнего бала-маскарада 1914 года у графини М. Клейнмихель придумал несравненный мастер театрального костюма Леон Бакст<sup>43</sup>.

Один из главных культурных приоритетов эпохи символизма в России – богатства, накопленные европейской культурой. Большинство европейских границ стало в ту пору проницаемо для русских путешественников, культурная история Европы представляла во множестве первоклассных музейных коллекций, доступных для обозрения. Образованный русский не только чувствовал себя счастливым зрителем этих бесценных сокровищ, но и переживал их образы эмоционально. Они создавали в его сознании подобие второй реальности, иногда даже более захватывающей, чем первая. Вот ощущения П.П. Муратова, изложенные от имени героини своего рассказа: «Отворялась тяжелая дверь музеума... Я с наслаждением вдыхала запах лака, ветхости, воска, каким натирают паркет. Венецианские юноши глядели на меня со стен неуспокоенным и вопрошающим взглядом.

Флорентийский святой Себастьян изгибал свое тело у дерева в сладостном и неутоленном раздумье. Среди насыщенных грозovým воздухом ландшафтов Пуссена опьяненные сатиры преследовали недосыгаемых в беге вакханок. Антонии улыбались победительно и равнодушно своим Клеопатрам, растворявшим для них в кубке с вином редкость лучшей своей жемчужины. Я видела сонмы христианских святых и толпы языческих небожителей. Клубились пифические тучи, озаренные лучом закатов Рембрандта; рядом с ними голубела чистейшая лазурь мадонн Рафаэля. Тонкий свет серебристых дней Голландии перемежался с золотистой теменью испанской ночи»<sup>44</sup>.

Если литераторы русского символизма старались говорить о предметах непрямым языком, используя ассоциативные сравнения, словесную игру, парадоксальность метафор, архитекторы использовали образные ассоциации, сообщая о вкусах и культурных предпочтениях своих заказчиков с помощью абстрактного, но привычного для Нового времени языка *архитектурных стилей*. Историзм мировосприятия эпохи обусловил тогда повышенный интерес к формам величественной, полной мистики готики, к монументальным формам европейского ренессанса и барокко, к игривой пластике рококо и экзотике Востока – древнего и современного. Подобные мотивы достаточно прочно внедрились в архитектурную практику, придали неповторимую интонацию внешнему облику усадебных зданий, и особенно убранству их интерьеров.

Намеренный архитектурный полистилизм конца 1880–90-х годов, рассчитанный на определенные историко-культурные ассоциации, по-своему воплощал в реальности формулу литературного символизма, высказанную Валерием Брюсовым: «Цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загнипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»<sup>45</sup>. Чуткое ко всему новому, невиданному, уникальному, мировоззрение символизма заставляло осознанно выстраивать в городских домах и загородных имениях России доселе беспрецедентный, но желанный «парад культур», вступающих друг с другом в самые неожиданные, порой намеренно причудливые, контрастные взаимосвязи. «Парад культур» в новых или значительно перестроенных архитектурных ансамблях чаще всего выражался с помощью исторических архитектурных стилей. Образы древних боярских теремов, европейских рыцарских замков или сельских коттеджей создавали в российских городах и усадьбах небывалую культурную комбинацию, столь привлекательную для людей Серебряного века. Подобное строительство позволяло проявить свой личный вкус, отличаться от других какими-то уникальными элементами, рассказать о своих впечатлениях и эстетических предпочтениях.

«Нас привлекает поэзия старого жилья, уют насиженных семейных гнезд, торжественность покоев, в которых почти ничего не изменилось со времени париков, пудры, мушек и камзолов. Но есть своеобразная прелесть в жилищах, возведенных мечтою наших современников, в которых выразилась их душа, понятная нам, с ее жаждою красоты. В таких жилищах, если они строены людьми со вкусом, много выдавшими в своей жизни, в своих странствиях красоты, эти люди стремятся слить в одно целое то разное, что их поражало в разных местах, что они полюбили «любовью раздробленной» <...>. И в этом есть какая-то особенная эстетическая свобода...»<sup>46</sup> В этом совсем не теоретическом рассуждении современника эпохи символизма намечены, по сути, все основные эстетические приоритеты эпохи в отношении обустройства собственного дома, приоритеты весьма противоречивые, но именно этим раскрывающие ее глубинные, редко декларируемые особенности. Прошлое, поэзия семейного гнезда, новизна современности, поиски красоты и калейдоскоп образов разных культур и народов, объединенных в единственное в своем роде целое личностью своего владельца. Каждое из названных понятий имело свои основания и выражение в русской культуре того времени, все вместе они характеризуют эпоху символизма века в целом, а потому их стоит рассмотреть поподробнее.

Одним из способов продемонстрировать свои архитектурно-художественные вкусы, стало довольно широкое использование архитектурных «цитат», то есть включение во внутренние и внешние отделки строений копий с каких-либо фрагментов исторической архитектуры. Например, в отделку особняка светлейшего князя К.А. Горчакова, появившегося вблизи в то время еще мало заселенного Каменноостровского проспекта в Петербурге (арх. А.Р. Гавеман, 1891, 1901–1902), были включены многие копиянные элементы – рисунок перил парадной лестницы был заимствован с дома на Вандомской площади в Париже, лепные медальоны в зале – со стен знаменитого парижского Отеля де Субиз, классического памятника французского рококо, лепнина гостиной воспроизводила потолок в одном из английских замков<sup>47</sup>. Эти примеры далеко не единственные. Термин «цитата» в отношении архитектуры тогда, конечно, не употреблялся, но принцип «цитирования», отвечавший общему стремлению времени к проявлению собственного «я» посредством коллекционирования редкостей, к музейному принципу оформления отдельных интерьеров, был достаточно распространен. Многостилье приходило в этом на помощь, как бы проявляя индивидуальность владельца.

Итак, поразительная стилистическая дробность была одной из самых характерных черт архитектуры конца XIX столетия. О лите-

ратуре того времени В. Дильтей писал: «...нас осаждает многообразие всех времен и народов, и оно, кажется, размывает любые разграничения поэтических видов, любые правила»<sup>48</sup>, но это свойство в той же мере присуще и архитектуре. Понятие «стиль» стало охватывать тогда не только основные архитектурные направления в истории человечества, но и самые частные ответвления от них. Стили прошлого дробились по национально-типологическим особенностям, по королям и королевам, по примененному строительному материалу, по географическим и топографическим параметрам. Особенно это коснулось как раз сферы загородного жилья, где каждый владелец, желая проявить свое «я», старался выстроить дом, не похожий на другие. Это обусловило множественные стилистические отличия даже внутри одного направления, допустим, викторианской готики или французского ренессанса. Калейдоскоп мелких ответвлений и вариантов стилей, использованных в русской архитектуре конца XIX – начала XX века, с легкостью вобрал в себя разнообразие стилизаций национальных форм, а в конце 1900–10-х годах распространился на образный ряд русского классицизма.

Вот характерное для своего времени описание только небольшой части кабинета в уже упомянутом особняке Горчакова, явно вы-



Кабинет светлейшего князя  
К.А. Горчакова на Каменном острове.  
Фото нач. XX в.



Интерьер дома светлейшего князя  
К.А. Горчакова на Каменном острове.  
Фото нач. XX в.

зывавшее восхищение современников своим причудливым историко-культурным разнообразием: «Пред камином стоит итальянская cassone, очень тонкой работы – инкрустация перламутром по дереву. Такие работы производились в флорентийских монастырях. Другой ... уголок занят низкой тахтой. Обита она персидской тканью, из какой шьют шальвары (шаровары. – *М.Н.*) персидских женщин. Посреди тахты стоит низенькая скамеечка с востока. Рядом возвышается художественный старинный Будда из Индии. Над ним полотно старого итальянского мастера <...>. Над тахтой большое зеркало, в раме великолепной фантастической резьбы, старой венецианской работы. Против этой тахты находится installation, у которого стоит темная бронза, изображающая Давида, сразившего Голиафа. <...> Автор этой группы Jean Vologne. Тут же крупная японская терракота – борьба двух фантастических чудовищ. Поодаль две ценные китайские старые крупные вазы»<sup>49</sup>. И это только уголок одного из помещений! Остальные были обставлены по такому же принципу.

Отношение к любым старинным произведениям искусства как к редкостям, достойным украшать домашнюю коллекцию, – весьма характерное для эпохи символизма в России – в определенной степени распространялось и на архитектуру. «Барочная церковь со своей щедрой резьбой, с волютами фронтонов и фигурами святых вам казалась игрушкой, к которой бы протянул руку ревнивый гигант, чтобы поместить ее в свой шкафчик редкостей!»<sup>50</sup> – писал Павел Муратов, вкладывая в уста своих литературных персонажей, действовавших в разных исторических эпохах и временах, мысли и чувства своих современников.

Восприятие архитектуры действительно сильно изменилось. На глазах насельников Серебряного века среда большинства русских городов, в основном застроенных в XVIII веке, превращалась в «историческую». В ней как древние акрополи возвышались величественные многокупольные ансамбли средневековых соборов и монастырей. Это заметил и современник Г. Шпет: «Новая действительность – историческая – завершение незавершенной мысли романтика: «излагать историю *мира* как историю *человечества*, находить *всюду* только человеческие события и отношения» (Новалис)» (курсив автора)<sup>51</sup>.

Главные архитектурные образы эпохи – многоквартирные дома, особняки, торговые здания и храмы, причем не только православные, но и других конфессий. Строя их, заказчики выбирали тот архитектурный стиль, который в наибольшей степени отвечал их эстетическим представлениям или соображениям престижа. На выбор заказчиков, безусловно, оказывали влияние их образ мыслей, занятия, профес-

сия. К примеру, многие русские текстильные фабриканты выбирали для своих домов и интерьеров английские прототипы. Высокая промышленная культура Англии — страны старейшей и образцовой текстильной промышленности в Европе — невольно привлекала к себе их внимание и, сопровождаясь общекультурным интересом ко всему английскому, способствовала укоренению англоманства конца XIX — начала XX века. Не только высшая аристократия, но и многие образованные столичные русские семьи обнаруживали привязанность ко всему английскому — традиционному консерватизму, патриархальному быту, сдержанности, твердости духа, здоровому образу жизни, неотъемлемой частью которого был спорт<sup>52</sup>. Их детей воспитывали английские гувернантки, и юные потомки говорили на английском порой лучше, чем на русском (не этим ли объясняется легендарное литературное двуязычие Владимира Набокова, выросшего в семье известного петербургского англомана?) Другой пример — доходный дом М.И. Вавельберга на Невском проспекте в Петербурге, включавший солидный банк, выстроен в формах флорентийского ренессанса. Думается, стиль был выбран заказчиками не случайно — они хорошо знали, что Флоренция — родоначальница европейского банковского дела. Свобода в выборе стиля или архитектурного прообраза, свойственная эпохе символизма порой могла приводить и к неожиданным результатам. Так, московский купец М.С. Грачев заказал усадебный



Доходный дом и банк М.И. Вавельберга.  
Арх. М.М. Перетяткович, 1911–1912.  
Фото 2012 г.

Рельеф «Ева в райском саду»  
в фасадном декоре доходного дома  
и банка М.И. Вавельберга в С.-Петербурге.  
Арх. М.М. Перетяткович, 1911–1912.  
Фото 2012 г.



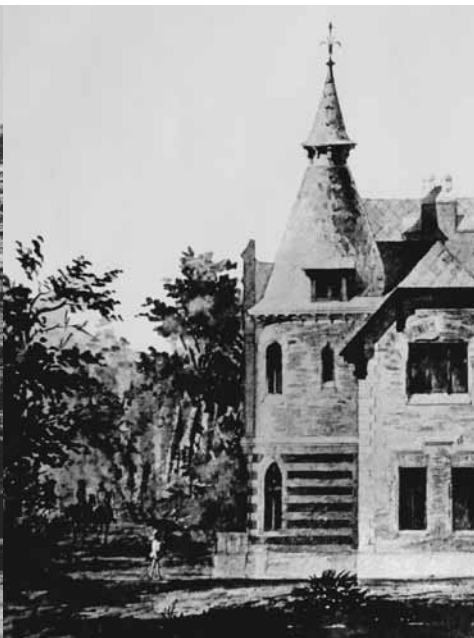
дом, образно напомилавший казино в Монте-Карло (арх. Л.Н. Кекушев, 1898–1900), видимо навевавшее ему приятные воспоминания<sup>53</sup>.

Несмотря на широту и свободу стилистического выбора, в обширной области искусства прошлого мировоззрение эпохи символизма выделяло несколько основных историко-культурных доминант. Одно из центральных мест среди них занимали искусство и архитектура Средних веков, как западноевропейские, так и русские, которые воплощались в нескольких архитектурных образах. Именно поэтому неожиданную, но объяснимую притягательность для современников эпохи символизма приобрели замки – принадлежность средневековой западноевропейской культуры. Английские или французские замки, они послужили прообразами для замков русских, появившихся в те годы во многих уголках Российской империи в качестве домов (чаще загородных) состоятельных и просвещенных владельцев. Были даже зодчие, специально специализировавшиеся на их постройке. Таков московский архитектор П.С. Бойцов, автор помещичьих замков в Подушкине, Муромцеве, Спасском-Трубетчине и некоторых других усадьбах.

В то же время эпоха символизма аккумулировала все возрастающий интерес к собственным древностям, к отечественному средне-



Загородный дом М.С. Грачева в Ховрине (Грачевка). Арх. Л.Н. Кекушев, 1898–1900. Фото нач. XX в.



Проект дома графа М.П. Толстого в тамбовской усадьбе Спасское-Трубетчино. Арх. П.С. Бойцов, 1890–1900 гг

вековью, который тогда впервые встал вровень с традиционным интересом к западноевропейским культурам, который со времен Петра Великого в полной мере утолить так и не удалось. Опэтизированные образы еще малознакомой русской древности в сознании современников эпохи символизма оказывались порой даже более сказочными, чем сами русские сказки, занявшие в то время подобающее им место в отечественной литературе и наконец вошедшие в круг традиционного детского чтения. Картины старинной русской жизни, очень популярные в эпоху символизма – будь то языческая древность Н.К. Рериха, или средневековые А. Рябушкина, С. Иванова или В. Сурикова, – живо и достоверно воссоздавали виды Древней Руси, как бы глазами далеких предков. Тем же целям служили особняки, возведенные в виде древнерусских «палат» или теремов, как собственный дом В.М. Васнецова, выстроенный по его собственному проекту (1892–1894), или богато украшенный изразцами и росписями особняк Н.В. Игумнова (1888–1893, арх. Н.И. Поздеев) в Москве.

Традиционно значимой для современников эпохи символизма оставалась Античность, восприятие которой, конечно, отличалось от восприятия романтизма, но в то же время включало некоторые



Ворота и башня-повалуша –  
часть дома В.М. Васнецова в Москве.  
Фото 2009 г.

его черты. Близкое и хорошо знакомое наследие античного мира, и особенно Древний Рим, образ которого жил в душе каждого образованного русского человека, причем не столько современный, сколько легендарный, имперский<sup>54</sup>, продолжали нередко служить образцами для заказчиков и архитекторов. Неслучайно в 1890-е годы в русской архитектуре вновь стал популярен стиль неогрек — это стало второй волной стиля, популярного, как известно, в первой половине XIX века, в эпоху романтизма. Неогреческие стилизации были нередки в особняковом строительстве российских столиц. Примерами могут служить особняк Н.П. Сергеева в Калашном переулке (1884–1885, арх. А.С. Каминский) и великолепный московский особняк Н.Д. Стахеева, выстроенный архитектором М.Ф. Бугровским (1898–1899). В 1900–10-е годы, хотя на пике интереса к Античности оказалась варварская эпоха архаики, в архитектуре это не получило адекватного выражения, в ней продолжали использовать классические формы древнегреческих ордоров, трактованных с изысканной точностью и лаконизмом, как, например, в облике московского Музея изящных искусств имени императора Александра III (ныне ГМИИ им. А.С. Пушкина) (1898–1912, арх. Р.И. Клейн) или многочисленных доходных домах, развивавших на фасадах те же античные темы.

В фокусе общественного интереса эпохи, несомненно, был и магически привлекательный и очень широко понимаемый Восток и восточное искусство, которое еще Гегель называл априори символическим. Немаловажную роль в системе ценностей эпохи символизма имели еще только открываемые для европейцев сокровища дальневосточных культур, и особенно Японии, «открытие» которой относят к 1868 году, и принадлежит оно Франции<sup>55</sup>. Общевропейским явлением увлечение японским искусством стало уже ближе к концу века, в 1880–90-х годах. В те года русские коллекционеры заинтересовались экзотическими произведениями восточной живописи, скульптуры и графики, в русской периодике начала XX века стали появляться статьи об архитектуре восточных стран, а в столице начали устраивать выставки искусства Востока<sup>56</sup>.

Восточное любование природой в самых ее обычных, обыденных проявлениях — ветки сосен, тростник, камыши, птицы, но как бы вырванные из контекста повседневности рукой художника и помещенные на нейтральный фон бумаги или ткани, обретали качество обобщающего знака и даже символа, что как нельзя лучше соответствовало мировосприятию эпохи символизма. Открытое японское искусство увлекало не только формальной новизной, оно демонстри-

Московский особняк Н.П. Сергеева.  
Арх. А.С. Каминский.  
Фото нач. XX в.

ровало иной подход к творчеству, позволявший отойти от привычной практики проектирования в исторических стилях и полнее раскрыть свою индивидуальность.

Важно подчеркнуть еще одну важную особенность эпохи – уверенный европоцентризм русской культуры XIX века к началу нового столетия сменился более широким пониманием мирового культурного процесса. В эпоху символизма стали привлекательными не только великие культуры Китая, Японии, Индии, Тибета, испанских мавров, Древнего Египта, Персии и т.д., тогда впервые появился выраженный интерес к архитектуре и искусству Нового Света и ранее мало известным и экзотическим для европейцев культурам Азии и Африки: к первобытному искусству африканских племен, к примитивам Океании и Южной Америки и т.д., никогда ранее не привлекавшим внимания в качестве феноменов художественной культуры. Журналы все чаще посвящали свои материалы рассказам о далеких путешествиях, о природе сказочных Гавайев, Перу, джунглей Амазонки, пустынь Африки, Саянских предгорий или Крайнего Севера, быте американских индейцев, культуре Сирии и Палестины. Стало типичным, к примеру, отправиться в свадебное путешествие «в какое-ни-



будь очень уединенное место, вне всяких условностей цивилизации, вне модных костюмов, вне светских обязательств и любопытных взглядов»<sup>57</sup>. Гоген, уехавший в 1891 году на Таити, – характерная примета времени. Серебряный век открыл дорогу и русским путешественникам.

Никогда еще русские не путешествовали так много и так далеко. Это касается не только самой России, бескрайние пространства которой манили к себе необъятностью невиданного, непознанного и... родного. К традиционным странам Европы, посещать которые давно стало для русских традицией, прибавились поистине сказочные уголки земли, до которых раньше было просто невозможно добраться. Например, поэт и полиглот Константин Бальмонт, мечтавший о кругосветном путешествии, хотя и не совершил его, побывал в Мексике, США, Египте, Южной Африке, Австралии, Новой Зеландии, на Балеарских островах, Мадагаскаре, Тасмании, Самоа, Новой Гвинее, Яве, Суматре, Цейлоне, в Индии и Японии<sup>58</sup>. Андрей Белый был в Египте, Иван Бунин в Индии, Николай Гумилев в Абиссинии. Неслучайно темы и фольклорные мотивы ранее неведомых культур впервые входят тогда в русскую литературу и поэзию. Еще один характерный питомец эпохи – петербургский график и карикатурист Павел Щербов, не закончив Академию художеств, более 10 лет путешествовал по Африке, Кавказу, Дальнему Востоку, побывал в Персии, Турции, Китае, Японии, повидал сказочные места и города – Яффу, Порт-Саид, Аден, Занзибар и многие другие, одним из первых русских увидел Килиманджаро. Причем отовсюду он привозил свои фотографии и собранные этнографические материалы, которые неизменно дарил Русскому географическому обществу. А сколько менее известных путешественников устремилось в разные восточные страны в те годы. Собственно, увлечение Рериха культурой Индии и Тибета – еще одна характерная черточка русского Серебряного века, особенно понятная и естественная в контексте своего времени.

Закономерно, что ветер дальних странствий приносил в Россию и экзотические архитектурные формы и мотивы. До сих пор абсолютной уникалой выглядит московский особняк А.А. Морозова (1895–1899, арх. В.А. Мазырин), выстроенный после его путешествия по Португалии в формах стиля мануэлино XV–XVI веков, соединившего элементы португальской готики, Ренессанса, мавританского стиля и экзотических мотивов, расцвет которого относится к эпохе Великих географических открытий. Среди восточных архитектурных образов эпохи символизма можно найти и египетские реминисценции, кото-

Парадный вход в особняк  
А.А. Морозова на Воздвиженке в Москве.  
Арх. В.А. Мазырин.  
Фото 2010 г.

рые можно трактовать и как своеобразное эхо масонских увлечений эпохи романтизма. И в Петербурге, и в Москве существуют респектабельные торговые и жилые дома с характерными приметами зодчества Древнего Египта – лотосовидными колоннами, стилизованными барельефами и масками, копирующими погребальные маски египетских фараонов и жрецов, а также Китая – самым наглядным примером использования его архитектурных форм служит доходный дом В. Перлова в Москве с магазином чая и кофе на первом этаже, фасад которого был похож на сошедшее со старинной картинки изображение китайского городка с характерными загнутыми черепичными крышами и пагодой с позолоченным верхом (1896, арх. К.К. Гиппиус).

Особую необычность и оригинальность создавали в архитектурной среде появившиеся экзотические природные мотивы – вполне узнаваемые или стилизованные, они служили своеобразной визуальной приманкой, которую очень ценили в эпоху символизма. К примеру, слоновьи головы в декоре доходного дома рубежа веков в Самаре и гигантские скульптуры слонов, украсившие дачу К.П. Головкина в ее ближайших окрестностях (1908–1909, арх. В.В. Тепфер), сообщили этим сооружениям черты настоящей восточной экзотики.



Эркер в особняке  
А.А. Морозова на Воздвиженке  
в Москве. Арх. В.А. Мазырин.  
Фото 2010 г.

Увлечение эпохи символизма нехристианскими культурами нашло свое выражение и в архитектуре неправославных культовых сооружений – синагог, мечетей. Как известно, в Петербурге в начале XX века появился невиданный доселе буддийский храм – яркий, цветной, не похожий ни на какой другой храм, он зримо воплощал в глазах петербуржцев далекий, загадочный и невиданный большинством Восток.

Увлекаясь готикой, востоком, ренессансом и стилизациями других исторических прообразов, эпоха символизма конца XIX – начала XX века тем не менее мечтала о *новых* формах во всех видах искусства, ждала *нового*, невиданного прежде стиля. Чехов чутко уловил эту общественную потребность: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». В начале XX века в пеструю картину художественной действительности конца XIX – начала XX века, подарившую нам множество стилей – исторических, национальных, индивидуальных, в той или иной степени окрашенных стилистическими поисками нового, уверенно вошел



Маска слона на стене  
доходного дома в Самаре.  
Фото 2008 г.

модерн в его нескольких западноевропейских вариантах – французском, венском, англо-шотландском и скандинавском. Его значение оказалось велико, потому что модерн – *новый* стиль, появления которого жаждало время.

Появление модерна было также подкреплено особенностями бытовавшего мировоззрения. Жизнь в контексте богатейшей европейской культуры, постоянная опора на ее непреходящие ценности, сопровождалась постепенным накоплением своего рода «усталости» от них. Камертоном этого подспудного общеевропейского процесса, его голосом стал Ф. Ницше – убежденный нигилист, одним из первых в резкой форме призвавший отринуть старые и обрести новые ценности. Весьма существенно для русской архитектуры оказалось то, что эпоха символизма воспринималась ее современниками как *новый этап* в истории, базирующийся на обобщении предыдущих достижений и устремленный к *обновлению* всех сторон бытия, как определенный прорыв в осмыслении истории культуры всего человечества, духовными наследниками которой они себя считали. Это предопределило стремление к подчеркнутой *новизне*, в том числе стилистической, к большей *простоте и рациональности* архитектурных образов и одновременно к их яркой индивидуальной трактовке – к выражению в них *личностного начала*, к свободной композиции плана и объемов, к композиционной динамике как выражению общей витальности бытия, к использованию *новых* нетрадиционных выразительных средств и строительных материалов (симптоматично все более широкое употребление стекла, железобетона, керамики и др.) и т.д. Эти общие категории оказались весьма актуальными и для последующего этапа в развитии русской архитектуры, многое унаследовавшего от эпохи символизма именно в общем мировоззренческом плане. Как писали на исходе эпохи символизма, в 1917 году, «новый стиль образуется из новых взглядов и новых потребностей, которые рождают новую технику, а та, в свою очередь, рождает новые формы»<sup>59</sup>. Фактически это краткий итог размышлений над проблемами развития архитектуры в эпоху символизма.

Модерн бытовал в русской архитектуре чуть больше пятнадцати лет<sup>60</sup>, следовательно, даже по временным рамкам он был единственным стилем эпохи символизма. Однако его значение было велико – он появился потому, что время жаждало его появления. Новая русская архитектура, пришедшая в конце XIX века на смену эклектическим интерпретациям исторических стилей, вызывала живой общественный интерес, приковывала внимание горожан своими новыми смелыми формами, приглашающими поразмыслить над их значением и символикой скульптурного или орнаментального декора. (В Петербурге



поначалу любопытствующие специально ездили смотреть на архитектурные новинки<sup>61</sup>, так сильно отличавшиеся от старой застройки.)

И все же модерн в основном разочаровал своих апологетов в России<sup>62</sup>. Его создания оказались отмечены какой-то поспешностью, сиюминутностью, отсутствием внутренней целостности, кроме того, в них с очевидностью проступали заимствованные черты. В этом с модерном продолжали успешно конкурировать солидные исторические стили, формы которых были отшлифованы временем. Кроме того, противоречивая романтическая русская натура сказывалась и в том, что, стремясь к архитектурному обновлению, она одновременно не спешила расставаться с заманчивой возможностью ощущать себя в домашней обстановке в среде разных культур. Возможно, именно поэтому в большинстве особняков и усадеб, внешне обработанных в формах модерна, отделка интерьеров часто оставалась разнотильной, легко вбиравшей в себе множество самых разнообразных бытовых предметов, чем-то памятных или приглянувшихся домовладельцам на их жизненном пути<sup>63</sup>. Это существенно отличало образ интерьера эпохи символизма от, скажем, строгого и лаконичного классического интерьера.

С начала 1900-х годов в ряд эстетических приоритетов эпохи уверенно вошло искусство русского классицизма. Подчеркнем, обращение к классицизму воспринималось русским обществом не только как обращение к эстетически совершенной части национального наследия, но и в более общем виде – как возрождение Классики, как качественно новый этап современного искусства, вобравший в себя весь предшествующий художественный опыт человечества. Как писал Г. Шпет: «Классики проходили школу, преодолевали ее, становились романтиками, романтики через школу становились реалистами, реалисты – символистами; символисты могут стать через школу новыми классиками»<sup>64</sup>.

В 1900–10-е годы русская культура пережила короткий, но яркий период «усадебного Ренессанса»<sup>65</sup>, а к стилям давно прошедших эпох и экзотике дальних стран прибавилось восторженное почитание русской усадьбы Золотого века, то есть эпохи классицизма конца XVIII – начала XIX века. Увлечение культурой пушкинского времени включило тогда все стороны быта того времени, вплоть до костюмов, что сразу подхватили в художественной среде (И.Я. Билибин сшил себе «онегинский» сюртук», А.Н. Толстой отпустил бакенбарды, а Г.И. Нарбут весь свой городской быт организовал «в стиле помещицкой усадьбы 1812 года»<sup>66</sup>). Это ощущение родства с прошлым, его значимости для текущего момента очень точно, с присущим ему юмором передал барон Н.Н. Врангель, которому эти чувства были, как никому, хорошо знакомы:

Бывают дни, когда, надев халат,  
 Я, к этой жизни более не годный,  
 Отдаться дням давно минувшим рад –  
 Своей причудой старомодной.

.....

О, время то вернулося, когда б  
 Чесали бы в ночи мне долго девки пятки,  
 Или разряженный лакей-арап  
 Влезал, улыбкою сверкая, на запятки!  
 Эй, девки! Фекла, Мавра, Агафон!  
 Где ж Акулина, избранная муза?  
 Хочу играть сегодня в фараон,  
 Прошу позвать сюда мусью француза!

.....

О, вечно это «прежде», «прежде»!  
 И странно мне, что повесть давних лет  
 Мне смутным эхом сердце взволновала.  
 Что это, правда, жил я или нет  
 В дней Александровых прекрасное начало?<sup>67</sup>

Пленительный мир русской усадьбы предыдущего рубежа веков, опозитизированный не только в литературных произведениях, но и самим фактом его невозвратной утраты, воспринимался в эпоху символизма словно сквозь легкую завесу времени, проявлявшую в нем только самые художественные, отвлеченные от жизненной прозы черты, возрождалась «“мусатовская” романтика белоколонной усадьбы»!<sup>68</sup> Таких новых классических усадеб было выстроено в России немало. Примером может служить тверская усадьба Лубенькино<sup>69</sup> (арх. И.В. Жолтовский, 1910-е).

Итак, историки русской культуры, коллекционеры, меценаты и художники, увлеченные русской стариной, в своих усадьбах возрождали архитектурные образы Древней Руси, успешные финансисты, банкиры, чиновники высокого ранга, а также многочисленные обрусевшие иностранцы, желавшие подчеркнуть свои западноевропейские симпатии или корни, возводили в имениях «французские» и «английские» рыцарские замки или англо-саксонские коттеджи. Люди, ориентированные на новизну во всех ее проявлениях, на развитие новых архитектурных и художественных тенденций, коллекционеры современного искусства строили особняки или дома в стиле модерн. Ностальгирующая по аристократизму богатая русская буржуазия обзаводилась подобиями классических усадеб конца XVIII –

начала XIX века, или «дворянскими гнездами». Все это создавало многоликость архитектурных образов эпохи, программно нацеленной на сопереживание «всем культурам».

Кроме разных архитектурных стилей мощным источником архитектурных образов эпохи символизма в России был *фольклор* – западноевропейский и русский. Это вполне объяснимо с точки зрения бытовавшего тогда общекультурного интереса, переживавшего существенную трансформацию отношения к историческому прошлому, происходившую на протяжении эпохи символизма. Формировавшаяся в те годы новая культура с ее менявшейся системой ценностей проявлялась в тяге к безграничной символике, к утверждению за привычным чувственно воспринимаемым предметным миром мифологизированной сверхчувственной реальности. Отчасти именно этим был движим интерес эпохи к мифу, сказке, легенде, к пантеону собственных языческих богов (лешим, русалкам, домовым) и героев. Своеобразной квинтэссенцией устремлений раннего русского символизма был образ сказочной Снегурочки Островского, дочери Мо-



Усадебный дом в Лубенькине.  
Арх. И.В. Жолтовский, 1910-е гг.  
Фото П.Скокана, 1970-е гг.

роза и Весны – воплощение нездешней, нежной и хрупкой Красоты, рожденной северной природой и гибнущей при соприкосновении с реальной жизнью. Недаром постановка этой пьесы в Абрамцево стала не только вехой в жизни абрамцевского кружка, но и в творчестве причастных к ней художников.

Русский эпос, былины, сказки – сокровища национального фольклора в совокупности с еще сохранявшейся в своей величавой красоте архитектурой и бытом Русского Севера, как бы сохранявшего в яви былинные образы, – стали мощным источником вдохновения для художников и зодчих, а также предметом размышления для писателей, философов и историков. Так, создатель цикла живописных полотен на сюжеты жития святого Сергия Радонежского М.В. Нестеров писал об их содержании: «Я не писал и не хотел писать истории в красках... Я писал жизнь хорошего русского человека XIV века, лучшего человека древних лет Руси, чуткого к природе и ее красоте, по-своему стремившегося к правде. Вот эту прекрасную жизнь я и пытался передать в «Отроке Варфоломее» и других картинах. Я передаю легенду,



Калужская дача Н.Н. Коншина.  
Арх. В.П. Загорский.  
Фото нач. XX в.

сложенную в давние годы родным моим народом о людях, которых он отметил своей любовью и памятью»<sup>70</sup>. Мотивы русского эпоса появились и в архитектуре. Так, фасад доходного дома страхового общества «Россия» в С.-Петербурге на Большой Морской улице (1905–1907, арх. Г. Гимпель, В.В. Ильяшев) был украшен монументальным керамическим фризом работы Н.К. Рериха, изображавшим древнерусских (или варяжских?) воинов, осаждающих крепость.

Традиционно востребованной областью фольклора оставалась мифология Древней Греции и Древнего Рима<sup>71</sup>, блистательно адаптированная немецким филологом Куном для европейского христианского сознания еще в предшествующую эпоху. Античные боги и герои были априори символичны и уже воспринимались как выражение определенных идей. Аполлон – символ Солнца, Света; Дионис – символ вечного обновления жизни; Пан – бог девственной природы; бесчисленные нимфы, наяды, nereиды, дриады, фавны и сатиры – задумчивые и веселые духи окружающего мира – гор и лугов, рек и ручьев, деревьев; Аркадия – бесконечно прекрасный в своей детской простоте античный рай, недостижимый и притягательный. В то же время их частое использование в архитектурной декорации можно истолковать и как характерную для эпохи тенденцию к пантеизму<sup>72</sup>. Особенно часто образы античных богов, вернее, слепки с них стали использовать в сооружениях в стиле неоклассицизм.

Однако сфера мифологии в сознании русского человека эпохи символизма существенно расширилась, к русским былинам и древнегреческим мифам прибавился древнегерманский эпос, сказания галлов, кельтов, финнов и других европейских народов. Для зодчих фольклор стал мощным источником не только историко-архитектурной декорации, но и цельных архитектурных образов. В числе самых востребованных эпохой архитектурных образов оказалось народное жилище, которое в зависимости от предпочтений заказчика могло принимать самый разный облик – от древнерусских хором и аскетичных деревянных изб Русского Севера до швейцарских шале. Характерно в этой связи следующее рассуждение из солидного столичного журнала «Архитектурный музей», советовавшего использовать новый каталог проектов загородных домов и дач, замечательный тем, «что дает много проектов дач в разных стилях и тем знакомит с теми мотивами, которые у нас еще весьма мало применялись. В этом сборнике мы находим дачи в скандинавском стиле, в стиле английских коттеджей, в швейцарском стиле, в немецко-американском и даже в русском»<sup>73</sup>.

В меньшей мере, но все же достаточно заметно в русском изобразительном искусстве и архитектуре использовалась библейская и евангельская символика (в России чаще новозаветная, чем ветхоза-

ветная). Естественно, библейские и евангельские мотивы неотъемлемы от архитектурных образов храмов и часовен того времени, от интерьеров некоторых государственных или специальных учебных учреждений. Своеобразие миропонимания эпохи выражалось порой и в парадоксальном соединении Античности и христианства, причем воспринимаемых не столько в их исторической последовательности (Античность как предтеча христианства), сколько совершенно равнозначно для современности. Христос и апостолы, Аполлон и Дионис – равноправные действующие герои внутреннего мира просвещенного европейца, находившегося в состоянии некоторого духовного разлада – «знание раздражало своей неоконченностью и вера своими сомнениями»<sup>74</sup>. Павел Муратов восклицал устами своего героя: «Что может быть безотраднее храма нашего века! Вера, жаркая идвигающая горами, отмечающая свой путь кострами еретиков и венцами мучеников, где она? Подвиг несет в свое имя безвестный человек, затерянный в глубинах мирской жизни, и голос его молчит под теми сводами, где звучит церковный орган»<sup>75</sup>. Неудовлетворенность состоянием русской церковной жизни и традиционное богоискательство – темы, часто затрагивавшиеся религиозными историками и мыслителями того времени<sup>76</sup>, но несомненным был и подъем русского храмостроительства, искавшего новые формы художественного и декоративного воплощения.

Образное обновление, несомненно затронувшее русское храмостроение того времени, нередко насыщало церковные стены монументальными живописными или скульптурными произведениями. Конечно, Юдифь и Саломея – частые гости западноевропейского искусства эпохи символизма – в России появлялись только на страницах публицистики и художественной литературы, однако Распятая, кресты, летящие серафимы и лики святых – частые персонажи наружного декора новых православных храмов. Наглядный пример – собор Покрова Пресвятой Богородицы в Марфо-Мариинской обители сестер милосердия (арх. А.В. Щусев, 1908–1912), фасады которого украшены первоклассными рельефными изображениями христианских святых и символов.

Несомненно, важнейшим источником образов искусства эпохи символизма была *природа*, понятая чрезвычайно широко – вселенски, космически, как основа фундаментальных законов бытия, как физический и биологический мир, как источник тепла и света, как неподвластный человеческой воле создатель богатства форм жизни, наконец, как источник совершенной Красоты. Фактически, природоморфизм стал родовой отличительной чертой архитектуры и изобразительного искусства эпохи символизма (включая декоративную

живопись в интерьерах), которые чрезвычайно разнообразно и широко отобразили земную флору и фауну – от роскошества могучих пальм и тропических лиан до скромных полевых цветочков Средней России, от простейших биологических организмов до уже упомянутых африканских слонов и носорогов.

В восприятии человека эпохи символизма окружающий материальный мир, архитектура и природа, оказались полны тайных знаков и зашифрованных посланий из далекого прошлого. В 1907 году на архитектурном небосклоне Европы впервые появился впоследствии знаменитый неогегельянец, последователь и поклонник Гёте, создатель антропософии и строитель ее причудливо-неуклюжего храма Гётеанума Рудольф Штайнер, который продекларировал, казалось бы, уже банальную для эпохи символизма истину, что образцом для архитектурного творчества является природа. Однако в рамках этой общей идеи он попытался применить к архитектуре учение Гёте о метаморфозе как законе развития всего живого. Его здания, включая оба варианта Гётеанума, должны были развиваться по закону метаморфозы, их пространства «как живой пучок связей» формировались «силами тяготения к центру Земли и к бесконечно далеким сферам»<sup>77</sup>. (Лю-



Серафим. Фрагмент рельефного панно на стене собора Покрова в Марфо-Мариинской обители в Москве. Фото 2010 г.



Распятие в стене собора Покрова в Марфо-Мариинской обители в Москве. Фото 2010 г.

бопытно, что процесс «метаморфозы» Гёте открыл, исследуя именно морфологию растений<sup>78</sup>.) Р. Штайнер писал, что антропософски ориентированная духовная наука должна создать свой собственный стиль, независимый от всех прочих стилей, «каждая колонна должна провозглашать истины антропософской науки»<sup>79</sup>. Вероятно, именно поэтому колонны в Гётеануме напоминали обглоданные кости или какие-то неловко ступающие лапки неведомого зверя, а порой ноги слона. Впрочем, Штайнер подчеркнуто не стремился к имитации природных форм, к которой был так расположен стиль модерн, а пытался, по его собственным словам, выразить принцип метаморфозы, изменения в природе в адекватной художественной форме<sup>80</sup>. (Впоследствии все эти формальные поиски вполне вписались в процесс развития немецкого экспрессионизма.) Упомянуть об этих характерных для эпохи философско-эстетических исканиях стоило потому, что в России было немало поклонников антропософии и даже добровольных помощников Штайнера<sup>81</sup> на строительстве Гётеанума в швейцарском Дорнахе.

На фасадах домов в городах России в конце XIX – начале XX века появился своего рода зоопарк – многочисленные стилизованные или натуралистично изображенные львы, медведи, волки, лисы, белки, ежи, вороны, совы, орлы, ласточки, кошки, собаки, коровы, козы (в т.ч. дикие козлы или антилопы), жуки, бабочки, рыбы, лягушки, морские чудовища и моллюски, а также множество сказочных «неведомых зверюшек», порой весьма недоброжелательных и даже злобных. В качестве примера приведем творчество петербургского архитектора А.Л. Лишневого, любившего разместить на фасадах своих доходных домов всякую нечисть – на доме Н.Ф. Алюшинского (1906–1907) можно найти злобно рычащие маски львов, оскаленных гиен, кошек и головы отвратительных антропоморфных персонажей. Популярные стилизованные крылья бабочек и стрекоз нередко украшали ограды особняков в стиле модерн, таких, как особняк Курлиной в Самаре (арх. А.У. Зеленко, 1897–1900), особняк Рябушинского (арх. Ф.О. Шехтель, 1900–1904) или особняк Миндовского в Москве (арх. Л.Н. Кекушев, 1903), а тема моллюсков и даже простейших организмов воплотилась в монументальных формах фасадов доходных домов, построенных московским архитектором В.Е. Дубовским.

Хотя традиционная отечественная символика редко касалась стихий, деревьев и камней как таковых, как это принято в некоторых древних восточных культурах (ведь у нас не была в ходу символика деревьев, камней или сторон света, а вода, земля, воздух и огонь не воспринимались как сакрально взаимосвязанные «стихии»), однако во взаимосвязи с жизнью и эмоциональным миром человека эти элементы, напротив, встречаются нередко и характерны для мировоззрения эпохи символизма. Скажем, хорошо известный и популярный в



России М. Метерлинк полагал, что деревья дают человеку «пример всех великих душевных движений – должного сопротивления, мирной отваги, порыва вверх, скромной важности, молчаливой победы и постоянства»<sup>82</sup>. Еще более конкретно и пронзительно эти мотивы звучат в русской литературе. Незабываемый дуб князя Болконского Толстого как символ непобедимой жизненной силы, палящее летнее солнце в виде злого Золотого Змея у Сологуба или «ветер, ветер на всем белом свете» у Блока в качестве символа эпохи необоримых и неподвластных человеку перемен. «Мы не знаем. Но они знают. Камни знают. Даже знают деревья. И помнят. Помнят, кто назвал горы и реки. Кто сложил бывшие города. Кто имя дал незапамятным странам. Неведомые нам слова. Все они полны смысла», – писал Николай Рерих в притче «Священные знаки»<sup>83</sup>.

Одной из сквозных изобразительных и декоративных тем эпохи символизма была тема времен года – морозные узоры, весеннее цветение, осеннее увядание и т.д. Особенно часто, в самых различных, порой неожиданных образах возникала тема весны – пробуждения природы, начала жизни, времени будоражащего чувства и желания, времени надежд. Символика весны, света, возрождения жизни –



Сова с совенком в декоре особняка архитектора С.У. Соловьева в Москве. Скульпт. Н.А. Андреев, 1902–1903 г. Фото 2007 г.

Ворона в декоре фасада доходного дома К.И. Волькенштейн в С.-Петербурге. Арх. С.И. Минаш, 1910. Фото 2011 г.

очень характерна и любима эпохой русского символизма. Например, в 1909 году в Павловске состоялся грандиозный детский спектакль по пьесе П.С. Соловьевой (сестры философа) «Свадьба солнца и весны», в котором дети играли снежинок, ласточек, жаворонков, головастиков, сирень, яблони и т.д. – словом, весь светлый и радостный мир среднерусской весны<sup>84</sup>. Нередко эти мотивы проникали в архитектуру. Чаще – в декорацию интерьеров, иногда и в фасадный декор. Так, подснежники во фризе собственного особняка молодого, только что женившегося архитектора Л.Н. Кекушева в Москве (1898–1899), вероятно, воплощали для него пору весенних надежд, счастья и радости. Появились в эпоху символизма и некоторые изобразительные эквиваленты природных стихий, особенно ветра, действительно нередко встречавшегося в качестве мотива в живописи и архитектуре эпохи символизма – достаточно только вспомнить развевающиеся волосы юных дев, густо заселивших фасады русского модерна.

Однако самым востребованным источником архитектурных форм нового стиля, несомненно, стали растительные мотивы. Мир флоры дал название стилю флореаль – французской разновидности модерна, и в той или иной степени затронул все национальные школы



Витено ограды особняка Курлиной  
в Самаре. Арх. А.У. Зеленко, 1897–1900.  
Фото 2008 г.

Витражи в виде крыла стрекозы  
в вестибюле особняка С.П. Рябушинского.  
Арх. Ф.О. Шехтель, 1900–1904.  
Фото нач. XX в.



и направления нового искусства – от дивного стекла Э. Галле и братьев Дом до природоморфных форм В. Орта и А. ван де Вельде. (Последний, вполне в духе своего времени, увлеченного разнообразной растительной и животной орнаментикой, даже определял творческие силы природы как «способность орнаментального чувствования»).

Морис Метерлинк писал в произведении с характерным для эпохи символизма названием «Разум цветов»: «Знаем ли мы, чем было бы человечество, если бы ему неведомы были цветы? Были бы тогда наш характер, наша мораль, наша способность к красоте и счастью такими же, как теперь? Чудодейственная гармония света, который, отдыхая, изобретает без конца все новые радости и как бы наслаждается сам собою, осталась бы нам неизвестной, ибо цветы первые разложили призму и образовали самую утонченную часть наших взоров. А волшебный сад запахов – кто бы нам его открыл? Подумайте также о том, чего лишился бы голос человеческого счастья. <...> Весь словарь, все выражения любви проникнуты дыханием цветов, вскормлены их улыбкой. <...> Вот почему я особенно люблю цветы самые простые, вульгарные, старинные и вышедшие из моды, те, которые имеют за собой длинное человеческое прошлое, длинный ряд



Особняк И.А. Миндовского.  
Арх. Л.Н. Кекушев, 1903.  
Фото 2011 г.

добрых, утешительных дел; те, которые сопровождали нас в течение столетий и стали частью нас самих, ибо они привнесли частицу своей прелести и своей жизнерадостности в душу наших предков»<sup>85</sup>. «Цветы не думают о людях, / Но люди грезят о цветах.../ Цветы не видят в человеке / Того, что видит он в цветке...»<sup>86</sup> – несколько неуклюже изъяснился на ту же тему в 1911 году Игорь Северянин.

Поразительно, но на рубеже XIX–XX веков в России вновь обрел популярность забытый язык цветов. (В это время вышло несколько переизданий и новых книг на эту тему<sup>87</sup>.) Конечно, им не пользовались, как в XVIII веке, составляя букеты как тайные послания для посвященных, скорее, символика цветов в эпоху символизма наделяла некоторым смыслом необычайно модные флоральные орнаменты и соответствующую архитектурную декорацию, щедро украсившую тогда новые доходные дома и особняки в обеих российских столицах, а затем распространившуюся по всей России. Подсолнухи напоминали о животворящем свете солнца, розы олицетворяли красоту и совершенство природы, орхидеи – губительную, смертельную красоту, нарциссы – самовлюбленность, колокольчики – желание, маки – дурман, сон, успокоение... Белые лилии на плафоне и фризе будуара хозяйки в тамбовском особняке М.В. Асеева (арх. Л.Н. Кекушев, 1905–1907) вряд ли не имели смыслового подтекста, ведь лилия, выросшая, по древнегреческой легенде, из молока Геры – матери богов, всегда служила символом чистоты и непорочности, это цветок архангела Гавриила и Благовещения, в свою очередь, маки в отделке особняка Д.Ф. Беляева (арх. А.А. Галецкий, 1903) или доходного дома Н.Г. Тарховой (арх. Г.И. Макаев, 1903–1904) заставляют вспомнить, что в конце 1890–1900-х годов в России стали популярны наркотики растительного происхождения – кокаин, морфий и опиум, который производили, как известно, из сока опийного мака.

Впрочем, природные мотивы порой играли в глазах публики и чисто утилитарную роль. Например, журнал «Архитектурные мотивы» так представил два рисунка для декоративного фриза и панно художника К. Беренса, «специалиста по стенной и плафонной живописи: первый из них особенно пригоден для столовой или ресторана, так как главными мотивами взяты животные, употребляемые в пищу, которые, помещенные в живых сценах, чередуются с кастрюлями, из которых «пар валит». Изображенные под животными кочаны капусты подтверждают идею «съедобных веществ». Другой его полуциркулярный фриз по теме своей «сказочка» всего более пригоден для детской»<sup>88</sup>. Конечно, это курьез, но и он говорит об общественном внимании к природным мотивам в эпоху символизма.

Символичными в те годы становились иногда даже очертания планов домов, парков, прудов, озер. Если контур искусственного

озера в парке закарпатского замка Сент-Миклош, некогда принадлежавшего венгерским магнатам и заново построенном в 1890 году, изображал границы Австро-Венгрии того времени<sup>89</sup>, то в России это могли быть другие географические объекты – в начале 1890-х годов в парке грязелечебницы Евпатории появился пруд, по форме изображавший Черное и Азовское моря<sup>90</sup>, а в псковской усадьбе Алтун как пособие по изучению географии – пруд, в очертаниях изображавший Северную и Южную Америки.

Наделявшая свойствами символа любые предметы, действия, формы и состояния природы, эпоха символизма не обошла своим вниманием и числовую символику. В то время получила новое прочтение магия чисел. Ну что, казалось бы, может значить количество окон или комнат в загородном доме. Тем не менее в эти цифры заказчики и зодчие нередко вкладывали определенный символический смысл. В уже упомянутом замке Сент-Миклош (сегодня – Чинадиево), было 365 окон, 52 комнаты – по количеству недель в году – и 12 входов – по числу месяцев; аналогичные замки встречаются в Германии, где символика времени выражена числом всевозможных башенок<sup>91</sup>. Многообразно проявилась христианская символика чисел в барселонском храме Святого Семейства (Саграда Фамилья) (арх. А. Гауди, 1883 – н/в) – ей подчинялось количество башен, ярусов, входов и т.д. В другом произведении великого каталонца – парке Гуэль (1900–1914) – символика чисел была выражена количеством колонн и ступеней. Совершенно иную интерпретацию символика чисел получила в работах популярного в среде русских символистов философа-мистика Р. Штайнера – в 1907–1912 годах совместно с К. Шмидт-Куртиусом он создал проект купольного здания Йоханнесхоф в Мюнхене, форма которого базировалась на числовой символике, идущей от морфологических идей Гёте. Из русских примеров можно вспомнить лестницу Иакова «о сто ступеней» (как писала о ней впоследствии поэт А. Герцык<sup>92</sup>) в крымской усадьбе Новый Кучук-Кой, которая олицетворяла не просто путь к небу, но важнейшее для символизма понятие связи-соединения земного и небесного, темного и светлого, реального и ирреального. Как писал Вячеслав Иванов, «в каждом произведении истинно символического искусства начинается лестница Иакова»<sup>93</sup>.

Эпоха символизма изменила и цветовую гамму архитектуры. Тот же Р. Штайнер писал, развивая идеи Гёте: «Окрашивая форму, мы должны чувствовать, что мы наделяем ее душой. Мы вдыхаем душу в мертвую форму, оживляя ее с помощью цвета»<sup>94</sup>. Цвет в то время перестал восприниматься сугубо абстрактно, он обретал более конкретное и образное содержание в связи с характерными природными состояниями или объектами, с которыми он мог ассоциироваться. Лиловый сумрак, фиалковый бокал, взор, сиреневый туман или сень,

лимонный месяц, «золото в лазури» и т.д. Как писал Игорь Северянин: «Красный цвет – цвет свободы и произвола. В первом случае – кровь угнетателей, во втором – кровь угнетаемых»<sup>95</sup>. В русскую архитектуру – и на фасады, и в интерьеры – вошли тогда насыщенные цвета, но обычно приглушенных и темных оттенков – зеленые, палевые, фиолетовые, синие, лиловые и сиреневые, загадочно мерцающие – перламутровый, серебристый, золотой (бронзовый), «алмазный», изумрудный, сапфировый. Оставались востребованными и открытые цвета – алый, лазоревый, лимонный, белый, применявшиеся нередко в сочетании с приглушенными. К примеру, жилые помещения в собственном особняке Льва Кекушева в Глазовском переулке в Москве были окрашены в зеленый цвет болотного оттенка, а люстры в кабинете имели фиолетовые плафоны. В Александровском дворце Царского Села для молодой императрицы сиреневым шелком был отделан будуар (сиреневый – ее любимый цвет!)<sup>96</sup>. Эту гамму хорошо дополняли цвета натурального или тонированного дерева. Едва ли не самым популярным отделочным материалом стал дуб, широко применявшийся в отделке кабинетов, для самой разной мебели, наконец, почти без альтернативы для паркетных полов. Сравнительно новым отделочным материалом стал клен, сохранял ровный спрос орех, вновь вошла в моду карельская береза.

Еще одной характерной чертой изобразительного искусства и архитектуры эпохи символизма стало многоликое воплощение женщины, причем именно современной – своеобразное завоевание эпохи символизма. Женщина – «снегурка, нимфея, лиана»<sup>97</sup> – это не Наташа Ростова, не Лиза Калитина, и даже не страстная тургеневская Зинаида. Это – мечта, сладкая и недостижимая, изменчивая и коварная Мессалина, загадочное создание природы с необъяснимыми чувствами и непредсказуемыми поступками. Индивидуализм, эгоцентризм, упадничество, мистика, внутренний надлом и уход в мир фантазии, а порой отвращение к жизни и антиобщественный пафос – всеми этими чертами были наделены современницы эпохи символизма. Однако эта эпоха впервые сделала их и действенными персонажами общественной и художественной жизни. В русском искусстве того времени женщина – это и духовно сильный персонаж, творец. Достаточно вспомнить знаменитых русских женщин рубежа веков – Анну Ахматову (кстати, называвшую символизм «явлением XIX века»), Зинаиду Гиппиус, Маргариту Морозову, Наталью Гончарову и немало других имен. Вспоминая З.Н. Гиппиус, А.Л. Волынский писал: «...это была женщина в полном смысле слова необыкновенная»<sup>98</sup>. «Петербургская Сафо», сильфида, «белая дьяволица» и «декадентская мадонна»<sup>99</sup> – этими эпитетами награждали ее современники, и она немало потрудилась, чтобы им соответствовать.

Конечно, в архитектуре невозможно было в полной мере воплотить всю богатую палитру женских образов, но это с лихвой искупалось их многочисленностью. Тысячи женских лиц и торсов – молодых и старых, грустных и веселых, скорбных и смеющихся, с античными прическами или распущенными волосами, одетых или обнаженных – населили архитектурные сооружения российских городов. Кариатиды, иногда в человеческий рост, женские горельефы и маски – все это традиционные детали архитектуры 1880–90-х годов. С появлением стиля модерн женская маска, вылепленная часто безвестным скульптором с живой натурщицы, стала едва ли не самым характерным его элементом. Ее присутствие оживило городскую среду, создало необычную ситуацию эмоционального контакта с прохожими. Иногда скульптурный декор воплощал популярные литературные образы, непосредственно отсылая память воспринимающих к первоисточникам. Прекрасный пример – «Принцесса Греза» Михаила Врубеля, воплощенная в виде керамического панно на фасаде московской гостиницы «Метрополь», на сюжет необычайно популярной в то время пьесы Эдмона Ростана. С помощью подобных деталей, становившихся



Девичья маска на фасаде доходного дома И.И. Фреймана в Харькове.  
Арх. Б.Н. Корнеевко, 1912.  
Фото 2012 г.



Девичья маска в отделке особняка Ф.А. Александрова в Москве.  
Арх. А.А. Остроградский, 1902.  
Фото 2010 г.

ся своего рода знаками, символами того или иного настроения, сами архитектурные сооружения обретали эмоциональную окраску, что непосредственно входило в задачи зодчих эпохи символизма.

\*\*\*

Обзор всех наиболее значительных источников архитектурных образов в русской архитектуре эпохи символизма объективно показывает их исключительное богатство и разнообразие, ставшее материализованным воплощением высокой культуры этого периода в целом. Благодаря этим качествам архитектура эпохи символизма, несомненно, способствовала рождению архитектурного авангарда 1910–20-х годов. Сложность и многообразие этой архитектуры по сей день вызывает к ней живой интерес наших современников, и можно не сомневаться в том, что ее формально-эстетический потенциал далеко не исчерпан и может в будущем стать импульсом для дальнейшего развития и обновления зодчества в России.

### Примечания

1. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. Ж. Кассу и др. / Пер с фр. М., 1998. С. 333, 395.
2. *Мицк З.Г.* Поэтика русского символизма. (Блок и русский символизм). СПб., 2004. С. 160.
3. Там же. С. 221.
4. *Нащокина М.В.* Русская усадьба Серебряного века. М., 2007.
5. *Божерянов И.* Искусство и культура: Этюд для художников. Вып.1. СПб., 1900. С. 66.
6. *Викторов П.П.* Очерки эволюции нашей художественной и публицистической критики в связи с переменами во взглядах на искусство в нашем обществе. М., 1901.
7. *Tschudi Madsen S.* Sources of Art Nouveau. NY, 1975. P. 245.
8. Рассматривая развитие искусства в историческом аспекте, характерном для наступающей эпохи историзма, Гегель выделял три сменявшие друг друга стадии в развитии художественных форм – символическую (искусство Древнего Востока, в котором абстрактное содержание не нашло адекватной себе формы), классическую (Античность, которую философ в соответствии с представлениями своего времени считал идеалом развития искусства) и романтическую (искусство христианского мира). Архитектуру он считал самым «неразвитым» видом искусства, наиболее абстрактным и материальным, далеким от духовного (то есть от идеи *всеобщего!*), в котором самосознание художника лишь незначительно влияет на процесс создания сооружения (*Гегель*. Эстетика. Т. 3.



- М., 1970. С. 29.). Именно поэтому он связывал архитектуру с символической эпохой в развитии художественного сознания.
9. *Петрова О.* Символизм в русском изобразительном искусстве. СПб., 2000. С. 6–7.
  10. Термин «новороманнизм» с 1880-х годов встречается и в русской литературной критике (*Мицц З.Г.* Указ. соч. С. 167).
  11. *Бельй А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 338.
  12. *Мицц З.Г.* Указ. соч. С. 178–179.
  13. К примеру, в 1901 году было издано любопытное сочинение П.П. Викторова – «Фауст и Мефистофель как основные типы в трагедии общественных настроений» (М.: Кушнерев, 1901). Нельзя не упомянуть и то, что русские символисты принимали непосредственное участие в строительстве Гётеанума Р. Штейнера в Швейцарии.
  14. *Хренов Н.А.* Воля к сакральному. СПб., 2006. С. 91.
  15. *Рескин Д.* Искусство и действительность: Избранные статьи / Пер. О.М. Сольевой. М.: Кушнерев, 1900.
  16. *Мицц З.Г.* Указ. соч. С. 60.
  17. Его рождение нимфой от бога Гермеса подробно описано у Гомера:
 

.....Родила ему нимфа в чертогах  
 Многолюбивого сына, поистине чудище с виду!  
 Был он с рогами, с ногами козлиными, шумный, смешливый.  
 Ахнула мать и вскочила и, бросив дитя, убежала:  
 В ужас пришла от его бородатого, страшного лика.  
 На руки быстро Гермес благодетельный принял ребенка.  
 Очень душой веселился он, глядя на милого сына.

*Эллинские поэты. Пер. В. Вересаева (М., 1963) (35,40).*
  18. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Рихарду Вагнеру. СПб., 2000.
  19. *Рерих Н.К.* Держава Света. Нью-Йорк, 1931.
  20. *Гегель.* Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 7.
  21. *Божерянов И.* Искусство и культура: Этюд для художников. Вып. 1. СПб., 1900. С. 47.
  22. *Иванов Вяч., Гершензон М.* Переписка из двух углов. М., 2006. С. 15.
  23. *Шпет Густав.* Искусство как вид знания: Избранные труды по философии культуры. М., 2007. С. 186.
  24. Человек того времени своей волей определял фатальность для себя того или иного жизненного факта и подчинял ему свое дальнейшее существование или... несуществование. Это вносило в жизнь ноту душевной чистоты, очищало реальность от суеты и подробностей быта и делало человеческую жизнь похожей на притчу, придавало ей редкое качество цельности, преданности одной идее, наконец, осуществленного символа самозабвенной жертвенности, беззаветной любви, благородства или олицетворенной чести. Самоубийство как акт протеста против трагического несовершенства действительности, как средство борьбы за полноту и единственность настоящей любви, как послед-

нее доказательство своей незапятнанной чести. В этом бескомпромиссном с точки зрения чести отношении к своей судьбе объяснение не только жизненных коллизий современников эпохи символизма, но и беспримерного самопожертвования, стойкости и героизма, проявленных многими русскими воинами и сестрами милосердия на полях сражений русско-японской, Первой мировой и Гражданской войны. Стремление видеть символику во всех явлениях действительности, свойственное эпохе символизма, в конечном счете сыграло со своими насельниками злую шутку. Благодаря этой воспитанной в себе способности проникать в глубь вещей с помощью символикоромантической интерпретации событий, многие из них радостно и знаково восприняли и грозные политические события того времени, в конце концов погубившие Россию эпохи символизма, высокую культуру Серебряного века и самих символистов. Достаточно вспомнить блоковское восприятие революции или слова Николая Врангеля об объявленной в 1914 году войне Германии: «...мне думается, что грядущая Война, в которой все Великие державы примут участие, – разрешение векового вопроса о борьбе двух начал: Божеского и человеческого. Первое начало – это дух творчества, нравственного подъема, искры, вспыхивающей и потухающей, то есть всего, что дала нам старая позавчерашняя культура. Человеческое начало – это вчера, это основа германской расы ... тот дух закономерности, порядка, логики и ума, который почитался еще вчера основой благополучия людей. Дай Бог, чтобы новая страшная война дала жизнь первому началу, ибо только оно и живительно, и многообразно и только ему и нет конца» (*Врангель Н.Н.* Дневник // Барон и Муза. Николай Врангель и Паллада Богданова-Бельская. СПб.: Коло, 2001. С. 74).

25. *Шпет Густав.* Указ. соч. С. 181.
26. *Жид А.* Трактат о Нарциссе. (Теория символа) // Жид А. Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. С. 37.
27. *Аверинцев С.С.* Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. С. 826.
28. *Шпет Густав.* Искусство как вид знания: Избранные труды по философии культуры. М., 2007. С.185–186.
29. *Шпет Густав.* Указ. соч. С. 186.
30. *Мицц З.Г.* Указ. соч. С. 61.
31. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 126.
32. *Белый А.* Указ. соч. С. 141.
33. *Мицц З.Г.* Указ. соч. С. 61.
34. *Белый А.* Эмблематика смысла // Белый А. Символизм. М., 1910. С. 70.
35. *Толмачев В.М.* Творимая легенда // Энциклопедия символизма. С. 393.
36. *Белый А.* Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 210.
37. *Осоргин Михаил.* Времена. Екатеринбург, 1992. С. 544.
38. Эта не приземленная материальными соображениями жажда познания мира в целом – «всеотзывчивость» (по Достоевскому) многообразно проявляла себя

- не только в произведениях литературы или искусства, но и в самой тривиальной повседневности. К примеру, Михаил Осоргин, описывая встречу с одним из провинциальных чиновников – «образованнейшим человеком, барином и в то же время демократом до мозга костей», писал: «Мы провели с ним ночь в одной из тех бесед, на которые способны только русские: говорили о Париже, о Будде, о реках, о границах свободы личности, о Платоне, об Ивэте Гильбер, вятском земстве и курганных раскопках» (*Осоргин Михаил*. Указ. соч. С. 564).
39. Иванов Вяч, Гершензон М. Указ. соч. С. 34.
  40. Мир искусства. 1902. № 11. С. 41.
  41. *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 143.
  42. *Хренов Н.А.* Воля к сакральному. СПб., 2006. С. 91.
  43. *Муравьева И.А.* Век модерна. СПб., 2001. С. 57.
  44. *Муратов П.П.* Эвзэбий и Флорестан // Муратов П.П. Эгерия. М., 1997. С. 456.
  45. Русские символисты. Вып. 1. Валерий Брюсов и А.А. Мировольский. М., 1894. С. 3–4.
  46. Ерее. Особняк св. князя К.А. Горчакова // Столица и усадьба, Пг., 1916, № 62–63. С. 5.
  47. Там же. С. 10, 13.
  48. *Дильтей В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Герменевтика и теория литературы. М., 2001. С. 268.
  49. Ерее. Особняк св. князя К.А. Горчакова. С. 13.
  50. *Муратов П.П.* Венецианское зеркало // Муратов П.П. Эгерия. С. 475.
  51. *Шпет Густав*. Указ. соч. С. 197.
  52. *Муравьева И.А.* Указ. соч. С. 60.
  53. *Нащокина М.В.* Усадьба Грачевка: образы символизма // Архитектура и строительство Москвы. 1995. № 6. С. 43.
  54. Герои Античности, словно близкие и понятные современники, пестрой толпой вошли в то время в русскую литературу. Писатели описывали их с достоверностью очевидцев: «В синеве вечера Вергилий видел перед собою весь Рим. На семи его холмах курились алтари ложных богов. Вырисовывались увенчанные зубцами замки сенаторов и баронов. Отблеск зари медлил расстаться с бронзовой крышей круглого императорского дворца. На высоких столпах возвышались друг против друга Юпитер, сжимающий в руке молнию, и Нептун, замахнувшийся своим трезубцем» (*Муратов П.П.* Вергилий в корзине. С. 448). Так описывал древний Рим Павел Муратов.
  55. Одной из самых представительных и художественных была восточная коллекция С. Бинга – основателя знаменитого салона «Art Nouveau» в Париже, давшего название сначала движению за обновление искусства, а затем и новому стилю.
  56. Например, в Петербурге в 1900 году состоялась японская художественно-промышленная выставка (см.: Архитектурные мотивы, 1900. № 4. С. 103).
  57. *Крымов В.* Что они думают? // Столица и усадьба. Пг. 1916. № 62–63. С. 17.
  58. *Азадовский К.М., Дьяконова Е.М.* Бальмонт и Япония. М., 1991. С. 9–35.
  59. *Плинатус Е.* Возрождение классики // Речь. 1917. № 45. С. 2.

60. *Нащокина М.В.* Судьба мимолетного стиля // 100 лет петербургскому модерну. СПб., 2000. С. 25–43.
61. *Муравьева И.А.* Указ. соч. С. 9.
62. *Нащокина М.В.* Московский модерн. М., 2003. С. 46–55, 216–219.
63. Журнал «Столица и усадьба» в 1910-х годах декларировал: «Нас привлекает поэзия старого жилья, уют насиженных семейных гнезд, торжественность покоев, в которых почти ничего не изменилось со времени париков, пудры, мушек и камзолов. Но есть своеобразная прелесть в жилищах, возведенных мечтою наших современников, в которых выразилась их душа, понятная нам, с ее жаждою красоты. В таких жилищах, если они строены людьми со вкусом, много выдавшими в своей жизни, в своих странствиях красоты, эти люди стремятся слить в одно целое то разное, что их поражало в разных местах, что они полюбили «любовью раздробленной», о которой так хорошо говорит поэт граф А.К. Толстой. И в этом есть какая-то особенная эстетическая свобода...» В этом совсем не теоретическом рассуждении современника эпохи символизма намечены, по сути, все ее основные эстетические приоритеты в отношении обустройства собственного дома, весьма противоречивые, но именно этим раскрывающие ее глубинные мировоззренческие особенности.
64. *Шнет Густав.* Указ. соч. С. 189–190.
65. *Нащокина М.В.* Неоклассические усадьбы Москвы // Русская усадьба: Сборник ОИРУ № 3 (19). М.: Ворон, 1997. С. 73
66. *Мозалевский И.* «Санкт-Петербург». Воспоминания (1909–1915). (Цит. по: *Демиденко Ю.Б.* Костюм и стиль жизни: Образ русского художника начала XX века // Панорама искусств, 13. М., 1990. С. 78).
67. Барон и Муза. Николай Врангель. Паллада Богданова-Бельская. СПб., 2001. С. 112–113.
68. *Л-н А.* Захолустная красота // Столица и усадьба, Пг. 1916. № 51. С. 20.
69. См.: *Нащокина М.В.* Усадьба Лубенькино – малоизвестная работа И.В. Жолтовского // Архитектурное наследство. № 55 М., Красанд, 2011. С. 317–323.
70. *Дурьлин С.Н.* М.В. Нестеров. М., 1942. С. 161.
71. Античные мотивы в архитектурной декорации построек европейского модерна достаточно полно рассмотрены в авторской статье: *Нащокина М.В.* Иконография архитектуры европейского модерна // Европейский символизм. СПб.: Алетейя, 2006. С. 151–177.
72. Художник П.С. Уткин, член «Голубой розы», необыкновенно полно отразивший в своих работах художественный облик крымской усадьбы Новый Кучук-Кой, по словам исследователя, воспринял Крым «как некое воплощение золотого века культуры, как символ ее колыбели, уголок Средиземноморья, южный мир морских нимф – nereid, света и тепла» (*Холина М.В.* Творчество художника П.С. Уткина // Проблемы истории СССР. Вып. XII. М., 1982. С. 241).
73. В.К. Библиография // Архитектурный музей, 1902. С. 72.
74. *Муратов П.П.* Собеседник // Муратов П.П. Эгерия. М., 1997. С. 490.
75. *Муратов П.П.* Остров молчания // Муратов П.П. Эгерия. М., 1997. С. 520.

76. Описывая современную «секулярную» эпоху, В.В. Зеньковский писал: «... она живет миром, как он нам дан, и в этом упоении миром она занята больше всего тем, чтобы в нем лучше и удобнее устроиться; развитие науки и техники не только идет навстречу этому, но своеобразно обосновывает и укрепляет эту черту нашей эпохи. <...> Сердцу нужен Бог как Любовь и Правда, нужно Царство Божие, а все то, что может дать наука и техника, не приближает нас ни к Богу, ни к Царству Божию» (*Зеньковский В.В. Наша эпоха*// Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. М., 1997. С. 315).
77. Архитектура и антропософия. М., 2001. С. 163.
78. *Goethe I.W. von. The Metamorphosis of Plants.* Wyoming, Rhode Island, 1978.
79. *Штайнер Р.* Архитектурная идея Гётеанума // Архитектура и антропософия. М., 2001. С. 19.
80. *Фант О.* Творческий импульс Рудольфа Штайнера в современной истории архитектуры // Архитектура и антропософия. М., 2001. С. 31.
81. «...Штейнера в Дорнахе окружали русские...» (*Гут Т.* Павел Флоренский и Рудольф Штайнер // Вопросы философии. 2002. № 11. С. 212. (Перевод с немецкого Н. К. Бонецкой).
82. *Метерлиник Морис.* Двойной сад // *Метерлиник Морис.* Разум цветов. М., 1995. С. 159.
83. *Рерих Н.К.* Собр. соч. М., 1914. Кн.1.
84. *Муравьева И.А.* Указ. соч. С.58.
85. *Метерлиник Морис.* Указ. соч. С. 85–86.
86. *Северянин И.* Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1999. С. 115.
87. Например: *Золотницкий Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях. СПб., 1913.
88. Архитектурные мотивы, 1900. Вып. 1–2. С. 39.
89. *Поп Д., Поп И.* Замки Подкарпатской Руси. Ужгород, 2004. С. 102.
90. «Саки», курорт: Сб. науч. трудов курорта Саки. Вып. 1. Симферополь, 1935. С. 17.
91. *Поп Д., Поп И.* Указ. соч. С. 96-103.
92. См. буклет «Выставка: Сестры Евгения и Аделаида Герцык и их окружение. Документы, рукописи, фотографии». Дом-музей Марины Цветаевой, февраль 1995 г.
93. *Иванов Вяч.* Мысли о символизме // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994, С. 192.
94. *Steiner Rudolf.* Ways to a New Style of Architecture. Anthroposophical Publishing Company, 1927. P. 55.
95. *Северянин И.* Указ. соч. С. 505.
96. *Муравьева И.А.* Указ. соч. С. 33.
97. *Северянин И.* Указ. соч. С. 122.
98. *Вольнский А.Л.* Русские женщины // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1995. Вып. 17. С. 264.
99. *Лавров А.В.* Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007. С. 12.

*Илья Печенкин*

СИМВОЛИЗМ И РУССКАЯ  
САКРАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА  
НАЧАЛА XX ВЕКА:  
АСПЕКТЫ СБЛИЖЕНИЯ

Бесполезность и ненужность какой-нибудь мысли, или даже целого ряда, системы мыслей, не может служить достаточным основанием, чтобы отвергнуть их.

*Лев Шестов*

I

Формулируя заглавие этого текста, следовало бы предполагать возможное недоумение будущего читателя. Надо признать, что в свете традиций научной дискуссии о культуре рубежа XIX–XX веков пара «символизм» и «архитектура» смотрятся не вполне убедительно. А уточнение, что речь пойдет об отечественном сакральном зодчестве, кажется, только добавляет предмету парадоксальности. Начать следует с того, что сами зодчие начала XX столетия практически никогда не говорили о символизме в контексте своей профессии. Специфика изобразительных возможностей архитектуры не позволяет (или позволяет со значительными оговорками) применение к ней тех концепций символа, которые разрабатывались самими символистами для словесности, музыки и других временных искусств. Взаимоотношения между образом и символом в поэзии, отрефлексированные и проясненные теоретиками символизма и позднейшими исследователями, остаются совершенно темными в архитектуре, обремененной утилитарными функциями и тектоническими законами. Это значит, что любые рассуждения на тему символизма и архитектуры будут в той или иной степени произвольными и субъективными, основанными в большей мере на ассоциациях, чем на фактах. Однако не в зыбких ли ассоциациях, не в опосредованных ли связях и «странных сближеньях» обитает *дух символизма*? Во всяком случае, выбранные в качестве эпиграфа слова из «Апофеоза беспочвенности» Л.И. Шестова будут служить некоторым оправданием автора нижеследующих строк.

## II

Приметой Серебряного века была необычайная актуализация темы сакрального. Эсхатологическое напряжение, ощущение себя накануне конца (будь то конец мира, общественно-экономической формации или гибель классической культуры) наполняли мысли современников, независимо от их политических взглядов и эстетических симпатий<sup>1</sup>. Ярко выраженный эсхатологизм миропонимания Серебряного века сближает его с эпохой Средневековья, образ которой бесконечно волновал философов, художников и поэтов. Воскрешение целостности средневекового мироощущения неизменно указывается в качестве их заветной цели<sup>2</sup>. В то же время было бы наивно думать, что в культуре XIX века имело место буквальное и широкое возрождение религиозного сознания. «Про образованную часть нашего общества, – писал проницательный А.П. Чехов, – можно сказать, что она ушла от религии и уходит от нее все дальше и дальше»<sup>3</sup>. И хотя поворот к идеализму в интеллектуальной атмосфере России рубежа веков, получивший наименование «русского религиозного ренессанса», действительно свершился, сам автор этого словосочетания Н.А. Бердяев по прошествии времени признавал, что происходил он «в очень узком кругу и был явлением не столько народной жизни, сколько культурной элиты»<sup>4</sup>.

Расцвет русской религиозной философии в 1890–1910-е годы был вызван не примирением мыслящей части общества с официальной церковностью, но как раз потребностью отыскания личной веры, путем к обретению которой могло быть лишь свободное суждение и личный духовный опыт. Признавая тесную связь религиозного искусства с религиозной (неоправославной) философией Серебряного века, на которую обратила внимание Е.И. Кириченко<sup>5</sup>, следует помнить об идейном контексте русского «религиозного ренессанса», существенной компонентой которого был символизм. Более того, некоторые персоналии могут быть отнесены одновременно и к бого словствующим философам, и к символистам. Это хорошо видно из истории издательства «Путь», сплотившего вокруг себя в 1910-е годы С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого, П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева и других. С точки зрения ортодоксальных современников, религиозность участников «Пути» определялась как «внецерковная» (и даже «не-церковная»)<sup>6</sup>; владелицей издательства являлась М.К. Морозова, которая прежде финансировала символистское (считавшееся «западническим») издательство «Мусагет»<sup>7</sup>; наконец, среди постоянных авторов «Пути» фигурируют лидеры русского символизма – Андрей Белый и Вячеслав Иванов.

## III

Применительно к религиозному искусству, к сакральной архитектуре в частности, термин «символизм» чаще всего используется, когда речь идет о семантике архитектурных форм, имеющих некое трансцендентное содержание. Тема символизма сакральной архитектуры в широком религиозноведческом контексте разрабатывалась М. Элиаде, фокусировавшим свое внимание на вариациях трактовки идеи «оси мира» в различных культурах<sup>8</sup>. Проблемы семантики христианского храмостроения были рассмотрены С.С. Ванеяном, опирающимся на опыт и методологический арсенал классического европейского искусствознания<sup>9</sup>. Анализируя этапы теоретической рефлексии по поводу символической образности сакральной христианской архитектуры, автор отмечает, что ее семантическое значение формируется не только в процессе создания (программного замысла, строительства), но и впоследствии, когда готовое произведение становится объектом интерпретации<sup>10</sup>. Исследователь приходит к важному для нас заключению: «Субъективизм и эмоциональное переживание архитектурного целого включается в структуру архитектурного опыта»<sup>11</sup>. Это значит, что, взирая на архитектуру в историко-искусствоведческом ракурсе, необходимо иметь в виду широкое поле «внеархитектурных» смыслов, влиявших как на создателей, так и на зрителей произведений и обусловивших место, занимаемое сакральным зодчеством в контексте времени и культуры. Чем старше памятник, тем очевиднее количественное преобладание привнесенных смыслов над изначальной идеей строителей. Но именно эта совокупность разновременных содержательных пластов является объектом научного интереса, фиксируя наш уровень понимания того или иного архитектурного произведения.

Обращаясь к теме символизма в архитектуре рубежа XIX–XX веков в целом, отметим, что в отечественном искусствознании дискуссия по поводу символизма и модерна, а именно содержательного наполнения этих терминов, имеет свою историю. Как типологически родственные явления символизм и модерн были охарактеризованы в фундаментальной работе Е.И. Кириченко<sup>12</sup>. Сегодня существует целый ряд способов описания двух этих явлений и отношений между ними. Мы придерживаемся той точки зрения, что символизм и модерн ни в коем случае не могут быть определены как две грани одного явления или как синхронные друг другу *стилистические направления*, которые можно разграничить по видам искусства: например, пространственные – модерн, временные – символизм и т.п.<sup>13</sup> Решить вопрос о дифференциации понятий возможно, лишь признав за модерном статус полноцен-



ного художественного *стиля* (вслед за Д.В. Сарабьяновым и В.С. Турчиным<sup>14</sup>). Это позволяет нам рассматривать символизм в качестве теоретической базы стиля модерн, каковой была, например, философия Просвещения для европейского неоклассицизма XVIII века. Обязательность данного тезиса, разумеется, не стоит абсолютизировать: модерн выступал лишь *одной из* форм визуализации символистской образности, но был связан и с другими художественными явлениями (не менее справедливо говорить, например, об импрессионистических истоках формообразования в модерне)<sup>15</sup>.

Налицо самый первый, поверхностный «пласт» проблемы – символизм как источник иконографии изобразительного декора зданий модерна<sup>16</sup>. Символистской может быть и пластическая трактовка декоративных мотивов, исходящая из представления о проницаемости границы между реальным и потусторонним. Архитектурный декор особняков, доходных домов и прочих гражданских зданий модерна демонстрирует, как «мистическое» (символистское) было поставлено на службу «эстетическому»<sup>17</sup>.

Возможен иной подход к проблеме символизма в архитектуре стиля модерн. В частности, В.С. Горюнов и М.П. Тубли в своей книге говорят о существовании внутри модерна двух противостоящих друг другу направлений – «неоромантического» и «символистического», соотнося с первым из них тенденцию к упрощению архитектурной формы, тяготение к «национализму и регионализму» (т.е. и ретроспективизму), а со вторым – новаторство, иррационализм, изощренность формотворчества и программный «космополитизм»<sup>18</sup>. Схема, предлагаемая исследователями, по их собственному признанию, взята по аналогии с литературоведением, где термин «неоромантизм» служит «для обозначения тех явлений литературы рубежа веков, которые противостояли и реализму, и символистическому декадансу»<sup>19</sup>. На наш взгляд, в столь строгом размежевании неоромантизма и символизма применительно к архитектуре есть спорные моменты. Например – характеристика «иррационального» как «новаторского» (в качестве иллюстрации взято творчество А. Гауди), тогда как в действительности в архитектуре XX столетия восторжествовал функциональный рационализм, а «биоморфные» произведения Гауди или несохранившаяся подмосковная дача Пфедфер А.У. Зеленко остались сооружениями, скорее, уникальными для Европы и России прошлого века. Столь же сомнительным кажется тезис о противопоставлении неоромантизма и символизма. С нашей точки зрения, между иррационализмом формы и романтизмом идейной программы произведения нет очевидного противоречия; скорее оно читается в попытке отождествить романтизм с примитивизацией формы.

Разговор именно о храмовом зодчестве задает особый ракурс исследованию символистских влияний в архитектуре. Неоромантическая (ретроспективная) форма служит здесь чисто символистской задаче визуализации трансцендентного мира, материализации нематериального. А эта задача является общей для символизма и для христианского искусства, которое, как писал Н.А. Бердяев, устремлено «к миру иному, к прорыву за пределы имманентного мира» – в противоположность классическому, т.е. языческому, искусству<sup>20</sup>. В символизме завязываются сложнейшие отношения между искусством и религией. Для их описания А. Ханзен-Леве вводит понятия искусства как эрзаца религии и искусства как эрзац-религии (соответственно двум последовательным стадиям развития русского символизма)<sup>21</sup>. Тесную связь символистского искусства с христианской традицией признавали и подчеркивали сами символисты: «В тайных недрах искусства <...> возрождается искание утраченного рая веры, тоска по религии и возврат к христианству»<sup>22</sup>. В русском символизме с необычайной силой выразилась религиозная по своей сути жажда обретения праведного царства (метафоры нового жизнеустройства), хотя пути к такому обретению мыслились вне рамок официальной церковности. Оппозиционность символистов по отношению к церковно-догматической «ортодоксии» несомненна, с точки зрения последней символизм, с его претензией на удовлетворение врожденных религиозных потребностей человека посредством мифопоэзии, воспринимался как еретическая система<sup>23</sup>. Но тем же Бердяевым склонность к максимализму в вопросах веры, к богоискательству, чреватому еретическими выводами, была отнесена к неизбежным следствиям религиозно-догматического склада русской души. Религиозно-ностальгические переживания были растворены в атмосфере Серебряного века. Вполне очевидно, что обновление религиозной мысли и религиозного искусства в 1890–1910-х в известном смысле было инициировано символизмом, возвратившим русской культуре упомянутую Эллисом тоску по сакральному.

#### IV

На рубеже XIX–XX столетий имело место возникновение нового стилистического направления в отечественной архитектуре, известного под именем неорусского стиля. Его типология отнюдь не исчерпывалась культовыми зданиями, но все же храм являлся основным жанром, в котором реализовывалось данное стилистическое направление. Проблемы стилеобразования в русской архитектуре

второй половины XIX – начала XX века подробно исследовались в работах Е.А. Борисовой и Т.П. Каждан, Е.И. Кириченко, В.Г. Лисовского, М.В. Нащокиной, Ю.Р. Савельева, но нельзя сказать, что среди специалистов существует единое понимание этого процесса<sup>24</sup>. На наш взгляд, наиболее убедительную интерпретацию стилового развития архитектуры национального направления предложил в своей монографии Ю.Р. Савельев. Согласно этому исследователю, неорусский стиль явился в отечественной архитектуре заключительным этапом историзма, ознаменовавшимся распадом присущего последнему системного метода, который может быть обозначен как триединство «история – теория – практика». Забвение какой-либо из составляющих триады неизбежно приводило к снижению уровня художественных результатов. Это видно, например, в творчестве И.П. Ропета и В.А. Гартмана, где декоративная деталь была оторвана не только от исторического контекста, но от законов формообразования. Неорусский стиль, по Ю.Р. Савельеву, возник в результате отказа от принципа исторической достоверности, когда архитекторы начали применять «исторические формы как декоративный мотив с возможностью их трансформации»<sup>25</sup>. Новый творческий метод был применим не только в работе с древнерусскими образцами, но и в других стилистических версиях историзма, развивавшихся с середины – второй половины XIX столетия. Примерами модернизированного «византийского стиля» могут служить конкурсные проекты церкви при Детской больнице (1903). Удостоенный второй премии проект В.А. Покровского и О.Р. Мунца демонстрирует попытку переосмысления традиционной композиции византийского храма при сохранении приоритета подкупольного пространства. Проект Н.В. Васильева (III премия) включал элементы гротеска и масштабной неожиданности<sup>26</sup>. В аналогичном ключе решен В.А. Покровским конкурсный проект Армянской церкви в Баку (1907), однако на этот раз в роли прообраза выступили средневековые храмы Грузии и Армении<sup>27</sup>.

Свободное обращение с формами образца, стремление «выявить не выразительность каждого элемента, а общего, состоящего из этих элементов, их связь между собой»<sup>28</sup>, является признаком образной *стилизации*, признаваемой как основа метода зодчих начала XX века. По своей сущности понятие стилизации, используемое в данном значении, близко гиперболе, поскольку исходный мотив изменялся именно с целью выявления и заострения его ключевой пластической темы, гротескного преувеличения ее значимости. В большинстве случаев авторы, пишущие об истории архитектуры, ограничиваются формальной стороной стилизации, избегая вопросов ее смысловой интерпретации. Между тем, анализ идейных предпосылок обновле-

ния архитектурной методологии на рубеже столетий, кажется, способен внести дополнительную ясность в образ эпохи, выявить новые смысловые связи и пересечения.

Существенной особенностью рубежного времени следует считать беспрецедентное в истории послепетровской России возрастание роли церковного искусства, которое впервые за всю Синодальную эпоху приобретает стилеобразующий характер<sup>29</sup>. Приоритет религиозной темы был характерен как для частного, так и для официального заказа, на которых в равной мере отразился поворот к идеализму и поискам религиозных основ жизни, определивший духовную атмосферу рубежа эпох. Не случайно ансамбль императорской резиденции Николая II в Царском Селе, строившийся в последние предреволюционные десятилетия, типологически сходен с наиболее знаменитыми усадьбами Серебряного века – Абрамцевом, Талашкином. Композиционной доминантой во всех случаях оказывается вовсе не дом (дворец) владельцев, а храм, за которым следуют сооружения, обремененные социальной функцией – мастерские, музей, школа и т.д.<sup>30</sup> Жизнь в усадьбе теперь как будто требует обоснования общественно-полезным служением, которое трактуется в традиции христианского подвижничества, актуализированной, в частности, такими событиями, как 500-летие блаженной кончины Сергия Радонежского (1892) и прославление Серафима Саровского (1903). В этом контексте получает объяснение небывалый расцвет благотворительности, который пришелся на рубеж веков и охватил широкие слои общества – от императорской фамилии и родовой аристократии до купечества и мещанства.

Иным стало и отношение к творчеству для церкви, которое теперь отождествлялось с высшим предназначением художника. Прологом к неорусскому стилю явилась деятельность членов Абрамцевского кружка, разумея под нею не только труды художников непосредственно в усадьбе С.И. Мамонтова и его московском доме, но всю творческую активность «коренных» участников художественного сообщества, и в первую очередь В.М. Васнецова. Именно его фигура обозначает ключевую веху в истории русского искусства второй половины XIX столетия, тот самый поворот к переоценке значимости религиозной темы. Новый взгляд художника на задачу церковного созидания воплотился уже в маленькой Абрамцевской церкви Спаса Нерукотворного, к разговору о которой мы вскоре вернемся. Но подлинным манифестом этого видения стал исполненный под началом Васнецова грандиозный ансамбль росписей Владимирского собора в Киеве. Его авторам было суждено возродить отношение к религиозным работам как общенародному делу<sup>31</sup>. «...Нет на Руси для русского художника святее и плодотворнее дела – как украшение храма, – пи-

сал В.М. Васнецов, – Искусство должно служить всей жизни, всем лучшим сторонам человеческого духа, но в храме художник соприкасается с самой положительной стороной человеческого духа – с человеческим идеалом»<sup>32</sup>. По средневековой традиции храм как таковой является иконой Града Небесного и напоминанием о разрушенном храме Соломона<sup>33</sup>. На рубеже XIX–XX веков он, в дополнение к этому, был призван стать воплощением целого комплекса идей, актуальных для неоромантического и символистского мирозерцания. Стилизация – как метод построения формы – была неразрывно связана с этой обновленной идейной программой религиозного искусства, с новым пониманием задач художника, работающего для церкви.

## V

В лексиконе авторов Серебряного века термин «стилизация» занимал важное место, и сфера его применения не ограничивалась пластическими видами искусства. «Стилизованное православие» – так назвал Н.А. Бердяев свою рецензию на работу о Павла Флоренского «Столп и утверждение истины», упрекая ее автора в том, что религиозная вера для него являлась прежде всего предметом эстетической рефлексии<sup>34</sup>. При этом Бердяев признавал, что эстетическая стилизация (касающаяся, в частности, литературной формы) соединялась у Флоренского с новаторством в богословии. Но стилизованная, намеренно «архаизирующая» манера изложения делала это новаторство сокровенным, не сразу воспринимаемым. Облекая философско-богословский трактат в литературную форму «писем к другу», Флоренский, по сути, создал символистское произведение, причем символизм его не был вызван внешними культурными воздействиями, а с ранних лет являлся органичной частью натуры о. Павла<sup>35</sup>.

Говоря о Флоренском как о «стилизаторе» православия, Бердяев открывает нам важный смысловой аспект понятия стилизации. Последняя выступает как способ имперсонализации творчества, сколь ни парадоксальным покажется данный тезис в свете привычного суждения о субъективной природе стилизации как таковой. Но субъективность здесь проявляется преимущественно на уровне выбора источника для стилизации. Алгоритм работы с исторической формой, мера обобщения и гиперболизации тех или иных черт образца, конечно, также несет печать индивидуальности художника, но в значительно меньшей степени. Здесь уже главенствует потребность «выразить изначально заложенную в каждом объекте и стихийно проявляющую себя жизнь»<sup>36</sup>. Стремление придать формам лаконичность (сделать их проще, но не примитивнее) продиктовано намерением

создать иллюзию нерукотворности. Эту же цель преследовало увлечение ретроспективными стилями. Стилизуя свои произведения «во вкусе» той или иной исторической эпохи, Серебряный век добивался их объективации, превращения в некую данность, теряющую очевидную связь с частной волей художника. Известные, по выражению А. Белого, «пассеистские экскурсии и всевозможные реставрации»<sup>37</sup> были необходимы для отыскания в сокровищницах прошлого изощренных художественных форм, но формы эти призывались к визуализации смыслов, рожденных современностью и разлитых в «осенней» атмосфере *fin de siècle*. В этой связи стоит заметить, что сам выбор источника стилизации (иначе говоря – выбор «стиля») обретает символическое значение. Разумный (рациональный) выбор времени эклектики сменяется выбором иррациональным, мотивация которого лежит не в интеллектуальной, а в духовной сфере. Если в первой половине XIX века И.И. Свиязев стремился логически обосновать применение форм допетровского зодчества в церковных проектах К.А. Тона соответствием этих форм «условиям и цели здания»<sup>38</sup>, то в начале следующего столетия на первый план выдвигаются соображения иного рода. Обращение храмоздателей к национальным формам в 1890–1910-е годы можно расценивать как попытку восстановить утраченную связь времен, манифестировать свою этнокультурную идентичность. Эта программная цель была тем, что объединяло и частных заказчиков, и государство, несмотря на различия в нюансах. Понятия стилизации и символизации оказываются, таким образом, неразрывно связаны друг с другом: стилизация, отсекавшая (на основе субъективного выбора) все частное и преходящее, все необязательное, человеческое, служила превращению образа в символ<sup>39</sup>.

## VI

Хрестоматийным (и хронологически самым ранним) примером стилизации в отечественной архитектуре является построенная в 1882 году церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево. Колонии художников, группировавшихся вокруг С. И. Мамонтова и проводивших летние месяцы в его усадьбе, в истории русского искусства принадлежит выдающееся место. Здесь, в бывшей подмосковной славянофилов Аксаковых, близ Сергиева Посада и Троицкой лавры, зарождались принципы нового искусства, оперирующего национальными формами и чуждого какого-либо социально-критического пафоса; здесь, по словам А. Пайман, «пробуждался новый интерес к фольклору, к мифу, сну и символу»<sup>40</sup>. Национально-романтическая программа искусства оказывалась в неразрывной связи с эстетикой символизма.

Отсутствие у авторов постройки – живописцев В.Д. Поленова и В.М. Васнецова – обычных для архитекторов историзма стереотипов, связанных с проектированием «в национальных формах», обусловило нетривиальность их подхода к задаче. Идея строительства усадебного храма, как вспоминал В.М. Васнецов, принадлежала хозяйке Абрамцева – Е.Г. Мамонтовой, после чего Поленов, предложивший ориентироваться на новгородский храм Спаса Нередицкого, и Васнецов «конкурировали в составлении проекта церкви». Рисунок Васнецова «вышел более в московском характере, чем в новгородском», но именно он был принят к исполнению «с некоторыми изменениями»<sup>41</sup>. В другом месте Васнецов подчеркивает, что храм в усадьбе Мамонтовых выполнен им совместно с Поленовым все же «на тему Спаса Нередицкого», причем участие Поленова сказалось лишь в деталях<sup>42</sup>. За спокойными строками воспоминаний не ощущается никакого первопроходческого ликования, связанного с открытием новой страницы в русском искусстве. Оно прозвучало значительно позднее, в эмоциональном отзыве человека стороннего – критика В.Я. Курбатова, писавшего, что Абрамцевская церковь «была задумана с восторгом строителем, для которо-



Церковь Спаса Преображения  
на Нередице (1198) до реставрации.  
Фото конца XIX в.

го храмы Новгорода действительно казались совершенными вещами» и который «старался достичь их красоты, воздерживаясь при этом от комбинирования заимствованных с них форм»<sup>43</sup>.

Избрание в качестве ориентира именно Нередицкого храма было для 1880-х годов новаторским жестом, который существенно повлиял на сложение иконографии национального стиля рубежа столетий. Спас-Нередица стала прочно ассоциироваться с эстетикой «исконной» Руси. Не случайно столь бурное негодование в художественной среде вызвала проведенная в 1903–1904 годах научная реставрация памятника<sup>44</sup>. Н.К. Рерих сокрушенно писал тогда: «Ободраны милые северу четыре ската, вызваны на свет уже чуждые нам полукружные фронтоны»<sup>45</sup>. Прежняя, нетронутая рукой реставратора Спас-Нередица прочно вошла в национальный пейзаж религиозных полотен самого Рериха; она же «воскресает» в составленном художником эскизе к проекту храма в селе Скерневицы (1909). Налицо превращение конкретного образа в символ, который используется художником для перевода в вещественность неких абстрактных понятий: «древность», «святость», «национальность» и т.д.

Одного взгляда на творение Васнецова и Поленова достаточно для того, чтобы оценить, насколько условным является его сходство с Нередицким храмом. Оно прочитывается в пропорциональном строе, в абрисе силуэта, хотя и здесь речь может идти скорее о некоем «собирательном» впечатлении от всех домонгольских памятников – крепко «вросших» в землю и несущих в своем облике следы перестроек и нововлений. В пользу этого говорят могучие (чисто декоративные здесь) контрфорсы у стен, «поздняя» четырехскатная кровля. Да и сами фасады – например, южный, прорезанный «византийским» трехчастным окном с резным «владими́ро-суздальским» наличником, – смотрятся вполне эклектичными и даже фантастическими. Фактически это был опыт перенесения в монументальную архитектуру принципов сценографии, которая была столь же непривычна для станковиста Васнецова и в которой он также выступил новатором<sup>46</sup>. Новизна Абрамцевской церкви заключалась в преувеличенности образных характеристик и обобщенности черт исторического прототипа. Вместо археологически точного воссоздания «стиля» домонгольского Новгорода они визуализировали легенду о древнерусском храме – таком, каким его воображали они сами, люди второй половины XIX столетия. Фантастичность мышления Васнецова в архитектуре, не скованного никакими клише академического историзма, еще ярче проявилась в небольшой часовне, построенной в 1891 году над могилой А.С. Мамонтова у северного фасада Абрамцевской церкви. Здесь художник дает гораздо больший простор своему таланту декоратора, вводит по-



лихромный орнамент и апеллирует к формам деревянного зодчества, решая покрытие в виде крещатой бочки, увенчанной каплевидной главой на сравнительно тонкой шейке-барабане. Можно сказать, что перед нами даже не «национальная» а, скорее, «сказочная» постройка, достойная быть включенной в сценическое оформление «Снегурочки». Именно такое отрицание археологической достоверности во имя художественной фантазии создало прецедент для последующих опытов неорусского стиля. И оно же, как уже отмечалось, создало предпосылки для расширения ассоциативного поля храмостроения в национальных формах. Утрата исторической точности воспроизводимой стилистики компенсировалась обогащением семантической структуры храмового здания, усложнением его культурной функции.

## VII

Путь стилизации древних прообразов, спонтанно намеченный Васнецовым и Поленовым, оставался забытым почти на два десятилетия. Опыт участников мамонтовского кружка оказался востребован на рубеже веков ввиду его глубинной близости эстетическим установкам и художественным поискам стиля модерн. В церковных и гражданских постройках неорусского стиля, соединившего почти вековую традицию обращения к наследию допетровского зодчества с той иррационалистической свободой интерпретации образца, которая была принесена на русскую почву модерном, можно наблюдать большое разнообразие подходов к стилизации, отмеченных признаками индивидуальности конкретного архитектора.

Например, у В.А. Покровского, представляющего столичную архитектурную школу, мы едва ли найдем проекты, четко ориентированные на конкретный исторический прототип или хотя бы на стилистику конкретной эпохи. Уже самая ранняя постройка мастера – церковь в Пархомовке под Киевом (1903–1904) – способна вызвать у зрителя целую серию ассоциаций: от храмостроения Византии и Закавказья до новгородско-псковского зодчества XIV–XVI веков. Еще более сложным представляется генезис композиции получившей шатровое завершение Петропавловской церкви на пороховых заводах под Шлиссельбургом (1903–1907, не сохр.)<sup>47</sup> или Федоровского собора в Царском Селе (1910–1912), в архитектуре которого, несмотря на программную ориентацию на Благовещенский собор Московского Кремля<sup>48</sup>, московские черты не только переплетаются с новгородско-псковскими, но и дополняются деталями, характерными для зодчества XVII столетия.

В творчестве другого лидера неорусского стиля – А.В. Щусева – ярче выражена тенденция к обобщению и пластической деформации исходных мотивов. Особенно заметно это на примере церковных глав, которые у Щусева обретают выразительный динамизм, устремляясь ввысь – как, например, главки над притвором Покровского храма Марфо-Мариинской обители в Москве (1908–1912) или, напротив, тяжело «оседающая» на барабане – как в Натальевке под Харьковом (1908–1912). Стремясь теоретически обосновать эту свободу формотворчества, Щусев писал на страницах журнала «Зодчий»: «В искусстве необходимо правильно выражать идеи и достигать силы впечатления, не раздумывая о средствах»<sup>49</sup>. Основопологающей для него является «идея храма, в котором так хорошо звучит старинное церковное пение»<sup>50</sup>. Эстетизация темы старины, или «древности», проскальзывает у Щусева неслучайно: намеренная архаизация форм была неотъемлемой составляющей его индивидуального творческого метода.

Церковные фасады Щусева, подражающие средневековым постройкам, нередко трактуются им как своеобразный «лапидарий» с вкраплением якобы разновременных и разнородных фрагментов декора. И утратившая упругость «оседающая» луковичная глава в Натальевке также может быть интерпретирована как намек на мнимую древность постройки – в свете теории современника Щусева архитектора Б.Н. Николаева, написавшего целый труд о механической деформации зданий, результатом которой он считал происхождение всего многообразия существующих архитектурных форм<sup>51</sup>. Обращая внимание читателей на те метаморфозы, которые претерпевает архитектурная форма в течение своей жизни, Николаев преследовал цель опровергнуть «безусловное преклонение перед классическим, вернее греческим, миром в архитектуре»<sup>52</sup>. Но его идеи о подвижности формы как таковой обнаруживают примечательное сходство с представлениями символистов и, в частности, Р. Штейнера, опиравшегося на учение И.В. Гёте о метаморфозах в растительном мире<sup>53</sup>.

Пластический гротеск является общим местом церковной архитектуры неорусского стиля, произведения которого, как правило, обладают остро выразительным силуэтом, изящными пропорциями, построенными на контрасте больших масс и немногочисленных деталей. Облик постройки подчас наделяется специфической изобразительностью, которая отражает посвящение храма – как, например, в проекте подворья Калязинского Александро-Невского монастыря в Петербурге Н.В. Васильева или созданном А.П. Аплаксиным проекте церкви Георгия Победоносца Моцкого погоста (оба проекта 1910 г.)<sup>54</sup>. «Воинская», или «богатырская», тема в архитектуре неорусского стиля, по-видимому, восходит еще к Абрамцевской церкви, героизированный образ которой родился у В.М. Васнецова в период работы над

живописными полотнами «былинного цикла» («Витязь на распутье», «После побоища Игоря Святославича с половцами» и др.). Но если в Абрамцеве «богатырская» интонация была скорее неожиданным следствием применения подчеркнуто монументальных пропорций в камерной постройке<sup>55</sup>, то в упомянутых работах петербургских зодчих можно говорить о сознательной героизации архитектурного образа. Композиция Аплаксина, по мнению А.В. Слезкина, была создана под влиянием проекта Васильева, чуть ранее опубликованного в журнале «Зодчий»<sup>56</sup>. Однако именно проект Аплаксина иллюстрирует процесс постепенного, но несомненного превращения языка национально-романтической архитектуры в язык символов и аллюзий. Пластическое



А.П. Аплаксин.  
Проект церкви Георгия Победоносца  
Мощкого погоста. 1910.  
Западный фасад

решение неосуществленного храма всецело определила тема святого воинства, неразрывно связанная с образом св. Георгия. При виде с запада ломаные закомары фасада, вытянутые силуэты глав, увенчанных крестами с необычно низко расположенной перекладиной вызывают ассоциации с воздетыми мечами<sup>57</sup>; на чертеже бокового фасада обширные поверхности кровель напоминают латное облачение воина. Здесь же уместно напомнить и о символистском «прочтении» цвета. В храмах неорусского стиля доминируют белые фасадные поверхности, и эта белизна, унаследованная от средневековых прообразов, в конце XIX – начале XX столетия обретает мистическое истолкование: выступает признаком дематериализации, преодоления вещественности, символизирует божественную природу Христа, явленную на горе Фавор (тема нетварного света) и ставшую залогом Его чудесного Воскресения. Именно о своем стремлении к созданию светлого, «пасхального» храма говорил, в частности, М.В. Нестеров, вспоминая свою работу по живописному убранству в Марфо-Мариинской обители<sup>58</sup>.

## VIII

Еще одним выразительным приемом в арсенале церковной архитектуры начала XX века была т.н. «двойная стилизация» (термин Е.И. Кириченко): на фасадных гранях четверика изображается другая, иллюзорный фасад, не отвечающий действительной структуре храма. Обнаружить истоки этого приема нетрудно. В конце XIX века «несоответствие» фасада и объема – особенность облика многих древнерусских храмов, искаженных поздними перестройками. Примером может служить знаменитый московский храм Св. Трифона в Напрудной слободе: стены четверика здесь были надложены до единого уровня и устроена простая четырехскатная кровля<sup>59</sup>. Подлинное трехлопастное завершение фасадов после этого едва прочитывалось – как чисто декоративная фигура, иначе говоря, орнамент. Архитекторы начала XX столетия, в духе времени стремясь к эстетизации мотива, только акцентировали это орнаментальное начало. Но если С.У. Соловьев просто накладывает на призматический объем щипцовые «новгородские» фасады (Медведниковские благотворительные учреждения, 1902–1904)<sup>60</sup>, то И.Е. Бондаренко в своих старообрядческих храмах (например, в церкви Покрова в Малом Гавриковом пер., 1911) «рисует» откровенно стилизованные силуэты, напоминающие своей пластикой деревянные церкви Русского Севера и/или архитектурные фоны древних икон, т.е. иную, одухотворенную реальность. Экспансия орнамента, подчиняющего своим законам жизнь большой формы, являлась особенностью модерна в архитектуре, мебельном

дизайне и декоративном искусстве. Как представляется, постройки Бондаренко убедительно демонстрировали возможности применения этого стиля в сакральном зодчестве.

Однако фасад, решенный по принципу «двойной стилизации», не только обладает особым декоративным качеством, он также означает усложнение семантики храмового здания. В этой связи интересно наблюдение, сделанное Н.В. Бицадзе. Она указывает на своеобразное «умножение» образа церкви в декоре спроектированной и построенной Бондаренко церкви Покрова и Воскресения в Токмаковом переулке (1907–1908)<sup>61</sup>. Действительно, характерный силуэт церковного здания рефреном повторяется в структуре фасадных поверхностей, мотивах декоративного убранства (в оконных переплетах), пронизывая и пластически объединяя весь архитектурно-художественный организм. Такую повествовательность декоративных мотивов можно



Церковь Трифона в Напрудной слободе. XV–XVI вв.  
 Слева: (фрагмент проекта расширения  
 храма арх. П.П. Зыкова, кон. XIX в.);  
 справа: современный вид после реставрации

считать свидетельством превращения религиозного чувства в обрядовое, для которого характерна гипертрофия внешней атрибутики, театрализация<sup>62</sup>. Эстетическая стилизация, повышенная ассоциативность художественных форм (вспомним о «стилизованном православии» Флоренского) предполагают апелляцию к секуляризованному сознанию, воспринимающему церковь не изнутри, но как бы извне – а потому сосредоточенному на переживании формально-символической стороны культа, его «мифологии». Религия – христианство в частности – выступает в начале XX века как одна из версий мифологического мирозерцания, столь востребованного художниками Серебряного века. Не случайно их интерес был прикован главным образом не к официальному православию, а к стихии народной веры, в которой христианские образы и идеи слились с архаическими фольклорными представлениями. Стирание границ между высокой (элитарной) и демократической культурой, как известно, стало одним из условий рождения феномена Серебряного века; по словам А. Ханзена-Леве, «мифопоэзия поэта-модерниста вырастает из бессознательного погружения в стихию фольклора»<sup>63</sup>. Очевидно, нечто подобное приходится наблюдать и в церковной архитектуре, образ-



Слева: деревянная Георгиевская церковь в с. Юковичи Ленинградской области (1495). Справа: старообрядческая церковь Воскресения Христова и Покрова Богородицы в Токмаковом переулке в Москве (И.Е. Бондаренко, 1907–1908)

ность которой в это время обнаруживает связь с фольклорно-мифологическими пластами культуры. Семантическая структура храмового здания усложняется внесением новых смыслов, расширяется ассоциативное поле сакральной архитектуры, в которой важное место, наряду с религиозной, занимает фольклорно-мифологическая тема. Выше мы уже говорили о той подвижности, которую приобрели формы церковного зодчества на рубеже столетий, и сопряженных с нею выразительных возможностях, выведших архитектуру на новую ступень изобразительности. Прием «двойной стилизации» будем резонно рассматривать в том же аспекте: это нечто большее, чем орнаментация фасада. Кажется, сквозь вязкую плоть реальной архитектуры у Бондаренко проступают контуры иного, нездешнего храма, за которым прозревается целый доселе неведомый мир. Этот момент «явленности» архитектурного образа, заставляющий вспомнить о феномене явленных икон, вновь обращает нас к символистской по существу задаче изображения духовной реальности.

## X

«Есть две России: одна – Россия видимостей, громада внешних форм с правильными очертаниями, ласкающими глаз; <...>. И есть другая – “Святая Русь”, “матушка-Русь” <...>, с неясными формами, неопределенными течениями, конец которых непредвидим, начало неизвестно» – так начинается увидевший в 1899 году очерк В.В. Розанова, посвященный теме раскола<sup>64</sup>. Обращаясь к ней, один из ведущих философов и публицистов Серебряного века мог опереться на именитых предшественников в лице Н.С. Лескова и П.И. Мельникова-Печерского. Но в тексте Розанова отчетливо присутствует новая интонация, новое переживание темы потаенной Руси, которое впоследствии будет с гениальной убедительностью выражено Андреем Белым в его романе «Серебряный голубь». За строками описания быта и обрядов радикальных сектантов и у Розанова, и у Белого скрывается мистический трепет перед этой непонятной и необузданной социальной силой, которая, вместе с тем, ассоциируется с подлинной Россией, готовой сказать свое слово в истории. Для самих старообрядцев метафорой этого неизвестного русского мира стал легендарный град Китеж, воспоминание о котором обретает поэтическое звучание в романе Мельникова-Печерского: «И досель тот град невидим стоит, – откроется перед страшным Христовым судилищем. А на озере Светлом Яре, тихим летним вечером, виднеются отраженные в воде стены, церкви, монастыри, терема княженицкие, хоромы боярские, дворы посадских людей. И слышится по ночам глухой, заунывный звон колоколов китеж-

ских»<sup>65</sup>. Историческое старообрядчество столетиями было вынуждено скрываться от государственного надзора. Церкви подводного Китежа – это тайные моленные в домах зажиточных старообрядцев; хрестоматийный пример – моленная в знаменитом особняке С.П. Рябушинского (Ф.О. Шехтель, 1903 г.). Очевидный эсхатологический и хилиастический подтекст легенды о Китеже («И невидим будет Большой Китеж вплоть до пришествия Христова...»<sup>66</sup>) определил то, как был воспринят старообрядческой средой выход в 1905 году Манифеста «Об укреплении начал веротерпимости». Сейчас, как и тогда, крайне соблазнительно уподобить начавшийся на переломе 1900–10-х годов бум старообрядческого храмостроения чудесному явлению Светлого града... накануне апокалипсических потрясений революции.

Интересно отметить, что грезы о праведном царстве, о несбыточной симфонии власти и народа не были исключительным достоянием либерально-оппозиционных кругов. Идея народной монархии, осененной божественной благодатью, очень занимала и самого императора Николая II. Архитектурным манифестом его государственно-религиозной программы должен был стать уже упоминавшийся Федоровский городок в Царском Селе. Утопическому возрождению потаенного града русской святости здесь противопоставлялась задача наполнения новым, живым смыслом знаменитой триады графа С.С. Уварова: православие, самодержавие, народность<sup>67</sup>. При этом ведущее значение имели ретроспективно-ностальгические отсылки к периоду царствования Алексея Михайловича, представлявшемуся идеальной эпохой русского абсолютизма, еще не затронутого чужеземными влияниями. Увлеченность последнего российского самодержца временем второй половины XVII века выражалась в театрализации придворного быта и архитектурной среды, знаменательных изменениях официального лексикона<sup>68</sup> и т.д. В этом свете Николай II предстает ярчайшим представителем символистской культуры Серебряного века, с его склонностью к мифотворчеству и эстетической стилизации не только в искусстве, но и в самой жизни. И все же модернизированная концепция официальной народности не могла сравниться по степени популярности с укорененной в народном сознании китежской легендой.

Мифологема Светлого града оказалась необычайно востребованной в культуре Серебряного века, что уже отмечалось исследователями<sup>69</sup>. Легенда о Китеже стала одним из сюжетов национально-романтического оперного искусства: в 1902 году в качестве дипломного сочинения появилась опера С.Н. Василенко «Сказание о граде Великом Китеже и тихом озере Светлояре», а спустя пять лет прославленный Н.А. Римский-Корсаков создал свою оперу «Сказание о невидимом



граде Китеже и деве Февронии»<sup>70</sup>. По мнению М. Пащенко, именно благодаря опере Римского-Корсакова произошла первичная символизация образа невидимого города. Китеж превратился в один из ключевых символов литературы и искусства Серебряного века. Известно о паломничестве на озеро Светлояр, совершенном Д.С. Мережковским и З.Н. Гиппиус<sup>71</sup>. В 1909 году молодым М.М. Пришвиным, входившим тогда в круг Мережковских, был написан посвященный Китежу очерк «У стен града невидимого (Светлое озеро)». Можно вспомнить также о неосуществленном замысле А. Белого под названием «Невидимый град», который должен был завершить трилогию «Восток или Запад», войдя в нее наряду с романами «Серебряный голубь» и «Петербург»<sup>72</sup>. Образ Китежа входит в творчество М.А. Волошина, Н.А. Клюева, а затем – С.А. Есенина, чтобы утвердиться в отечественной поэзии всего XX века<sup>73</sup>. Разумеется, миф о незримом граде нашел отражение и в трудах неоправославных философов круга издательства «Путь»<sup>74</sup>. Китеж был осмыслен ими как символ, т.е. (по определению, данному М.М. Бахтиным) наделен смысловой глубиной и смысловой перспективой<sup>75</sup>, превосходящей то значение, какое он имел в фольклорной мифологии старообрядцев. Светлый град символизирует идею праведного русского государства, которое прямо ассоциируется с Царством Божьим на земле. Согласно историософии Бердяева, раскол XVII века знаменовал собой окончательный разрыв между государственно-церковной историей и путями народной веры, и с тех пор «народ ищет град Китеж»<sup>76</sup>. Предчувствие обретения Китежа пронизывает всю русскую культуру начала XX столетия, с ее воспринятым от старообрядчества эсхатологизмом мирозерцания.

## XI

Актуализация старообрядческой сакральной иконографии в словесности, музыке, философии, несомненно, повлияла и на развитие храмостроения, причем в нескольких аспектах. В первую очередь следует сказать о специфической трактовке храма как изображения «града», духовной твердыни, что подчеркивалось включением в композицию стилизованных форм крепостной архитектуры – как, например, в соборе Федоровской иконы Богоматери, Михаила Маленина и Александра Невского, возведенном в Петербурге к 300-летию дома Романовых (С.С. Кричинский, 1911–1914). Характерно, что образ «городка в русском стиле» получает в это время распространение и в светском искусстве, где, в отличие от церковного зодчества, утрачивает программную связь с темой Китежа и фигурирует

как чисто фольклорный, «сказочный» мотив (у М.В. Якунчиковой, И.Я. Билибина и даже раннего В.В. Кандинского). Но большего внимания, на наш взгляд, достойна связь мифологема Китежа с уже упоминавшейся темой «явленной» архитектуры, воплощенной посредством «двойной стилизации» фасадов. Именно здесь возникает соприкосновение творческой практики храмоздателей и символистской парадигмы. Архитектор, а вслед за ним и зритель выступают в роли визионеров, которым открывается нечто сокрытое за гранью чувственного мира. Сам творческий процесс зодчего обретает мистический флер, о чем повествует в своих записках И.Е. Бондаренко, вспоминая о рождении замысла упоминавшегося нами храма в Токмаковом переулке: «Сидя в вечерние сумерки в парке, в Кузьминках, где жил ... я вдруг увидел перед собой где-то вдали ясный силуэт шатровой северной скромной церковки. Этот пригрезившийся силуэт я сейчас же набросал на клочке бумажки <...>. Приехал домой и сделал проект, не изменив нисколько задуманного силуэта»<sup>77</sup>. Характерно, что в проекте Бондаренко «северная» тема действительно присутствует лишь на уровне силуэта. Объемная композиция, разработка деталей, декор – далеки от конкретных прототипов. Зрелище фасадов, скомпонованных по принципу «двойной стилизации» и убранных переливающейся «перламутровой» плиткой, ассоциируется не с религиозным благочестием, а, скорее, со «сказочной» эстетикой Васнецова, основанной на эмоциональном переживании фольклорного мифа. Но возвратимся к запискам архитектора. В его описании рождения творческого замысла очевидна близость образному миру символистской поэзии, для которой ночь (у Бондаренко – сумерки) вообще являет собой «период» встречи с потусторонним, некую визионерскую область или просто мистическое состояние<sup>78</sup>. В мотиве «пригрезившейся» церкви угадываются «китежские» аллюзии, что не кажется удивительным: зодчий плотно общался со своими заказчиками – представителями московского старообрядчества, постоянно вращался в их среде. При этом, как уже было сказано, к рубежу 1910-х годов мифологема Китежа уже была усвоена высшей культурой, а сам Светлый град стал символом, воплотившим фольклорно-хилиастические ожидания народа и одновременно – социально-политические идеи определенной части интеллектуальной элиты.

## ХII

Судьба китежской легенды в культуре рубежа веков свидетельствует о важности и необратимости свершавшейся мировоззренческой метаморфозы. Религия становилась мифом. Многочисленные

факты духовной жизни 1900–10-х годов – от напряженного внимания к эстетике церковной обрядовости (у тех же старообрядцев) до богословских опытов философов и поэтов – не опровергают, а лишь подчеркивают справедливость этого тезиса. Храмовая архитектура в такой неоправославной мифологии занимала видное место, не только выступая в качестве богослужебного пространства, но будучи символом, соотнесенным со специфически национальным идеалом праведного царства. По-своему этот идеал был осмыслен и актуализирован различными, зачастую оппозиционными друг другу общественными течениями. Для императора и официально-придворных кругов путем к достижению этого идеала казалось построение «народной монархии» по образцу XVII столетия; только таким образом могло осуществиться историческое предназначение России как «Руси Святой»<sup>79</sup>. Старообрядцы, как известно, напротив, полагали самодержавие препятствием на пути такого осуществления. Но, исповедуя полярные точки зрения на перспективы государственного устройства, эти силы в равной степени способствовали утверждению в отечественном храмостроении новой стилистики или, говоря шире, новых методологических принципов. Дополнительной символической выразительностью наделяются привычные, казалось бы, детали храмовой композиции: закомары, главы, кресты, проемы; переосмысливается структура и семантика фасадных поверхностей. Важнейшим условием для расширения семантического поля церковной архитектуры было преодоление зависимости архитектурного языка от конкретных формальных образцов посредством обобщения и стилизации исходных мотивов. Все вышесказанное позволяет заключить, что сакральная архитектура, подобно другим видам искусства, по-своему откликнулась на те новации в области художественно-образного творчества, которые связываются в истории мировой культуры с символизмом. Имея в виду, что этот идеал, воплощенный в фольклорной традиции в образе Светлого града Китежа, являлся предметом постоянной рефлексии для представителей русского литературного символизма, можно говорить о вхождении сакрального зодчества в ареал распространения символистской иконографии. Более детальный анализ фактического материала может принести весомые, а возможно, неожиданные результаты в области зодчества, которая традиционно считалась наиболее консервативной, архаизирующей, скованной «канонами» культура. Даже беглый обзор церковных построек неорусского стиля и модерна убеждает в обоснованности такого мнения. По всей видимости, новая художественная философия имела на рубеже столетий существенное влияние и на представителей архитектурного цеха, хотя это обстоятельство и не было ими четко отражено в текстах.

### Примечания

1. См. об этом: *Бердяев Н.А.* Русская идея. М., 2000. С. 205.
2. См.: *Нащокина М.В.* Символизм как миропонимание – русская версия // Символизм и модерн – феномены европейской культуры: Сб. статей / Отв. ред. И.Е. Светлов. М., 2008. С. 96–97.
3. *Чехов А.П.* Письмо С.П. Дягилеву от 30 декабря 1902 года // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1957. Т. 12. С. 507–508.
4. *Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 144.
5. *Кириченко Е.И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. М., 1997. С. 290.
6. *Голлербах Е.* К незримому граду. Религиозно-философская группа «Путь» (1910–1919) в поисках новой русской идентичности. СПб., 2000. С. 28–29. Об оценке идеологического творчества неоправославных либералов официальной церковью см.: Там же. С. 295 и сл.
7. Там же. С. 66.
8. См.: *Eliade M.* Symbolism, the Sacred, and the Arts. New York.: The Crossroad Publishing Company, 1985. P. 105–129.
9. *Ванеян С.С.* Архитектура и иконография. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии: Автореф. дис. д-ра искусствоведения. – М., 2007. См. также: *Ванеян С.С.* Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М., 2010. С нашей точки зрения, для устранения возможной терминологической путаницы корректнее было бы в данном аспекте говорить не о символизме, а о *символичности* архитектурных форм (показательно, что в заглавии монографии С.С. Ванеян отказался от термина «символизм», заменив его сочетанием «тело символа»).
10. *Ванеян С.С.* Архитектура и иконография. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии. С. 3–4.
11. Там же. С. 47.
12. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1978. С. 290.
13. На неправомочность такой схематизации указал Д.В. Сарабьянов в книге «Модерн. История стиля» (2-е изд. М., 2001. С. 302).
14. В.С. Турчин поэтично определяет модерн как «стиль, который словно был призван осуществить то, что обещал романтизм» (*Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 29).
15. *Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М., 1990. С. 84.
16. См.: *Нащокина М.В.* Иконография архитектуры европейского модерна // Европейский символизм Сб. статей / Отв. ред. И.Е. Светлов. СПб., 2006. С. 151–177.
17. *Николаева С.И.* Эстетика символа в архитектуре русского модерна. М., 2003. С. 78.
18. *Горюнов В.С., Тубли М.П.* Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направле-

- ния. Мастера. СПб., 1994. С. 158. Заметим, что авторы все же довольно объективно повествуют о типе отношений модерна и символизма: «символистическое направление» выступает у них, с одной, стороны как «декоративистская линия [внутри] модерна, объединяемая понятием “ар- нуво”», а с другой – как «линия пластицизма, выразившаяся в преобладании “свободной лепки” архитектурного объема». Остается неясным, является ли упомянутый «пластицизм» интегральной составляющей модерна или же находится за рамками последнего, представляя собою отдельное стилистическое направление?
19. Там же. С. 82. В качестве представителей неоромантизма в литературе фигурируют Д.Р. Киплинг, А. Конан-Дойл, Л.Н. Андреев, ранний М. Горький.
  20. *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. М., 2007. С. 232.
  21. См.: *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003. С. 10.
  22. *Эллис. Vigilemus!* // Эллис. Незданное и несобранное. Томск, 2000. С. 281.
  23. См.: *Ханзен-Леве А.* Указ. соч. С. 14.
  24. См., например: *Борисова Е.А., Каждан Т.П.* Русская архитектура конца XIX – начала XX века. М., 1971; *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1978; *Лисовский В.Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. М., 2000; *Нащокина М.В.* Московский модерн. М., 2003; *Савельев Ю.Р.* Искусство историзма и государственный заказ. Вторая половина XIX – начало XX века. М., 2008; и др.
  25. *Савельев Ю.Р.* Указ. соч. С. 248–252.
  26. Там же. С. 227–228. См. также: *Савельев Ю.Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX – начало XX века. СПб., 2005. С. 184–185, 223.
  27. См.: *Печенкин И.Е.* Архитектурное наследие Закавказья глазами теоретиков и практиков эпохи историзма // Зодчий. 1907. № 3. С. 330.
  28. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. С. 204.
  29. *Кириченко Е.И.* Русский стиль... С. 289.
  30. См.: *Кириченко Е.И.* Взаимоисключающие концепции – единый стиль. Идея народной православной монархии Николая II и историософская доктрина старообрядчества в архитектуре начала XX века // Стиль жизни – стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия / Отв. ред. Э.В. Пастон. М., 2000. С. 481–502.
  31. Это всячески подчеркивалось современниками. См.: *Прахов А.В.* Император Александр III как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России. Год третий. № 4–8. СПб., 1903. С. 140.
  32. *Васнецов В.М.* Письмо В.Д. Поленову от 31 декабря 1887 г. // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. М., 1987. С. 72–73.
  33. См. об этом: *Ванеян С.С.* Указ. соч.; *Лидов А.М.* О символическом замысле

- скульптурной декорации владими́ро-сузда́льских храмов XII–XIII вв. // Древнерусское искусство: Русь. Византия. Балканы. XIII век. – СПб., 1997.
34. См.: *Бердяев Н.А.* Русская идея. М., 2000. С. 205.
  35. См.: *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 245 и след.
  36. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура... С. 206.
  37. *Белый Андрей.* На рубеже двух столетий. М., 1930. С. 7.
  38. *Свиязев И.* Практические чертежи по устройству церкви Введения во храм пресвятыя Богородицы в Семеновском полку в Петербурге, составленные и исполненные архитектором Е. И. В. и профессором архитектуры имп. Академии художеств и членом разных иностранных Академий Константином Тоном. М., 1845. С. 4.
  39. См.: *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 257.
  40. *Пайман А.* История русского символизма. М., 2000. С. 98.
  41. *Васнецов В.М.* Воспоминания В.М. Васнецова о С.И. Мамонтове // Виктор Михайлович Васнецов... С. 243–244.
  42. *Васнецов В.М.* Письмо В.В. Стасову от 5 ноября 1898 г. // Там же. С. 156.
  43. *Курбатов В.Я.* О русском стиле для современных построек // Зодчий. 1910. № 30. С. 311.
  44. См.: *Щенков А.С.* Архитектурная реставрация церкви Спаса на Нередице в начале XX в. // Церковь Спаса на Нередице: От Византии к Руси: К 800-летию памятника / Отв. ред. О.Е. Этингоф. – М., 2005. С. 161–168.
  45. *Рерих Н.К.* Спас Нередицкий // Рерих Н.К. Сочинения. М., 1914. Кн. 1. С. 91–92.
  46. См.: *Пастон Э.В.* В.М.Васнецов и русский театр // Виктор Михайлович Васнецов / Каталог выставки. Л., 1990. С. 95.
  47. См.: *Слезкин А.В.* Ранние работы В.А. Покровского (церковь на Шлиссельбургских пороховых заводах, проект церкви в Кашине) и их место в храмо-строении неорусского стиля // Архитектурное наследство. Вып. 55. М., 2011. С. 285–308.
  48. *Кириченко Е.И.* Взаимоисключающие концепции – единый стиль... С. 490.
  49. *Щусев А.* Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре // Зодчий. 1905. № 11. С. 132–133.
  50. Там же.
  51. См.: *Николаев Б.Н.* Физические начала архитектурных форм. Опыт исследования хронической деформации зданий. СПб., 1905.
  52. *Николаев Б.Н.* Указ. соч. С. 7–8.
  53. *Горюнов В.С., Тубли М.П.* Архитектура эпохи модерна. С. 170–171.
  54. Проект Аплаклина впервые опублик.: *Слезкин А.В.* Произведения архитектора А.П. Аплаклина в контексте храмо-строения неорусского стиля // Архитектурное наследство. Вып. 50. М., 2009. С. 370–371.
  55. См.: *Нацоккина М.В.* Московский модерн. М., 2003. С. 37–38.
  56. *Слезкин А.В.* Указ. соч. С. 371.
  57. Наблюдение А.В. Слезкина. См.: *Слезкин А.В.* Указ. соч. С. 370.
  58. *Нестеров М.В.* О пережитом. 1862–1917 гг. Воспоминания. М., 2006. С. 430.

59. Эти строительные «наслоения» были устранены в ходе научной реставрации, осуществленной П.Д. Барановским и Л.А. Давидом в 1930–40-х гг.
60. См. подробнее: *Печенкин И.Е.* Зодчий Сергей Соловьев. Жизнь и творческое наследие. М., 2011. С. 118–126.
61. *Бицадзе Н.В.* Храмы неорусского стиля: идеи, проблемы, заказчики. М., 2009. С. 207.
62. Там же. С. 215.
63. *Ханзен-Леве А.* Указ. соч. С. 20.
64. *Розанов В.В.* Религия и культура // Розанов В.В. Собр. соч. Т. 26. М. СПб., 2008. С. 27–28.
65. *Печерский А.* (Мельников П.И.) В лесах. Кн. первая. Часть первая. Глава первая. Первая публикация о Китежской легенде, появившаяся в 1843 г., носила чисто этнографический характер: *Миледин С.П.* Китеж на озере Светлояр // Москвитянин. [М.] 1843. Ч. 4. № 11. С. 507–511. Подробную историографию легенды см. в статье В.П. Шестакова (*Шестаков В.П.* Эсхатологические мотивы в легенде о граде Китеже // Шестаков В.П. Эсхатология и утопия: Очерки русской философии и культуры. М., 1995. С. 6–32).
66. Легенда о граде Китеже // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. СПб.: Наука, 1997. Т. 5: XIII век. С. 176, 177.
67. *Кириченко Е.И.* Взаимоисключающие концепции – единый стиль... С. 486.
68. В частности, Царское Село начинает именоваться в официальных документах «Государевой вотчиной» (Там же. С. 487).
69. См.: *Нащюкина М.В.* Русская усадьба Серебряного века. М., 2007. С. 238.
70. См.: *Пащенко М.* «Китеж», или Русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы. 2008. № 2. С. 147.
71. Там же.
72. *Пайман А.* Указ. соч. С. 315.
73. Подробнее о судьбах китежской легенды в отечественной литературе см.: *Шешунова С.В.* Град Китеж в русской литературе: парадоксы и тенденции // Эл. публикация на <http://transformations.russian-literature.com> [2005].
74. См.: *Дурьлин С.Н.* Церковь невидимого града. Сказание о граде Китеже. М., 1913.
75. *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986. С. 382.
76. *Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. С. 9–11.
77. *Бондаренко И.Е.* Из «Записок художника-архитектора» // Москва в начале XX века: Будни и праздники. Московская старина. Новорусский стиль. М., 1997. С. 304, 308.
78. См.: *Ханзен-Леве А.* Указ. соч. С. 373, 375.
79. Историческое обоснование термина см.: *Хомяков Д.А.* Православие. Самодержавие. Народность. М., 2011. С. 54 и след.

*Наталья Злыднева*

МОТИВ ЗЕРКАЛА В ЖИВОПИСИ  
СИМВОЛИЗМА И ПРОБЛЕМА ПАРНЫХ  
ИЗОБРАЖЕНИЙ

Мотив зеркала является одним из значимых в живописи как западноевропейского, так и русского символизма. Важность этого мотива во многом обусловлена его свойством ферментировать главные идеи эпохи, в частности, идею двоемирия, отражения ноуменального мира в мире феноменальном. Зеркальные отображения явились частным случаем множества парных изображений. В поэтической (от слова *поэтика* – то есть способ представления плана выражения) практике между тем двойственность подчас принимала парадоксальный характер, трансформируясь в нечто иное. Неоднозначность обнаруживала сложную коммуникативную установку символизма, в которой отношения Я–Я и Я–Другой образуют взаимно неоднозначные соответствия. В данной статье содержится попытка рассмотрения парных изображений как одной из типовых композиционных схем в живописи символизма, а также в направлениях, его предвосхищающих и наследующих, которые расширяют (если не нарушают) привычные представления о заданности формы сюжетом и лежащих за ним смыслов. В центре внимания – противоречивая двоичная трюичность, связанная с участием в композиции зеркала.

*Несколько предварительных  
замечаний*

Парность (сдвоенные персонажи, симметричные элементы пейзажа, двойные инверсии, а также зеркальные изображения) в живописи западноевропейского и русского символизма является одной из самых распространенных фигур, определяющих синтагматическую основу композиций. Причин распространенности такого рода можно



привести несколько. В самом общем плане эта фигура-мотив реализует принцип симметрии – универсальный закон физического мира Вселенной, в культуре и искусстве принимающий форму альтернативы чет/нечет при описании пространства и времени общего и частного человеческого существования и его окружения. Согласно замечательному математику XX века Г. Вейлю, «симметрия является той идеей, посредством которой человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок, красоту и совершенство»<sup>1</sup>. Акцент на симметрии и проистекающей из нее схеме двойственности особенно явно выражен в архаической картине мира, в проекциях архаического сознания на понимание законов миропорядка. Символизм, будучи направлением, типологически родственным романтизму, а также всем противофазовым художественным формациям по отношению к условно классическому канону (символизм проявляет черты сходства с явлениями, отмеченными вторыми членами противопоставлений античные классика/архаика, возрождение/маньеризм, классицизм/барокко, реализм/романтизм – историческая последовательность в данном случае не является существенной), обнаруживает тяготение к архаическим формам сознания и изобразительности, к использованию символов, мифологем, а также – что особенно существенно в аспекте нашей проблематики – первичным, базовым для истории искусства композиционным схемам, каковой является центрально-осевая симметрия и выражаемая ею сдвоенность персонажей.

Второй причиной столь широкого использования в иконографии символизма на самых разных стадиях его развития, а также в разных национальных и историко-культурных контекстах принципа двойственности следует искать в идеологии символизма – того, что называют его *духом*. Глубинные основания миропонимания, характерного для этой широкой и разноликой художественной формации, проявились на уровне поэтики, то есть в избранности отдельных мотивов в составе общей художественной программы. Реализуясь в комбинаторике кратных четному и нечетному ряду чисел, мотив двойничества передает программу символизма, направленную на выявление неявных значений, приоткрывающих завесу афилады символов, скрытых за личиной единообразия явленного мира. Удвоенное изображение в составе сюжета – это вглядывание мира феноменов в самое себя, в результате чего изображение не только удваивается, но и инверсируется наподобие отображению в зеркале. Это особенно ясно было сформулировано К. Бальмонтом: «Зеркало в зеркало, сопоставь две зеркальности, и между ними поставь свечу. Две глубины без дна, расцвеченные пламенем свечи, самоуглубятся, взаимно углубят одна другую, обогатят пламя свечи и соединятся им в одно. Это образ сти-

ха. Две строки напевно уходят в неопределенность и бесцельность, друг с другом не связанные, но расцвеченные одною рифмой, и, глянув друг в друга, самоуглубляются, связуются и образуют одно, лучисто-певучее, целое. Этот закон триады, соединение двух через третье, есть основной закон нашей Вселенной»<sup>2</sup>.

Строки поэта приведены здесь не случайно. Именно в поэзии символизма, особенно на первой стадии его формирования, отчетливо обнажились идеологические (то есть духовно-содержательные) мотивировки сдвоенных форм. Так, А. Ханзен-Лёве отмечает – в качестве одного из самых распространенных мотивов – тему тени и отблеска в поэзии старших символистов в России (например, в лирике Соловьева): «Мир теней – это та сублунная промежуточная сфера, в которой созданный человеком культурный мир *предметов* «распредмечивается», превращаясь вновь в природно-космический мир *вещей*, тогда как в то же самое время вещи на своем пути сквозь категориальное мышление и воображение предстают как моментальный снимок метаморфозы. Платоновская концепция феноменального мира как «игры теней» ноуменального и идеального бытия ... становится основополагающей для диаволической концепции мнимого мира: человеческое познание и коммуникация блуждают в «неистинном», в сфере теней (или следов) и *отблеска, отзвука*»<sup>3</sup>. Идея прозрачности миров в изобразительном искусстве – в соответствии с его видовой природой – реализовалась в мотивах отражений в различных отражающих поверхностях реального мира – воде, небе, зеркале, но также и зеркальных композиционных схемах с акцентированием двойственности по отношению к центральной оси, а также мотиве двойничества как такового.

Парные изображения и мотив двойничества имеют глубокие психофизиологические корни в истории цивилизация, восходя к архаическому близнецному культу. Последний выступил древней проекцией системы счисления родства и проявился в древней магии (гадание на близнецах и сдвоенных органических формах, в том числе телесных), в социальных структурах власти (близнецы как знак избранности царской власти в Древнем Египте), отразившейся и в зеркальной композиции двунаправленных форм бытовых предметов и их символики (двойная секира/топор как символ власти) и пр.<sup>4</sup>. Мотив двойничества отразился и в мифологии всех народов. Символизм носил преимущественно мифологическую окраску: в литературе (в России особенно во втором поколении поэтов – среди них Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый) и живописи мотивы античной мифологии, а также персонажи и нарративы народной демонологии определили ведущие сюжеты мастеров разных национальных школ и

традиций. Важно при этом учитывать и тот глубинный уровень организации художественного текста в широком смысле, который определил архаические структуры мышления поэтов, прозаиков, композиторов и художников и как следствие – мифопоэтический слой значений в произведениях. В изобразительном искусстве дуальный принцип обнаружил себя как в организации композиции картин, так и в мотивировке этой композиции посредством обращения к тому или иному мифу, той или иной бинарной оппозиции. Последняя является фундаментальным структурным свойством знакового освоения человеком мира, а следовательно, фундаментальным свойством культуры в целом. Известно, что принцип мышления бинарными противопоставлениями свойственен любой архаической культуре, отражая особенности социального устройства традиционного общества и проявляясь в самых различных областях идеологии и материальной культуры<sup>5</sup>. Весьма значимым компонентом идеологии символизма как альтернативного по отношению к классической традиции направления стала и его гностическая составляющая, определившая дуализм в восприятии мира ведущими мастерами. Таким образом, мотив двойничества явился следствием онтологической стратегии символизма, он отразил его новаторство в плане ориентации на неклассическое архаическое и/или альтернативное наследие цивилизации, а также выявил мифопоэтическую природу всей этой художественной формации.

### *Типы и виды изображения двоичности в практике символизма*

Примеров зеркально-парных изображений в искусстве символизма – великое множество, и они имеют разные основания. Так, известно, что швейцарский художник Ф. Ходлер, который реализовал в своем творчестве программу символизма, но при этом активно прибегал и к классическим принципам золотого сечения, опирался на теорию пропорций Дюрера. Последний в своем трактате по созданию изображений человеческого тела пользовался методом бинарных противопоставлений в своих инструкциях по применению законов геометрических пропорций к человеческому телу, которое он – в отличие от Леонардо – дифференцировал по типам конституции.

Принцип дуальности стал одним из ведущих в творчестве К. Бранкузи, и его корни следует искать в символизме. Будучи учеником О.Родена, Бранкузи в юности воспринял прошедший через горнило импрессионизма модерн. Перейдя позже на позиции аван-

гарда, на создание лапидарных объемов, тяготеющих к абстракции, Бранкузи оставался между тем верен заветам символизма в выборе своих тем и их формально-структурной трактовке, и особенно в своей символистической нумерологии, в частности опирающейся на двоичность. Общим местом уже давно стало указание на пифагорейско-платоновский дух поэтики Бранкузи<sup>6</sup>. Мотив соединения двух половинок, реализованный скульптором в серии «Поцелуй», несомненно, восходит к идее Платона<sup>7</sup>. След пифагорейства, разумеется, не прямо, а отраженным светом преломившегося в творчестве Бранкузи, очевидно, благодаря ряду оккультных течений в символизме, наследником которого, наряду со многими новаторами XX века скульптор выступал, можно усмотреть в том огромном значении, которое художник придавал числовому отношению<sup>8</sup>. Особый интерес в творчестве Бранкузи представляют единица и двойка. Согласно исследованиям структурной антропологии, эти числа в большинстве архаических традиций являются еще не вполне числами в мифологическом смысле, предшествуя первому «настоящему» числу три<sup>9</sup>. Единичное и парное лежат в основе центральных произведений мастера. Прежде всего обращает на себя внимание распространенность парных композиций не только в сериях («Поцелуй»), но и в отдельных произведениях внутри серий: парные «Пингины» в одноименной серии встречаются чаще, чем тройные. Значимость этого принципа проявляется в парных композициях, где бинарность не имеет сюжетного обоснования. Причем мастер использует самые разнообразные приемы сдваивания – от композиционных до зеркальных свойств полированного материала. Так, двоичны каменные тумбы-сиденья вокруг «Стола молчания», сложенные из двух половин шара в ансамбле г. Тыргу-Жиу; раздваивается деревянный постамент «Жар-Птицы» (1910, мрамор, Музей современного искусства, Нью-Йорк), двоится диск «Рыбы», отражаясь в своем полированном постаменте (версия 1922, полированная бронза на металлическом диске, Художественный музей, Бостон), ему вторит отражение в постаменте скульптуры «Начало мира» (1924, полированная бронза, Музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж), аналогичным образом устроена и композиция скульптуры «Леда» (1926, полированная бронза, там же). И такого рода скрытой парности можно отыскать немало примеров. Классическая традиция, данная в платоновской идее, очевидно, существует для Бранкузи как одна из форм общей архаизирующей направленности его творчества.

Интересно, что особенно ярко принцип парности у Бранкузи парадоксально проявляется и тогда, когда возникает отступление от него. Мотив отсутствующего члена как усеченной парности тесно

связан у Бранкузи с символикой единицы. Применительно к творчеству Бранкузи о символике числа *один* можно говорить как о начале центричности, как об отсылке к оси мира, мировому дереву. На уровне композиционно-пластическом единица как дух тотальности выступает в группе произведений, отмеченных фаллической семантикой, например в скульптурной серии «Птица в полете», а также в скандально знаменитом произведении Бранкузи «Принцесса Икс» (наиболее известная версия – 1915–1916, полированная бронза, Художественный музей Филадельфии). Но самый яркий образчик единичности – базовая модель серии «Бесконечная колонна». Наиболее выразительна «Колонна» 1937 года в Тыргу-Жиу. Очевидно, что символическую насыщенность числа *один* у Бранкузи следует отнести к комплексу общих космологических представлений и этиологического мифа, связанных с идеей двуединого и нерасчленяемого первоначала. Комтаминация двоичности и единичности у Бранкузи в известной мере можно считать и предвариантом контаминации и парного с терциальным.

Если у Бранкузи обращение к парности, в том числе зеркальной, носит характер мифопоэтический, в живописи Г. Климта двоичные фигуративные изображения не обязательно носят симметричного характера. Они мотивированы разнообразно, например, романтически – темой порока («Две женщины»), могут содержать в себе противопоставления по размерности («Серебряные рыбы», 1899, «Поцелуй», 1907–1908), часто имеют горизонтальную ось взаимного отражения («Две обнаженные женские фигуры в горизонтальном формате»). Сочетание двоичности и троичности запечатлено в композиции Г. Климта «Дерево жизни» (1905–1909), в также в пейзаже «Яблоня» (1916) и других изображениях мирового дерева. В живописных панелях А. Мухи двоичность симметрично-осевых фигур может быть выведена из принципа декоративности («Две женщины», 1903), предполагающего прежде всего функцию украшения, эстетически обосновывающей двоичность симметричных зеркальных отображений. В графике О. Бердслея мотив двойничества мотивирован темой бисексуальности, в чем отразился интерес символизма к античной мифологии в ее оргиастическом, дионисийском изводе.

Чрезвычайно устойчив мотив двоичности в творчестве П. Гогена, которого, хотя и условно, но все же можно причислить к числу символистов. Двойные изобразительные композиции представлены, как правило, женскими – реже мужскими и смешанными – фигурами в рост на фоне экзотического пейзажа и относятся к периоду пребывания мастера на Гаити («Таитянки с плодами манго», 1899; «Женщины Таити», 1892; «А, ты ревнуешь?», 1892; «Добрый день, господин

Гоген», 1884 и др.). Можно предположить, что в этот близкий к примитивизму период его творчества, когда Гоген черпал вдохновение из искусства аборигенов, парные композиции были навеяны архаической культурой примитивного народа, его религией и наивным символизмом. Тем самым в творчестве Гогена связь символистической двойственности с мифологическим сознанием выступает в наиболее открытой форме.

В русском искусстве парность так же ярко проявилась. В предшествующей символизму картине Н. Ге «Что есть истина?» парная схема композиции призвана обнажить противопоставленность персонажей и стоящих за ними идеологий. Эта тяготение дуальных схем к зеркальности отражено в полотнах В. Борисова-Мусатова, композициях П. Кузнецова, К. Богаевского.

В советское время в поставангардный период конца 1920-х годов и позднее, когда в живопись вернулась фигурация, парные изображения заявили о себе очень активно. Назовем, к примеру, полотна Б. Ермолаева «Краснофлотцы» (1934, ГТГ), Ф. Богородского «Снимаются у фотографа» (1932, ГТГ), П. Осолодского «Литейщики» (1930-е, ГТГ). Им предшествуют произведения А. Лентулова «Женщины» (1919, ГТГ) и П. Кондратьева – офорт «Колхозницы, убирающие лен» (1920-е, ГТГ).

Да и во всей русской культуре этого времени наблюдается резкое усиление – по частотности и значимости – мотива числа *два*. Примеров двоичности в литературной топике довольно много – следует вспомнить и Б. Пильняка (рассказ «Два брата»), и Ю. Олешу с его темой зеркальной парности персонажей («Зависть»), и А. Зощенко, использовавшего двоичность в композиционных схемах своих рассказов, и Вс. Иванова (бинарное противопоставление в рассказе «Дитя»). Принцип двойственности особенно глубоко укоренен в поэтике Андрея Платонова, что проявляется на разных уровнях организации текста, и на это указывалось многими исследователями<sup>10</sup>. Темой двойничества, маркированной парности Платонов обязан поздним романтикам и символизму, внутреннее родство писателя с которыми во многих отношениях очевидно. Очевиден также слой собственно философский и его след в традиции – дуализм мира по Платону, восходящий к архаическому культу близнецов. Двойственность в прозе Платонова интересна также с точки зрения корреляции поэтики мастера с внетекстовой реальностью – двойной кодировкой «языка» эпохи.

Для конца 20-х годов типичен и возврат к классической традиции парного изображения, полученного как результат отражения в зеркале: И. Машков «Дама в голубом» (1927, ГТГ), А. Самохвалов

«После бани» (1927, ГТГ). Двоятся и лики на полотне П. Филонова «Налетчик» (1926–1928, ГТГ) и в его более позднем произведении «Лики» (1940, ГТГ). Мотив зеркала становится смыслоопределяющим в композиции К. Петрова-Водкина «Новоселье» (1936), на чем подробнее мы остановимся ниже. Глубинное противоречие, заложенное в мотивике парности символизма, проявилось здесь в этом отголоске направления в обостренном виде.

### *Двоичность и Третий глаз в мотиве зеркала*

Наиболее нагруженным в смысловом отношении мотив двоичности в живописи символизма выступает в связи с зеркалом и зеркальными отражениями. Зеркальное отражение, выступающее как топологическая модель изобразительного искусства, лежит в основе онтологии творчества в целом. Множество исследований репрезентации зеркала в искусстве разбросаны между полярностями – от пансемиотичности зеркала как объекта, реализующего специфическую коннотацию в зависимости от идиалекта культуры<sup>11</sup>, до полного отрицания зеркала как семиотического объекта, что основано на его неспособности создавать иконическое значение<sup>12</sup>. Немало исследований посвящено и мотиву зеркала в литературе. Не повторяя написанного, мы выделим то, что для нашего аспекта темы представляется наиболее важным, а именно двойственность зеркала как агента трансформации изобразительной семантики (возможно, именно она определила разброс мнений). Последняя состоит в способности одновременно удваивать (то есть тиражировать) изображение, создавать двойника, и при этом в большей или меньшей степени искажать исходный текст (искажение – это чисто семиотическое, потому что с точки зрения оптико-математической нет искажения – имеет место поворотная симметрия с регулярной меной правого и левого), то есть создавать бахтинско-лакановского Другого. Эта относительная свобода означающего, оторванного от своего означаемого, определяемая актуализацией оппозиции *истинное/неистинное*, легла в основу многих литературных нарративов, разрабатывающих тему двойничества, в основе которой часто лежат фольклорно-мифологические представления о имплицитированной в мотиве зеркала семантике граничности, границы между мирами. Сама операция перевода изображения определила дезавтоматизацию кода сообщения, а введение в литературно-художественном тексте сообщения в квадрат (мотив зеркального отражения как сообщение сообщения) явилось

моделью художественной условности<sup>13</sup>. Зеркальное отражение выступает и в качестве символического аналога субъективизации зрения, активности глаза, как двубращенность *видимого/видящего* (о мифопоэтической модели глаза<sup>14</sup>).

Различаются два ряда значений, формируемые зеркалом. В качестве проектора субъективизированного зрения зеркало попадает в ряд телесной парадигматики, причем различие *природа/культура* выступает здесь в соответствии с оппозицией *целое/партиципированное*, то есть становится эквивалентом протеза органа зрения<sup>15</sup>: линза (микроскоп), фотоаппарат, киноглаз, телевизор, компьютерные технологии, Интернет. Цивилизационные механизмы, призванные нейтрализовать субъективность – улучшить зрение, – приводят к противоположному результату, создавая фантомов-роботов, вписанных во все ту же мифопоэтическую модель глаза.

В качестве агента удвоения-как-искажения зеркало задает другой парадигматический ряд, в котором естественные индексальные знаки обнаруживают соответствие в медиа культуры и искусства: в звуковом коде – эхо и вариативность музыкальной фразы, в визуальном коде – тень и орнамент (и всякая регулярная, основанная на тиражированном элементе и зеркальной симметрии изобразительная композиция), в вербально-поэтическом коде – рифма (этот ряд можно было бы продолжить). То есть зеркало способствует трансляции информации.

Таким образом, базовым тезисом исследований мотива зеркала является его бинарность. Между тем, парность зеркальных изображений содержит в себе противоречие, приводящее к самоотрицанию: в фигуративных изображениях с участием зеркала всегда присутствует третий, зримо присутствующий, или косвенно, то есть незримо, обозначенный персонаж. Впрочем, и в других видах искусства две способности зеркала (повторюсь – одновременно удваивать и искажать объект или по крайней мере ставить под вопрос идентичность удвоенного), традиционно служащие для различения двух субъектов (Я и Ты, Я и Другой), на самом деле скрывают в себе третьего. Не этого ли Третьего имел в виду Владислав Ходасевич в своем стихотворении «Перед зеркалом» (1924):

Я, я, я! Что за дикое слово!  
Неужели вон тот – это я?  
Разве мама любила такого,  
Желто-серого, полуседого  
И всезнающего, как змея?



Происходит не только дезавтоматизация кода, но на основе этой дезавтоматизации – и прирастание (если угодно, дробление изобразительного рассказа больше чем на две субъектности). При этом возникает и двоение денотата-референта, отсылающего как к предмету, так и к его отражению как представлению о предмете. Информационная троичность зеркального отражения выражена Бахтиным: 1) В зеркале Я намерен показать не себя, а лицо, которое Я намерен показать Другому 2) реакцию на него Другого; 3) реакцию на реакцию Другого. Добавим от себя, что реакция на реакцию не только выявляет механизм отражения-кода, но и порождает Третьего участника коммуникационного процесса как посредника. Троичность зеркала обусловила и его роль в традиционной картине мира, народной магии, и «неявно намекает на старинную репутацию зеркала как дьявольского стекла»<sup>16</sup>. Речевая природа зеркального отображения в нарративе отражена в литературе: «Свет мой зеркальце, скажи...». Е. Золян в одноименной статье рассматривает волшебное, зеркало как модальный оператор, преобразующий одну функцию в другую и как овеществленное описание семантики высказывания<sup>17</sup>.

Т.В. Цивьян закрепляет за зеркалом значение посредника, устанавливая соответствие между феноменом отражения в культуре и механизмом самоидентификации (национальной), в связи с которой возникает введение пересказа и чужой речи: «Правильно о нас говорят...»<sup>18</sup>. Мотив Третьего с связи с зеркальным отражением отмечается и Й.Ужаревичем. По поводу стихотворения Ахматовой «Проводила друга до передней» (1913) и строк «А глаза глядят уже сурово / в потемневшее трюмо» он приводит следующее соображение: «Эта оппозиция утверждает существование неких третьих глаз, которые одновременно видят и зеркало, и глаза, отраженные в зеркале... Эти третьи, истинно видящие глаза невозможно обнаружить на структурно-понятийном уровне... эти третьи глаза являются конечной инстанцией целокупного визуального комплекса, и в качестве такового они изначально невидимы... речь идет о такой трансфизиологической, а возможно, и трансфизической сфере, которую обычно называют сознанием, духом»<sup>19</sup>.

В живописи зеркальное отображение (*sub specie* – отражение в зеркале как мотив) выступает аналогом слуха, сплетни – то есть вовлекает третьего как анонимного (=коллективного) адресанта, вследствие своей неопределенности в отношении к противопоставлению *истинное/ложное* порождающего саморасширение информации за счет мифологического приращения смыслов в процессе ее передачи и приема со стороны адресатов. Анализируя кубистическую живопись, Р. Якобсон писал: «...есть попытки усугубления точек зрения на

предмет и в старой живописи, оправданные искажением пейзажа или тела в воде либо в зеркале»<sup>20</sup>. Усугубление точек зрения – это проблематизация позиции рассказчика, применительно к живописи выступающая в форме визуализации точек зрения, их взаимодействия в пространстве полотна.

Роль зеркала как посредника-рассказчика в истории живописи менялась в соответствии с типом культуры. Если в миметическом искусстве зеркало собирало изображение, раздвигая границы видимого, в барокко оно ставит под вопрос идентичность Я, в символизме удваивает миры, выступая в значении *vanitas*, то есть реализуя миф о Нарциссе (о демоничности зеркала у первого поколения символистов и противопоставившего им значение зеркала как прозрачности у второго поколения, вместе с закрытием им дурной бесконечности отражений посредством концепта двойной бездны см. А. Ханзен-Лёве 1999). В авангарде эстетика зеркала является знаком распыления реальности. Кубистическое дробление предмета, видимого с нескольких сторон одновременно, есть в известной мере результат расширения пространства за счет зеркального отражения. В поставангарде возникает снова зеркало как *vanitas*. Однако какова бы ни была эта роль в любом из этих значений в контексте той или иной модели культуры, проявляется скрытый третий, речь персонажа, скрытого в речи автора.

Неявный рассказчик (значимый третий) в живописи мог приобретать формы обозначения, не связанные с мотивом зеркала. Так, оптический способ обозначения неясного видения дают разнообразные обманки барокко: например, анаморфизм в картине Гольбейна Младшего «Послы» (1636), где непонятный предмет на первом плане, будучи мысленно спроецирован под другим углом, дает изображение черепа. Другой пример скрытого персонажа посредством оптического трюка – сюрреализм С. Дали: на его полотне «Рынок рабов с исчерзающим бюстом Вольтера» (1944) группа персонажей на заднем плане может одновременно зрительно выстраиваться в изображение бюста великого философа. Помимо оптических приемов обозначения стороннего наблюдателя/повествователя в истории живописи был распространен способ игры в ложную/истинную идентификацию автора полотна. Так, облик автора в виде одного из фоновых персонажей предстает на картинах В. Пукирева («Неравный брак», 1862), А. Иванова («Явление Мессии», 1837–1957), В. Сурикова («Утро стрелецкой казни», 1881).

Между тем, именно когда в игру вступает мотив зеркала, вводя третьих лиц, решительно возникает раздвижение семантических рамок и смысл рассказа трансформируется. В истории живописи о

мотиве зеркала в этой функции особенно много писалось в связи с картинами Я. Ван Эйка «Чета Арнольфини» и Веласкеса «Менины». Как известно, в обеих картинах отраженное в зеркале расширяет пространство картины, добавляя новые точки зрения и дополнительные персонажи, а во второй – вводится и автопортрет. В связи с картиной Веласкеса Ю.М. Лотман отмечал, что «точка зрения выделяется как самостоятельный структурный элемент»<sup>21</sup>.

Однако в истории живописи мотив зеркала не только расширяет пространство картины или обыгрывает автопортрет. И у Тициана, и у Веласкеса, и у Строцци, а также у многих других мастеров великой европейской традиции можно заметить третьего, кто дополняет бинарность персонажа и его отражения в зеркале: в некоторых случаях этим третьим становится мифологический или бытовой персонаж (херувим, Эрот, служанка и т.п.), держащий зеркало перед обнаженной красавицей, в других случаях наблюдатель стоит за спиной отражаемого или рядом с ним. Тем самым для визуального нарратива присутствие третьего – неявного рассказчика – в связи с мотивом зеркала становится почти необходимостью.

В аспекте зеркала как визуализации слухов, между тем, особенно интересны случаи изображения зеркала, возникшие гораздо раньше начала символизма, но по своей поэтике, а главное – типу, по коммуникативной составляющей его во многом предвосхищающие. Так, заслуживает внимания полотно мастера круга Венецианова Г. Сороки «Отражение в зеркале» (1840-е годы). Изображенное целиком соответствует названию и лежит в зоне отражения в зеркале, чья рама ясно обозначена, а тем самым выявлен метауровень повествования. Шитье на переднем плане можно воспринять как метафору сплетен-пересудов (ср. мифологическое значение шитья как плетения словес/интриги), сцена двух беседующих женщин в глубине пространства поддерживает эту риторику. Здесь зеркало функционирует в роли неявного рассказчика, скрытого наблюдателя. Последний реализует затрудненное зрение, и оно соответствует типу литературного повествования в режиме мерцающей мифологии, где возникает не отсылка к тому или иному целостному сюжету, а заметны лишь его «улики». Это, в свою очередь, соответствует утверждению Апостола Павла о том, что мы видим идеальное совершенное «гадательно», будто во тьме тусклого стекла (*«Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан»* (I Кор. 13:12)). Не случайно Г. Сороку называют одним из чистейших лириков русского искусства. В анекдотическом сюжете этого произведения в силу его метафорической емкости в свернутом виде выявились те потенциалы семантики зеркала

в аспекте переносных значений и косвенной наррации, которые получают выражение в полную меру уже только в XX веке.

В символизме получает развитие функция мотива зеркала как границы между мирами. Мифологема водоема выступает как обозначение зеркальной границы, разъединяющей и соединяющей верхний и нижний миры, в частности, в живописи Борисова-Мусатова. Зеркало маркирует также совмещение идеального и реального в автокоммуникации – примером служит картина Г. Серебряковой «За утренним туалетом. Автопортрет» (1909).

Однако особенно своеобразно наследие символизма в аспекте мотива зеркала преломилось в творчестве русских художников за пределами символизма – в поставангарде, по-разному отозвавшись у таких разных мастеров, как П. Филонов, К. Малевич, К. Петров-Водкин, А. Дейнека. Двоичность теперь часто принимает формы, выходящие за пределы видимого: если у Филонова отражение выступает как инволюция живой материи (человек превращается в животное, а растение – в минерал), то в зеркальной симметрии в живописи Петрова-Водкина очевидна связь с иконографическим канон иконописи<sup>22</sup>, а Дейнека обращается к опыту Ходлера. Привлекает внимание превращение парности в троичность в связи с механизмами того или иного вида отражения как коммуникационной среды.

Принцип контаминации-дополнения двоичности и терциальности просматривается и в позднем полотне К. Малевича «Бегущий человек» (1932, музей Современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж. Париж). Анализ числовой символики фоновых элементов (взаимодополнительном распределении двойки и тройки в комбинации цвета и формы) в рассматриваемом произведении дает основания предположить, что символизм позднего Малевича во многом базировался на поэтике экстатических культов, в скрытом виде проявившихся в комбинаторике чета и нечета. Мотив зеркальности здесь перемещается из области непосредственно видимой в область собственно повествования: картина построена как автометаповествовательная композиция, совмещающая в себе приметы всех циклов творчества автора<sup>23</sup>.

Наконец, зеркало как рассказчик-посредник, «третий глаз», реализует одновременно и традицию *vanitas*, и семантику возможных миров в составе коммунистической утопии. В этом отношении показательна картина К. Петрова-Водкина «Новоселье» (1936, холст, масло, ГТГ). Композиция представляет собой бытовую сцену, повествующую о празднике семьи петроградских пролетариев, поселившихся в квартире «бывших». Однако формально-семантический анализ полотна приоткрывает другие, не лежащие на поверхности бытопи-

сательского сюжета значения. Композиция построена на принципе бинарности – персонажи и детали интерьера образуют четко фиксированные пары-оппозиции: юноша/старик, жених/невеста, мать/ребенок, венский стул / табуретка и т.п., отсылающие к главному противопоставлению: старый («ветхий») versus новый мир. В левой части композиции представлено застолье пирующих, опрокинутым бокалом и развернутым спиной к зрителю персонажем воспроизводящее иконографическую схему евангельского сюжета – Последней Вечери. Вместе с названием (*новоселье* как эвфемизм *переселения на тот свет* в традиционных народных верованиях) эта сцена вводит мотив трагического преддверия катастрофы и/или вступления в пространство демонического иномирья. Подобное символическое раздвоение пространства особенно акцентировано изображением зеркала, которое расположено по центральной оси и тем самым составляет ведущий визуальный мотив. То, что отражено в зеркале, образует самостоятельную картину, никак не связанную с интерьером. Репрезентирован некий повседневный, однако при этом параллельный мир: ведущую роль в нем играет будильник и ряд других сопутствующих предметов, отсылающих к теме бренности существования. Этот имагинарный натюрморт не только расширяет границы полотна, но и выступает как свидетельство виртуального третьего глаза, наблюдающего за происходящим, но не принадлежащего ему. Таким образом, полотно Петрова-Водкина, созданное в то время, когда ожившая память о символизме неизбежно накладывалась на еще недавно актуальный опыт авангарда, совместило рациональность аналитической композиции и метафизическую программу. Оно дало пример зеркала как трансфера в виде косвенного повествования о бытовом событии, возведя его в метафору эпохи и задав общей семантике глубинное измерение.

#### Примечания:

1. Вейль 1968 – *Вейль Г.* Симметрия. М., Наука, 1968.
2. *Бальмонт К.Д.* Поэзия как волшебство. М., 1915. С. 5–7.
3. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. СПб., 1999. С. 225–226.
4. *Иванов Вяч.Вс.* Дуальные структуры в антропологии. М., 2008.
5. *Золотарев А.М.* Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964; *Левин-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1999; *Иванов Вяч.Вс.* Дуальные структуры в антропологии.
6. *Bach 1987 – Bach F.T.* Constantin Brancusi. Koln, 1987.

7. Об этой серии в связи с метафизикой двоичности в контексте региональной традиции см.: *Злыднева Н.В.* «Поцелуй – это мой путь в Дамаск» // Национальный Эрос и культура. М., 2002. С. 461–480.
8. *Злыднева Н.В.* Числовая символика в творчестве К. Бранкузи // Скульптура XX века. М., 2010.
9. *Топоров В.Н.* Числа // Мифы народов мира. М., 1982. Т. II. С.629–631.
10. См., например: *Яблоков Е.А.* Двойничество персонажей в романах А. Платонова: (от «Строителей страны» к «Счастливой Москве») // Третьи платоновские чтения. Тез. докл. Междунар. научн. конф. Воронеж, 1999. С. 55–56.
11. *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам 22. Тарту, 1988. С. 6–24.
12. *Eco U.* Mirrors. Iconicity: Essays on the Nature of Culture // Festschr. fur Thomas A. Sebeok. Tub., 1986.
13. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров // Он же. Семиосфера. М., 2000.
14. Иванов Вяч. Глаз / Мифы народов мира. М., 1982.
15. *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического. М., 2009.
16. *Исупов К.Г.* <http://culture.niv.ru/doc/culture/encyclopedia-xx-vek/166.htm>
17. *Золян С.Т.* «Свет мой, зеркальце, скажи...» (К семиотике волшебного зеркала) // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам 22. Тарту, 1988. С. 32–44.
18. «Отсылка к факту отражения может служить дополнительным подтверждением аутентичности ... К этому же: в бытовых ситуациях часто введение категории пересказа, то есть ссылки на чужую речь, чужое мнение: «вот правильно про нас говорят...» (*Цивьян Т.В.* Взгляд на себя через посредника: «Себя как в зеркале я вижу» // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 9–13).
19. *Užarević J.* Treće očiokoili o granicama vizualnosti // Vizualnost. Ured. A. Flaker, J. Užarević. Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća/ Zagreb, 1995.
20. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 414.
21. *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 196.
22. О двоичности у Петрова-Водкина и в прозе А. Платонова 20-х годов см.: *Злыднева Н.В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008. С. 225–236.
23. Подробнее об этом полотне см.: *Злыднева Н.В.* Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. В печати.

*Людмила Казакова*

ЧЕРТЫ СИМВОЛИЗМА  
В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ  
ИСКУССТВЕ МОДЕРНА

Пожалуй, ни в одном из классических стилей декоративно-прикладное искусство не посягало на столь ведущую роль среди других видов искусства, как на рубеже XIX–XX веков, в эпоху модерна, когда оно явилось катализатором многих явлений в искусстве. Многие исследователи утверждали, что наиболее ярко и последовательно стиль проявился именно в декоративно-прикладном искусстве. Выдвижение на первый план прикладных видов творчества объяснялось особенностями социально-эстетической программы стиля, в частности, тенденцией к эстетизации сферы быта. В стремлении создать новую образно-пластическую систему черты символизма ярко проявились как в поисках новых предметных форм, так и в определении изобразительных мотивов, прежде всего флоральных, зооморфных, а также женских образов. Искусство модерна создало свой канон мотивов и сюжетов, равно как и излюбленную цветовую гамму. При этом определяющая роль в сложении стиля принадлежала орнаменту. Орнамент взял на себя несвойственную ему прежде формообразующую и эмоционально-смысловую нагрузку, выраженную языком символов, стал, по выражению М. Врубеля, «орнаментом форм». Зачастую трудно выделить орнамент в чистом виде. Он полностью овладевает «телом» предмета, форма которого теряет традиционное конструктивное построение. Ее детали входят в основную массу нерасчлененного на части объема, порой трудно уловить границы их перехода одной в другую в мебели А. Мажорея, в вазе Э. Галле или ювелирном украшении Р. Лалика.

Не менее важным эстетическим принципом было одушевление самого материала, которое происходило благодаря «жизненной силе» орнамента, его росту, текучести, движению и развитию. Это отвечало философии жизни того времени, пониманию ее как непрерывного

становления. Орнамент стал «пульсом стиля», олицетворением идей и образов, так ярко выраженных и прочувствованных в контексте символизма. Символизм прочно вошел в образно-декоративную систему модерна, став ее стилевой приметой. Как справедливо отметил А.А. Федоров-Давыдов в своей известной книге «Русское искусство эпохи промышленного капитализма», «форма, потерявшая конструктивно-рациональный смысл, восполняет эту потерю сюжетно-изобразительной символикой»<sup>1</sup>.

Изобразительный мотив перестает быть декоративным украшением поверхности предмета, он превращается в пластический символ, метафору. Вместо декоративной сущности узорочья появляется новая семантика орнамента. «Не назвать предмет, а внушить его образ – так формулировал Б. Пастернак в своей статье о П. Верлене творческий метод символистов – Они (художники) писали мазками и точками, намеками и полутонами не потому, что они были символистами. Символистом была действительность, которая вся была в переходах и брожении; вся что-то скорее значила, чем составляла, и скорее служила симптомом и знаменьем, нежели удовлетворяла».<sup>2</sup>

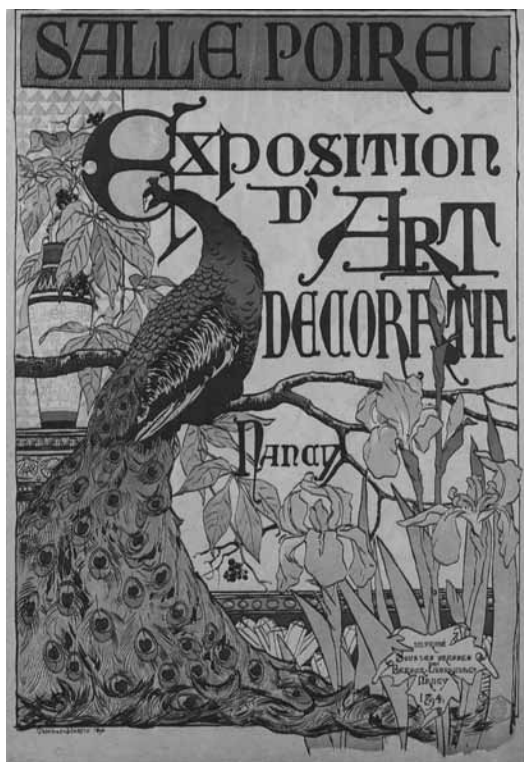
Наиболее ярко и образно черты символизма проявились в художественном стекле. В эпоху модерна, благодаря своим природным качествам, оно стало одним из стилеобразующих материалов. Вся символика стекла связана с эстетикой прозрачности, текучести и пластичности, что как нельзя более отвечало потребностям художественного выражения поисков «эпохального» образа. Оптическая природа, структура и преломляющие свойства этого материала «ответственны» за возникновение такого символического понятия, как «магический кристалл». Ставший символом духовности и интеллекта, полный тайны смысла и загадки, он занял вневременное пространство в разных видах искусств.

В 1910-е годы метафора стекла проецируется на восприятие живописи, сама структура живописи идентифицируется с кристаллом. Стекло, символизирующее само по себе утонченную духовность и хрупкость, становится фильтром духовного света, духовного преобразования мира, то есть выражает самую суть эстетических воззрений эпохи.

Стекло как «окно в мир» – такова его историко-культурная и художественная роль начиная с эпохи Ренессанса, когда возникает тема окна. В XV веке создание в Венеции зеркала предвещает появление мифа о зазеркалье, который с течением времени приобретает все новые оттенки и смыслы, получает философское звучание, находит новые формы отражения в искусстве.



Миф о стекле как об особой субстанции – прозрачной, хрупкой, легкой, имеющей четвертое измерение, то есть внутреннее пространство, – связан с появлением стеклянной архитектуры, в первую очередь со строительством оранжерей, которые появились уже в начале XVIII века в Германии, в замках в Касселе, Шарлоттенбурге, Потсдаме. Но подлинное развитие архитектуры из стекла наблюдается в первой трети–середине XIX века: оранжерея обретает собственный культурный миф и вместе с тем почти сакральное значение. Архитектор Дж. Пакстон – известный создатель оранжерей и прежде всего знаменитого Хрустального дворца для Лондонской всемирной выставки 1851 года – писал: «Оранжерея должна находиться как можно дальше от жилья, так чтобы масса ее одинаковых стекол с большой силой подчеркивала ее совершеннейшую особенность»<sup>3</sup>. То есть речь шла о требовании особого символического пространства, дистанцированного от бытового и способного проявить сущность сооружения



К. Мартэн.  
Афиша выставки декоративного  
искусства. 1894.  
Музей школы Нанси



Э. Берн Джонс.  
Золотые ступени. 1880.  
Масло

из стекла. И наконец, сам Хрустальный дворец – крупнейшее здание того времени – воспринимался современниками в мифическом ореоле. Немецкий архитектор Р. Лукэ, издавший в Берлине в 1869 году книгу «О власти пространства в строительном искусстве», писал о дворце: «Поэтическое волшебство воздуха, получившего форму, в которой нет различия между внутренним и внешним. Возникает ощущение, что свободный воздух приобрел твердые очертания. Монолит, вырезанный из атмосферы».

Стекло становится образом и символом пространства, и в этом состоит его всеобъемлющая роль и значение в искусстве XX века. Его способность к жизни внутреннего замкнутого объема и его открытость вовне благодаря световоздушности являются гранью пространственно-символических метаморфоз.

Эта символика, облеченная в миф о стеклянном доме, народном дворце из стекла, прослеживается и развивается в контексте выста-



А. Леонар. Настольное украшение «Танец с шарфами». 1899–1901. Фарфор, бисквит. Франция. Севрская фарфоровая мануфактура. Государственный Эрмитаж

вочных сооружений. У. Уитмен в «Песне о выставке» (1871) видит в выставке символ социального единения и свободы, а в центре ее – хрустальный дворец. Но это отдельная тема, требующая самостоятельного рассмотрения.

К концу XIX столетия социальное содержание символа уступает место символической метафоре благодаря литературе. В произведениях Гюисманса, Гуго фон Гофмансталя, М. Метерлинка сама оранжерея предстает в метафорических образах стеклянного колокола, аквариума, больницы и так далее. Нам важно отметить, что в эпоху модерна творчество мастеров декоративного искусства, как никогда ранее, было связано с литературой. М. Метерлинк, Ш. Бодлер, А. Рембо самым непосредственным образом влияли на формирование эстетических взглядов художников. Кажется, что символический язык цветов и трав, их декоративная природа рождались из великолепных поэтических описаний картин природы у поэтов-символистов. Непосредственное использование литературных цитат при создании ваз из стекла, керамики – прямое доказательство этого взаимопроникновения.

В таком контексте рассуждений мы называем знаковые имена художников декоративного искусства рубежа XIX–XX веков, остающиеся таковыми поныне. Не так часто в истории декоративного искусства встречаются имена, за которыми стоит целое художественное направление или школа. К таким относятся Эмиль Галле, Луис Комфорт Тиффани, Рене Лалик, Альфонс Муха. Все названные художники так или иначе причастны к созданию особого языка в декоративном искусстве, названного «натурстилем», который основывался на эстетическом восприятии мира природы. Как отмечает известный исследователь стиля модерн М. Нащокина: «Натурализм был своего рода языком эпохи символизма, заново открывшей для себя изобразительные богатства и красоту окружающего мира»<sup>4</sup>.

Творчество Эмиля Галле изучено достаточно основательно. Изданы капитальные монографии, каталоги крупных выставок (упомянем выставку «Лотарингские орхидеи и бр. Дом» в Государственном Эрмитаже в 1999 году), сотни статей. Галле вошел в историю мирового стеклоделия как создатель техники резьбы многослойного цветного стекла. Эта техническая новация стала художественным феноменом авторского почерка и вошла в лексикон мирового стеклоделия как «техника Галле». Известность автора началась с выставки в Париже в 1878 году в Champs de Mars, где были показаны его работы с росписью и гравировкой. В прессе было отмечено стекло Галле, который «оставил прошлое для настоящего». Это настоящее состоялось на выставках в Париже в 1889 и 1900 годах, где Галле впервые представил уникальные произведения, выполненные в авторской технике.

В начале 1900-х годов он создает свои лучшие вазы с мотивами любимых цветов – «Орхидея», «Ирисы», «Лилии», «Магнолия», «Нарциссы», исполненные в технике «маркетри». Галле создал свой так называемый «натурстиль». Пластические свойства стекла в многослойной гравировке он обратил в язык символов флоры и фауны, и в этом виделось стремление автора преобразовать чисто утилитарную форму предмета в одушевленный пластический образ. Язык символа уподоблял природные формы органическим структурам. В произведениях Галле отсутствует общепринятая декоративная композиция, сюжет. Здесь более уместно говорить об особой, почти скульптурной аранжировке цветка, листа, бабочки, стрекозы, о передаче состояния природы, времени суток. Поэтичность и одухотворенность произведений мастера позволяют назвать их подлинными «стеклянными поэмами» – «*roemes vitrifies*». Описания цветов (из цикла «Озарения» А. Рембо, названного «пейзажем души») удивительно точно ложатся на восприятие стекла Галле. «С золотого уступа – среди муаровых лент, дымчатого газа, зеленого бархата, хрустальных подвесок, меркнувших, как бронза на солнце, я вижу наперстянку, раскрывающую лепестки на ковре из серебряной филигрании, ресниц и волос. Крупичи желтого золота, рассыпанные по агату, колоннада красного дерева под изумрудным куполом, белые атласные букеты и тонкие рубиновые лозы вокруг водяной лилии». В деталях, фрагментах видятся картины, пейзажи, как в стекле Галле. Кажется, что в этих изысканных, изощренных метафорах заключено все величие роскошных фактур и красок работ Галле, а еще шире заключена эстетика природных ощущений той эпохи. Как созвучны словесные россыпи Рембо восприятию пластичных одушевленных ваз Галле с их излюбленными автором диковинными цветами, мерцающими глубинным цветом, таинственностью светового излучения.

А вот как описывает сам Галле вазу с изображением анемонов в воде и летящих стрекоз (серебряная оправа вазы выполнена на фирме К. Фаберже). «Чаша как бы из ленточного агата черного цвета, переходящего в зеленоватый с рельефными цветами нежного темного оттенка»<sup>5</sup>. Созданный образ дополнялся надписью – цитатой из Метерлинка, расположенной у края вазы. «Говорящее стекло» (*verregies parlantes*) – так называли стеклянные творения, когда начиная с середины 1880-х годов Галле стал вводить цитаты своих любимых поэтов – символистов Ш. Бодлера, М. Метерлинка, П. Верлена, – это особое явление в искусстве стекла, несомненно связанное с эстетикой символизма. Поэтические ноты стеклянных образов Галле сливались с символикой изображаемого, усиленной смысловым звучанием слова. Выполнялись надписи посредством гравировки. При этом

художник никогда не иллюстрировал текст, по его признанию, стихи помогли воспарению, вхождению в ту среду, которая помогала увидеть, почувствовать природу. Символизм произведений носил повествовательный характер, был ясен и понятен, как того и хотел Галле. «Желательно, чтобы символ не был очень энигматическим, французы любят ясность, и они правы»<sup>6</sup>. Язык символов отчетливо звучит в его «антологии» флоры и фауны: чертополох означает город Нанси, папоротник – тишину, грибы – три стадии жизни человека (лампа «Мухоморы», 1902), летучая мышь – таинство ночи, орхидея – зло, и так далее.

Одним из ранних образцов «говорящего стекла» является уникальная ваза из Государственного Эрмитажа 1896 года с изображением цветка и листьев клематиса в серебряной оправе фирмы Фаберже. На корпусе воспроизведены строки Ш. Бодлера из стихотворения «Воспарение» в цикле «Сплин и идеал»: «Весь мир ему открыт, и внятн тот язык, / которым говорят цветок и вещь немая». Другой выразительный пример – сосуд с узким горлом с изображением летучей мыши и головками мака с приведенными на нем стихами графа Р. де Монтеस्कьё, введшего Галле в аристократические салоны Парижа. Ваза выполнена из темного, почти глухого стекла, автор не боится потери его прозрачности, цвет наряду с изображением становится выразителем таинства ночи. Смысловая символическая наполненность отторгала утилитарное предназначение ваз Галле при всей традиционности их форм. Зрительное насыщение пластическим декором, его духовное осмысление придавало им философское содержание. Они были самодостаточны в своей художественной ценности. Как точно и образно заметил О. Уайльд: «В вазы Галле нельзя ставить цветы. Они в них кажутся увядшими»<sup>7</sup>.

Особое место в творчестве Галле занимает ваза «Орфей», созданная для выставки в Париже 1889 года по рисунку его друга, художника В. Пруве. Она принадлежит к серии так называемых «ваз печали». Единственное в стекле обращение художника к сюжету из античной мифологии отражает характерное для символизма «переживание» античного искусства. Сцена изображает момент, когда Орфей пытается удержать ускользающую от него Эвридику. Драматизм и напряжение происходящего передается средствами тени и света, динамичной композицией. Автор выполняет фигуры в высоком светлом рельефе, выступающие из плоти темного стекла со множеством оттенков золотисто-оранжевых включений цвета. Пожалуй, никогда в стекле античная тема не трактовалась в такой экспрессивной манере. Ваза была одним из первых образцов «говорящего стекла». На ее тулове были помещены строки из Вергилия.

Едва ли не самой мистической и странной, с оттенком сюрреального, выглядит работа Галле «Рука» (1900, частное собрание), решенная как объемная скульптура. Вертикально поднятая кисть руки, будто показавшаяся над водой, плотно оплетена прилипшими к ней водорослями и ракушками, решенными в пастозной живописной манере из глухого многослойного стекла. По контрасту с ней пальцы из прозрачного матового стекла излучают свет, плененный в толще материала. Эта совершенно необычная работа, выпадающая из узнаваемого зрительного ряда произведений, воспринимается как формотворческий эксперимент автора, которого часто упрекали в отсутствии творческой свободы при создании форм. Специалисты считают, что это первая современная скульптура из стекла. В ней также видят влияние этого мотива на знаменитую работу О. Родена.

Конечно, особое место принадлежало языку цветов. Нельзя сказать, что это открытие стиля модерн. Знаковый смысл цветов имеет



Э. Галле.  
Ваза с листьями клематина.  
1896. Стекло, металл.  
ГЭ

Э. Галле.  
Ваза «Орфей».  
1889. Цветное стекло, авторская техника

свою историю в мировом искусстве. Здесь мы можем сослаться на фарфоровые, так называемые «ботанические» сервизы, созданные на крупнейших европейских мануфактурах в Берлине, Копенгагене, в Дерби и Челси. Разговорный язык цветов был давно и хорошо известен на Востоке, сошлемся на искусство икебаны. Но «цветочный символизм» в искусстве модерна носит совсем иной характер, прежде всего благодаря его тесному сопряжению с поэзией. «Язык цветов» французского символизма был более «обременяющим» и эротичным в сравнении с символикой цветов Викторианской эпохи. Сошлемся на мнение Кейт Гринуэй (Kate Greenaway), высказанное ею в книге «Язык цветов» (Language of Flowers. London, 1884). Сам Э. Галле был большим любителем цветов и признавался в этой страсти. Студия в его доме в Нанси была окружена большим садом. На панелях ворот, ведущих в мастерскую, была надпись: «Корни духа моего уходят в чашу леса». Его ботанические познания сливаются с образами его творений. Очень важным обстоятельством было то, что за художественной практикой Галле стояли его теоретические рассуждения о мире растений. Он серьезно изучал ботанику, печатал начиная с 1877 года научные статьи в сборниках и журналах. Знакомство с разными садами в Европе вызывало в нем ассоциации с живописью, литературой. Например, сады в Италии на Изола-Мадре (Isola Madre) обращали его к Вергилию, к живописи Н. Пуссена и К. Лоррена. Галле с восторгом описывал экзотические цветы и растения принца П. Трубецкого, показанные ему в известном саду в Интре на Лаго-Маджоре (Lago Maggiore). Выразительность изображения цветка, в силу его загадочности, по мнению Галле, «под кистью художника по силе своего воздействия превосходит выразительность человеческого лица». Возможно, из такого убеждения возникали одушевленные цветы на вазах Галле, в которых живые цветы казались увядшими.

Генриетта Гримм – жена художника – была убеждена в том, что все созданное, «оживленное» Галле в декоративном искусстве, произошло благодаря изучению им цветов и растений как ученым и как художником.

В рассуждениях о символическом декоре Галле задавался вопросом: «каково декоративное качество символа?» или «является ли символ декоративным элементом орнамента?». Здесь мы обратимся к его речи о символическом декоре, произнесенной в Академии Станислава на заседании 17 мая 1900 года и напечатанной в материалах этого общества. «Символ в различных сферах искусства, поэзии и религии – это изображение вещи, чаще всего абстрактное условное обозначение, некий оговоренный между посвященными знак; в декоре, в вазе или в медальоне, в статуе, в картине, в барельефе, в храме, а

также в поэзии, в песенном творчестве или в игре актеров это всегда перевод, пробуждение мысли при помощи изображения»<sup>8</sup>.

И далее. «Символическое искусство декора смиренно подстраивается под это определение: любая фигура орнамента, любое обобщение рисунка, пластики, нюансов, пригодных для передачи наиболее неуловимых абстракций; при условии, что он, художник, немного поэт и может делать, что захочет, поскольку поэт, как правило, является символистом в полном смысле слова»<sup>9</sup>. Смысловые символические аспекты орнаментальных концепций, свойственные изобразительным искусствам, в декоративно-прикладном приобретают характер «предметного орнамента», когда ваза, статуэтка, предмет мебели или украшение становятся орнаментальными в своей структурно-композиционной основе. Очевидно, что символ, какую бы идею он ни выражал, сам по себе не станет декоративным, если художник не вдохнет в него силу своего художественного дара, проявленного средствами декора, цвета, света, фактуры. При этом в стекле Галле каждый из перечисленных компонентов обретает особую субстанцию. Здесь уместно подчеркнуть особую роль света, глубинного, мерцающего, создающего эффект единого световоздушного объема, передающего тончайшие цветовые нюансы при переходе одного слоя стекла в другой. Именно свет проявляет особые живописные и пластические качества работ мастера.

Не все произведения Галле можно воспринимать в контексте символизма. Но основные работы, выполненные собственноручно, со всей очевидностью отвечают его духу. Как заметил биограф мастера Л. де Фурко, «никто не уловил первого шага туманного символизма, который он сконцентрировал в чистоте своего роскошно украшенного стекла»<sup>10</sup>. Заметим, что одним из последних авторских шедевров Галле стала ваза-посвящение «Фурко» (1904, музей школы Нанси), в которой скульптурная выразительность формы достигла максимальной выразительности.

Известность и популярность Галле не ослабевает и в наше время, хотя восприятие его работ изменилось. Понимание символического смысла его работ в известной мере утеряно. Главным в художественной ценности его авторских работ (не серийной продукции фабрики в Нанси) сегодня остается феномен ремесла в самом высоком смысле этого слова, а также эмоциональный флер той эпохи, который в них заключен.

С именем другого крупнейшего французского мастера, Рене Жюля Лалика, связаны пластические образы символизма в стекле и ювелирном искусстве. Исследователь искусства рубежа XIX–XX веков Анри Клузо называет этот период «эпохой Лалика» («Age



of Lalique”). Именно в таком широком смысле мы можем говорить о произведениях Лалика как символе стиля. Его ювелирные произведения, замечает критик, обладают архитектурным измерением, общим видением, которое отличает большое искусство от декоративных произведений. Иначе говоря, он оценивает работы Лалика в ряду больших искусств и сравнивает его творчество по степени значимости с Ван де Вельде и Г. Гимаром<sup>11</sup>. Авторский почерк художника неотделим от созданной им техники исполнения, известной как «техника потерянного воска» – «cire perdue». Ее особенность позволяла каждый раз получать уникальное изделие, так как после изготовления такового форма отливки уничтожалась.

Излюбленным мотивом его творений стало женское лицо со всем набором привычных стилистических примет модерна. Орнаментальная стилистика «femme-fleur» в декоративном искусстве складывалась на широком эстетическом фоне времени, на женских образах,



Р. Лалик.  
Чаша с изображением женской головы.  
1905–1910. Стекло, авторская техника

воплощенных в поэзии, в изобразительном искусстве, театре, кино, искусстве танца. Достаточно перечислить имена кумиров – С. Бернар, Л. Фуллер, Г. Гарбо, В. Холодная, литературные образы М. Пруста, О. Уайльда. «Понимание красоты у поэта есть или красота женщины, или красота как женщина» (И. Анненский). Изобразительный архетип женского образа был разным. «Женщины обычно изображались либо потупившими взор, подобными цветку созданиями нежной красоты и невинности, окутанными ниспадающими драпировками или прозрачными вуалями, либо в образе *femmes fatales*, зловещими совратительницами с широко распахнутыми глазами, обнаженной грудью и распущенными обольстительными локонами, готовыми соблазнить, завлечь и погубить любого, кто поддастся их чарам»<sup>12</sup>.

Сложившийся идеал-канон, тот набор признаков, который делает женщину прекрасной, особенно ярко прозвучал в декоративном искусстве. Прежде всего в моде и ювелирном деле.



Р. Лалик.  
Подвес с изображением павлинов.  
1902–1903. Эмаль, опал



Р. Лалик.  
Подвес «целующаяся пара».  
1904–1905. Горный хрусталь, эмаль

Лалика не без основания считают родоначальником стиля модерн в ювелирном искусстве. Его идеи – художественные и технические – произвели переворот в понимании драгоценности. Он впервые возвел в ранг драгоценных материалов стекло, рог, кость, соединив их с дорогими камнями и золотом. У Лалика, как и у других художников, были свои материалы-фавориты, например опал с его туманной полупрозрачностью, холодным переливчатым светом. Его астрологические характеристики, ассоциации с луной, приписываемые ему свойства предсказывать будущее играли немалую роль в причислении опала к символическим камням. Такие материалы, как тоже излюбленный им жемчуг, несли символическую нагрузку. В символической метафизике камней он является высшим знаком совершенства и красоты. И безусловно, в любви к природным материалам – жемчугу, слоновой и черепаховой кости, кораллам, янтарю, перламутру – сказалась эстетика «натурстиля», который особенно ярко проявился в ювелирном деле. В моде были полупрозрачные камни, такие, как нефрит, халцедон, хризопраз. Избранная палитра материалов дополнялась изысканным разнообразием цветов – от нежных молочно-белых до лилово-зеленых, розово-семужных, горящих янтарных, огненно-рубиновых.

Плакетки из стекла, выполненные Р. Лаликом в авторской технике «*pate de verre*», что буквально означает «стекляное тесто», в роскошных ювелирных оправках имитировали модные в то время камеи. Автор ищет «королеву сладострастной красоты» в инспирации темы женщины-цветка в самых разных композициях. Одним из самых типичных для Лалика украшений является брошь «Офелия» (1900) из серебра и опалесцирующего стекла, подобного опалу. Грустное женское лицо с опущенными вниз глазами, орнаментальные завитки волос характерны для зрительного ряда многих «канонических» образов не только у Лалика. Здесь же можно назвать украшение к поясу, созданное в соавторстве А. Мухой и Ж. Фуке (ропись по слоновой кости, 1900), брошь с женским портретом того же Фуке (слоновая кость, жемчуг, эмаль, 1904), брошь «Скромность» Ж.М. Саше (золото, эмаль, жемчуг, 1900).

Брошь Саше изображает девушку с фиалками. Те же опущенные глаза, тот же пышный венок из листьев и цветов, своего рода рама из золота, украшенная бриллиантами и подвесной жемчужиной.

Черты натурализма с необыкновенной фантазией и мастерством раскрылись в украшениях Лалика с мотивами павлина, стрекоз, бабочек, ос, жуков. Подвес «Павлин» (1897–1898, музей украшений, Пфорцхайм) – одна из знаковых работ автора. Изображение павлина было необычайно популярно в декоративном искусстве модерна не только в силу своего символического смысла (символ бессмертия и

нетленной души в христианском мире приобретает в новом искусстве значение символа скорби), но прежде всего благодаря оригинальной красочности сказочного оперения птицы. Это давало художникам возможность вариативности и разнообразия колористическо-орнаментального решения – от Уистлера и Морриса до Лалика, Гатрэ, Тиффани. В подвесе Лалика два павлина обрамляют крупный опал треугольной формы. Очертания крыльев птиц вторят форме камня. Соединенные клювы держат крупную, неправильной барочной формы жемчужину. Основание украшения завершает подвесная жемчужина, объединяющая всю композицию, – излюбленный прием Лалика и других мастеров. Детально проработанный орнамент голубой эмалевой поверхности озарен светом опала и блеском жемчуга.

Совсем иной декоративный ход решения мотива в широко известной вазе из стекла «Павлин» Луи Комфорта Тиффани (Метрополитен-музей, Нью-Йорк, 1896), выполненной в авторской технике



Л.К. Тиффани.  
Ваза «Павлин». 1896.  
Стекло, авторская техника «favrille glass»

«favril glass» (иризация стекла парами окислов металлов, дающая необыкновенный эффект радужной поверхности)<sup>13</sup>. Здесь нет изображения как такового. Форма вазы лишь уподоблена хвосту птицы. Это своеобразная живопись стеклом, а пламенеющий узор и цветные разводы на поверхности вызывают точную ассоциацию. Тиффани считают изобретателем узора «павлиний глаз». Изобразительный характер цвета проявлялся в выразительности живописно-фактурных средств, в красоте цвето-световых эффектов поверхности. Известно, что художник вдохновлялся живописью импрессионистов, А. Тулуз-Лотрека, П. Боннара, Э. Вийяра. Цветам стекла Тиффани давал образные названия: «цвет красной парчи», «лазуриновая синева», «сине-зеленый атлас павлиньих перьев» и так далее. Сложность цветовых сочетаний, переход из одной тональности в другую благодаря «растяжке», ритму цветовых пятен позволяли создавать безграничные варианты декора. Декор возникал как результат поведения материала, часто непредсказуемый, никогда не повторявшийся, заменявший собственно изображение.

Мотив павлина Тиффани широко использовал и при создании осветительных приборов, в частности настольных ламп. В лампе «Павлин» (стекло, бронза, эмаль, 1900) бронзовая ножка изображает двух симметрично расположенных павлинов. «Эмалевое» оперение птиц, узор «павлиний глаз» передают все богатство оттенков, переливов цвета, что позволяет отнести эту работу к ювелирным по рангу мастерства произведениям.

Тиффани охотно обращался и к цветочным мотивам. Но, в отличие от натурстия стекла Галле, главным достоинством его ваз были природоподобные формы, полные роста и развития, как его широко известные вазы-кубки в форме бутонов на длинных ножках – стеблях, ставшие стилистическим кодом мастера. Цветочные мотивы, столь свободно трактованные в тягучей массе стекла, казались абстрактными, иногда вызвали ассоциации сходства, узнаваемости с тем или иным цветком. Но в созданном Тиффани «саду цветов» язык символов не звучал так конкретно, как в стекле Галле. Можно сказать, что символика стекла Тиффани заключалась в его абсолютно новой стилистике форм и декора, так точно отразившей эстетику модерна. Его авторский эксперимент с люстровыми покрытиями, как дань увлечения старым архаичным стеклом Египта, Персии, Ирана, не мешал ему стать родоначальником нового стиля в стекле.

В фарфоре и керамике технические приемы диктовали иную трактовку изобразительной символики. Интересными и типичными были эксперименты с цветными глазурями, начатые еще в середине XIX века. В 1880–90-е годы эти опыты осуществлялись почти на всех европейских фарфоровых заводах. Особенного успеха добились

французские керамисты, мастера Копенгагенской и Берлинской мануфактур. На Севрской была разработана технология красных глазурей, на Копенгагенской – восстановили секреты получения кристаллических глазурей с их эффектом лучистых звезд, широко известных в керамике Китая и Японии. Декоративные фактурные покрытия (кракелюры, потечные глазури) поверхности предметов создавали впечатление свободного живописного декора. В этом плане его эстетический эффект можно сравнить со «стекложивописью» Тиффани. На выставке в Париже в 1889 году новые принципы декорирования керамики были отмечены в работах О. Делаерша, Ж. Каррье. Э. Шапле. В отсутствии изобразительного начала, в абстрактной орнаментике заключалась некая метафорическая игра смыслов, близкая языку символизма. Уникальные фактурные узоры рождали в воображении разные образы – состояния, картины природы, мириады звезд.

Особая эстетика природных ощущений проявилась в фарфоре Копенгагенской королевской мануфактуры. Блеклые тона разных оттенков кобальта, словно размытые светом и воздухом, разбеленные иногда до молочно-белых, «туманных», и единство красочного слоя, достигаемое мягкостью их переходов, создавали особое пространство, в котором реальные изображения птиц, животных, растений словно проявлялись из плоти материала.

Принципиально новым было отношение к поверхности, прежде всего желание подчеркнуть красоту белизны фарфора. Заметим, принцип не новый, однако уступивший место в эпоху историзма во второй половине XIX века приемам плотного цветного крытья, принципам станковой живописи и обильного орнамента. В произведениях датских художников фарфоровая поверхность «задышала» светом и воздухом, а сплавленность красок с глазурью и гладью фарфора рождала ощущение единой материи. Белая поверхность включается в декоративную структуру, обретает субстанцию цвета, особенно в изображении зимних пейзажей с птицами и животными.

Общеизвестное влияние японского искусства на творчество мастеров модерна обернулось созданием индивидуального художественного языка Копенгагенского фарфора со своим видением мира северной природы. Крайняя простота декорирования, интерес к единичному «солирующему» мотиву – вороны на ветке, аист, цапля, лебедь, мартышка на снегу, упавший лист растения – и лаконизм художественных средств достигают максимального эмоционального воздействия. Этими чертами наделены лучшие произведения Арнольда Крога – художественного руководителя королевской мануфактуры – и художников его круга. Ваза А. Крога «Аист под дождем» (1889) – совершенное воплощение всех этих качеств. Птица, считающаяся символом счастья и самой Дании, воспетая в древних легендах и

сказаниях, довольно часто изображалась на предметах. Белая гладь поверхности словно окутывает одиноко стоящую птицу холодным влажным воздухом. Возникает ощущение грустного умиротворения, покоя, разлитого в этом удивительном фарфоровом пейзаже. Созвучие красок, плавных линий рисунка, гармонии ритмов можно назвать лейтмотивом звучания естественного очарования природы в самых разных ее состояниях и картинах.

Блюдо В.Т. Фишера с изображением трех птиц (1905, ГМИИ) выделяется особым декоративным эффектом в передаче натуральности и иллюзорного впечатления трехмерности объемов. Падающий сзади солнечный свет очерчивает хрупкие силуэты птиц, словно готовых сойти с поверхности предмета в пространство.

Пожалуй, нагляднее всего просматривается близость датского фарфора к «натурстилю» модерна в деятельности фарфоровой фабрики в Рерстранде. Вазы со скульптурным декором Альфа Валландера (работал на фабрике с 1895 по 1914 год), варьирующим изображение морских существ в пенящейся волне – канонический мотив модерна, ставший в результате массового тиражирования тривиальным, – поднимает эту тему на уровень высокой образной выразительности. Его ваза (1897, ГМИИ) с плывущими в стремительном водовороте морскими девами, напоминающими наяд, однако, не имеет ничего общего с подобающей данному мотиву классической трактовкой. Скорее всего, этот женский мотив явился из скандинавских мифов. Моделированные в высоком рельефе фигуры на гребне вздымающихся волн олицетворяют круговорот водной стихии. Автор мастерски создает иллюзию движения воды живописными средствами серо-голубых тонов и неокрашенного белого фарфора. Чашеобразная приземистая форма с массивными загнутыми внутрь краями втягивает взгляд внутрь пространства, вовлекает в водоворот стихии<sup>14</sup>. По аналогии здесь можно вспомнить вазу «Хоровод русалок» по эскизам А.К. Тимуса, исполненную на Императорском фарфоровом заводе (1901–1904, ГЭ).

Другая группа – вазы с прорезным рельефным декором – стала визитной карточкой фабрики «Бинг и Грендель». Ваза Фани Гарде с изображением цветов и листьев табака (1914–1915) – один из лучших образцов «цветочного натурстиля». Белые мраморовидные цветы, перемежаясь с крупными зелеными декоративными листьями, образуют многослойный ажурный рельеф, который достигает эффекта резной камен. Из украшения поверхности он превращается в конструктивный элемент формы. Свободной ручной лепки декор почти скрывает форму вазы, становясь ею. Такого же типа формообразующий орнамент мы встречаем в работах других художников – И.Х. Лохера, Э. Хегерманна-Линденкроне, Й.П. Даль-Йенсена и других. Здесь невольно напрашивается сравнение со стеклом Э. Галле

«cameo-glass», с его одушевленными цветами. Здесь тот же случай, когда совершенная красота пластического декора снимает вопрос об утилитарном использовании вазы. И в этом отходе от утилитарного к чисто декоративному также видится эстетический смысл символа как художественного феномена стиля, «забывшего о пользе в угоду воображению». Все великолепие одушевленной красоты предмета художники передавали с помощью символического декора, смысл которого сводился к тому, чтобы «не назвать предмет, а внушить его образ».

Возвращаясь к вопросу о декоративном качестве символа, заключенном в семантике орнамента, одному из основных в рассмотрении нашей темы, мы обращаемся к мысли Галле о том, что «в орнаменте символ является светящейся точкой среди спокойной и нарочитой ничтожности вязи и арабесок; символ притягивает к себе внимание, будит мысль, открывает мир поэзии и искусства. ...Кстати, любовь к природе всегда приводит к символизму: цветок, всеобщий любимец по-прежнему и всегда будет играть в орнаменте ведущую и символическую роль»<sup>15</sup>.

#### Примечания

1. Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929. С. 151.
2. Пастернак Б. Об искусстве. М., 1990. С. 11.
3. Ямтольский М. Наблюдатель: Очерки истории видения. М., 2000. С. 119.
4. Нащокина М.В. Модерн в архитектуре Москвы: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 2000. С. 38.
5. «Лотарингские орхидеи»: Искусство Э. Галле и братьев Дом. СПб., 1999. С. 36.
6. Лотарингские орхидеи. С. 6.
7. «Французский фарфор и стекло 18–нач. XX века». Каталог выставки. Павловск, 2010. С. 12.
8. Заева-Бурдонская Е. Э. Галле. Апокриф и канон стиля. Символический декор. М., 2010. С. 419.
9. Там же. С. 419–420.
10. Лотарингские орхидеи». С. 17.
11. Clouzot H. L époque Lalique ou les origins de l Art Modern // La Revue Mondial. 1933. May.
12. Стерноу С.А. Ар Нуво. Белфакс, 1997. С. 16.
13. См.: Казакова Л.В. Женские и флоральные мотивы в декоративно-прикладном искусстве модерна. М., 2009.
14. См.: Страна живительной прохлады. Искусство стран Северной Европы XVIII – начала XX века из собраний музеев России. Каталог. М., 2001. С. 212.
15. Заева-Бурдонская Е. Указ. соч. С. 421.



*Татьяна Карякина*

КОНСТАНТЫ ГЕНЕТИЧЕСКОЙ  
ПАМЯТИ В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ  
СИМВОЛИЗМА

(на примере произведений  
декоративного искусства)

Идеалистическая сущность символизма открывает на новой основе целостность мира, взаимопроникновение двух планов бытия – материального и духовного. В соответствии с учением В. Соловьева, «всеединство» постигается «цельным» знанием, которое есть синтез интуитивно-мистического, абстрактно-логического и эмпирического (научного) знания. В свою очередь А. Блок высказал очень важные мысли: «Ценность этих исканий (символистических) состоит в том, что они-то и обнаруживают с очевидностью объективность и реальность “тех миров”»<sup>1</sup>.

В соответствии с целостностью Истины, Добра и Красоты, В. Соловьев рассматривает нравственность в качестве основы жизни человека<sup>2</sup>. Этот выдающийся философ выступил с учением о теургии, следуя которому Вяч. Иванов пишет в одной из своих работ о том, что теург – это «художник, сознательный преемник творческих усилий Мировой Души»<sup>3</sup>.

Стремление творить именно в этом русле было особенно близко В. Васнецову. Показательным для эпохи стал его «Ангел со светильником» (1885–1894)<sup>4</sup>. В трактовке образа ангела воплотился характерный для этого художника синтез византийских и возрожденческих традиций. С точки зрения эстетики символизма особенно значим в этом произведении светильник. Яркий его огонь олицетворяет свет истины Христа. Аналогичная идея вдохновляла С. Малютина, когда он создавал графическую композицию к завершающей странице поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» (М., 1899)<sup>5</sup>. Ангел со светильником ступает здесь по зыбким водам земного человеческого бытия.

Одной из основополагающих констант генетической памяти является вера в глубокий смысл деяний Спасителя. В своем стихотворении «Пантеон» (1891) Д. Мережковский противопоставляет

«древнему сонму богов» Христа как символ единства истин и идеал жертвенного подвига<sup>6</sup>.

Символистское миропонимание искало опору в обращении к художественному опыту предшествующих столетий. В 1894 году в мастерской фирмы К. Фаберже было выполнено пасхальное яйцо «Ренессанс» с изящной полихромной антикизирующей орнаментацией<sup>7</sup>. В начале 1890-х годов мастер этой фирмы М. Перхин создал пасхальное яйцо «Воскресение Христово»<sup>8</sup>. Опора-постамент этого произведения привлекает своим роскошным убранством (золото, бриллианты, жемчуг и яркая эмаль) и обилием драгоценностей напоминает храмовые предметы Средневековья. Само пасхальное яйцо являет собой скульптурную композицию, вызывающую ассоциации с искусством эпохи Возрождения. Христос, стоящий на возвышении, обратил свой взор к невидимому здесь народу. Сложен, неоднозначен по своему смыслу и символичен жест Христа. В нем – и безраздельная, всеобъемлющая любовь, и забота Доброго пастыря о своих подопечных, и благородное спокойствие, сообщающие зрителю уверенность и надежду. Во всем облике Христа есть какая-то совершенно особая, строгая и возвышенная одухотворенность, которая олицетворяет собой единство Истины, Добра и Красоты. Поэтому так органично воспринимаются в этой скульптурной композиции благоговейные жесты коленопреклоненных ангелов. Символическим смыслом обладает и сам материал пасхального яйца. Прозрачный хрусталь, внутри которого помещена скульптура, при определенном освещении как бы исчезающий, воплощает условность той границы, которая разделяет мир материальный и мир духовный.

В Англии на рубеже XIX–XX веков также возникли замечательные произведения, авторы которых руководствовались принципами символизма.

О. Уайльд в Оксфордском университете, который он окончил в 1879 году, слушал лекции Дж. Рескина об искусстве и увлекся идеями эстетического движения. Текст книги Уайльда «Счастливый принц и другие рассказы» (первая публикация в 1888 году) полон утонченного эстетического чувства и отличается возвышенностью стиля и внутреннего содержания. Издание этой книги 1913 года было дополнено иллюстрациями, с большим мастерством выполненными Ч. Робинсоном<sup>9</sup>. Символистский настрой Уайльда проявился в повествовании «Эгоистичный великан». Здесь автор создает картину земного Парадиза и передает процесс преобразования эгоизма и равнодушия к ближнему в искреннюю душевную щедрость. С особой проникновенностью Уайльд изображает божественное явление – образ мальчика Христа, отмеченного ранами будущих крестных страданий.

В 1899 году один из выдающихся английских мастеров эмали А. Фишер создает для графини Грэй серебряный настольный крест<sup>10</sup>. В центре этого произведения – пластина живописной эмали «Преображение». Христос явил свою божественную природу своим ученикам Петру, Иакову, и Иоанну<sup>11</sup>. Преображение празднуется с IV века. Однако Фишер избирает не ранний иконографический тип, его композиция ближе к картине Рафаэля в Ватикане, где Христос представлен парящим в воздухе. Художник-эмальер с большим мастерством изображает чудесное явление. При определенной условности фигур Христа и апостолов, поражает исходящее от живописи теплое и яркое свечение, передающее воплощение божественной энергии. Событие земной жизни Христа и апостолов, представленное полихромной живописной эмалью, подчеркнуто эфемерностью бесплотных фигур ангелов, исполненных в серебре в линейной манере.

А. Фишер оказал влияние на английских мастеров-ювелиров, своих современников, в частности на Ф. Трэкуара. Общим для обоих художников было использование расписной эмали. Около 1906 года Трэкуар исполнил золотой кулон с полихромной композицией на христианскую тему<sup>12</sup>. Ювелирное произведение имеет форму четырехлистника и восходит к квадрифолиям Средневековья, которые символизировали крест Спасителя. На эмалевой пластине изображен ангел и коленопреклоненный человек. Ангел представлен здесь как посредник между миром «горним» и миром «дольним», как исполнитель божественной воли на земле. Живописная миниатюра заключает в себе глубокий символический смысл. Умоляюще сложенные в отчаянии руки человека и склоненная над ним успокаивающая фигура ангела олицетворяют Божью помощь верующему в любых, даже самых крайних жизненных обстоятельствах. Голубой абстрактный отвлеченный фон живописной композиции означает сферу трансцендентного, выходящего за пределы обычного земного непосредственного опыта.

Русское искусство рубежа XIX–XX веков отмечено национально-романтическими исканиями и обращением к произведениям Древней Руси, ощущавшей сильное культурное влияние Византии. В этом отношении очень важной стала статья Вяч. Иванова «Наш язык», в которой обоснована идея эллинской природы русского языка, унаследовавшего дух Древней Греции через Византию и церковнославянский язык. «Русский язык – есть дело и действенная сила, и, главное, он, как и язык эллинов, пронизан духом вселенским и всечеловеческим»<sup>13</sup>.

Влияние Византии проявилось и в изобразительном, и в декоративно-прикладном искусстве. Известно, что учителями древ-

нерусских ювелиров-эмальеров были греки. На знаменитых золотых с перегородчатой эмалью колтах XI–XII веков по обеим сторонам от древа жизни изображены сирины (райские птицы). Мотив этот возрождается в искусстве символизма, достаточно вспомнить роспись «Птица Сирина» И. Репина (1892)<sup>14</sup>, картину «Сирина и Алконоста» (1896) В. Васнецова, журнальную графику И. Билибина (1902) и т.д.<sup>15</sup> Характерно, что в 1903 году в мастерских фирмы Фаберже было выполнено подносное блюдо с тонким рельефом, на центральной оси которого изображена птица Сирина<sup>16</sup>.

Символические фантазийные образы восходят к глубочайшей древности – античной и египетской. Басенно-сказочное восприятие окружающей действительности существовало на протяжении многих и многих веков. Процессы превращений, наблюдаемые в природе, обрели художественное выражение, которое получило яркое воплощение, в частности, в «Метаморфозах» Овидия, во внутреннем декоративном убранстве Золотого Дома Нерона, в свою очередь вдохновившем Рафаэля на создание гротесковой орнаментации Лоджий Ватиканского дворца.

О том, что метаморфизм художественного мышления продолжал существовать и активно развиваться, свидетельствуют и литература и искусство Нового времени. Некоторые фантазийные образы сохраняют свою устойчивость в генетической памяти на протяжении многих и многих десятилетий. Причем они могли существовать и в качестве героев античной мифологии, и в качестве сказочных персонажей. Например, у Пушкина мы читаем: «Там в тихом озере плескаются наяды...» (1814)<sup>17</sup> и «Русалка на ветвях сидит...» (1820)<sup>18</sup>. Лучшим произведением Ф. де ла Мотт Фуке стала романтическая повесть «Ундина» (1811) на темы народного сказания о любви русалки к рыцарю. Поэтическое переложение этого произведения Жуковским относится к 1837 году. Образ Русалочки из сказки (1836–1837) Г.-Х. Андерсена стал символом Дании: скульптура, выполненная Э. Эриксоном, в 1913 году была установлена в порту Копенгагена.

На рубеже XIX–XX столетий в искусстве фантазийные существа, связанные с водной стихией, существовали и в мифологическом, и в сказочном варианте. «Тритон и наяда» М. Врубеля датируется 1903 годом. А ваза А.Тимуса «Хоровод русалок» (Петербург, Императорский фарфоровый завод) создавалась в 1901–1904 годах. На немецком фарфоровом заводе Розенталя около 1900 года выполнена ваза с двумя фигурами русалок<sup>19</sup>. Ваза дымчатого кварца Фаберже (1898) украшена рельефным изображением русалки<sup>20</sup>. Популярность этого образа в эпоху символизма, конечно же, не случайна. Он олицетворяет собой водную, морскую стихию, которая является символом

вечного движения, этой загадочной и всеобъемлющей, столь притягательной для символистов категории бытия.

Эта идея и обусловила смысловое наполнение и формально-стилистическое решение всех перечисленных произведений декоративного искусства. Тулово каждого из трех предметов представляет собой аморфную поверхность плавных, криволинейных очертаний, всю пронизанную динамикой перекатывающихся морских волн. В розентальской вазе это впечатление усилено вздымающимися массами воды вверху и то возникающими, то исчезающими сверкающими бликами глазури. А в варианте Фаберже сама полупрозрачная субстанция полудрагоценного камня игрой тончайших оттенков цвета ассоциируется с колористическим богатством морской воды на разных глубинах. Показателен для своего времени рельефный маскарон на этой вазе, который представляет собой некое гротесковое образование, возникшее в результате объединения зооморфных и растительных форм. Удивительную органичность этого синтеза выявляет тонкий артистизм создавшего его мастера – Ю. Раппопорта.

Метаморфизм, восходящий к гротесковой орнаментации, природные преобразования, рождающие сказочные образы, – все это привлекало выдающегося французского ювелира Р. Лалика. В своем творчестве, вводя новаторские методы, он в определенной степени продолжал линию мастеров историзма, об одном из которых, Ф.-Д. Фромен-Меризе, высказался Теофиль Готье: «Его воображение было... фантастичным, населенным существами... необыкновенными: нимфами, чудесным образом возникающими из цветов... саламандрами, извивающимися между рубиновыми вспышками; ящерицами, прячущимися в изумрудной траве... Серебряные nereиды с волосами зеленого золота скользят по волнам из перламутра, жемчуга и коралла; ноги дриад ступают по поверхности, выложенной бриллиантами, топазами и полудрагоценными камнями...»<sup>21</sup>

В 1897–1898 годах Лалик создал одно из самых своих знаменитых произведений – украшение для корсажа «Женщина-стрекоза»<sup>22</sup>. Это произведение поражает своей причудливой, несколько шокирующей фантазией. Однако эту остроту впечатления снимает и как бы «объясняет» сам художник. Торс женщины выполнен из зеленого хризопраза с тем, чтобы уйти от натурализма изображения. Но самое главное – она представлена спящей. Значит, все, что видит зритель, – это видения ее сна. Теперь спокойнее воспринимается устрашающее, химерическое, драконообразное существо с огромными когтистыми лапами. Выполненный из золота, этот субъект призван охранять Красоту, символом которой и является женщина-стрекоза. Полуфигура и черты лица ее решены Лаликом в соответствии с античными клас-

сическими канонами. Создавая фантазийный образ, художник обращается к миру фауны, избирая энтомологическое существо, которое является своего рода эмблемой хрупкости объектов земного бытия. Крылья стрекозы – это один из примеров виртуозного мастерства Лалика. Особенно восхищает полупрозрачная голубовато-бирюзовая витражная эмаль на невесомой «паутинной» золотой основе.

В русле гротесковых вариаций и метаморфизма велась работа и парижской ювелирной мастерской Ж. Бапста и Л. Фализа. В 1891 году здесь исполнено блюдо расписной эмали с изображением четырех времен года<sup>23</sup>. Весна, Лето, Осень и Зима представлены эмблематично в виде маскарон с флоральными атрибутами, которые как бы возникают из прихотливых форм орнаментальной вивьетки. Такая трактовка восходит к знаменитым лиможским эмалям XVI века, к художественному металлу Ф. Брио и керамике Б. Палиси. Однако в декоре блюда Бапста и Фализа есть и остросовременные элементы. Это очень своеобразное изображение тюльпанов. Прежде всего привлекает удивительная свобода живописной трактовки этих растений. Расположенные в четырех ячейках, эти цветы не имеют ни единого повтора ракурсов и напоминают фиксацию неповторимых мгновений в кадрах кино. Благодаря разнообразию форм выпукловогнутых лепестков и динамичной контрастной светотени возникает аллюзия на беспокойные волны, стремящиеся выплеснуться за пределы сдерживающих их границ, либо на трепетные языки пламени. Тем самым в этом произведении по-новому, символически «говорится» о стихийных процессах бытия.

Искусство рубежа XIX–XX веков ярко проявило себя с точки зрения активизации исторической памяти. Обращаясь к художественному опыту предшествующих эпох, мастера декоративно-прикладного искусства предлагали новую трактовку образов и мотивов, обозначивших свой путь сквозь века. Хорошо зная произведения немецкого серебра XVII века, Г. Гуршнер около 1900 года создает бронзовую настольную лампу с натуральной раковиной-наутилусом<sup>24</sup>. Опора лампы решена в виде схематизированных спадающих потоков воды, плавные очертания которых превосходно соответствуют созданным природой контурам морской раковины. Предельный лаконизм и ассоциативная стилизация характеризуют это произведение как творение модерна и символизма.

Новизной и оригинальностью интерпретации гротескового мотива маскарона отличается ваза из золоченого олова 1901–1905 годов фирмы Оривит<sup>25</sup>. Женское лицо рождается из подвижных масс морской воды. Показан процесс превращения, метаморфозы, и поэтому непонятно, что есть плавные линии этого произведения – то ли это

длинные пряди волос, то ли мягко вздымающиеся волны. Этот декор воспринимается в структуре данного предмета особенно органично еще и потому, что мастера с тонким пониманием использовали здесь пластические свойства олова как материала. Значимость подобных произведений символизма состоит в том, что они являют собой попытки постижения целостности мира, поиски скрытого родства разных явлений земного бытия.

В том же самом русле мы можем воспринимать художественный опыт, который предпринял Альфонс Муха в альбоме «Образцы декоративно-прикладного искусства», вышедшем в 1902 году<sup>26</sup>. Авторский оригинал этого альбома хранится в настоящее время в Лувре. В оформлении предметов серебра здесь фактически отсутствует прямая линия. Все основано на плавных текучих ритмах. Классический мотив букrania трактуется здесь оригинально, с определенной долей условности. В целом же доминируют стилизованные зооморфные и



Г. Гуршнер.  
Настольная лампа.  
Около 1890 года

А. Муха.  
Предметы серебра.  
1902

флоральные элементы, а также орнаментальные узлы и образования, связанные с водной стихией. Автор уходит от природной конкретизации. Одни и те же детали ассоциируются то с лепестком цветка, то с плавником рыбы, другие напоминают одновременно и крыло инсекта, и лист растения, третьи вызывают в памяти то ли змейку, то ли извилистый стебель. Есть орнаментальные мотивы, которые можно воспринять как бурлящие струи водопада. Здесь нашла выражение специфика художественного языка символизма – игра метафорических уподоблений.

Произведения художников Глазго являют собой некий крайний предел в процессе стилизации изобразительных мотивов. Показательным в этом отношении является, например, шкаф, оформленный Ч.Р. Макинтошем в 1900 году<sup>27</sup>. Декор створок полностью подчинен геометрической структуре предмета. Фигуры с цветком на створках шкафа представляют собой очень смело обобщенные и геометризированные силуэты. Здесь проявилось влияние линейности кельтского искусства.

На 8-й выставке Венского Сецессиона в 1900 году М. Макдоналд-Макинтош представила два парных панно с вышивкой<sup>28</sup>. Ставя перед собой задачу декоративного оформления стены, художница почти полностью отказывается от изображения жизненных реалий. В композиции расшифровывается символический смысл. Головы девушек представлены в состоянии сна. Геометрические, условные элементы, их окружающие, можно воспринимать как некое мистическое пространство. Эмблематичное изображение глаз рядом с девушками, очевидно, означает жизнь, активное состояние души, продолжающееся и во сне. Мозаичные композиции Г. Климта во дворце Стокле (около 1910 года) в Брюсселе воспринимаются в том же ключе предельной геометризации и схематизации изображения.

Однако во все века природа восхищает и вдохновляет художников и поэтов. В книге «Добрая песня» П. Верлена мы читаем:

Чуть солнце поднялось над влажными полями...  
 Еще полна лазурь прохладю ночной...  
 Прозрачный воздух свеж. Лишь птица иногда  
 Пронзит его крылом – и светлая вода  
 Замедленно несет полета отраженья<sup>29</sup>.

Следуя идее божественного происхождения красоты, Верлен использует в качестве одной из тем своего стихотворения триодь – богослужебную книгу, состоящую из трехпесенных канонов. Вот фрагмент этого стихотворения из книги «Романсы без слов»:



Начертания ветхой триоди  
 Нежным шепотом будит аллея,  
 И, над сердцем усталым алея,  
 Загораются тени мелодий...  
 О, развеяться в шепоте елей...<sup>30</sup>

Р. Лалик в 1900 году создал ювелирное украшение (кулон) с изображением лесного озера с елями на берегу<sup>31</sup>. Новаторство этого мастера, во-первых, заключалось в использовании не только драгоценных, полудрагоценных, но и недрагоценных материалов. Во-вторых, принципиальным для этого художника стал уход от традиционных классицистических обрамлений. Произведения Лалика отличаются удивительной композиционной свободой, обрамление становится у него изобразительным, являясь органической частью целостного художественного образа. При создании кулона с елями были использованы золото, жемчуг и стекло. Именно в эпоху модерна и символизма мастера стремятся к тому, чтобы передать переходные состояния природы. Лалик, изображая раннее утро в лесу, превосходно использовал специфические свойства опалесцирующего резного стекла. У зрителя возникает ощущение туманного, насыщенного влагой пространства. Эти едва уловимые световые и цветовые оттенки имеют символический, метафорический смысл и ассоциируются с неуловимыми переходными состояниями внутренней жизни человека, изменчивостью эмоций. В этом произведении Лалика есть и еще один символический элемент. Обрамляющая пейзаж ель представлена вместе с корневой системой, хаос плавных линий которой напоминает волнующуюся воду. Это «указывает» зрителю на органическую целостность мира, его гармонию.

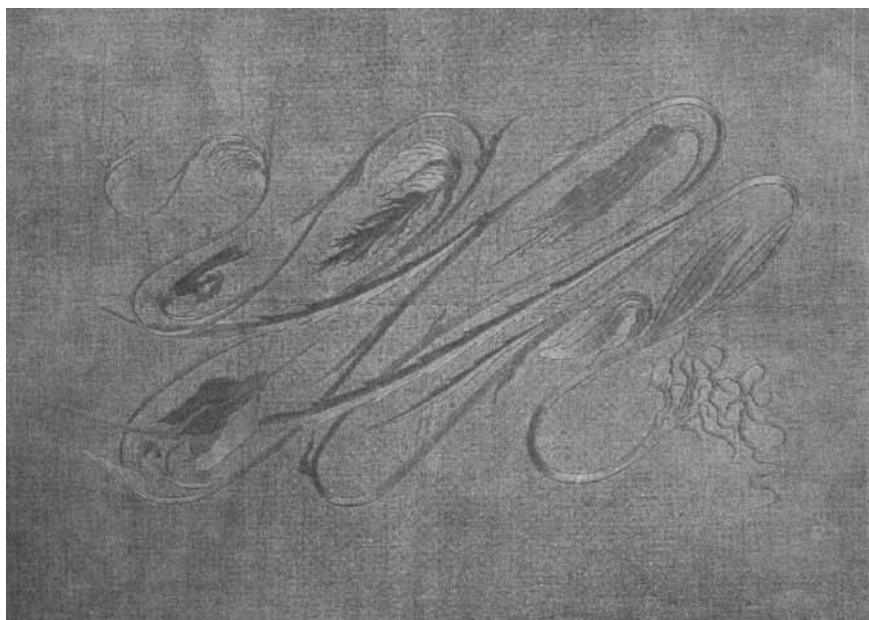
Символика корня ярко проявилась в эмблеме Венского Сецессиона, выполненной А. Роллером<sup>32</sup>. Дерево, растущее в кадке, своими корнями разрывает ее вертикальные планки. Корни неудержимо стремятся к земле, к той почве, которая не имеет видимых границ. Земля эта олицетворяет генетическую память, питающую творческое воображение художников.

На знаменитом гобелене Г. Обриста «Удар бича» (шерсть, шелк, 1895) растение также показано с корневой системой<sup>33</sup>. Напряженная динамика линий, породившая метафору, обозначенную в названии этого произведения, символизирует энергию роста объектов органического мира. А причина и происхождение этой энергии остается в сфере трансцендентного.

Синхронным по времени создания является переплет книги (лицевая сторона обложки), выполненный А. Ван де Вельде<sup>34</sup>. Ор-

наментация построена на прихотливых ритмах плавных, энергично изогнутых линий. Предельно обобщенные, абстрагированные формы ассоциируются с водоплавающими птицами, абрис которых одновременно напоминает накатывающуюся на берег волну. Подобная трактовка образов на уровне знака символизирует целостность мира, «указывает» на скрытое родство, «соприродность» разных явлений. Проступающие сквозь орнаментальную структуру образы плывущих птиц символизируют одновременно две стихии – Воды и Воздуха.

Проявление генетической памяти мы наблюдаем в различных произведениях Р. Лалика, и в частности в решении подвески «Павлины» (ок. 1900)<sup>35</sup>. Символика этих птиц уходит корнями в античную древность. Павлин – это атрибут богини Юноны. В аллегорических композициях он символизировал стихию Воздуха (в произведениях XVII–XVIII веков). Новизна трактовки Лалика проявилась в уходе от натурализма, в схематизации двух симметричных фигур птиц, выполненных в технике *клуазонне*. Над головами павлинов – необычная (с несколькими выпуклостями) розоватая жемчужина, которая напоминает клубящееся, освещенное солнцем облако. Птицы являются обрамлением натурального камня – опала, имеющего здесь об-



Г. Обрист.  
Гобелен «Удар бича». 1895.  
Шерсть, шелк

текаемую треугольную форму. Конечно же, не случайно Лалик выбрал именно этот камень. Его полупрозрачная структура и цвет ассоциируются с туманом, воздушными массами и небесной глубиной.

В искусстве символизма небо – бездонный свод голубой – является олицетворением вечности. В своем стихотворении «Небо и море» (1889) Д. Мережковский связывает происхождение океана с небом:

Стали с тех пор небеса океаном безбрежным,  
Вечным, как небо, – как сердце людское мятежным<sup>36</sup>.

Кому, как не венецианским мастерам-стеклоделам, работающим на острове Мурано, особенно близка морская стихия. В произведениях фирмы Сальвиати активизируется генетическая память. Примером может служить кувшин, выполненный около 1878 года.<sup>37</sup> Нижняя часть предмета декорирована скульптурными фигурами дельфинов, которые, будучи атрибутом Нептуна, с древних времен являются символом водной стихии. Сама же форма сосуда восходит и к греческой ойнохойе, и к венецианским стеклянным кувшинам эпохи Возрождения, которые мы можем видеть на картинах Тициана. Таким образом, мастерами конца XIX века используются апробированные временем и отшлифованные веками типы и формы. Стекло кувшина Сальвиати ассоциируется с морской водой, освещенной солнцем. Сама почти эфемерная субстанция материала, его изменчивые и зыбкие зеленоватые оттенки и то вспыхивающие, то пропадающие золотистые вкрапления и хаотичные блики света являют собой метафорическое уподобление стихии воды – этого загадочного явления природы. Произведение это многослойно по своему смыслу. Ручка кувшина – в виде змеи. Этот скульптурный элемент выбран, конечно же, не случайно. Рептилия символизирует союз земли и воды.

Ночная жизнь неба всегда волновала людей. На рубеже XIX–XX веков создаются произведения, диаметрально противоположные по своему художественному подходу. На одном полюсе среди других скульптур – традиционная аллегорическая фигура Астрономии с небесной сферой, созданная около 1900 года Лео Лапорт-Блери<sup>38</sup>. Новизна проявилась здесь только в трактовке нижней части этой бронзовой скульптуры (лампы) в виде клубящихся воздушных масс, сквозь которые проглядывают звезды.

Противоположный полюс творческих исканий характеризует стеклянная ваза с изображением символов ночи (1900), выполненная Э. Галле<sup>39</sup>. Это творение удивительным образом обнаруживает созвучие, смысловую, сущностную адекватность поэзии Владимира Соловьева:

Милый друг, иль ты не видишь,  
 Что все видимое нами –  
 Только отблеск, только тени  
 От незримого очами?<sup>40</sup>

Галле изображает не ночной пейзаж, а видения, рожденные грезящей фантазией или возникшие во сне. Это хаотичные, бессвязные всполохи цвета – то фиолетового, то красного, то желтого, то оранжевого. И цвета эти, возникшие неведомым образом, – своего рода знаки мистической глубинной сущности явлений. И среди всполохов этих и мерцаний видится странное, загадочное, призрачное существо, с некоторыми, весьма трудно изъяснимыми, зооморфными признаками.

Других художников интересует жизнь ночного неба с сонмом светил или жизнь изменчивого света в разное время дня. П. Верлен говорит об этом в стихотворении «Искусство поэзии» (1885):

Где точность с зыбкостью слиты!..  
 То в полдень задрожавший свет,  
 То осенью над синей далью  
 Вечерний, ясный блеск планет<sup>41</sup>

Соотнося свет со звездами и планетами, художники задумываются о жизни Вселенной. Проблематика, связанная с космическим пространством, активизировалась в искусстве благодаря выдающимся научным открытиям рубежа XIX–XX столетий в области физики, математики и астрономии. Этим объясняется и обращение К.Ф. Юона к этой тематике и создание им графического цикла «Сотворение мира». Особый интерес представляет композиция «Рожденные ночных светил» (1908–1909)<sup>42</sup>.

В произведениях декоративно-прикладного искусства субстанция света обретает символическую интерпретацию. Одним из таких художественных опытов стало использование на фарфоре кристаллических глазурей. В 1890-х годах на Копенгагенской королевской мануфактуре разработкой их рецептов занимался химик В. Энгельгардт<sup>43</sup>. Кристаллические глазури на датском фарфоре имели различные цвета и оттенки<sup>44</sup>. На Севрской мануфактуре в 1900-х годах также успешно выполняли фарфоровые вазы с кристаллическими глазурями, и в частности, те вазы, формы которых разрабатывал архитектор Гектор Гимар<sup>45</sup>. Этот декор еще раз выявил специфику художественного языка символизма, его суггестивную основу. Абстрактная орнаментация кристаллических глазурей являет собой

некую игру метафор. Прежде всего в памяти возникает усыпанное лучистыми звездами небо. А переливы тончайших оттенков красок цветного фона ассоциируются то с яркими всполохами заката, то с бездонной голубизной небесного свода, то с движущимися клубящимися облаками, то с застилающим все видимое туманом. Сами же хаотично расположенные сгустки кристаллов напоминают одновременно и мерцающие звезды, и морозный зимний узор, и разросшиеся мхи, и кружевные лишайники, и неких плавающих в воде инфузорий, и многолепестковые цветы. Эти произведения в символической форме «говорят» о целостности мира, о родстве, «соприродности» разных явлений земного бытия и связи его с жизнью мироздания.

Жанр пейзажа в искусстве рубежа XIX–XX веков обретает новые черты. Идеи символизма получают выражение посредством сочетания в художественном языке реального и условного. Особенно интересны в этом отношении виды моря и приморские ландшафты. В 1894 году на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге была исполнена ваза с подглазурной росписью кобальтом, который сам по себе уже ассоциируется с цветом воды и неба<sup>46</sup>. И если летя-



Ваза.  
Императорский фарфоровый завод.  
Санкт-Петербург.  
1894



Блюдо.  
Копенгагенская королевская  
фарфоровая мануфактура.  
1901

щие птицы изображены в общем довольно точно орнитологически, то взметнувшаяся на переднем плане морская волна представлена очень условно, знаково, и пенный ее гребень напоминает декоративный узор. В целом же и разбушевавшееся море, и гонимые сильным ветром облака, и беспокойные силуэты стаи летящих птиц символизируют стихийные силы природы неподвластные воле людей.

Пейзаж, исполненный на фарфоре Копенгагенской мануфактуры (декоративное блюдо 1901 года), включает в себе иносказание иного рода<sup>47</sup>. Здесь представлен морской залив в состоянии полнейшего штиля. Над водой – две большие летящие птицы, по своей трактовке являющие собой замечательный пример характерного для модерна приема преобразования объема в пятно. Смысл пейзажной композиции в противопоставлении сиюминутного, преходящего (в остановленном мгновении полета птиц) и вечного (в бездонных небесах).

Крайние формы условности ландшафтного изображения приобретает живопись на фарфоре Т. Шмуц-Баудиса (декоративная тарелка 1905 года Берлинской мануфактуры)<sup>48</sup>. Композиция предельно лаконична и плоскостна, а разбеленные серовато-зеленоватые тона красок как будто создают туманную пелену. Формы утрачивают обычную трехмерность, пейзаж становится зыбким, пространственно и масштабно неопределенным, а потому изображение в целом обретает неоднозначность. Перед зрителем то ли широкое поле, то ли морская гладь, а вдали – то ли массив деревьев, то ли густое темное облако, возникающее над горизонтом. Уход от конкретной реальности имеет результатом своим *имматериальность*, а средствами выразительности становятся неоднозначные уподобления.

Редким образцом пейзажа в декоре мебели является композиция маркетри горки-шкафа, выполненного в Петербурге около 1900 года<sup>49</sup>. Изображен морской залив, на переднем плане, на берегу – двое людей, сидящих на легкой садовой скамейке. Невдалеке, среди деревьев с осенней листвой – церковь. Художник, создавший эту композицию, обладал не только большим мастерством, но и тонким чувством стиля. Им выбраны особенные породы дерева теплых тонов, которые передают отражение в спокойных водах залива золотистого света беспредельных небес. Логично предположить, что размышления людей на берегу – на темы христианские, а небесный свет они воспринимают как свет истины, символ вечных ценностей.

В морском пейзаже на стеклянной вазе (ок. 1910) фирмы Галле берег вообще не изображен<sup>50</sup>. Представленные условно, силуэтно, парусные лодки расположены на больших расстояниях друг от друга.

Некоторые из них видны в далекой глубине, отражаясь в спокойной воде абсолютного штиля и обозначая собою реальные земные соотношения в пространстве. Парусные лодки и корабль ассоциируются с путешествиями, дальними плаваниями. Метафорический смысл этого образа может быть понят и как путь в неведомое. Круговая пейзажная композиция на вазе разомкнута вовне, подразумевая возможность безграничного продолжения. Для изображения моря и неба виртуозно использовано двухслойное стекло – белое и кобальтовое. Сильно разбеленная голубизна создает впечатление предельно насыщенной влагой туманной дали, в которой полностью исчез горизонт. Объединенные таким образом море и небо символизируют бесконечное пространство Вселенной.

Рассмотренные в данной статье произведения еще раз подтверждают, что на рубеже XIX–XX веков Европа представляла собой единое художественное пространство. Общность эстетических основ,



Ваза.  
Фирма Э. Галле.  
Около 1910 года

обращение к сложным явлениям бытия, а также идеям, получившим осмысление в предшествующие эпохи, и отражение их с помощью новых средств выразительности – все это характерно для произведений символизма, созданных в разных видах искусства.

### Примечания

1. Блок А. О символизме. СПб.: Алконост, 1921. С. 18–19.
2. В связи с отсутствием нравственного начала в учении Ф. Ницше о сверхчеловеке В. Соловьев в этом отношении высказывается крайне отрицательно. См.: Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 81. Об особой значимости философских работ Соловьева см.: Третьяков Н.Ф., Плещева Н.Г. Человек и Россия в русской философии XVIII–XX веков. Омск: Наследие, 1998.
3. Иванов Вяч. Лики и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 107, 108.
4. Символизм в России. Гос. Русский музей. СПб., 1996. Ил. 234, кат. 170.
5. Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1990. С. 345.
6. Мережковский Д. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 544.
7. Мунтян Т. Шедевры Фаберже из собрания фонда «Связь времен». М., 2009. С. 79.
8. Там же. С. 84.
9. Wilde O. The Happy Prince and other stories. L., 1913. Illustrated by Ch. Robinson.
10. Miller J., M. Art nouveau. L., 2000. P. 155.
11. Мф., 17: 1–13; Мк., 9: 2–23; Лк., 9: 28–36.
12. Миллер Дж. Модерн. М., 2005. С. 162.
13. Иванов Вяч. Указ. соч. С. 25, 27.
14. Имеется в виду роспись на дверной филенке, выполненная И. Е. Репиным в усадьбе Здравнево под Витебском. Ныне экспонат хранится в Музее-квартире И.И. Бродского в Петербурге (*прим. ред.*).
15. Символизм в России. С. 16, 19, ил. 23.
16. На рубеже веков. Искусство эпохи модерна. Гос. Эрмитаж. СПб., 2006. Ил. 119.
17. Пушкин А.С. Воспоминания в Царском Селе // Пушкин А.С. Избранное. М., 1975. С. 39.
18. Пушкин А.С. Руслан и Людмила // Пушкин А.С. Поэмы. М., 1995. С. 15.
19. Миллер Дж. Указ. соч. С. 106.
20. Символизм в России. Ил. 109.
21. Veveř H. French Jewelry of the Nineteenth Century. L., 2001. P. 254.
22. Миллер Дж. Указ. соч. С. 9.
23. На рубеже веков. С. 22–23.



24. *Miller J., M.* Op. cit. P. 126.
25. *Миллер Дж.* Указ соч. С. 176.
26. *Мидан Ж.-П.* Модерн. Франция. М., 1999. С. 108.
27. *Sembach K.-J.* Art nouveau. Bonn, 2007. P. 173.
28. *Ibid.* P. 170.
29. *Верлен П.* Избранное. М., 1999. С. 47.
30. Там же. С. 433–434.
31. *Миллер Дж.* Указ соч. С. 148.
32. *Горюнов В.С., Тубли М.П.* Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб., 1994. С. 181.
33. *Sembach K.-J.* Op. cit. P. 12.
34. *Ibid.* P. 54.
35. *Miller J., M.* Op. cit. P. 131.
36. *Мережковский Д.* Указ соч. С. 230. Анализ этого стихотворения см. в кн.: *Колобаева Л.А.* Русский символизм. М.: Издательство Московского государственного университета, 2000. С. 36.
37. На рубеже веков. Ил. 86.
38. *Miller J., M.* Op. cit. P. 118.
39. На рубеже веков. Ил. 95.
40. *Соловьев В.* Стихотворения. М., 1990. С. 57.
41. Перевод В. Брюсова. См.: *Верлен П.* Калейдоскоп. М., 2007. С. 170.
42. Символизм в России. Ил. 58.
43. *Bodelsen M. a.o.* The Royal Copenhagen Porcelain Manufactory 1775–1975. Copenhagen, 1975. P. 66, ill. 3.
44. *Prevet A.* La ceramique a travers les ages. P., 2007. P. 31.
45. *Halle A., Preaud T.* Porcelaines de Sevres au XIX-e siecle. P., 1975. P. 46.
46. Символизм в России. Ил. 159.
47. «Страна живительной прохлады...». Искусство стран Северной Европы XVIII – начала XX в. М., 2001. Ил. 250.
48. *Prevet A.* Op. cit. P. 32.
49. На рубеже веков. Ил. 73, 74.
50. *Миллер Дж.* Указ соч. С. 77.

*Алёна Григораш*

СИМВОЛИЧЕСКИЙ АСПЕКТ  
ДЕКОРАТИВНОГО ОФОРМЛЕНИЯ  
СВАДЕБНОЙ БАШНИ В ДАРМШТАДТЕ

Как известно, в Германии, в небольшом гессенском городе Дармштадте, на рубеже XIX–XX веков возник один из европейских центров модерна, Дармштадтская колония художников. Ее появление стало возможным благодаря патронату местного правителя, Великого герцога Гессен-Дармштадтского Эрнста Людвига, не чуждого любви к искусству и новизне. Пригласив в свою резиденцию молодых художников модерна из Германии, Франции, Австрии, он отдал им для экспериментов территорию дворцового английского парка, где они и создали архитектурный ансамбль Дармштадтской колонии<sup>1</sup>. К нему относится и Свадебная башня, которая по сей день является символом города<sup>2</sup>.

Идея, возвести башню на холме Матильденхёэ, возникла у Йозефа Ольбриха – главного архитектора колонии – еще около 1900 года. Из всех приглашенных художников он был единственным на тот момент профессиональным зодчим с опытом и славой, приобретенными в Вене. С самого начала он планировал возвести смотровую башню, сделав ее высотной доминантой города, причем принципиально выше, чем башня старого замка в Дармштадте. Другими словами, символ старой власти (башня замка) как бы уступал первенство символу новой власти – власти искусства (башня на Матильденхёэ). Таким образом, в трактовке Ольбриха Дармштадтская колония, в начале XX века находившаяся за пределами города, становилась ядром нового градостроительного центра, что стало своеобразным воплощением идей Ольбриха, высказанных еще в кругу Венского Сецессиона, – он жаждал создать целый город в стиле модерн, в центре которого на самой высокой точке возвышался бы храм Труда, в котором художники творили бы произведения искусства, как священники – богослужение<sup>3</sup>. Этот замысел раскрывает то символическое значе-

ние, которое Ольбрих придавал иерархии вертикалей и горизонталей города и такой характеристике, как высотность.

Многочисленные предварительные эскизы башни показывают авторские поиски формы – то круглая, то квадратная в плане, она то приобретает столбы-опоры, то становится проницаемой каркасной конструкцией из металлических балок или же высится единым кирпичным массивом. Эскизы не всегда датированы архитектором, поэтому мы не станем выстраивать эволюцию формального решения башни с конца 1890-х годов до 1906 года, а только отметим самые важные особенности для понимания ее символики. В ранних эскизах можно увидеть, как на столбах из кирпича или на металлическом каркасе покоится смотровая площадка, «осеняемая» короной Герцога<sup>4</sup>. В то же время башня декорирована живописью с историей Дармштадта, выполненной на стенах из стекла<sup>5</sup>. Таким образом, декор башни прославлял историю города и его правителя, великого герцога Эрнста Людвига.

К первой крупной выставке Дармштадтской колонии в 1901 году башня не была построена (возможно, по экономическим причинам), однако Ольбрих не терял надежды на ее постройку, и после второго брака Эрнста Людвига на Элеоноре Эрнестине Сольмс-Гогенсольмс-Лихской в начале 1905 года продолжил работу над эскизами смотровой башни, называемой им уже «башней Элеоноры». Эта серия демонстрирует двухбашенные композиции на единой платформе, соединенные лестничными переходами и аркой под крышей. Причем, если рельеф с фигурами на фоне гербов соединившихся в браке монарших домов остается неизменным, архитектурное завершение от эскиза к эскизу предполагает многочисленные варианты. Так, Ольбрих рисует то две отдельные башни, в силуэте вызывающие ассоциации с двумя коронами, то сложную трехчастную вальмовую крышу, но в конечном счете выбирает форму из пятиступенчатых «кокошников»<sup>6</sup>. Исторических ассоциаций для такой формы несколько: это крыша башни в Мальхине (XVI в.), завершение фасада Тынской школы в Праге (XIV–XVI вв.) и абрис крыши над колокольной русской церкви, построенной на Матильденхёе<sup>7</sup>. А также – контур пальцев поднятой вверх ладони. Все эти версии имеют право на существование, добавим лишь, что грубая кирпичная кладка, монолитность силуэта, ее высота напоминают родовые башни средневековой Италии, которые Ольбрих несомненно видел во время своей зарубежной поездки как обладатель первой премии по окончании Венской академии изящных искусств. Так как башня должна была прославлять союз двух знатных родов, образная отсылка к итальянским родовым башням уместна, так же как и к немецкой кирпичной готике. Последняя

ассоциация особенно значима, поскольку архитектура Свадебной башни предвосхитила поиски немецкого архитектурного экспрессионизма, который также обращался к средневековым истокам.

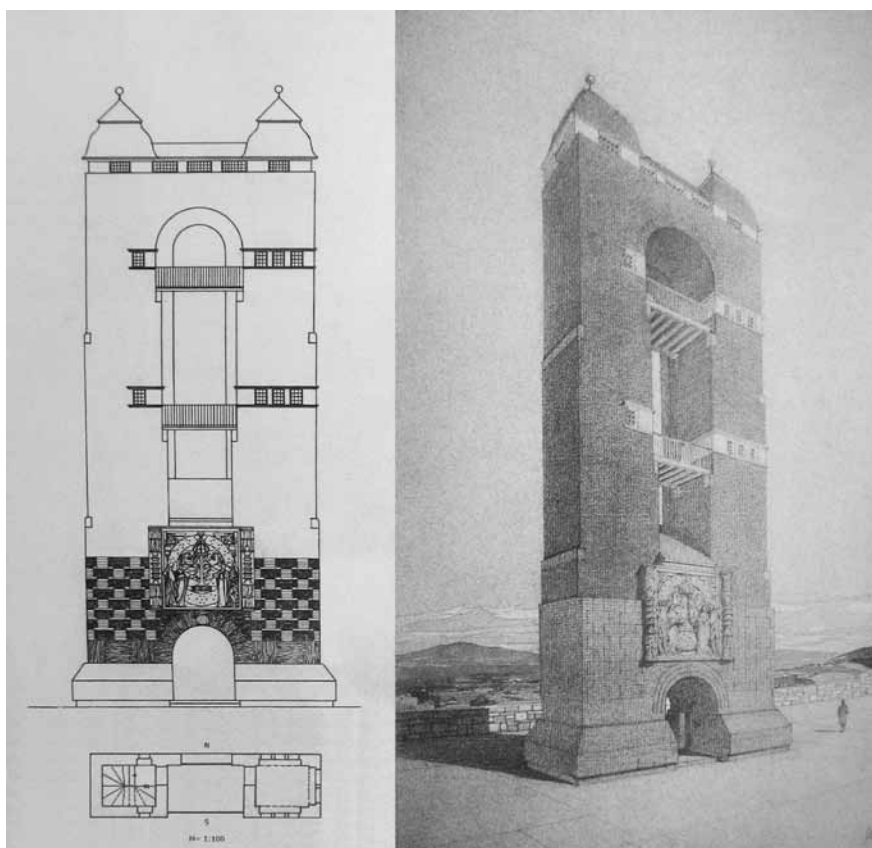
Строительство башни было приурочено к двум событиям. С одной стороны, к прошедшей свадьбе Эрнста Людвига, с другой – к готовившейся в 1908 году очередной выставке колонии. Примечательна история строительства башни, осуществленная благодаря остроумному расчету зодчего: когда представители города пришли к нему за советом, какой подарок сделать герцогу, Ольбрих посоветовал спросить у него самого, ну а тот посоветовался в свою очередь с любимым архитектором. Однако при подготовке к выставке 1908 года решено было построить не только отдельно стоящую башню, но и новый выставочный зал. Так Ольбрих получил не только долгожданный заказ на реализацию своих архитектурных капрично с башней, но и на зал, которые он соединил композиционно. При подготовке проекта Ольбрих использовал план местного дармштадтского придворного архитектора Августа Буксбаума, также мечтавшего возвести башню<sup>8</sup> и построить выставочное здание (его чертежи герцог без колебаний передал Ольбриху), подобно тому как для планировки архитектурного ансамбля Колонии к ее первой выставке («Документ немецкого искусства», 1901) он использовал план местного архитектора Карла Хофмана 1897 года.

Итак, к выставке 1908 года в Дармштадте на субструкциях бывшего водохранилища по эскизам Ольбриха была возведена Свадебная башня и выставочное здание. Последнее имело прямоугольный план, было облицовано грубой по фактуре серой штукатуркой и почти лишено декора, за исключением мозаики в куполе перголы на лестничном подъеме к входу в выставочные залы. Крыша перголы, напоминающая египетский пирамидон, вкупе с брутальностью архитектурных масс выставочного здания и Свадебной башни, дала повод прессе восхищаться ассиро-египетской монументальностью и величием комплекса<sup>9</sup>, хотя общий абрис башни с выставочным залом напоминал боковой контур средневекового католического храма с двумя башнями на западном фасаде.

К сожалению, декор башни был выполнен уже без участия Ольбриха, так как архитектор скончался в том же 1908 году в Дюссельдорфе, где строили по его эскизам торговый магазин Титц. В одной из эпитафий написано, что именно постройкой Свадебной башни он связал себя с Дармштадтом и оставил в нем память о себе<sup>10</sup>. Таким образом, постройка башни символизирует три события: свадьбу Эрнста Людвига, выставку Дармштадтской колонии и смерть Йозефа Ольбриха. Отделкой Свадебной башни занималось несколько членов

Дармштадтской колонии в разные годы, поэтому имеет смысл рассмотреть изменения ее убранства в хронологическом порядке.

В 1908 году над главным входом, украшенным прозрачной чугунной решеткой с гербом города, появился рельеф Генриха Йобста. Рельеф был разделен на две части и кардинально отличался по своему решению от того, что предлагал Ольбрих. В нижней были изображены гербы Гессен-Дармштадтской и Сольмс-Гогенсольмс-Лихской династий на фоне ветвей дерева, поверх которых шла надпись посвящения герцогской чете в связи с их свадьбой. В верхней части рельефа были изображены стоящие на консолях полуобнаженные женские фигуры, символизирующие силу, мудрость, справедливость и милосердие. По средневековой традиции они были изображены с атрибу-



Й.М. Ольбрих.  
Эскизы к свадебной башне. 1905.  
Библиотека по искусству  
Государственных музеев Берлина

тами – Сила укрощает льва, Справедливость держит весы и меч и т.д. – на консолях в виде животных. В целом пластика рельефа несколько неуклюжа, а его белый цвет мало подходит для кирпичной кладки башенных стен. Позже, в 1914 году, когда проходила последняя выставка Колонии, Бернхарт Хётгер расположил в платановой аллее, которая находится напротив входа в башню, рельефы с женскими фигурами, символизирующими жизненный цикл, на индийские тексты Бхагавадгиты – «Весна», «Лето», «Сон» и «Пробуждение». Выполненные в керамике, скульптуры отражают влияние экзотической восточной деревянной скульптуры с ее идолоподобной застылостью, ставшей популярной благодаря Гогену. В аллегорических женских фигурах на рельефе Йобста можно обнаружить некоторую схожесть с ними в трактовке поз.

Сохранились описания декора интерьеров комплекса Свадебной башни, которые планировалось создать к 1908 году. Войдя в башню и поднявшись по лестнице наверх, можно было попасть в две смотровые комнаты, расположенные одна над другой и посвященные герцогу и герцогине соответственно. Первая комната представляла собой прямоугольное помещение с высоким полуцилиндрическим сводом, который первоначально планировалось покрыть орнаментами, а на стенах изобразить историю жизни герцога. Однако Фритц Гегенбарт, последователь Макса Клингера, изменил замысел фресковой росписи, придав ей странный символический подтекст. Он изобразил двух обнаженных женщин верхом на единороге и олене<sup>11</sup>, следующих за юным воином, перепрыгивающим улитку. На обложке каталога выставки 1908 года помещен рисунок, сделанный по фреске Гегенбарта: юноша с кувшином верхом на единороге (морском коне?) перепрыгивает большую улитку, готовую скрыться в волнах. Возраст девушек и юноши, мотив волны, сказочные существа, медлительная улитка, взятая из иллюстрированной книги Э. Геккеля «Красота форм в природе»<sup>12</sup> (1899–1904), относятся к тем мотивам, которыми оперировал язык модерна.

В газете «Искусство» (1908–1909 год) так оценили его росписи: «Гегенбарт преследует совершенно новый взгляд на декоративное искусство... Уже в первых замыслах эскиза он располагает архитектурно свою чисто декоративную живопись сообразно величине и делению комнаты. Он следует желаниям Великого герцога, когда тот ищет в содержании его работы изображение победы нестерпимо несущегося вперед нового времени над старым»<sup>13</sup>. Однако художнику не везло: от сырости его живопись быстро испортилась, и он вынужден был ее переделывать. В очередной раз его фрески сильно пострадали во Вторую мировую войну, и сегодня в натуре можно увидеть

лишь реставрацию 1986 года по фотографиям 1913 года: на одной стене изображена женщина на лосе, который перепрыгивает улитку в морских волнах, на противоположной – младенец в материнском лоне. Единственное, что сохранилось неизменным во всех трех вариантах фрески, – корона с вензелем герцога в центре, окруженная орнаментами, бегущими по своду.

Таким образом, в окончательном варианте росписи комнаты герцога совсем не соответствовали программе «житийного цикла», осуществленного в комнате герцогини, расположенной над покоем герцога. Согласно желанию Ольбриха ее покои были стилизованы под покои ренессансного палаццо: золоченые панели потолка, фресковый фриз на стенах, ниже – деревянная обшивка, выполненная фабрикой Юлиуса Глюкерта (купившего, как известно, в Дармштадтской колонии два дома, выстроенных по эскизам Ольбриха в 1899–1901 годах), мраморный пол с узором из черно-белых ромбов. Живопись принадлежала местному художнику Филиппу Отто Шеферу, сыну дармштадтского искусствоведа Георга Шефера. Он также отошел от изначальной темы росписей ради аллегорического изображения свадьбы. Центром композиции была фигура венценосного мужа, надевающего на руку принцессы кольцо, в окружении групп путти, занятых украшением фриза гирляндами и венками из цветов. На противоположной стене есть надпись на латыни с посвящением фрески свадьбе Эрнста Людвига и Элеоноры. На одной из стен изображены стоящие рыцари, к которым подходит старик, поддерживаемый закутанной в плащ женщиной, а чуть поодаль за ними следует женщина с корзиной роз, помогающая подняться убежавшему путти. На противоположной стене, среди пейзажей окрестностей Лихтенберга, были помещены аллегорических фигуры, изображающие провинции, принадлежавшие герцогу: «...три провинции в преклонении. Они изображены в середине стены единой группой из трех женских фигур. Штаркенбург, полный удали и права, с копьем, с дубовым венком в волосах как символ торжествующих сил. Верхнегессенские земли с фруктами в руках и венком, светящимся колосьями, в волосах, и Прирейнские гессенские земли, чьи волосы украшены венком из виноградной лозы, с Вормским собором в правой руке, у ног ее – путти, несущие гроздья винограда. За этой группой следует другая, полная живости, символизирующая радостную, увлажненную вином жизнь на Рейне. А перед главной группой – женщины и путти, с платками и корзинами, полными фруктов, колосьев и цветов»<sup>14</sup>.

С момента написания статьи в 1909 году описанная композиция также претерпела изменения: аллегорическая фигура Верхнегессенских земель держит в руках макет здания подобно фигуре Прирейн-

ских гессенских земель, а не фрукты. Последняя увенчана не венком, а короной в виде башни с четырьмя зубцами, символизирующей административный статус земли. Группы женщин и пути, символизирующие плодородие подвластных земель, заменены двумя возлежащими женскими фигурами, одна из которых играет на арфе<sup>15</sup>, а другая держит в руках жезл и весы. Первая, скорее всего, символизирует символ мировой гармонии, а вторая – справедливость. Изображенная со стороны принцессы, она смотрит прямо в глаза венценосного мужа. Таким образом, аллегорические фигуры, с одной стороны, символизируют богатство и поклонение подвластным герцогу земель, а с другой – благопожелания на его будущее правление. Стиль росписи Ф.О. Шефера ассоциируется с итальянской живописью Проторенессанса и Высокого Возрождения, в целом отражая интерес своего времени к «примитивам», неоклассицизму и забытой технике фресковой живописи.

Над комнатой герцогини, под самой крышей, была расположена «капелла» для управления механизмом часов, которые по замыслу Ольбриха должны были появиться на боковом фасаде башни. На момент проведения выставки 1908 года там были вывешены картины, посвященные истории Дармштадта, что напоминает о первых эскизах Ольбриха около 1900 года. В дальнейшем же это помещение было закрыто для посещения публики, в отличие от комнат герцога и герцогини, из которых открывались прекрасные виды окрестностей. Апелляцию к ним можно найти не только в аллегорических фигурах на фресках Шефера, но и в самом титуле Эрнста Людвиг – Великий герцог Гессенский и Прирейнский. Из окон комнат для обзора хорошо виден Рейн, что, видимо, было важно для Ольбриха, выбравшего для башни высоту почти в полсотни метров<sup>16</sup>.

В 1914 году холл Свадебной башни был украшен мозаичными панелями Ф.В. Клэйкенса. В одной полукруглой нише были изображены крылатые фигуры обнаженного мужчины и женщины, слившихся в поцелуе. В противоположной нише на постаменте с именами герцога и герцогини, среди львов, держащих в лапах гербы обоих домов, на фоне золотого дерева установлена крылатая женская фигура в прозрачной тунике, держащая в руках рога изобилия, от которых, будто гирлянды, летят голуби с красными розами в клюве. Мотив мозаик – поцелуй, фигура Астарты<sup>17</sup> в окружении атрибутов плодородия и власти характерны для эпохи модерна, но изобразительный язык – локальный колорит ярких, чистых цветов, симметричная композиция – скорее тяготеет к языку неоклассицизма.

К 1914 году на южной стене башни, обращенной ко входу в выставочное здание Ольбриха, по эскизам другого члена Колонии, Аль-



бина Мюллера<sup>18</sup>, возглавившего после его смерти колонию художников, были созданы часы, исполненные в технике мозаики. Решены они были практически в той же гамме (белый, синий, золотой), хотя и более лаконичной, чем в мозаиках Клёйкенса. Особенность часов заключалась в том, что они солнечные. Этот выбор можно объяснить интересом к временам архаики и, в частности, немецкой модой на «ассиро-вавилонский» стиль<sup>19</sup>. Мозаикой выложены не только цифры, которые должны показывать часы, но и эмблемы знаков зодиака, а также стихи Рудольфа Биндинга, посвященные теме природного времени, которое показывают солнечные часы<sup>20</sup>. С другой, северной стороны башни по эскизам Мюллера также были исполнены часы на том месте, где их первоначально планировал установить Ольбрих. Правда, Мюллер не использовал эскиз циферблата своего предшественника, на котором были изображены цифры и вторящий ходу часовой стрелки хоровод из летящих голубей<sup>21</sup>. Более простой циферблат Мюллера фланкирован двумя факелами с развевающимся пламенем как символами бренности жизни, а внизу в ячейках изображены: крест как символ веры, пылающее сердце как символ любви и якорь как символ надежды. Таким образом, Мюллер противопоставил декору солнечных часов с их астральными и языческими символами христианскую символику, а природному счету времени – механистическое исчисление<sup>22</sup>. Циферблат на этот раз не мозаичный, а металлический, позолоченный. По своему решению он перекликается с формами, в которых решен декор Лебединого храма – круглой беседки, построенной к выставке 1914 года поодаль выставочного здания и русской капеллы, стилизованные формы которой предвещают эстетику ар деко.

Итак, история создания Свадебной башни сложна и неоднозначна. Каждый художник Дармштадтской колонии, работающий над декором башни, привносил новые смыслы в ее символическую программу. В ее формах и декоре декора можно обнаружить как проявления символизма, та и идеи неоклассицизма и ар деко. Обобщая, можно сказать, что как здание-символ Свадебная башня посвящена трем временным коннотациям: вечному времени (часы Мюллера), времени прошедшему (рельеф Йобста, фрески Шефера в честь единичного события – свадьбы и выставка картин об истории Дармштадта как сумме событий) и будущему (частично фрески Шефера, фрески Генбарта, мозаики Клёйкенса). Семантический посыл декора башни сводится к прославлению герцога Эрнста Людвиг как правителя своих подданных и покровителя искусств. Свадебная башня, чья образно-семантическая эволюция почти полностью охватывает период существования Дармштадтской колонии, может по праву считаться

не только символом города Дармштадта, но и символом Колонии художников<sup>23</sup>, чей архитектурный комплекс в начале XX века Ю. Мейер-Грефе справедливо называл «новыми Афинами», а А. Мюллер – «современным Акрополем».

### Примечания

1. Об истории строительства Дармштадтской колонии художников существует обширная научная литература, в том числе на русском языке. См.: *Н.В.* Дармштадтская колония художеств // Мир искусства. 1901. № 2–3; *М-в П.* Дармштадтская выставка 1901 года // Зодчий. 1902. № 33–34; *Нацокина М.В.* Творчество Й.-М. Ольбриха и Дармштадтская колония художников // Архитектура мира. Вып. 1. Материалы конференции «Проблемы истории архитектуры». М., 1992. С. 120–130; *Ульмер Ренате.* Дармштадтская колония художников // Стиль жизни – стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. М.: ГТГ, 2000. С. 117–123; *Вольде Аннете.* Хроника Дармштадтской колонии художников // Там же. С. 124–136; *Нацокина М.В.* Дармштадтская колония художников и развитие московского модерна // Там же. С. 562–575; и т.д. (*Прим. науч. ред.*)
2. Немецкие историки искусства достаточно подробно исследовали проблематику строительства и декора Свадебной башни в рамках формального и культурно-исторического методов. См., например: *Sperlich Hans-G.* Problemkreis Hochzeitsturm // Josef Maria Olbrich. 1867–1908. Ausstellungskatalog. Darmstadt, 1983. S. 37–55; *Ulmer R.* Jugendstil in Darmstadt. Darmstadt, 1997. S. 206; Ausstellungshallen und Hochzeitsturm – Haus der Künste, Wahrzeichen der Stadt // Mathildenhöhe Darmstadt. 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone. In drei Bänden. Bd. 3. Darmstadt, 2004, и т.д. Мы же, следуя за К. Вольпертом, чья статья также помещена в вышеупомянутом каталоге, постараемся рассмотреть Свадебную башню с точки зрения семантического подхода: *Wolbert K.* «...Wie ein Tempel in einem heiligen Haine» – Olbrichs semantische Architektur und die Utopie eines ästhetisch überhöhten Lebens in Schoenheit und Feierlichkeit. Tempelhaus und Arbeit als Gottesdienst // Josef Maria Olbrich. 1867–1908. Ibid. S. 70–75.
3. Идею храма Труда Ольбрих воплотил в постройке ателье, дома Эрнста Людвига, к выставке 1901 года в Дармштадтской колонии. Подробнее см.: *Wolbert K.* Ibid.
4. В текстах того времени часто встречается сравнение башни с короной города.
5. Описание эскизов Й.Ольбриха в 1900 году встречается в одной из дармштадтских газет. См.: *Sperlich Hans-G.* Ibid. S. 44–45.
6. Что характерно, такая форма тут же дала повод легендам и многочисленным версиям ее происхождения.

7. Таким образом, на территории Колонии Свадебная башня была не первым зданием, построенным «в подарок к свадьбе» монарших особ. Еще до создания Колонии на холме Матильденхёэ, среди дорожек английского парка, возникла православная церковь по эскизам Л. Бенуа (1897–1899) в неорусском стиле с мозаиками В. Васнецова. Она была подарена Эрнстом Людвигом своей сестре Алисе (в России принявшей имя Александры Федоровны), которая вышла замуж за царя Николая II.
8. Сохранились эскизы с башней А. Буксбаума, выполненные в духе историзма. О строительстве Свадебной башни под руководством Ольбриха Буксбаум оставил заметки в своих воспоминаниях.
9. *Stahl Fr.* Berliner Tagblatt, abgedruckt in Darmstaedter Zeitung. 14. August 1908, S. 1447 f. См.: Ausstellungshallen und Hochzeitsturm – Haus der Künste, Wahrzeichen der Stadt // Ibid. S. 96.
10. *Ernst Wasmut A.-G.* Lehmann-Mannheim A., Architekt B.D.A. Professor Josef Maria Olbrich-Darmstadt // Neudeutsche Bauzeitung, Jg. 4. Berlin, December 1908.
11. Интересно вспомнить, что в раннем творчестве норвежского художника Эдварда Мунка встречается также образ женщины, едущей на олене, в поэме «Альфа и Омега», для которой он сделал рисунки. Там этот образ несет отрицательную коннотацию женской измены, что вряд ли можно усмотреть в Дармштадтской фреске.
12. На немецком языке название книги звучит как «Kunstformen der Natur», что корректнее было бы перевести как «художественные формы в природе», то есть в названии подчеркнуто, что формы жизни так же прекрасны в природе, как и художественные произведения в искусстве.
13. Цит. по: Ausstellungshallen und Hochzeitsturm – Haus der Künste, Wahrzeichen der Stadt // Ibid. S. 102.
14. *Streese M.* Durch die Hessische Landesausstellung 1908. Kritische Erlaeuterungen // Darmstaedter Tagblatts. Цит. по: Ibid. Там же. S. 104.
15. Также арфа является атрибутом Терпсихоры, греческой музы, покровительствующей певцам и танцорам.
16. 48,5 метров.
17. Возможно, это Церера или Ника. Несмотря на атрибуты, невозможно дать точной трактовки.
18. Помимо часов для Свадебной башни по эскизам А. Мюллера декорируют обрамление входного портала ленточным орнаментом с цветочными мотивами, а также, в пандан к перголе, нишу на противоположной стороне выставочного здания.
19. Как раз в начале XX века происходят археологические раскопки Вавилона, в том числе знаменитых ворот богини Иштар. Кроме того, упоминания о солнечных часах и мастерстве в искусстве астрономии встречаются у Витрувия, чьи сочинения Альбин Мюллер не мог не знать как архитектор.

20. Примечательно, что вторая из трех строф пропущена, так как в этом месте в Свадебной башне врезано окно (далее выделено мной курсивом.). *Der Tag geht/ ueber mein Gesicht / die Nacht sie / tastet leis vorbei / und Tag und Nacht / ein Gleichgewicht / und Nacht und Tag / ein Einerlei. / Es schreibt die / dunkle Schrift der Tag / und dunkler noch / schreibt sie die Nacht / und kleiner lebt, / der deuten mag, /was beiden Schatten / ihm gebracht. / Und ewig kreist / die Schattenschrift, / leblang stehst Du / im dunklen Spiel, / bis Dich des Spieles / Deutung trifft. / Die Zeit ist um / du bist am Ziel.* Цит. по: Lbid. S.109.
21. Таких же, как в мозаиках Клёйкенса с Астартой.
22. Известно, что первыми механическими часами были маятниковые часы. Ольбрих задумал свои башенные часы музыкальными, мелодию для которых должен был сочинить Эрнст Людвиг. Идея не была реализована.
23. Характерно, что изображение Свадебной башни помещено на обложке книги известного историка архитектуры Н. Певзнера «Пионеры современного дизайна. От Вильяма Морриса до Вальтера Гропиуса», переизданную в 1960 году в лондонском издательстве «Pelican Book». См.: Ibid. S. 8.

*Мария Нащокина*

ВИЛЛА КЕРИЛОС –  
АНТИЧНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ  
ЭПОХИ СИМВОЛИЗМА

Как известно, европейская культура эпохи символизма оказалась необычайно многообразна и богата на эстетические эксперименты. Устремленная ко всему самому совершенному и уникальному, она способствовала появлению и реализации многих незаурядных личностей и созданию единственных в своем роде произведений, рожденных по их воле и фантазии. К их числу, несомненно, относится вилла «Керилос» на Лазурном берегу Франции в аристократическом местечке Больё-сюр-Мер – самая последовательная и стильная интерпретация античности 1900-х годов, то есть эпохи ар нуво, или бель эпок («Belle Époque»), как ее еще называют во Франции.

Вилла была создана Теодором Рейнаком – примечательной личностью своего времени, принадлежавшей к семье, давшей Франции несколько известных политических, общественных деятелей и ученых. Отец его был богатым финансистом из уважаемого банкирского дома во Франкфурте-на-Майне, переехавшим во Францию в середине XIX века. Его старшие братья – Жозеф, историк, политик и секретарь Л. Гамбетты<sup>1</sup>, и Соломон, филолог, археолог и директор Музея древних народностей в Сен-Жермен-ан-Ле<sup>2</sup>, – были прекрасно образованы и занимали видные позиции во французской общественной элите. Теодор Рейнак был младшим, но с детства считался чудо-ребенком. Биографы неизменно пересказывают слова его коллеги по Академии изящной литературы, охотно вспоминая, что в возрасте 13 лет он удивил некую русскую даму, назвав 130 водных путей, рек и притоков в России<sup>3</sup>. В семнадцать лет он выиграл 19 призов на бакалаврских экзаменах – по математике, литературе, рисунку, истории, географии, греческому, латыни и т.д. – рекорд, поразивший даже его профессоров. Вместе с братьями Теодор образовывал феноменальное трио. Их инициалы JST остроумно переводили, как «Je Sais Tout» (Я знаю все).

В 1881 году Т. Рейнак окончил юридический и филологический факультеты Сорбонны, несколько лет занимался адвокатской практикой, а затем полностью посвятил себя исследованиям по истории. Особенно значителен его вклад в археологию и историю эллинистического Ближнего Востока<sup>4</sup>, папирологию, нумизматику, эпиграфику<sup>5</sup> и историю еврейского народа<sup>6</sup>. Во всех этих областях Теодор Рейнак был общепризнанным мировым авторитетом. Прежде чем сосредоточиться на древней греческой истории, он получил докторскую степень дважды – в области права и литературы, причем в очень молодом возрасте. Хорошо известный и уважаемый ученый, автор первого французского перевода «Афинской политики (республики)» Аристотеля, он был к тому же незаурядным музыковедом – поистине сенсацией стало открытие им античной греческой музыки, записи которой, обнаруженные археологами, он расшифровал и опубликовал. В 1884–1901 годах Т. Рейнак – профессор филологического факультета Сорбонны, где читал курс нумизматики, с 1903 года – профессор Высшего института социальных наук (кафедра истории религий), с 1924-го – профессор нумизматики Коллеж де Франс. Кроме преподавания Т. Рейнак активно участвовал в научной и общественной жизни. В 1886–1906 годах он редактор журнала «Обзорение греческих исследований», в 1906–1928 годах – «Газеты изящных искусств», с 1909-го член Института Франции («Академии надписей и изящной словесности»), президент Французского лингвистического общества, член Королевской академии наук Бельгии, почетный доктор Тринити колледжа в Дублине и заместитель Департамента Савойя, а в 1906–1914 годах – член палаты депутатов Франции. Одно перечисление этих заслуг и должностей сразу обнаруживает необыкновенную созидательную энергию и одаренность этого человека.

Хотя широкая образованность позволяла Теодору Рейнаку работать в разных областях исторического знания, все же главным делом его научной жизни и эстетическим увлечением стало изучение истории и культуры Древней Греции. Восхищение ее искусством и воплотилось в строительство в Больё-сюр-Мер в 1902–1908 годах «древнегреческой» виллы, поражающей до сих пор своим художественным совершенством. (Как историк-профессионал Рейнак, конечно, понимал непреходящее значение своего архитектурного детища, не только эстетическое, но и научное, а потому и завещал его впоследствии Институту Франции).

Ученый эллинист Теодор Рейнак – человек XIX века, как его характеризовали современники, решил построить свою виллу по образцу античных домов небольшого острова Делоса. Возникает закономерный вопрос, почему за образец были взяты именно эти дома?

Конечно, это выбор заказчика, находившегося в центре всех новостей в изучении античного мира. Раскопки Делоса стали едва ли не главным событием французской исторической науки конца XIX – начала XX века и дали достойный повод для национальной гордости. Широкие или «великие раскопки», как их обычно называют, были начаты Французской школой в 1873 году<sup>7</sup>. Как раз в период строительства виллы, между 1904 и 1914 годами под началом М. Оллё и благодаря поддержке герцога de Loubal были раскрыты наиболее важные участки древнего поселения, и в первую очередь достаточно полно сохранившиеся богатые частные дома (из них наиболее замечательными были дома Диониса, Клеопатры, Масок, Дельфинов, Гермеса, Трезубца) с прекрасными мозаичными полами.

В античной Греции остров Делос считали священным, так как, согласно мифу, именно здесь родился бог Аполлон. Немногочисленное население острова жило доходами от храма Аполлона, который имел общеэллинское культовое значение. При римлянах Делос был провозглашен свободной гаванью, куда могли заходить и иностранцы, что способствовало развитию торговли и небывалому культурному и экономическому расцвету острова. Позднее, во время войн Рима с царем Митридатом Евпатором (I в. до н. э.) остров был полностью опустошен его войсками. Для Теодора Рейнака Делос был, конечно, не просто яркой археологической новостью, ведь он серьезно занимался историей царя Митридата и опубликовал о нем несколько статей и монографию<sup>8</sup>. Со времен археологических раскопок начала XX века Делос стал фактически музеем Античности под открытым небом. (Сейчас на нем раскрыты основания трех храмов-святилищ Аполлона, храма Артемиды, храма Тритона и храма богини Геры, жилого «Дома на холме», а также других святилищ и портиков.) «Воскресить», не умозрительно, а в реальности один из домов близкого ему священного Делоса и задумал Рейнак в своей вилле.

Для воплощения своего неординарного замысла владелец сделал довольно необычный выбор зодчего. Им стал совершенно неизвестный молодой архитектор Эммануэль Понтремоли, выходец из семьи раввина, уроженец Ниццы (1865–1956), обладатель Grand Prix de Rome 1890 года. Скорее всего, Рейнака привлекло то, что он был не только архитектором, но и археологом. Выиграв Prix de Rome и выехав за рубеж, он сумел стать участником раскопок акрополя в Пергаме в Малой Азии и в Дидимах, что увенчалось выходом в 1900 году его совместной с археологом М. Колиньоном книги<sup>9</sup>. Возможно, выбор архитектора Понтремоли в качестве зодчего виллы был обусловлен и тем, что в Пергамских раскопках он заявил о себе именно как исследователь эпохи эллинизма. Ведь период расцвета культуры

острова Делос и его основные памятники как раз и относились к эпохе эллинизма и римскому времени<sup>10</sup>.

Вилла Рейнака строилась 6 лет – с 1902 по 1908 год; итывая степень ее художественной завершенности и эксклюзивность абсолютно всех предметов обстановки, это совсем немного. Осуществить задуманное стало возможно, только благодаря счастливому союзу заказчика и зодчего, основанному на взаимопонимании и обоюдной любви к искусству Древней Греции. Совершенно очевидно, что создание проекта было для этой взаимодополняющей пары только началом напряженной творческой работы. Обилие разнообразных символических мотивов отделки, обдумывание мельчайших деталей интерьеров, выбор древних или музейных образцов для обстановки – все это обсуждалось и складывалось на протяжении всего строительного периода. Любуясь сегодня их творением, не перестаешь восхищаться тем, как высоки были интеллектуальные и эстетические запросы и у заказчика, и у его архитектора.



Фрагмент западного фасада  
виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

Пергола над входом  
в здание виллы Керилос.  
Фото 2009 г.



Символичным был сам замысел виллы, призванной воскресить древнегреческий дом, причем не обобщенный, а исторически конкретный – предмет изучения увлеченного греческой культурой заказчика. Конечно, была задумана не копия дома с острова Делос, которая была бы невозможна, а, скорее, материализованное представление ученого о том, каким дом был или мог быть в эпоху расцвета древней культуры. Создание подобных оживших исторических артефактов – черта, свойственная эпохе символизма. Достаточно вспомнить знаменитые замки Людвига II Баварского, строившиеся в самом ее начале, – Нойшванштайн (1869–1884), вдохновленный легендарным Вартбургом, и Херренкимзее (1878–1886) – несколько уменьшенную и уединенную копию дворца и парка в Версале.

Впрочем, стремление к археологически точному воспроизведению античных образцов в современной архитектуре возникло почти на полвека раньше, еще в эпоху романтизма первых десятилетий XIX века. Наиболее последовательно оно воплотилось на закате



Кровля над перистильным двором виллы Керилос.  
Фото 2009 г.



Фонтан и куст олеандра в перистиле виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

классицизма, в 1830–1850-е годы, когда появились сразу несколько античных стилей – неогрек, помпейский, римский, египетский (стиль Египта эпохи эллинизма), которыми так увлекались в аристократических кругах Западной Европы и России<sup>41</sup>. Их использование, особенно в интерьерах, как бы помещало обитателей в волнующую древность. Изысканный неогреческий стиль, сразу включивший в число своих выразительных средств только открытую в те годы архитектурную полихромии Древней Греции, предстал в виде Нового Эрмитажа в Петербурге Л. фон Кленце, Римских купален К.-Ф. Шинкеля в Потсдаме (1829–1840) и А.И. Штакеншнейдера в Петергофе (1840–1850-е), а также в виде известных проектов К.-Ф. Шинкеля – нового королевского дворца на афинском Акрополе и дворца в крымской Ореанде для русской императрицы.

Отметим попутно, что в проекте павильонов и дворца на Акрополе Шинкель постарался применить не только полихромную декорацию, но и характерную древнегреческую планировку с перистильными двориками. Тогда же, то есть в 1830–40-е годы, популярным в отделке интерьеров стал и нарядный помпейский стиль, источником которого явились настенные росписи, раскрытые археологическими работами в Помпеях. (Кстати, помпейская живопись стала убедительным доказательством развития живописи в Древней Греции, поскольку некоторые ее композиции были копиями с работ греческих художников.) Примерами могут служить помпейские интерьеры Зимнего дворца в С.-Петербурге (1838–1839) А.П. Брюллова и Помпеяnum Людвига I Баварского (1839–1846), возведенный Гертнером. Подчеркнем, что и в «неогреческих», и в «помпейских» интерьерах мебель, светильники и другие предметы обстановки обычно копировали или стилизовали античные образцы, а кроме того, в них старались включать и подлинные археологические предметы – кратеры, амфоры, мозаики. Таков, к примеру, небольшой и необыкновенно изящный петергофский Царицын павильон (арх. А.И. Штакеншнейдер, 1842–1844), выстроенный в неогреческом стиле с внутренней декорацией, напоминающей живописное оформление богатых вилл погибших Помпей. Он имел характерный внутренний перистильный дворик-атриум с бассейном – имплувием, а в его отделке были использованы подлинные помпейские колонны (в кабинете императрицы) и орнаментальные мозаичные полы, дополненные в 1850 году привезенной из Италии и отреставрированной античной мозаикой (в столовой). Многочисленные предметы обстановки – мебель, люстры, треножные светильники-торшеры и т.д. – были точными или вольными копиями антиков, а в специально созданных для этого павильона этрусском кофейном и чайном сервизах были стилизованы рисунки и оформление краснофигурной и чер-

нофигурной древнегреческой посуды. Другими словами, уже в первой половине XIX века метод создания подобных археологически достоверных произведений уже полностью сложился.

Желание приблизиться к вожделенной древности находило тогда выражение и в далеких от реальности, но оригинальных затеях. Так, в 1845 году Нестор Кукольник делился с читателями несбыточной, но романтической мечтой: «...представьте, что города (Помпеи, Стабии, Геркуланум. – *М.Н.*) очищены и в этих городах живут римляне времен Августа. Костюмы, язык, нравы, обычаи, всё как за семнадцать веков тому назад. Поверьте, что найдутся охотники жить жизнью древних римлян и еще скажут вам спасибо! А это было бы презабавно, не правда ли? Живой курс римских древностей. <...> Многие выучились бы нарочно по-латыни, чтобы вкусить год-два сладости жить по-римски!»<sup>12</sup>

Стремление оживить древность, воспринимавшуюся как непревзойденный эстетический образец, почувствовать себя в ее среде, от эпохи романтизма было унаследовано эпохой символизма с ее неоромантическими тенденциями. К примеру, для принцессы Марии-Антуанетты де Бурбон, великой герцогини Тосканской, в 1870–1877 годах, то есть как раз в период формирования символистского мировоззрения, интерьер ее виллы «Тоскана» в австрийском Гмундене был создан в неогреческом стиле с характерным перистильным двориком и дорическими колоннами, раскрашенными в соответствии с археологическими находками. Нельзя не упомянуть и неогреческий дворец «Ахиллейон» на Корфу (1890, арх. Р. Карито, А. Ланди) императрицы Елизаветы Австрийской, супруги монарха Австро-Венгрии Франца Иосифа, посвященный обожаемому ею поэту Генриху Гейне и герою Троянской войны Ахиллу<sup>13</sup>. Увлеченная древнегреческой культурой, здесь на Корфу она даже начала изучать древнегреческий язык, но все же стиль дворца, соединявший неогреческие мотивы с помпезным австрийским классицизмом, был далек от обаяния подлинной античности.

Таким образом, интерес к неогреческому стилю после некоторого перерыва вновь возник в конце XIX – начале XX века, став одним из популярных стилевых акцентов эпохи символизма. Именно его формы прочитываются, к примеру, в постройках Отто Вагнера 1890-х годов и в работах его учеников и подражателей. Примером востребованности неогреческого стиля в начале XX века может служить и вилла «Барбо» в Мисхоре, в Крыму, возведенная в 1904–1908 годах по проекту архитектора Яна Котеры, ученика О. Вагнера, для Н.Н Крамарж, жены чешского государственного деятеля (то есть уроженца Австро-Венгрии, в которую в то время входили Чехия и

Словакия). По свидетельству журнальной периодики, в основу постройки лег разработанный Котерой план, но ее внешний облик, интерпретированный зодчим в новом стиле, был в конце концов переработан в греческом стиле архитектором Е. Татариновым, взявшим за образец формы Эрехтейона<sup>14</sup>. Нельзя не вспомнить и творчество знаменитого художника Франца фон Штука (1863–1928), последователя Бёклина, выстроившего в 1898 году в Мюнхене собственную виллу в неогреческом стиле с соответствующими мозаиками, скульптурами и живописью. В его живописном наследии тема оживших мифологических персонажей или визуально возрожденной Античности стала одной из стержневых, подтверждая общую заинтересованность эпохи в зрительном воссоздании пленительных литературных и архитектурных образов Древней Греции. Некоторые его произведения могут послужить своеобразным образным эквивалентом архитектурному созданию Теодора Рейнака в Больё-сюр-Мер.



Ионический портик в торце Большого салона – «андрона» виллы Керилос, выход в столовую – «триклиnum». Фото 2009 г.

Французские исследователи называют еще несколько примечательных предшественников виллы Керилос. Это дома XVIII века: графа Шуазье-Гоффье на Елисейских Полях в виде Эрехтейона и великого герцога Карла-Августа в садах Ваймарского замка; примером в XIX столетии может служить Помпейский дом князя Наполеона на авеню Монтень в Париже архитектора Норманна (1856–1860)<sup>15</sup>. Однако в полной мере осуществить столь притягательную на протяжении почти двух столетий и по существу «маниловскую» идею Нестора Кукольника «пожить жизнью древних» применительно к Древней Греции сумел только Теодор Рейнак в 1900-х годах в своей средиземноморской вилле в Больё-сюр-Мер.

Все части его виллы были наделены символической значимостью, начиная с названия «Kerylos», означавшего «зимородок» – полумифическую птичку, приносящую счастье, по представлениям древних греков – символ доброго предзнаменования. Планировка



Лежанка, выполненная по античному образцу, в столовой виллы Керилос. Фото 2009 г.



Комната отдыха – «триптолем» на вилле Керилос. Фото 2009 г.

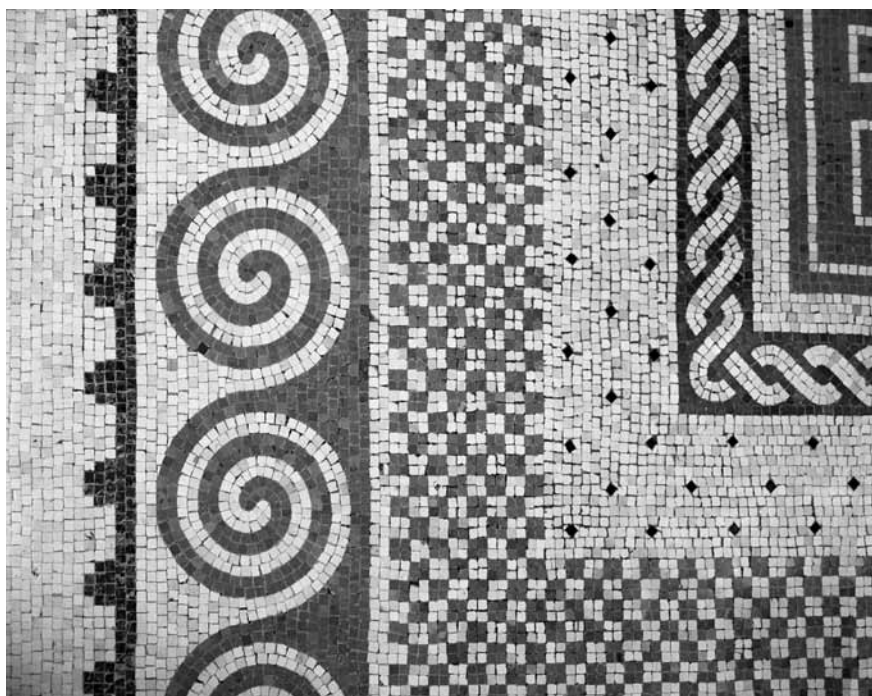
дома, основные помещения которого были посвящены олимпийским богам, была ориентирована на дома Делоса. Наиболее интересные из них (например, дом Масок) следовали типу общепринятого в эллинистические времена дома, развитого вокруг центрального двора – перистилия, окруженного колоннами. Единственным входом в дом служила наружная дверь. Комнаты располагались вокруг перистильного двора, который был также источником света и воздуха. Напротив двери, на дальнем конце двора, располагались Oikos и Андрон (комната для мужчин). Другие комнаты и подсобные помещения находились по другую сторону перистилия. Полы дворов и комнат в богатых домах украшали мозаики. Собственно, эти основные принципы и были положены в основу планировки виллы Керилос. Желая быть последовательными до конца, заказчик и зодчий договорились использовать только те строительные материалы, которыми пользовались древние греки, – мрамор, бронзу, дерево и камень, причем были применены изысканные их сорта – мрамор различных оттенков из Каррары и Сиены, опал и алебастр.



Бронзовые сфинксы в подлокотниках  
кресла в Большом салоне виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

У входа в дом гость Теодора Рейнака сразу попадал в сложное и многозначное царство символов. Греческое слово «Χαίρε», выложенное в мозаичном полу, призывало: «Наслаждайся!» Это ли не самое красноречивое свидетельство духа современности – эпохи ар нуво! И призыву этому было следовать очень легко, поскольку посетитель сразу попал в необыкновенно рафинированный мир архитектурной гармонии, тонкого вкуса и поистине редчайших вещей. Собственно, в этом доме уникально все – от отделки стен, полов и потолков до мельчайших бытовых предметов. Их соединение в единый стильный ансамбль, несомненно, – одна из вершин архитектурного синтеза начала XX века.

Каждое помещение имело греческие аналоги и названия, в каждом из них были и свои особые, понятные лишь посвященным символы. Сразу оговоримся, что наши краткие объяснения, безусловно, не исчерпывают тех более широких и богатых оттенками смыслов, которые имел в виду сам Теодор Рейнак, вдохновитель замысла виллы, обладавший глубочайшим пониманием и собственным видением античной культуры.



Фрагмент мозаичного пола  
в Большом салоне виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

У входа в вестибюль – здесь «тирорейон» (помещение привратника), – куда из сада вели массивные бронзовые двери, внимание привлекала напольная мозаика, копия александрийской II века до н.э., изображающей петуха и курицу с двумя цыплятами. Однако это не только реплика чудесного древнего памятника, но и аллегория семьи ученого. Слева от входа на приставном столике установлена бронзовая статуэтка змеи, в основании столика – сфинкс. Это извечные символы мудрости и тайного знания, постижением которого всю жизнь занимался хозяин – исследователь античной истории. На фреске за ними, выполненной в технике энкаустики, но в достаточно современной трактовке, – чаша с птицами (символами мира) и плющ с обнаженными корнями, символизирующий свободу. Напротив входа, в следующем помещении, «проаулейоне», доминировала копия античной статуи из Латрана, предположительно трагического поэта Софокла (в полный рост) – современника наиболее яркого периода афинской истории.

Как в домах Делоса и в соответствии с общей средиземноморской традицией, все помещения виллы были размещены вокруг «перистилля», сравнительно небольшого открытого двора, окруженного две-



Фрагмент живописного фриза  
в библиотеке виллы Керилос.  
Фото 2009 г.



надцатью монолитными каннелированными дорическими колоннами из белого каррарского мрамора, поддерживающими классический антаблемент из триглифов и метоп. Здесь Теодор Райнах любил погулять. В центре перистиля располагалась изящная чаша небольшого фонтана: вода – символ жизни. Рядом – куст цветущего олеандра, неприхотливый представитель средиземноморской флоры, издавна символизировавший внимание, в том числе внимание мужчин.

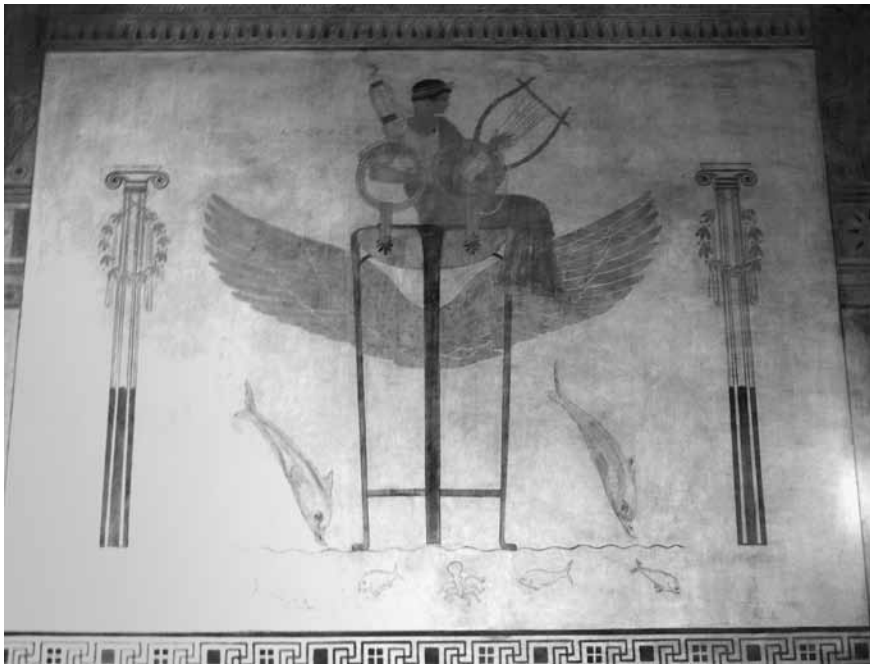
Перистиль – центр древнегреческого дома и сердце виллы Керилос – был посвящен самому греческому из богов – Аполлону, богу света, поэзии и музыки, который был так созвучен увлечениям и научным интересам Теодора Рейнаха. Стены дворика были расписаны чудесными фресками (в технике энкаустики) на сюжеты из греческой мифологии художниками Густавом-Луи Жолмезом и Адрианом Карбовски – учениками Пюви де Шаванна. Их сдержанная цветовая гамма и стиль живописи сразу вводили в мир древнегреческого искусства. Все фрески перистиля были написаны по мотивам росписей ваз и гидрий из музеев Берлина, Мюнхена, коллекций Ватикана и Кабинета медалей в Париже. Однако отметим контраст форм и компо-



Копия древнегреческого кресла  
в библиотеке виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

зиционную свободу в соединении четких геометрических древнегреческих орнаментов с изображениями раковин и моллюсков в нижнем регистре стены и мифологическими сценами – в верхнем. Хотя их изобразительные мотивы и были навеяны древними образцами, но отражали сугубо современные тенденции к простоте и наивной естественности, которые так восхищали современных художников в искусстве архаики и народном примитиве.

Сюжеты росписей были выбраны Рейнаком из жизни Аполлона – это музыкальный спор Аполлона и Гермеса, смерть Талоса после завоевания золотого руна, путешествие Аполлона в страну гипербореев, возвращение Тефеста в Олимпию, легенда о Пелопсе и другие. Напомним, что культ Аполлона, главный культ острова Делос, во многом благодаря книгам Ницше имел для 1900-х годов гораздо более широкое значение, чем просто воспоминание о всегреческом предводителе муз. Другими словами, росписи могли служить своеобразным намеком на популярные в то время философские идеи. К слову сказать, за 20 лет до строительства Рейнака, зимой 1885 года, Фридрих Ницше жил совсем рядом с будущей



Фреска «Аполлон, играющий на лире»  
на стене внутреннего дворика виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

виллой Керилос, в соседнем с Больё-сюр-Мер местечке – деревушке Эз, откуда с высокого холма с развалинами древней крепости в ясный день была видна вся панорама Французской Ривьеры и море до Корсики. Здесь он дописал последнюю часть книги «Так говорил Заратустра» (Also sprach Zarathustra), спускаясь время от времени по крутой тропе к морскому берегу, – и эта так называемая «тропа Ницше» существует до сих пор.

В перистильном дворике находятся бюсты Гомера и Гиппократ, а из мебели обращает на себя внимание копия римского судейского сиденья-скамейки – тоже неслучайная и красноречивая деталь, ведь Теодор Рейнак глубоко изучал именно древнегреческое право. Сразу стоит сказать, что элегантная мебель вообще занимает на вилле Керилос чрезвычайно важное место. Почти вся она была создана по эскизам архитектора Э. Понтремоли декоратором Л.Ф. Беттенфельдом<sup>16</sup> Многие предметы представляли собой точные копии оригинальных греческих или древнеримских и были изготовлены по традиционным технологиям. Кроме того, разнообразные новые, стилизованные комоды, столы, стулья, конторки и деревянные кровати были сделаны из поистине драгоценных сортов древесины – палисандра, австралийской сливы, американского ореха, цейлонского лимона и т.д., дополнены бронзовыми деталями и инкрустированы в технике маркетри деревом, слоновой костью и кораллами. Чудесные льняные драпировки для штор и покрывал с вышивками и набойками, так выгодно дополнявшие обстановку виллы, были созданы искусными мастерами в ателье Escohard в Лионе.

Главным помещением, обращенным тремя большими остекленными прямоугольными проемами в перистиль, был Большой салон-гостиная, или «андрон», – мужская комната в древнегреческом доме, где мужчины встречались на праздничные пирушки (симпози). Ее отделка была впечатляюще богата и стилистически более разнородна – хотя зала была наполнена копиями и стилизациями предметов древнегреческой мебели, ее стены были облицованы в стиле эпохи императора Константина нарядным цветным сиенским мрамором, люстры вдохновлены византийскими светильниками, а сложный орнаментальный фриз на стенах и бронзовые решетки в проемах перистилия хотя и имели древнегреческие элементы, все же носили сугубо современный характер.

В Большом салоне был устроен символический домашний алтарь в честь «неизвестного бога», напоминающий легендарный факт из «Деяний святых апостолов», когда святой Павел обнаружил аналогичный алтарь в Афинах<sup>17</sup>. В углу «андрона» на небольшом столике помещалась скульптурная голова Александра, а напольная мозаи-

ка представляла собой стильно нарисованную композицию на сюжет борьбы Тезея с Минотавром в Лабиринте. Большую часть композиции занимал именно лабиринт, органично сочетающийся с прочими геометрическими орнаментами пола и стен, в середине которого помещалась почти миниатюрная сюжетная композиция. Стоит отметить любопытную семантическую параллель – в 1898 году Густав Климт поместил сюжет Тезея и Минотавра на плакат первой выставки Сецессиона, эмблемой которого в 1902 году стала Афина Паллада. Стулья с сиденьями из переплетенных полосок кожи и как бы разъезжающимися ножками для «андрона» были выполнены по эскизам Понтремоли, использовавшего изображения на античных вазах. В то же время по примененным древесным породам, исключительному качеству и стильности эти предметы также имели явные переклички с мебелью Венского Сецессиона, нередко украшенной античной орнаментикой, например такой, какую создавал Коломан Мозер.

Малая гостиная («ойкос» др.-греч. – жилище, дом, хозяйство), справа от «андрона», служила уютным музыкальным салоном, откуда можно было выйти в сад на самую оконечность мыса, где располагалась вилла. Стоит напомнить, что ойкос в Древней Греции – это не только дом, но и самый простой тип храма, сходный по форме с современным ему древнейшим типом греческого жилого дома, прообраз будущего наоса в позднейших храмовых композициях. Думается, все эти тонкости учитывал Теодор Рейнак, называя этим словом свой музыкальный салон и посвятив его Дионису – божеству, антиномичному лучезарному Аполлону.

Салон украшает изящный лепной фриз на сюжет легенды о рождении Диониса и, как во всех помещениях, темный деревянный расписной потолок. Лепной многофигурный фриз был выполнен скульптором Ж.-Б. Газком (Gasq), талантливо стилизовавшим древнегреческие и древнеримские рельефы. Горизонтальная тяга, украшенная театральными масками, была навеяна деталями Пергамского театра, хорошо известного Э. Понтремоли. Здесь находится античная статуэтка Геракла, победившего оленя, и стоит уникальное раскладное фортепиано, внешне напоминающее шкафчик из лимонного дерева, специально созданное мастером Плейлем в 1913 году для Теодора Рейнака. С этим инструментом связана одна из ярких страниц в изучении античной культуры. В 1893 году, работая на раскопках в Дельфах, Рейнак познакомился с их руководителем Т. Омолем, которому посчастливилось найти значительные отрывки религиозных гимнов Аполлону с нотами под развалинами знаменитой «Сокровищницы афинян». Рейнак перевел гимны и впервые в мире расшифровал записанную на мраморах музыку (об этом незаурядном событии он сам

подробно сообщил в парижской прессе<sup>18</sup>). Знаменитый композитор Габриэль Форе (1845–1924), создал на их основе гармоническое произведение, которое исполнил именно на уникальном фортепиано виллы Керилос. Так впервые для современных людей зазвучала музыка Древней Греции.

По другую сторону от «андрона» располагался «триклиний» – древнегреческая столовая или небольшой банкетный зал, имевший, впрочем, необычную для греков, но очень уютную центричную восьмиугольную форму. Среди мебели здесь доминируют три кушетки той же высоты, что и три низких стола. Гостям можно было в полной мере почувствовать себя древними греками, возлежа около столов и вкушая яства. Столовая посуда и приборы в этой комнате также были выполнены по образцам античной керамики в мастерских Ленобля. (К сожалению, они сохранились лишь частично, многое пропало в годы Второй мировой войны.) Столовую, как и другие помещения, украшают мозаичный пол и темный балочный потолок с древнегреческими орнаментами. Однако стены завершает необычный живописный фриз, изображающий рощу или сад, между деревьями которого нарисованы небольшие фигурки сатиров и Силены. Стиль росписи сходен с фресками в «тирорейоне» и совершенно современен, что вызывает в памяти аналогичные отделки на виллах Й.-М. Ольбриха и некоторых других зодчих ар нуво. Пожалуй, только маленькие хвостатые сатиры напоминают в ней о Древней Греции.

Обширная библиотека, равновеликая «андрону» и примыкающая к перистиллю с восточной стороны, занимает полтора этажа, то есть имеет антресоли, и максимально освещается через высокие проемы нежарким утренним солнцем. Три огромных окна-двери выходят на обширную террасу, с которой открывается чарующий морской вид в сторону Монте-Карло. Книжные шкафы помещены в трех глубоких нишах, фланкированных греко-римскими дорическими полуколоннами, окрашенными в три цвета – низ черный, каннелированный ствол колонны – красный, капитель теплого светлого тона. Живописный фриз этой комнаты, состоящий из волнистых линий, перемежавшихся парными кружками с именами великих греческих философов и ученых – например, Платона и Аристотеля (их имена написаны по-гречески), вновь живо напоминает эстетику и приемы Венского Сецессиона – лаконичные фризы Ольбриха и Хоффмана. Библиотечные полки и шкафы были созданы по моделям мебели, найденной в 1762 году в Геркулануме, а также по мотивам египетских стульев и конторок. Здесь хранилось много книг об истории и классическом искусстве Греции. Большая люстра в помещении – реплика люстры Святой Софии в Константинополе. Раскладной шез-

лонг – копия греко-римского стула. В комнате также есть подлинные предметы и произведения искусства, которые использовались в повседневной жизни древних греков – вазы, светильники и амфоры.

«Balneion» – ванная комната, имевшаяся только в роскошных домах Древней Греции, где их обитатели отдыхали перед ужином. На двери «балнейона» Рейнака<sup>19</sup> была надпись – «наяды», то есть это помещение было посвящено нимфам рек, озер и ручьев. Стены, колонны, глубокая чаша октагональной ванны с мозаичным дном и кресло для сидения внутри нее были выполнены из полосатого каррарского мрамора. Четыре ионические колонны, поддерживающие кессонированный потолок с расписными филенками, навеяны помпейскими находками. Бронзовые держатели для мыла и другие мелкие функциональные элементы были созданы по мотивам мелкой пластики из Неаполитанского музея; душ-ниша украшен мозаикой по римско-византийским мотивам.

Библиотека сообщалась с «триклинием» через помещение «амфитираса» с лестницей, ведущей на второй этаж в спальне покои семьи Рейнаков. «Амфитирас» представлял собой небольшой зал, в



Фрагмент живописного фриза с сатирами  
в столовой виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

котором был устроен небольшой алтарь Афины Лемнии (Фарнезе), копирующий аналогичный, находившийся в Дрезденском музее.

На втором этаже виллы были устроены две богато украшенные спальни. Спальня Теодора Рейнака «Erotès» была посвящена богу любви Эросу. Стены цвета красной охры, которые могут ассоциироваться с декоративными росписями Помпей и так называемого Кносского дворца на Крите, выделяют спальный альков, отделенный от остального пространства двумя деревянными резными дорическими колоннами, также расписанными густым красным цветом. Над кроватью, копирующей аналогичную из Неаполитанского археологического музея, фреска изображает крылатого Эрота, резвящегося среди виноградных лоз и гроздей. На полу помещена большая мозаика, изображающая Диониса на триреме, окруженного дельфинами. «Ornithès», или «птичья комната», – это название, данное спальне мадам Фанни Рейнак, где доминирующим цветом был синий. Комната жены Рейнака была посвящена Гере, супруге Зевса, хранительнице домашнего очага, ее стенные росписи украшают традиционные символы богини павлин и лебедь. Архитектурное решение – белоснеж-



Деталь отделки спальни  
Теодора Рейнака на вилле Керилос.  
Фото 2009 г.

ные ионические колонны, поддерживающие расписанные орнаментами светлые балки потолка, и живописное убранство, в котором была широко использована позолота, – было особенно изысканным и современным по приемам и композиции. Необыкновенно художественными были также покрывало на кровати и коврик над ней, сделанные вручную.

Между спальнями находились две ванны комнаты хозяев – «ампелос» и «никай», столь же богато украшенные. В них скульптор Газк воспроизвел тончайшую рельефную декорацию римских терм или помпейские stucco. Ванны из цельных мраморных глыб имели характерные римские формы, полы, как и во всех помещениях, были орнаментальными мозаичными, стены расписаны фресками (в «триптолеме» – комнате отдыха) или орнаментами, как и нарядные деревянные балочные потолки.

К этому стоит прибавить, что древнегреческая рефлексия, щедро наполняющая виллу Kerylos, успешно сочеталась с вполне современными удобствами, правда по возможности скрытыми от взгляда. Эммануэль Понтремоли гениально вписал их в стилизованную обстановку виллы.

Окружающая дом каменная терраса с одиночными деревьями и скульптурами и небольшой прибрежный садик навевали все те же греческие ассоциации. Здесь были высажены упоминавшиеся еще в греческих мифах оливы, гранаты, сосны, кипарисы и рожковые деревья, а также – виноград, олеандры, папирусы, мирты и аканты. Весь этот стилизованный антураж поддерживал необыкновенно интеллектуальную атмосферу виллы, которую в полной мере могли оценить ученые гости и блестяще образованные родные Рейнака. К слову сказать, чуть позже рядом с виллой Керилос на соседнем берегу мыса начала строиться и другая великая вилла – Эфруссиде-Ротшильд (1905–1912), принадлежащая жене кузена Фанни Рейнак, баронессе Беатрисе Ротшильд<sup>20</sup>, которая будет навеяна другими историческими прототипами, но столь же точно и художественно воспроизведенными и дополненными подлинными произведениями высокого искусства). Мадам Фанни Рейнак, в девичестве Канн, приходилась племянницей барону Шарлю Эфрусси и двоюродной сестрой Морису Эфрусси (1868–1949) – банкиру и нефтяному магнату, происходившим из богатой одесской купеческой семьи. Собственно, на ее деньги главным образом и была построена вилла Керилос, стоившая более 9 млн. франков.

Итак, в ансамбле виллы Керилос наконец реализовалась романтическая мечта эпохи классицизма погрузиться в атмосферу манящей древности – произошло желанное оживление античного искус-



ства, традиционно считавшегося идеалом воплощенной гармонии. В то же время ее ансамбль – плоть от плоти своего времени, склонного к символической трактовке порой самых простых бытовых вещей. Достигнутая в ансамбле виллы очевидная стилевая цельность была несомненным результатом работы одаренного зодчего, сумевшего погрузить подлинные античные древности и музейные копии предметов быта и мебели в стилистически органичную архитектурную среду, проникнутую рафинированной эстетикой рубежа XIX–XX веков. Сам Эммануэль Понтремоли писал позднее, в 1934 году: «Я знал, и предшествующие попытки только подтверждали мои ощущения, что любая реставрация, воспроизведение или восстановление дома из любого исторического прошлого, если мы остаемся преданными тому, во что верим, это и будет истиной или предполагаемой археологической правдой. Я также знал, что это исследование обрекалось на безуслов-



Античный кратер, известный под названием «Ваза Медичи», в экспозиции виллы Керилос. Фото 2009 г.

ную неудачу с самого начала, потому что точный убедительный документ не существовал и все должно было провалиться из-за отсутствия достаточных данных. Я проектировал, и на этом пути не было ничего, кроме безжизненного декора, игрушки момента, редкой вещицы на час»<sup>21</sup>. Эти слова раскрывают творческую кухню создателей виллы, опиравшихся зачастую не столько на имевшиеся археологические данные, сколько на собственную интуицию, вкус и общее представление об античном искусстве. Однако даже самый глубокий знаток Античности, проектируя современный дом, прежде всего воплощает бытующие в тот момент художественные и эстетические предпочтения. И неслучайно, вилла Керилос принесла заслуженную славу своему создателю – архитектору<sup>22</sup>, ведь ему удалось не просто более или менее достоверно реконструировать археологические находки, а синтезировать на их основе изысканный и современный стиль.

Трактуя виллу Керилос как произведение эпохи символизма, интересно сопоставить ее со знаменитой виллой Ф. Штука в Мюнхене, выстроенной несколько раньше (в основном закончена в 1897 году) и также стилизующей античные образцы. Как известно, Франц Штук вдохновлялся несколькими стилистическими источниками – росписями Помпей, деталями римских форумов, скульптурой этрусков и декоративными мотивами итальянского Ренессанса. Однако лейтмотивом оформления интерьеров его виллы безусловно стала тема греко-римской Античности, наконец представшая, по замыслу художника, в своем подлинном насыщенно полихромном облике. Художник даже считал себя первооткрывателем в этой сфере<sup>23</sup>, хотя само по себе открытие полихромии древнегреческой архитектуры и скульптуры, как известно, относится еще к 1830-м годам. Музыкальный салон виллы с алтарями Орфея и Пана до сих пор поражает силой созданного художественного образа. Поразительная современность, которую вдохнул Штук, по сути, в археологические мотивы, трансформировала привычный метод стилизации античности. Новизна состояла в том, что художник точно воспроизводил отдельные археологические детали, вписывая их в полноценную среду, довольно последовательно использующую античные мотивы, но эстетически абсолютно современную и наделенную иным духовным смыслом. Таким образом, археологические элементы получали совершенно новую аранжировку, отражающую художественное представление просвещенных современников эпохи символизма о временах далекой древности. По существу, те же принципы легли и в основу создания виллы Керилос. Почти наверняка ее создатели видели мюнхенскую виллу Штука воочию или, по крайней мере, знали по публикациям и, безусловно, использовали ее формальные и эстетические находки в своем замысле.

Действительно, несмотря на обилие заложенных в ней историко-археологических импульсов, вилла Керилос реализовала в своем замысле и формах многие духовные и эстетические устремления своего времени. Так, ницшенианское увлечение Античностью сочеталось в ней с новым предпочтением 1900-х годов – преклонением перед искусством архаики, к которому относились ранние памятники острова Делос – свидетели расцвета культуры Эгейского моря уже с III тысячелетия до н.э. Актуальность мотивов доклассической, архаичной Древней Греции органично соединилась в отделке виллы с художественной гармонией эллинизма и присущим периоду рубежа веков стремлением к подчеркнутой стилистической новизне, позволявшей проявить индивидуальный вкус и зодчего, и заказчика.

Уже многократно подчеркнутая многостильность эпохи символизма<sup>24</sup> в вилле Керилос предстала как синтез древнегреческих, древнеримских, египетских и византийских мотивов с эстетикой стиля ар нуво. Стремление к воссозданию, архитектурной реконструкции древности, желание войти с ней в эмоциональный контакт было реализовано с помощью метода стилизации – основного архитектурного языка эпохи символизма. Использование архитектурных цитат из произведений прошлого – еще одна характерная черта зодчества эпохи, наглядно продемонстрированная виллой.

В создании Рейнака-Понтремоли в полной мере воплотилось пришедшее мировоззрению эпохи наделение символическим значением простых бытовых вещей – в данном случае материал Древней Греции их предоставил с избытком, а статуи изображения античных богов стали к тому же поводом для рефлексии современных философских идей. Посвящение помещений виллы древнегреческим языческим богам объективно отразило определенный антихристианский импульс в культуре того времени, когда активно развивался экуменизм и разные мистические учения. Свойственное эпохе символизма отношение к вещам как экспонатам домашнего музея, насыщение дома мемориальными предметами, наконец, коллекционирование – поистине, страсть этой эпохи – все это полно реализовалось в ансамбле виллы Керилос.

В заключение позволим себе провести умозрительную историческую параллель. Эпоха эллинизма, на которую был ориентирован основной замысел виллы, и эпоха ар нуво (модерна), к которой она относится, завершали крупные исторические этапы в развитии человечества. Другими словами, в художественно совершенном ансамбле виллы Керилос метафорически соединились концы великих эпох, как бы совпали крупные исторические ритмы, чтобы еще раз напомнить человечеству о его «детстве» и непревзойденных вершинах его культуры.

### Примечания

1. Жозеф Рейнак (1856–1921) – французский юрист, политический деятель и историк. В 1877 году окончил юридический факультет Сорбонны; привлёк внимание Л. Гамбетты политическими статьями в парижской прессе. В бытность Гамбетты премьер-министром (1881–1882) стал его секретарем, директором канцелярии кабинета. В 1889–1898 годах – член французского парламента, один из наиболее популярных политических деятелей Франции. Резкое обличение шовинистическо-антисемитского угара во Франции с начала дела Дрейфуса заставило его в 1898 году отказаться баллотироваться на очередных выборах. Ж. Рейнак – автор семитомной «Истории дела Дрейфуса» (1901–1911); после окончательной реабилитации Дрейфуса был восстановлен в офицерском звании и в 1906–1914 годах снова стал членом парламента. В годы Первой мировой войны всеобщий интерес вызывали его комментарии военных событий, которые регулярно появлялись в парижских газетах под псевдонимом Полибий.
2. Соломон Рейнак (1858–1932) родился в г. Сен-Жермен-ан-Ле, обучался в Высшей нормальной школе в Париже. В 1879 году присоединился к Французской археологической школе в Афинах. Сделал значительные открытия в Мирине (Мисии) недалеко от Смирны (Турция) в 1880–1882 годах, в Киме (Эолида) в 1881 – на островах Тасосе, Имбросе и Лесбосе в 1882-м, в Карфагене и Мениксе в 1883–1884 годах, в Одессе в 1893-м, и в других местах. Член Института Франции (Академии надписей и изящной словесности и Академии искусств). Переводы некоторых его трудов издавались до революции. Например: *Рейнак С.* Орфей, всеобщая история религий. Paris, 1910; Он же. Аполлон. История пластических искусств. М., 1913. Среди его многочисленных исторических книг есть даже «История русской революции» (1917).
3. The Kerylos Villa // *Beaux Arts magazine*, Paris, 2006. P. 7.
4. *Reinach Th.* Histoire par les monnaies, 1902; *Darest R., Haussoulier B., Reinach Th.* Recueil des inscriptions juridiques grecques. Paris, 1891–1904.
5. Главные сочинения Т. Рейнака: «Histoire des Israélites depuis la dispersion jusqu'à nos jours» (P., 1884), «De l'état de siège» (P., 1885), «Essai sur la numismatique des rois de Cappadoce» (P., 1886), «Les monnaies juives» (P., 1887), «Essai sur la numismatique des rois de Bithynie» (P., 1888), «Mithridate Eupator» (P.), «Sculptures d'Ascalon» (1888), «La nécropole royale à Sidon» (1892).
6. С 1882 г. Т. Рейнак вел в «Revue des études Juives» годовые отчеты о трудах по гебраистике, занимающейся изучением древнееврейского языка (иврита) и письменности. Издал: «История евреев со времени рассеяния», 1884; «Еврейские монеты», 1887; «Тексты греческих и римских авторов, касающиеся иудаизма», 1895, и другие работы. Как и его братья, Т. Рейнак был среди самых активных дрейфусаров и в 1904 г. опубликовал свою «Краткую историю дела Дрейфуса».

7. *Bulart M.* Peintures Murales et mosaïques de Délos // *l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Fondation Piot*, vol. 14 (1908).
8. *Reinach Th.* Mithridate Eupator roi du Pont. Paris, 1890; *Reinach Th.* 1887. Mithridate Eupator et son père, RNum 5, 97-108, pl. 4; *Reinach Th.* 1888. Essai sur la numismatique des rois de Pont (dynastie des Mithridate), RNum 6, 232–263, pl. XVI; *Reinach Th.* 1900. Pontica. I: La femme de Mithridate, RNum 4, 224–234; *Reinach Th.* 1902. Monnaie inédite des rois philadelphes du Pont, RNum 6, 52–65, pl. 3; *Reinach Th.* 1905. A stele from Abonouteichos, NumChron 5, 113–119.
9. *Pontremoli E., Collignon M.* Pergame, restauration et description des monuments de l'acropole. Paris, 1900.
10. Позднее, в 1922 году, Э. Понтремоли стал членом Академии изящных искусств (Académie des Beaux Arts), преподавал архитектуру в Высшей национальной школе изящных искусств (École nationale supérieure des Beaux-Arts) и был назначен в 1932 году ее директором. Кроме непревзойденной виллы Керилос среди его известных архитектурных работ – здание Института палеонтологии человека в Париже по заказу князя Монако Альберта I.
11. Подробнее см.: *Нащокина М.В.* Античное наследие в русской архитектуре николаевского времени. Его изучение и творческая интерпретация. М., 2011. С. 371–419.
12. *Н.К.* Итальянские письма // *Иллюстрация*. 1845. Т. 2, № 13. С. 195.
13. Как императрица Елизавета Австрийская объясняла сама: «Я посвящаю это место ему, потому что для меня он олицетворяет греческий дух и красоту природы и людей. Я любила его, потому что он был быстроногим, как Гермес, могучим, гордым и волевым, как греческие горы, он был быстр, как ветер, а еще потому, что он бросил вызов всем царям, обычаям и законам» (перевод Наталии Ниссен).
14. *Татаринов Е.* Вилла «Барбо» в Крыму // *Зодчий*, 1906, № 13, с. 119-123. Скульптурные украшения виллы были выполнены по моделям богемского архитектора В. Шаффа.
15. *The Kerylos Villa.* Beaux Arts magazine, Paris, 2006. P. 23.
16. Л.Ф. Беттенфельд – краснодеревщик из мастерской Фобург Сен-Антуан в Париже, о котором известно, к сожалению, очень мало.
17. Павел, представ перед Ареопагом, заговорил: «Афиняне, я вижу по всему, что вы люди, в высшей степени почитающие богов. Когда я ходил и осматривал ваши святилища, я обнаружил алтарь, на котором написано: НЕИЗВЕСТНОМУ БОГУ. Именно этого Бога, которого вы, не зная, уже почитаете, я возвещаю вам» (Деяния св. Апостолов. Гл. 17).
18. «Было бы напрасно искать в этой пьеске той элементарной простоты, сухости и жесткости – качеств, которые еще недавно критики считали свойственными музыке эллинов; в ней нет также ничего общего с теми неопределенными мелодиями и странными напевами восточных народов, с которыми столь неудачно связывали музыку греков. Здесь перед нами искусство, достигшее своей

зрелости, лишённое всякой наивности, располагающее богатыми средствами и не боящееся пользоваться ими. Мелодия этого гимна легко разворачивается среди искусных переходов, оставаясь в самой тесной связи со смыслом каждой поэтической фразы, без четкого разделения на отдельные куплеты, но отмечая изредка повторением мотива и размера расчленение гимна на отдельные периоды. Начав сперва радостным решительным темпом, как это и подобает победной песни, мелодия вскоре замедляется и замирает до тихого шепота, то нежного, как ласка, то жаркого, как молитва; затем вдруг, перескакивая снова к более смелому порыву, она быстро развивается в этом направлении, чтобы закончиться так же, как началась: в спокойствии, ясности и тайной грусти победы. В этом гибком и разнообразном напеве, сопровождавшем слова гимна, подобно изящной одежде, скрывающей его недостатки и подчеркивающей красивые места, нетрудно узнать греческий гений, слагающийся из истины, умеренности и блеска. Но, кроме того, в ней можно приветствовать также предшественницу современной мелодии, которая взяла из нее все наиболее привлекательное и утонченное». (Цит. по: Т. Рейнак (Рейнах). Парижское обозрение. 1894. 15 июня )

19. Возможно, его прообразом послужил так называемый Минойской общественный фонтан VI века до н.э. на Делосе с широкой лестницей, спускающейся к воде. Это было одно из самых древних общественных мест Делоса.
20. Вилла была в 1905–1912 годах построена женой М. Эфрусси, баронессой Беатрисой Эфрусси-де-Ротшильд после смерти ее отца, А. Ротшильда, на соседнем с Рейнаками мысе Лазурного Берега (Сен-Жан-Кап-Ферра). В строительстве участвовало 20 разных архитекторов. Известная коллекционерка, баронесса украсила виллу многими подлинными предметами французского и итальянского искусства XV–XVII веков и садами разных стилей и эпох. После ее смерти в 1934 году вилла и все собранные предметы искусства, в том числе из других французских имений, были переданы по ее завещанию Французской академии изящных искусств. Сейчас здесь музей.
21. The Kerylos Villa. P. 10.
22. В Ницце его именем названа улица – avenue Emmanuel Pontremoli.
23. См: *Светлов И.Е.* Франц фон Штук. М., 2005. С. 41–42.
24. *Нащюкина М.В.* Русская усадьба Серебряного века. М.; Улей, 2007; Она же. Иконография архитектуры европейского модерна // Европейский символизм. СПб.: Алетейя, 2006. С. 151–177; Она же. Символизм как миропонимание – русская версия // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008. С. 91–102; Она же. Эпоха модерна в России как многостилье // Наследие Ф.О. Шехтеля в современном мире. Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 150-летию Ф.О. Шехтеля. 19–20 сентября 2009 г. Саратов, 2009. С. 27–43.

*Марина Ариас-Вихиль*

«СИНЯЯ ПТИЦА»

МОРИСА МЕТЕРЛИНКА:

СИМВОЛИСТСКИЙ ШЕКСПИР

Александр Блок назвал Мориса Метерлинка<sup>1</sup> «автором едва ли не самых «декадентских» стихов в мире»<sup>2</sup>. Его творчество действительно составило особую страницу театра «конца века». Он выразил мироощущение эпохи декаданса: призрачные персонажи его драм – «безвольные слабые люди, влекомые маленьким роком, обреченные маленькой смерти, терзающиеся от маленькой любви» (А. Блок. О театре (1908) // МР, 145). Поэт-символист второй волны (1900-е годы), А. Блок уже не ориентируется, в отличие от поэтов-символистов первой волны (1890-е годы) И. Анненского, В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, на поэзию французского символизма: для него европейский символизм – перевернутая страница, и он расстается с символистским прошлым с иронией, подводя итоги и предьявляя счета. Так, он замечает по поводу Метерлинка, что тот «украл у западной драмы героя, превратил человеческий голос в хриплый шепот, сделал людей куклами, лишил их свободных движений, света, воли, воздуха» (А. Блок. Рецензия на спектакль «Пробуждение весны» (1907) // МР, 144). В постановках его пьес «актеры изо всех сил стараются быть утонченными, так что ничего не слышно, а иногда для утонченности и ничего не видно» (А. Блок. О драме (1907) // МР, 141). И тем не менее место, принадлежащее Метерлинку в истории новой драмы, оспорить невозможно: трудно найти автора, наиболее ярко воссоздающего атмосферу «рубежа веков», когда «литература стала печальной, томительной; мятеж сочли бесполезным, проклятия – детскими; человечество, разочарованное бесплодной борьбой, медленно покоряется: ничего не знать, не понимать, не надеяться ни на что, кроме далекого» (Реми де Гурмон // МР, 141–142). В этом смысле «маленькие драмы» Метерлинка, «пленительно нереальные, глубоко жизненны и правдивы... они реальны собственной нереальностью» (Реми де Гурмон // МР, 142).

Эти важные свидетельства современников выявляют природу символистского театра Метерлинка. Символизм Метерлинка вырастает на почве декаданса. Понятие «декаданса» связано с переосмыслением понятия культуры в целом. Речь идет о переоценке основных европейских культурных ценностей на рубеже XIX–XX веков, сказавшейся в литературном творчестве писателей этого времени, выразивших мировоззрение общества в целом, во многом определив ход истории XX века.

Наиболее ярким проповедником новой философии культуры оказался Фридрих Ницше, продолживший переоценку ценностей, начатую Шарлем Бодлером, символистом до символизма, подвергнувшим критике европейскую культуру, во многом сформированную христианством. Ницше вслед за Бодлером определил период, переживаемый современной ему европейской культурой, как эпоху декаданса, упадка во всех значительных областях социальной и этической деятельности, включая философию, политику, демократию, связав понятие декаданса с понятием нигилизма, тотального отрицания: «Где отсутствует воля к власти, там имеет место упадок. <...> под священнейшими именами господствуют ценности упадка, нигилистические ценности»<sup>3</sup> («Антихрист»).

Сильной стороной неоромантической философии Ницше явилось неприятие позитивизма: «Человечество не представляет собой развития к лучшему, или к сильнейшему, как в это до сих пор верят. «Прогресс» есть лишь временная идея, иначе говоря, фальшивая идея»<sup>4</sup> («Антихрист»).

Переоценка ценностей станет одним из ключевых понятий философии Ницше, философа, который говорил о себе, что он, как никто, «испытан в вопросах *decadence* и прошел его взад и вперед»<sup>5</sup> («Ессе homo. Почему я так мудр»).

Однако родиной понятия «декаданс» является не Германия, а Франция. Само понятие декаданса как упадка культуры восходит к предромантической эпохе, уже поставившей вопрос о различии культуры и цивилизации, например, в творчестве Жан-Жака Руссо. Еще в XVIII веке во Франции возник писательский спор о декадансе и упадке вкуса. Его породила идея о преимуществе античных образцов перед новыми авторами. Вольтер, например, в своей книге об эпохе Людовика XIV принимает сторону классиков, древних, которые являются источником и образцом хорошего вкуса. В частном письме в 1770 году он пишет: «Не надейтесь утвердить хороший вкус. Мы во всех смыслах живем во время самого ужасного упадка»<sup>6</sup>. Особенно это настроение усилилось в связи с Французской революцией (1789). Около 1850 года появляется множество работ о декадансе и одновре-



менно возникает мода на эпохи декаданса, в частности римского и византийского. Романтик Теофиль Готье, поздний романтик Бодлер, натуралисты Золя и братья Гонкуры считали декаданс главным признаком новой эпохи, к которой они принадлежали.

Что же такое символизм по отношению к декадансу? Это форма декаданса «конца века», метаморфоза «далеко зашедшего» романтизма или, как метко сказал Поль Моран, символист – это «Ламартин, пересевший из империи в автобус»<sup>7</sup>. Этот исторический экскурс очень важен для понимания генезиса символизма.

Появление поэзии декаданса было постромантической реакцией на философский позитивизм и детерминизм, породившие в литературе такие течения, как реализм и натурализм: «С историко-литературной точки зрения декаданс может быть понят как «повторное» (постсентименталистское и постромантическое) и, разумеется, модифицированное открытие человеческой «души», противопоставившее декадентов – в культурной ситуации 2-й половины XIX века – реалистам-натуралистам, с одной стороны, и парнасцам – с другой. <...> Антипозитивистская реакция в литературе приняла две основные формы – декадентскую и символистскую, которые находились в сложнейших отношениях притяжения-отталкивания. Целеустремления символистов и декадентов существенно различались, что не исключало точек соприкосновения, нередко размывавших грань между ними. Декаденты заявили о себе несколько раньше и громче, нежели символисты»<sup>8</sup>.

Внутри литературы декаданса оформляется литературно-художественное течение символизма. Во Франции выделение символизма в самостоятельное движение происходит в 1880-е годы. Начало было положено «вторниками» Малларме, собиравшего у себя дома в литературном салоне на рю де Ром молодых поэтов: все символисты так или иначе прошли через эти «вторники» – Рене Гиль, Гюстав Кан, Пьер Кийар, Эфраим Микаэль, Анри де Ренье, Франсис Вьеле Гриффен и др. На этих собраниях Малларме говорил о новых возможностях, открывающихся перед поэзией, о стихотворении как о средстве вызвать «целостную эмоцию», и прежде всего о суггестии. Жан Мореас окончательно закрепил основные положения символизма в громкой декларации, опубликованной в «Фигаро» 18 сентября 1886 года под названием «Литературный манифест. Символизм».

Этому нашумевшему манифесту предшествовала публикация в январе того же года восьми «Сонетов к Вагнеру» Поля Верлена, Стефана Малларме, Рене Гиля, Стюарта Меррилла, Шарля Мориса, Шарля Винье, Теодора де Визева, Эдуарда Дюжардена, за которой последовали «Трактат о Слове» Р. Гиля, сопровождавшийся предисловием С. Малларме, и «Искусство Вагнера» Т. де Визева. Следующее де-

сятилетие отмечено активной разработкой символистской поэтики, окончательно оформившейся к 1891 году<sup>9</sup>. Появляются статьи Эрнеста Рейно («О символизме», 1888) и Эмиля Верхарна («Символизм», 1888), работы Жоржа Ванора «Символистское искусство» (1889), где сделана попытка связать это направление с оккультными науками и мистикой, Жана Тореля «Немецкие романтики и французские символисты» (1889), в которой, по сути, символизм впервые рассматривался в историко-литературной ретроспективе. После 1891 года влияние символизма быстро растет, он входит в моду, но это, как известно, верный признак кризиса того или иного движения. Если в 1880-е годы символизм являл собой довольно четкое, программно оформленное направление, а отчасти и школу («школу Малларме»), то в следующем десятилетии он все больше превращается в литературное сообщество с размытыми границами, где каждый поэт прежде всего озабочен поисками собственного пути.

В России Зинаида Венгерова написала о Верлене, Малларме, Рембо, Лафорге и Мореасе в статье, опубликованной в 1892 году в «Вестнике Европы» под названием «Поэты-символисты во Франции. Верлэн, Маллармэ, Римбо, Лафорг, Мореас»<sup>10</sup>. Так впервые слово «символизм» прозвучало в России. Оно было еще непривычно, как об этом свидетельствует статья Усова в «Северном вестнике» (1893), также посвященная Верлену, Малларме, Рембо и Бодлеру и озаглавленная «Несколько слов о декадентах».

В это же время (в 1894 году) Н. Михайловский в серии «Литература и жизнь» на страницах журнала «Русское богатство» впервые в России произносит имя Метерлинка. По свидетельству М. Волошина, хотя литературная молодежь того времени была возмущена «односторонностью и пристрастностью оценок», выступление Михайловского было крайне ценно тем, что открыло имена Малларме, Верлена, Рембо, Метерлинка, имена, которые «потом стали священными знаменами» «нового искусства» в России.

Об этом вспоминает, в частности, В. Брюсов, узнавший о новых французских поэтах из статьи З.А. Венгеровой. Это случилось осенью 1892 года: «Между тем, в литературе прошел слух о французских символистах. Я читал о Верлэне у Мережковского же (“О причинах упадка”<sup>11</sup>), потом еще в мелких статьях. Наконец, появилось «Entartung» Нордау<sup>12</sup>, а у нас статья З. Венгеровой в «Вестнике Европы». Я пошел в книжный магазин и купил себе Верлэна, Маллармэ, А. Римбо и несколько драм Метерлинка. То было целое откровение для меня»<sup>13</sup>.

С начала 1890-х годов рецепция европейской, преимущественно французской и бельгийской новой поэзии пошла с нарастающей

быстротой. Молодому Брюсову, по его словам, лирика Бодлера, Верлена, Малларме, Метерлинка открыла новый поэтический материк, который не терпелось освоить: «Символизм со своими мистическими стремлениями, со своими восторгами перед всем таинственным, неземным, неуловимым...»<sup>14</sup>

Исследователи признают, что возникший на рубеже веков феномен «русского» Метерлинка заслуживает особенного внимания, переводы его драм выходили в России сразу после публикаций на языке оригинала. Что же касается пьес Метерлинка, то одна из них – «Синяя птица» – раньше стала известна и была поставлена в России и только позднее – в 1911 году – во Франции.

Метерлинка царил на авансцене культурной жизни «конца века» и на европейской сцене одновременно с «новой драмой» Чехова, «психологической драмой» Ибсена и Стриндберга, драмами Горького. Это соседство характерно для репертуара не только Московского Художественного театра, но и всех крупных европейски известных театров Германии, Франции, Италии.

Одной из первых публикаций Метерлинка в журнале «Северный вестник» была драма «Слепые» в переводе Н.М. Минского. Эта публикация интересна тем, что Минский сопроводил драму Метерлинка пояснительными замечаниями, в которых сформулировал принципы «нового искусства» – символизма как литературного направления, представив Метерлинка образцовым писателем-символистом. В начале XX века одно за другим были изданы на русском языке несколько собраний сочинений Метерлинка, выходили отдельные издания его произведений, в том числе в серии «Дешевая библиотека», рассчитанной на самый широкий круг читателей. Кроме того, в 1890–1900-х годах к творчеству Метерлинка обращался почти каждый из теоретиков и практиков «новой литературы» и «нового театра» в России, и это обращение было, как правило, связано с поиском новых литературных, сценических форм и часто переносилось в сферу художественного эксперимента. Таким образом, на рубеже XIX–XX веков стремление, исходившее от русских писателей, с одной стороны, популяризировать, а с другой – по-своему осмыслить и интерпретировать творчество бельгийского символиста создало феномен «русского Метерлинка» и обозначило целую эпоху в русской культуре.

Исследователь Н.В. Марусяк во вступительной статье к книге «Морис Метерлинка в России Серебряного века» (Марусяк Н. «Русский Метерлинка». Поэзия и сцена // МР, 7–40) проследила историю восприятия творчества Метерлинка в России на рубеже веков. Метерлинка оказался в центре внимания русской читающей публики

как автор, наиболее органично воплотивший мироощущение «конца века», во многом благодаря интерпретациям его творчества такими русскими писателями и поэтами, как Н.М. Минский, В.Я. Брюсов, Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок, постановкам К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда в МХТ.

В русской поэзии 90-х годов XIX века история переводов и стилизаций стихотворений Метерлинка из сборника «*Serres chaudes*» («Теплицы») связана главным образом с именем В. Брюсова, однако первым, кто публично представил бельгийского поэта русскому читателю, был, как это ни странно, уже упомянутый Н.К. Михайловский. В цикле его статей «Литература и жизнь»<sup>15</sup>, посвященном западноевропейской «новой» поэзии, было уделено немалое внимание разбору вышеупомянутого сборника Метерлинка. Размышляя над поэзией Метерлинка, Михайловский, в силу собственного восприятия, ориентированного на иные эстетические ценности и поэтические принципы (в пример Метерлинку Михайловский ставит «Зеленый шум» Н.А. Некрасова), увидел в ней лишь «бессмысленную прикровенность и символическую темноту». После попытки буквально перевести стихотворение «Теплица» он пришел к выводу, что вся поэзия Метерлинка заключается прежде всего в «комбинациях звуков», призванных создать определенные настроения у читателя и исчезающих при переводе, лишаящем стихотворение всякого смысла. Михайловский вполне соглашается с популярным в те годы М. Нордау, что «стихи Метерлинка сами до такой степени похожи на пародию, что не стоит их пародировать». Михайловский берет то же стихотворение «Скука», которое цитирует и Нордау в своих очерках о французском символизме, прибегая к той же манере цитирования, которая была использована Нордау: дается подстрочный перевод, долженствующий доказать нелепость фразы («И под моей душой в аналогии с тобой»). Метерлинк с 1896 года живет в Париже и воспринимается в Европе и России в контексте французской литературы «рубежа веков».

Русские переводы стихотворений «символистского Шекспира», как его назвал французский критик Октав Мирбо, были крайне немногочисленны и не пользовались такой популярностью, как его драматические и философские произведения, а в русской критике сложилось довольно распространенное мнение, что «гениальный мистик оказался очень слабым лириком» и что поэзия не смогла бы «доставить ему столько славы, сколько дали драмы и философские сочинения»<sup>16</sup>.

Ко времени своего переезда в Париж Метерлинк уже известен как один из создателей символистской драмы, изображающей «трагическое в повседневности» и отличающейся особым нерелиги-

озным мистицизмом – «внутренним прозрением невидимого» (Н. Минский<sup>17</sup>). Он написал множество драм, среди первых: «Принцесса Мален» (1889), «Слепые» (1890), «Непрошенная» (1890), «Пеллеас и Мелисанда», «Там, внутри» (1894), позднее написаны «Ариана и Синяя Борода» (1896), «Сестра Беатриса» (1900), «Чудо св. Антония» (1903), «Синяя птица» (1908); сборники эссе «Сокровища смиренных» (1896), «Мудрость и судьба» (1898), «Двойной сад» (1904), «Разум цветов» (1907) и др.

Один из первых переводчиков Метерлинка Н. Минский писал об особенностях восприятия раннего творчества драматурга: «В настоящее время имя Метерлинка принадлежит к самым славным в современной литературе. Особенность этой славы заключается в ее безоблачности, и это тем более удивительно, что Метерлинка не только поэт и драматург, но и моралист и критик. Сравните его судьбу с судьбой других великих моралистов последнего времени, Ницше и Толстого, вспомните, какую бурю они возбудили злобы и гнева, и безоблачность славы Метерлинка покажется каким-то чудом». Далее Минский замечает: «Редко в литературном мире можно найти



М. Метерлинка.  
1911



М. Метерлинка с женой –  
актрисой Жоржетт Леблан

такую громкую славу, возбудившую столь мало зависти. Метерлинку охотно простили его славу, как простили его счастье, и его имя, как воспоминание о детстве, заставляет “расходиться морщины на челе”» (Минский Н. Морис Метерлинк. Биографический очерк // МР, 84).

Мы обратимся к наиболее известной в России драме Метерлинка «Синяя птица», снискавшей славу романтической сказки, завершающей традицию европейского романтизма, у истоков которого стояли Новалис и иенские романтики.

Метерлинк увлекался творчеством Новалиса и писал о нем. «Близкое и раннее знакомство с Рюисбреком, Якобом Бёме, Новалисом наложило на все творчество Метерлинка печать не только благородства, но даже избранничества, которое отличает его среди всех современных писателей», – замечает все тот же Н. Минский (МР, 81). Его пьеса-сказка «Синяя птица» является реминисценцией произведений Новалиса, да и само название пьесы отсылает нас к символу Голубого Цветка Новалиса (интересно, что последняя книга Метерлинка – его мемуары – носила название «Голубые пузыри» («Bulles bleues», 1948). Символизм творческого метода Новалиса, который он сам называл «магическим идеализмом», не мог не вызывать глубокого интереса символиста Метерлинка, для которого Новалис оставался непревзойденным поэтом символического постижения и изображения реальности.

Пьеса Метерлинка написана по мотивам произведений Новалиса, и прежде всего его неоконченного романа «Генрих фон Офтердинген» (1799), являющего собой пересоздание жанра романа в духе поэтической и сказочной фантазии. В своих странствиях за Синей птицей дети дровосека оказываются в Стране воспоминаний, во Дворце Ночи, в Лесу, на Кладбище, в Садах Блаженств, в Царстве будущего. Каждое из этих мест – романтический топос, которому легко найти соответствие в романе Новалиса. Имена детей – Тильтиль и Митиль – отсылают нас к имени возлюбленной Генриха фон Офтердингена Матильде. В странствии детей сопровождают ожившие души предметов и стихий (прием реализации метафоры Новалиса, восходящей к духовному опыту Якоба Бёме: «Я видел душу всех вещей»<sup>18</sup>. В стихотворении «К Тику» Новалис так описывает этот опыт:

Утешен книгою небесной,  
Прозрел я в бедности моей;  
Подросток, на горе отвесной  
Я видел душу всех вещей.

(Н, 181)

Как и роман о Голубом Цветке Новалиса, пьеса построена на мотиве сновидения. В финале пьесы Метерлинка дети также просыпаются. Их пробуждение сопровождается мыслью о том, что можно быть счастливыми и сделать счастливыми других, даже не выходя за стены дома. Счастье рядом, надо только осознать это. Именно поэтому «Синяя птица» была воспринята как «гимн жизнерадостности», проникнутый «не только верой в возможность на земле царства любви и счастья, но уверенностью в том, что это царство уже наступило» (Минский, МР, 78). Характерно, однако, что счастье, по Метерлинку, рядом, а не внутри человека. Герои Метерлинка ищут разгадку тайны бытия во внешнем мире, не задумываясь о том, что «человек – источник аналогий для вселенной» (Н, 210), и для себя самого он остается главной тайной, разгадывание которой и будет означать разгадку тайны бытия. Метерлинк же задается вопросом: «Какая нам польза думать о своем «я», на которое мы не можем иметь почти никакого влияния?» (МР, 65).

В пьесе Метерлинка мы наблюдаем эффект обратной перспективы по отношению к творчеству Новалиса: произведения Новалиса уводят нас в бесконечность собственного «я», соположную бесконечности космоса, пьеса Метерлинка возвращает нас на землю, под крышу родного дома. Если у Новалиса «повседневность неуклонно впадает в чудеснейшее» (Тик, Н, 105), то у Метерлинка чудеснейшее неуклонно «впадает» в повседневность. Так, в пьесе Метерлинка Душа Света восклицает: «На Земле гораздо больше Блаженств, чем предполагают. Но большая часть людей не умеют их отыскивать»<sup>19</sup>. Блаженства, окружающие человека, бесконечны: Блаженство Чувствовать Себя Здоровым, Блаженство Дышать Чистым Воздухом, Блаженство Зимнего Очага, Блаженство Невинных Мыслей и т.д. Пафос пьесы Метерлинка – в апологии обыденности: «правдивый мудрец, он избирает святое мещанство» (Айхенвальд, МР, 183). Мещанство, «буржуазное здравомыслие» Метерлинка – проявленный позитивизм его мирозерцания. Характерно, что, отталкиваясь от пантеистической формулы Новалиса: «Совершеннейшая поэзия около нас, и она частенько облюбовывает заурядные предметы» (Н, 70) – Метерлинк приходит к выводам, противоположным творческим установкам Новалиса.

За несколько лет до появления «Синей птицы» в рецензии на книгу «Двойной сад» (1904) Вяч. Иванов назвал философию Метерлинка «мистикой нигилизма», а самого автора «Метерлинком “утешенным” (“der Getrösteten”)», заимствовав определение у Ницше (МР, 131). В письме к В.Я. Брюсову (июль 1904) Вяч. Иванов написал еще резче: «Прочитал вчера почти весь “Double Jardin” и подписал “d’ordures” («мусор», франц. – М.А.)... Ужасное зрелище: Метер-

линк “der Getrösteten”, Метерлинк – филистер?!!» (МР, 133). Такое отношение к одному из законодателей символизма свидетельствует о том, что творчество Метерлинка в эти годы претерпевает значительную эволюцию, «прозрения невидимого» сменяются «пестрой риторикой самоудовлетворенности» (Вяч. Иванов, МР, 131).

С этой эволюцией связано и стремление Метерлинка заставить говорить души стихий и вещей. Жанр сказки подразумевает такую возможность. Однако нелишне вспомнить, какую важную роль в символистской поэтике Метерлинка играло молчание. Важный для понимания поэтики Метерлинка мотив молчания был связан с романтической поэтикой Новалиса, запечатлевшей духовный опыт романтиков, уравнивавших молчание и слово в способности запечатлевать движения души и являться глубинным выражением творческой интуиции. Молчание – это наиболее плодотворное состояние, позволяющее услышать веяние Духа, голос Творца, музыку Вселенной или собственный внутренний голос (дельфийское «Познай себя!» у Новалиса), то есть именно то, что необходимо человеку для постижения себя и мира. Самое главное не нуждается в словах:

Лишь одного человек искал веками повсюду,  
На неприступных горах, в безднах и в недрах земных.  
Тщетно давал имена сокровенному в тайне глубокой,  
Чаял всегда и везде, не обретал никогда.

-----

В мире внешнем нигде не найти философского камня,  
Мудрый обрящет его только в самом же себе.

-----

И превращает он все в чистое золото, в жизнь.  
«Познай себя!»

(Н, 182–183)

Отказ от молчания приводит к ревизии символистской поэтики. Эта ревизия имела место по отношению ко всем составляющим творческого метода Метерлинка. Коснулись это и обозначения цвета. Голубой цвет символизирует духовность («Все голубое в моей книге», – писал Новалис – Н, 206), являя собой символ небес, а значит, и Царствия Небесного, символ неземного блаженства. Однако парадоксальным образом в названии сказки Метерлинка не сохранилось воспоминание о голубом цвете и Голубом Цветке Новалиса, хотя Метерлинк использовал то же обозначение цвета (*bleu*), что и его немец-



кий предшественник («die blaue Blume»). И это далеко не случайно. В творчестве Метерлинка романтические мотивы-реминисценции Новалиса приобретают совершенно иной смысл, романтические символы претерпевают глубокие метаморфозы, позволяющие говорить не столько о неоромантизме Метерлинка, сколько о преодолении им романтической традиции, о победе позитивистского взгляда на мир в отличие от универсализма и интуитивизма романтика Новалиса. Заимствованный у Новалиса намек на души предметов Метерлинк превратил «в яркую галерею живых образов, влив свежую кровь в театральную технику» (Минский, МР, 95). Однако такое «вскрытие символа» имело свои опасности. В основе поэтики пьесы «Синяя

«Синяя птица» М. Метерлинка. МХТ. 1909 г. Постановка К.С. Станиславского, Л.А. Сулержицкого, И.М. Москвина. Сцены из спектакля.

*Примечание. Большая часть персонажей пьесы являются аллегориями и в то же время принимают деятельное участие в сюжете. Самого Метерлинка критиковали за слишком буйное воображение, а некоторые сцены – в частности, встречи детей с умершими родственниками и с еще не родившимися детьми – привели к тому, что пьеса попала в индекс книг, запрещенных католической церковью.*



«СИНЯЯ ПТИЦА» М. МЕТЕРЛИНКА. Моск. Худож. Театр.  
Тильтль и Митиль.  
Л. Г. Кооновъ и С. В. Жалютина.  
Собств. изд. К. Фишеръ, Москва.



«СИНЯЯ ПТИЦА» М. МЕТЕРЛИНКА. Моск. Худож. Театр.  
Светь—В. В. Барановская и Фея—М. Г. Савицкая.

Тильтль и Митиль

Свет и Фея

птица» лежит прием реализации метафоры, приводящий зачастую к эффекту декоративности. Эту особенность метода Метерлинка его критик и один из первых русских символистов Н. Минский называет «симплификацией», «упрощением фабулы и языка», доведенного «до наивного детского лепета» (МР, 89).

Герой сказки «Синяя птица» получает в дар большой алмаз, который позволяет видеть невидимое. Для чего человеку видеть сокровенное? Животные, Предметы и Стихии обладают Душой, которую Человек еще не постиг. Но как только он отыщет Синюю птицу, он разгадает тайну бытия и получит неограниченную власть над Природой, так как та откроет ему все свои тайны:

«Дуб. Знаю, знаю, ты ищешь Синюю птицу, хочешь узнать великую Тайну Бытия, чтобы зависимость наша от людей стала еще более тяжелой. Этот ребенок, благодаря алмазу, похищенному у могущественных Духов Земли, может завладеть нашей Синею птицей. И вырвать таким образом у нас Тайну, которую мы скрываем испокон веков. Но мы достаточно изучили натуру Человека, чтобы знать, что Он с нами сделает, как только овладеет Тайной» (М, 484–485).



Дедушка и Бабушка



Сахар и Митиль

Действительно, Природа и Человек в пьесе Метерлинка оказываются в непримиримом конфликте, о чем узнает герой Тильгиль неожиданно для себя. Духи леса и животных угрожают ему, готовы лишить его жизни в отместку за безжалостное отношение человека к природе (Ср.: «*Дух Ивы* (приближается, стуча деревянными башмаками, и говорит плаксивым голосом). Боже мой! Боже мой! Опять у меня отрезали голову и руки, чтобы наделать веников!» (М, 483).

Тильгиль потрясен агрессивностью духов леса, деревьев и животных:

«*Тильгиль*. Душа Света! Душа Света! Сюда! Поторопитесь! Они взбунтовались! Все против нас!

*Душа Света*. Что случилось? В чем дело? Бедняжка, ты не мог сообразить? Поверни алмаз. Они вернуться в царство Молчания и Тьмы, и ты перестанешь видеть их чувства... Теперь ты видишь, что Человек предоставлен одному себе, среди всех в мире...» (М, 492)

Тильгиль не испытывает ни сочувствия, ни раскаяния перед духами леса и животных, выдвигающих тяжкие обвинения человеку, вольному и невольному убийце.



Молоко



Вода

Человек не признает своих ошибок, Тильгиль хватается за нож. По мысли Метерлинка, сила человека – в его противостоянии природе. Его мироощущение здесь сродни позиции А. Богданова в его утопии «Красная звезда» и М. Горького, уверенного, что «высшая форма борьбы за существование – борьба человека с природой»<sup>20</sup>. «Пламенный религиозный атеист» (МР, 82), «мистик без Бога» (М, 13), как он сам себя называл, Метерлинк уверен, что Человек должен стать сильным и всезнающим, занять место Бога в мироздании: «Важен только Человек. Надо слушаться его и исполнять все его желания, – другой правды – нет! Не признаю никого, кроме Человека! Да здравствует Человек! Жить и умереть для Человека! Человек – божество!» (М, 457).

Можно вспомнить в связи с этим монолог Сатина в пьесе «На дне» (1902): «Человек – это звучит гордо!» Пафос прославления человека Метерлинком здесь сродни горьковскому, и ни в чем не уступает ему.

Метерлинк в своем гимне Человеку с большой буквы не оригинален и несколько опоздал: еще в 1902 году Горький написал поэму



Хлеб



Кот

«Человек», снова ритмической прозой, где утверждал: «Так шествует мятежный человек сквозь жуткий мрак загадок бытия – вперед! И – выше! Все – вперед! И – Выше! <...> Все в Человеке – все для Человека!»

М. Метерлинк идет по пути научно-технической утопии<sup>21</sup>. Он прославляет научно-технический прогресс, отождествляя его с историческим и общественным прогрессом, вопреки известному тезису Жан-Жака Руссо о том, что науки не способствуют улучшению нравов<sup>22</sup>.

Метерлинк изображает лазоревое Царство будущего, где неродившиеся лазоревые дети работают над будущими изобретениями. Дети показывают Тильгилю «идеальные машины», которые «летают по воздуху, как птицы, но без крыльев» (М, 518), или «отыскивает сокровища на Луне, разворачивают карты и чертежи», демонстрируют «орудия, инструменты, снаряды, которые они строят, растения, цветы и плоды» (М, 518), которые они вырастят на земле: «маргаритки величиной с жернова», виноград, как «гроздеобразно растущие груши» (М, 519), яблоки, как дыни. Будет создана Всеобщая Конфедерация Планет Солнечной Системы. Но, главное, будет найдено тридцать три спо-



Вязь



Ночь

соба продления жизни (показываются пробирки с синей жидкостью, совсем как в утопии А. Богданова, решавшего проблему переливания крови в целях продления жизни), а в дальнейшем и способ победить смерть. Решится вопрос с источником энергии: будет найден огонь, который согреет Землю, когда остынет Солнце. Есть, впрочем, и социальные задачи, которые должны решиться в будущем: так Метерлинк обещает «смести Несправедливость с лица земли» (М, 520).

Почему же сцена в Царстве будущего вызвала нарекания современников? Прежде всего, как и в других сценах, своим безудержным позитивистским пафосом. Эллис отмечает: «Неудачно также присутствие в Лазурном царстве огромных тыкв, цветов, винограда, коробки с преступлениями. Это грубо и нестильно. <...> Много хочется сказать против метода символизации... ибо здесь души лишь сменяют оболочки, оставаясь в этом же *plan réel*, а не поднимаются по великой лестнице спиритуализации» (Эллис, МР, 178).

Метерлинк обещает сделать людей счастливыми. Пока это не удастся, так как Синяя птица не найдена: «*Тильтиль*. Но у меня нет Синей птицы!.. Та, что я взял в Стране Воспоминаний – почернела,



«СИНЯЯ ПТИЦА» М. Метерлинка. Моск. Худож. Театр.  
Время — Н. Д. Знаменский, «души» — перодившихся.

Время и Души неродившихся

птица из Царства Будущего – сделалась вся красная, птицы из Дворца Ночи – умерли, а птицу, жившую в лесу, я не мог поймать. Моя ли вина, что они меняются в цвете, умирают или ускользают из моих рук?» (М, 528)

В последней сцене даже птица-горлица упорхнула из рук Тильтия. Он обращается к зрителям: «Если кто-нибудь из вас найдет ее, принесите нам, пожалуйста. Нам она нужна, чтобы стать счастливыми в будущем...» (М, 539) Этот «банально-неуклюжий конец», отличающийся ненужным дидактизмом, по мнению критики, еще раз обнажает метерлинковский прием «вскрытия символа», превращающий сказку в серию «цирковых эффектов» (Эллис, МР, 177). «Мечту не надо воплощать», – уверен Ю. Айхенвальд (МР, 186). В сущности, эти упреки связаны с проявлением присущего Метерлинку позитивизма.

Рационализм Метерлинка свидетельствует не столько о «безудержном оптимизме» (Н. Минский) писателя, сколько о его безудержном позитивизме. Метерлинка «оправдывает жизнь во имя разума», как верно заметил Николай Минский (МР, 77). Поставив человека в центр мироздания, Метерлинка переместил акценты культурной парадигмы.

В «час роковой», о котором писал Бердяев, Метерлинка оказался солнечными часами, «циферблат которых спит в непогоду, вечером и ночью». (Минский уподобляет талант Метерлинка солнечным часам: «Сравнение, верно символизирующее его талант, – сравнение с солнечными часами, циферблат которых спит в непогоду, вечером и ночью, и просыпается для жизни, лишь увидя солнце, в часы света и радости. Метерлинка отметил несколько самых счастливых часов человеческой души» (МР, 82–83)). Таков «символический, обобщенно-упрощенный метод» (МР, 83) Метерлинка. Метерлинку кажется, что мир, мыслимый не религиозно, а научно, еще более непостижим, бесконечен, мистичен, отраден и даже более нравственен: «Не удивительно ли, что, несмотря на ослабление религиозного чувства, сумма справедливости и доброты, а равно качество всеобщей совести не только не умалились, но еще несравненно возросли?» (М, 35) Удивительно другое: Метерлинка говорит это накануне Первой мировой войны. Его родина Бельгия сильно пострадала во время Первой мировой войны, которую в этой стране до сих пор называют «Великой войной». Большая часть страны была оккупирована, в течение всей войны бельгийские и английские войска удерживали небольшую часть страны, зажатую между Северным морем и рекой Изер. Трагична история города Ипра – в ходе войны он был практически полностью разрушен, здесь впервые в истории войн был применен отравляющий газ (по месту и получивший свое название – иприт).

Отказ ставить социальные и нравственные проблемы заводит, как мы видим, Метерлинка в тупик: «Приговор, который он выносит творению и творцу, даже не оправдательный, а хвалебно-восторженный, благословляющий» (Минский, МР, 77). Вспомним в связи с этим, что древние в поисках смысла жизни человека использовали не понятие счастья, а понятие Блага.

«Адвокат Вселенной» (Минский, МР, 77), Метерлинк излагает свою программу в предисловии к русскому собранию сочинений 1915 года: «Долго еще, а может быть, и всегда, мы будем только случайными и мгновенными огнями, отданными в жертву без определенной цели всяким дуновениям равнодушной ночи, если только решительное открытие науки не осветит тайны природы, если только откровение, явившееся из другого мира, например, с планеты более древней и более сведущей, чем наша, не обнаружит, нам, наконец, начала и цели жизни» (М, 34–35).

Ценность знания в какой-то момент для Метерлинка перекрывает собой все другие основания человеческой личности. «Сокровища ученых» оказываются более востребованными, чем «Сокровища смиренных», которым посвящено его эссе под одноименным названием. (Н. Минский: «Сознаюсь, что, при всем преклонении перед искренностью этих обетований, я привожу их не без глубокой грусти в настоящую минуту (1915 г. – М.А.-В.), когда все победы науки и техники служат не делу счастья, а делу истребления и смерти, когда родина Метерлинка, благодаря этим «сокровищам ученых», благодаря завоеваниям физики, химии и даже открытию радия, превращена в развалины и в кладбище» (МР, 96).

Проблематика эссеистики Метерлинка перекликается с поэтическими раздумьями «учеников в Саисе»: «Еще навесят землю созвездия, враждовавшие с ней в пору вековых затмений, солнце перестанет возносить свой властный скипетр и присоединится к другим звездам, встретятся все племена вселенной, разрозненные так давно. Свои обретут своих, изживется старое сиротство, что ни день, то будут новые свиданья, новые ласки; тогда на земле объявятся некогда отшедшие, нет холма, где не занимался бы пробужденный пепел, везде возгорается жизнь, старые домашние очаги восстанавливаются, старина молодеет, бывшее – лишь будущая греза непреходящего, неоглядного Сегодня» (Н, 118). Однако пантеизм Новалиса остается чужд дидактизму Метерлинка.

В «двойном саду», каким пытается представить мир Метерлинк, «он избрал для своих размышлений самые заветные райские уголки, проводя лето в Сан-Вандрильском аббатстве в Нормандии, а зиму и весну в благословенном Провансе, в Грассе или в Ницце» (МР, 97).



Среди цветочных плантаций, вблизи Средиземных вод никакая опасность не кажется Метерлинку непреодолимой. Метерлинк возлагает надежду на науку. Прошло то время, когда человеку угрожали стихии и слепые силы природы. Теперь Человек – хозяин своей судьбы и будущего. Даже космические катастрофы – столкновение со встречной планетой или охлаждение Солнца – ему более не страшны. В эссе «Мудрость и Судьба» (1898) Метерлинк когда-то написал: «Открытие какого-нибудь неожиданного свойства материи, подобного тому, которое обнаружено, сбивающее нас с толку, силою радия, может непосредственно привести нас к самым источникам звездной энергии и силы. Жизнь людей тогда сразу изменится, и Земля, окончательно спасенная, станет вечной. По нашему желанию она будет то приближаться к очагам тепла и света, то удаляться от них, она будет бежать от устаревших солнц и искать флюидов силы и жизни, о которых мы теперь и не подозреваем, в орбите девственных и неистощимых миров» (МР, 95–96).

Свойственный его мировоззрению релятивизм и крайний позитивизм приводят к пересмотру этических оснований культуры. Современник Толстого и Ницше, Метерлинк утверждает, что тот ошибся бы насчет его «намерений, кто желал бы в них отыскать великую затаенную мысль из области морали или философии» (М, 39). Этот моральный релятивизм, характерный для эпохи декаданса, был подмечен современниками.

Дмитрий Мережковский, обращаясь к постановке «Синей птицы» в 1908 году в МХТ, осуществленной К.С. Станиславским и Л.А. Сулержицким, писал в непосредственном отзыве на пьесу: «От гоголевских “свиных рыл” сквозь чеховскую тарабумбию и андреевскую “Тьму” метерлинковская “Синяя птица” – вот страшный путь. Но нам не страшно: ведь в “Стране воспоминаний” нет угрызений и в “Царстве ночи” веют забвенные, бескровные, “спокойные ужасы”. Как скоро забылось, успокоилось, обескровилось! Обескровление, обезболение – анестезия. Больная совесть – больной зуб, с которым уже ничего не остается делать, как только вырвать. Но сперва надо усыпить боль кокаином или хлороформом. И тогда можно вырвать совесть, вырвать сердце – а мы и не услышим. Сладость Метерлинка – сладость хлороформа» (МР, 67).

В своем острокритическом очерке Мережковский говорит об опасности, которую таит в себе подмена этических установок культуры позитивистским устремлением к научно-техническому прогрессу и прагматическим стремлением к счастью и бессмертию. Мережковский предполагает, что в поэтике метерлинковского символизма к 1908 году происходит опасный сдвиг, и «Синяя птица» свидетельствует о закате его ранних мистических настроений. Мережковский тонко подмечает,

как образ Синей птицы опасно сближается с образом Сахара. И его сладость становится приторной: «Сладко – гадко. Упоительно – отвратительно. Сладость гнили, сладость смерти, той второй смерти, от которой нет воскресения. Как в «Бобке» Достоевского, – засыпая смертным сном, шепчет «Синяя птица! Синяя птица! – Бобок! Бобок!» Сахар входит в состав некоторых взрывчатых веществ. Может быть, душа сахара делается душою огня? Может быть, Синяя птица – синее сердце того пламени, которое всех нас истребит? Скорей бы, что ли! Лучше умереть, чем жить не с душою человеческой, а с этой сладкой слякотью – душою сахара» (1909) (МР, 68).

Надо признать, что, формулируя проблему Метерлинка, Мережковский идет дальше Н. Минского, называющего Метерлинка «философом, моралистом, учителем жизни» (МР, 74), главное стремление которого «освятить и оправдать действительность» (МР, 94). Не жизнь вообще, подчеркивает Минский, а «ту европейскую действительность, которая его и всех нас окружает высокой и безвыходной оградой» (МР, 94).

Если Гегель формулировал свой абсолютный идеализм словами: всякая действительность разумна, – то мироотношение Метерлинка Минский определяет словами: всякая «действительность священна» (Минский, МР, 93). Эссе «Мудрость и Судьба» прямо может быть названо руководством к счастливой жизни: «Быть мудрым – значит прежде всего научиться быть счастливым... Нет никакого счастья в самом счастье, покуда оно не помогает нам думать о чем-нибудь другом и понять в некотором роде мистическую радость, которую испытывает вселенная оттого, что она существует» (МР, 96). Однако Метерлинка делает в этом отношении столь значительные уступки, что они могут быть названы компромиссами, что сближает его мудрость с обыкновенным житейским благоразумием. «А социальные несправедливости? А ревность любящих, а вечная вражда классов, наций, рас?» – восклицает переводчик (МР, 96). Но Метерлинка поглощен созерцанием невидимого: «Глаза Метерлинка, ослепленные его светлыми видениями грядущего, не замечают этих мимолетных туч настоящего. Его глаза прозревают то, чего мы не видим, его слух улавливает звуки ликования, которых мы не слышим» (МР, 96).

Следует признать, что славой метерлинковская «Синяя птица», оставшаяся в мировой литературе шедевром XX века, во многом обязана гениальной постановке МХТ, который увидел в ней продолжение романтической традиции и мистического символизма ранних метерлинковских драм. Уже парижская постановка 1911 года в театре Режан не смогла удержать внутренний баланс пьесы между неоромантизмом и постромантизмом.

В статье «Разрушение личности» в 1909 году Горький писал об эволюции Метерлинка: «Наиболее чуткие души и острые умы современности уже начинают сознавать опасность: видя разложение сил человека, они единогласно говорят ему о необходимости обновить, освежить «я» и дружно указывают путь к источнику живых сил, способному вновь возродить и укрепить истощенного человека. Уотт Уйтман, Горас Траубел, Рихард Демель, Верхарн и Уэльс, А. Франс и Метерлинк – все они, начав с индивидуализма и квиетизма, дружно приходят к социализму, к проповеди активности, все громко зовут человека к слиянию с человечеством»<sup>23</sup>.

Реми де Гурмон в своей «Книге масок» – евангелии символизма – предостерегал: «Метерлинк уже провидит то время, когда души всех людей сольются в нечто единое, как сливаются они теперь с Богом в своих мистических настроениях. Но возможно ли это? Метерлинк уже видит эту зарю, он сам эта заря. Но если бы он посмотрел на человечество извне, он увидел бы лишь грубое стремление социалистической культуры к общему корыту, к общему стойлу. Те смиренные натуры, для которых он писал свои божественно-прекрасные книги, не будут их читать. А если и прочтут, то увидят в них одну лишь насмешку. Им твердили об общем корыте как о высшем идеале, и теперь они не смеют поднять своих глаз к небу. Они знают, что вожди жизни строго их за это накажут. Час освобождения пройдет, но только немногие услышат его призыв»<sup>24</sup>.

Как уже говорилось, пьеса-сказка «Синяя птица» была поставлена на сцене в России раньше, чем во Франции, где жил Метерлинк. Русские символисты, знавшие роман Новалиса о Голубом Цветке только в немецком оригинале (первый русский перевод романа З. Венгеровой вышел в 1915 году), считали ошибочным перевод метерлинковской *L'Oiseau bleu* как «Синей птицы» и всегда возмущались этим фактом.

Александр Блок, например, писал: «Совсем не педантизм с моей стороны – придирается к слову *синий* и передавать словом *голубой* французское слово *bleu*; по-французски *bleu* значит и синий, и голубой, так же как *blau* по-немецки; но дело в том, что за пьесой-сказкой Метерлинка лежит длинная литературная традиция, которая тянется от народных сказок, сквозь их литературное преломление у французского сказочника *Perrault*, с одной стороны, и сквозь целую большую полосу германского романтизма, с другой. Метерлинк очень много занимался немцем Новалисом; он переводил его и как бы заново открыл для французов, тесно связав его имя с символизмом; Метерлинк – один из тех, кому мы обязаны установлением тесной литературной связи между ранними романтиками начала

XIX века и символистами конца века. Новалис – ранний романтик, один из тех немногих, у кого начало романтизма можно наблюдать в чистом виде, не осложненном позднейшими наслоениями; он еще не сошел с первоначального пути, – и главное произведение его есть неоконченный роман о Голубом Цветке – *Die blaue Blume*. У нас твердо установился обычай называть этот волшебный сказочный цветок именно голубым, а не синим, значит, нет никакой причины называть метерлинковскую птицу синей, а не голубой. Называя ее *синей*, мы порываем с традицией» (Блок, МР, 146–147). Поэт хотел бы сохранить верность традиции, верность слову *голубой*, однако закрепление в переводе слова «синий» есть лишь документальное подтверждение факта завершения традиции Метерлинком и ухода от нее.

Эллис, как и Блок, не желает расстаться с иллюзией романтического Метерлинка в своей статье «Голубая птица». По поводу постановки Московского художественного театра» (1908): «Мы переводим заглавие этой пьесы именно так, несмотря на то что в России «Oiseau bleu» уже успела превратиться в «Синюю птицу», т.е. в символический абсурд. Между тем голубой цвет, «bleu», преемственно-заимствованный птицей Метерлинка от «голубого цветка» Новалиса и стоящий в прямой связи с лазурным (т.е. голубым) царством будущего, откуда и добывается «голубая птица», является основой символизма всей пьесы» (Эллис, МР, 174). Однако анализ поэтики и проблематики пьесы Метерлинка ясно показывает, что, несмотря на реминисценции и заимствования у автора «Голубого Цветка», Метерлинка уходит в сторону, противоположную той, куда вел Новалис. Романтизм в восприятии Метерлинка претерпевает столь существенные метаморфозы, что можно говорить лишь о завершении романтической традиции в символизме рубежа веков. Мистические горизонты Новалиса оказались за пределами видения Метерлинка. Пьеса-феерия «Синяя птица» явила Метерлинка, по словам Вяч. Иванова, таким, «каким он стал, Метерлинка, успокаивающего умы и совести и, увы, успокоенного, Метерлинка – утешителя душ» (МР, 131).

Анализ поэтики «Синей птицы» дает возможность увидеть тенденцию изменения культурной матрицы, характерную для литературы начала XX века. «Теоретики неизвестного», писатели эпохи декаданса остановились «у границ великой, неподвижной правды, которая убивает энергию и желание жить» (М, 34).

«Синяя птица», вероятно, имела бы судьбу всех других пьес Метерлинка, едва переживших свое время, если бы, к счастью, на нее не обратил внимания Московский Художественный театр, сделавший из ее постановки одно из величайших событий духовной жизни

России XX века. Помимо «Монны Ванны» имя Метерлинка фигурировало на театральных афишах России лишь благодаря Дебюсси, написавшему музыку на текст «Пелеаса и Мелисанды».

Прежде чем поставить «Синюю птицу», МХТ под руководством К.С. Станиславского уже осуществил постановку трех одноактных пьес Метерлинка. Об этой постановке такой тонкий критик и законодатель вкуса эпохи символизма, как С.П. Дягилев, писал в 1904 году: «Художественный театр в отношении к Метерлинку остался верен себе: он дал необычайно виртуозное зрелище с массой талантливых

измышлений; за весь вечер не было ни одного грубо шокирующего штриха, а у Метерлинка это особенно трудно, слишком он интимен. <...> «Слепые» развернули картину, которая не выходит из памяти, она стоит как-то вне времени, вне жизни, при всей своей видимой реальности. Море, деревья, страшная фигура мертвеца, собака, трогательная своей нелепостью, – все это скользит, не задевая нас, как тень, страшная своим холодом. Задумана эта ледяная картина великолепно... Постановка «Слепых» – это чрезвычайно остроумное и тонкое решение задачи, казавшейся непосильной для театра, всеми корнями вросшего в жизнь. А между тем обрывающийся музыкальный аккорд, предшествующий и заканчивающий представление, чувствуется во все время, пока разворачивается эта бесконечно глубокая загадочная драма.

Такое же впечатление немного ужаса производит и последняя пьеса «Там – внутри».

Мне нравится декорация – сентиментальная, похожая на немецкую литографию, не без слащавости...

В «Непрощеной» – одни лишь намеки, одни отгадки, и объяснять их нельзя, их надо чувствовать не сознавая; для того чтобы их видеть, надо иметь внутреннюю прозорливость слепца.

...Какой прекрасный вечер таинства смерти, сколько неизведанного и неосязаемого величия в прикосновении ее к жизни и сколько человечеству задано «слепых» загадок и вопросов...» (МР, 211–212). Хотя порой, по мнению критика, художественный такт изменял постановщику, Дягилев подчеркивает, тем не менее, что «сердце все же трепетало и сжималось от беспощадного трагизма слепого человечества» (МР, 212).

Как бы зрители и критика ни относились к постановкам Метерлинка, осуществленным МХТ, и те и другие признавали, что театр Метерлинка требует особого подхода, он «еще не создан», «выражение для него еще не найдено» (Дягилев, МР, 210). Об этом говорил и Станиславский в своей знаменитой «Речи труппе после прочтения «Синей птицы»»: «Передо мной стоят три главные трудности, которые нам надо побороть.

1. Прежде всего, нам надо передать на сцене непередаваемое. Мысли и предчувствия Метерлинка так неуловимы и нежны, что они могут не перелететь за рампу.

Чтоб не случилось этого, нам – артистам, режиссерам, художникам, музыкантам, декораторам, машинистам, электротехникам – надо проникнуться как можно глубже мистицизмом автора и создать на сцене соответствующую атмосферу, неотразимую для публики.

Конечно, это самое главное и самое важное.

2. Как хорошо, если б этого было достаточно, чтоб овладеть публикой во всем ее разнообразном составе.

К сожалению, публика недостаточно чутка и подготовлена для восприятия отвлеченных чувств и мыслей, и об этом не следует забывать.

3. Нам приходится изобразить на сцене сон, мечту, предчувствие, сказку.

Это кружевная работа.

Сценические средства, которыми располагает современная театральная техника, – грубы и топорны.

Это также большая техническая трудность.

Попробую сделать первые шаги по пути предстоящих нам исканий.

Они будут шатки и, вероятно, ошибочны, так как я только два раза прочел пьесу и, конечно, не мог разглядеть всех тонких тканей, из которых сотканы, как паутины, творения гениального поэта» (МР, 213).

Приступая к постановке пьесы «Синяя птица», Станиславский подчеркивал, что речь идет об абсолютно новаторской работе, так как нигде в мире эта пьеса еще не была поставлена: «Наш любимый и гениальный автор пьесы, Морис Метерлинка оказал нам большую честь и доверие, которые мы должны оправдать. За нами будет следить не одна Москва. Сам автор собирается доставить нам большую радость и приехать на первый спектакль» (МР, 212–213). В письме к С.А. Андриевскому Станиславский уточнял: «Я должен в несколько недель поставить “Синюю птицу” Метерлинка так, чтобы удивить Европу. К нам едут на премьеру сам Метерлинка, директора и антрепренеры из Америки, Англии, Германии и Австрии. Я волнуюсь ... и ломаю голову, чтоб обойти те трудности и банальности, которых так много в новой пьесе Метерлинка. Надо сделать из феерии красивую сказку, изобразить сон грубыми театральными средствами. Работа трудная и малоинтересная, так как она чисто внешняя, постановочная» (9 марта 1908 г.) (МР, 220).

Трактовка Станиславского сняла ряд противоречий, присутствующих в тексте Метерлинка. Прежде всего Станиславский отверг антропоцентрическую модель мира Метерлинка, идею человека-божества, призванного стать центром мироздания, познать все тайны природы: «Человек по своей животной природе груб, жесток и самонадеян. Он убивает себе подобных, пожирает животных, уничтожает природу и верит в то, что все его окружающее создано для его прихоти.

Человек царствует на земле и думает, что он познал мировые тайны. На самом деле он знает мало.

Самое главное скрыто от человека. Так живут люди среди своих материальных благ, все более удаляясь от духовной, созерцательной жизни»<sup>25</sup> (МР, 214). Станиславский возвращается к романтической концепции Новалиса, рассматривающего человека и природу в единстве: «Люди, звери, злаки, камни, светила, стихии, звуки, цвета образуют одну семью; они едины в своих деяниях и речах, как соплеменники»; «цветы и звери рассказывают о человеке»; «зримое царство сказки наступает, действительность уподобляется сказке» (Тик, Н, 109–111). Об этом единении человека и природы говорит и Станиславский, снимая позитивистскую идею соперничества человека и природы: «Только немногим избранныкам свойственно это духовное счастье. Они напряженно прислушиваются к шороху, производимому ростом былинки, или устремляют взор на призрачные контуры неведомых нам миров. Подсмотрев или подслушав мировые тайны, они повествуют их человекам, которые смотрят на гениев с раскрытыми глазами и недоверчивой улыбкой, подмигивая глазом. Так летят столетия, а гул городов и деревень все заглушает шорох, производимый ростом былинки <...>. О! если б человек мог всегда любить, понимать и восторгаться природой! Если б он почаще созерцал, вдумывался в мировые тайны и мысли о вечном! Тогда, быть может, синяя птица давно летала бы на свободе, среди нас...» (МР, 214) Природа не доверяет человеку свои тайны. Победа разума эфемерна, как эфемерна Синяя птица. Об этом предупреждал Новалис: «Кто старается превозмочь дикость природы, тот... наблюдает природу неустанно, сближается с нею, покорствует всем ее манованиям... Очевидно, безнадежнее других теряет верное направление тот, кто возомнит себя знатоком неведомого» («Ученики в Саисе», Н, 118).

Неприятие позитивизма Метерлинка заставляет Станиславского пересмотреть и отношение Метерлинка к научно-техническому прогрессу: «Дым фабрик скрывает от нас красоту мира; мануфактурная роскошь ослепляет нас, а лепные потолки отделяют нас от неба и звезд.

Мы задыхаемся и ищем счастья в смраде и копоты созданной нами жизни.

Иногда мы схватываем настоящее счастье... там вдали, в открытом поле, под лучами солнца, но это счастье, подобно синей птице, чернеет, едва мы входим в тень смрадного города» (МР, 214).

Образы детей, присутствующие в романе Новалиса, несут важную идеологическую нагрузку. По Новалису, ребенок олицетворяет собой «вечное детство душ, объятых дивно всемогущей любовью» (Н, 263), но одновременно и «вечную старину». Ребенок в творчестве Новалиса возвещает Золотой век, он причастен Царствию Небесному, «Божьей глубине». Дети войдут в Царствие Небесное, по слову Христа. Именно ребенку дано «нечаянно» открыть тайны бытия, увидеть душу вещей:

Ребенок, радости не зная,  
Заброшен в дальней стороне,  
Отвергнув блеск чужого края,  
Остался верен старине.

Он долго странствовал в смятенье,  
Искал отчизну и семью;  
В саду, в безлюдном запустенье  
Нашел он ветхую скамью

И книгу, замкнутую златом,  
Где тайнам не было числа,  
И в сердце, чувствами богатом,  
Весна незримо проросла.

Науку звезд, уроки злаков,  
Мир неизвестный, мир-кристалл  
Постиг читатель в царстве знаков  
И на колени молча встал.

-----

*«К Тику» (Н, 181)*

Ключом к образам детей у Новалиса является фраза, услышанная пилигримом: «Мое дитя восторжествовало над смертью» (Часть вторая, глава первая, Н, 95). Дети – торжество жизни над смертью: «Как бы в ответ на его мысли дерево затрепетало. Смутно зазвучал камень, и, словно зародившись в сокровенных земных недрах, донеслись чистые детские голоса, поющие хором:



Не ведала, бывало,  
 Счастливая, скорбей;  
 Теперь ей горя мало:  
 Младенец милый с ней.  
 Младенцу беспрестанно  
 Целует щеки мать  
 С любовью несказанной,  
 В которой благодать.

Детские голоса, казалось, были бы рады петь без конца. Неоднократно пропели они свой стишок» (Н, 95).

Важную роль в системе образов Новалиса играет малютка Муза, «вечное дитя» из сказки Клингсора («Генрих фон Офтердинген»). «Блаженное дитя», Муза, как и дети в целом, олицетворяет собой мир природы, мир фантазии, мир поэзии. Эпизоды романа Новалиса, связанные с малюткой Музой, взяты Метерлинком в качестве сюжетной схемы для его пьесы. Поэтика «Синей птицы» в свернутом виде содержится в сказке Клингсора (Часть первая, глава девятая): «Сфинкс встретил Музу вопросом: – Что неожиданнее молнии? – Возмездие, – молвила Муза. – Что ненадежнее всего? – Мнимое достояние. – Кто постиг мир? – Тот, кто постиг самого себя. – В чем вечная тайна? – В Любви. – Кто хранит эту тайну? – София.

<...> Чем бы я была, когда бы не София, моя крестная, – ответила маленькая Муза. – Вели, чтобы меня сопровождали Турмалин, Цветовод и Золото. <...>

София возвестила: – Все сподобились великого откровения, однако на веки вечные тайна неисчерпаема» (Н, 86–89).

Образы странствующих детей Метерлинка, пытающихся разгадать тайну бытия, отсылают нас к образу маленькой Музы из сказки Клингсора, а образ Души Света, духовной водительницы детей в пьесе, несомненно, восходит к образу Софии, олицетворяющему Вечную Женственность и Премудрость Божию (Ср. «Тильтиль. Это, наверное, королева! Митиль. Это – Богородица!» – М, 450).

Дети в пьесе Метерлинка остаются главным связующим звеном с романтической традицией. Именно на образах детей строит свою концепцию спектакля Станиславский: «Дети ближе к природе, из которой они так недавно произошли. Они любят созерцать.

Они способны любить игрушки, они плачут, расставаясь с ними.

Дети вникают в жизнь муравья, березки, собачки или кошки.

Детям доступны высокие радости и чистые грезы.

Вот почему Метерлинк окружил себя детьми в «Синей птице» и предпринял с ними путешествие по таинственным мирам.

Мир детских фантазий, ужасов и грез удался Метерлинку в совершенстве. Попробуем и мы помолодеть на тридцать лет и вернуться к отрочеству.

Постановка «Синей птицы» должна быть сделана с чистотой фантазии десятилетнего ребенка» (МР, 215).

Исполнительница роли Митиль А.Г. Коонен вспоминала: «Слова Константина Сергеевича о том, что “Синяя птица” должна походить на фантазию ребенка, должна быть прозрачна, как мечта или детский сон, пришлось мне по душе. Они вызвали у меня множество ассоциаций с собственным детством. Во мне словно пробудился мой детский мир, еще не далеко от меня ушедший: страсть к путешествиям, любовь к природе, жадный интерес ко всему фантастическому. Путешествие за синей птицей, все чудеса, которые сопровождали нас, я воспринимала как что-то естественное и органичное. И, вероятно, поэтому работа на репетициях совсем не казалась мне работой. Во всех перипетиях, которые переживали дети, отправившись на поиски синей птицы, я чувствовала себя маленькой Алисой <..>. Я очень полюбила свою Митиль, гордилась тем, что вскоре она завоевала любовь театральной Москвы, и особенно радовалась тому, что многие большие люди в искусстве высоко ценили спектакль. Скрябин иногда специально приходил на первый акт посмотреть, как просыпаются дети, как они танцуют, сидя на столе, едят воображаемые пирожные и ссорятся» (Коонен А.Г. Страницы жизни // МР, 227–228).

Станиславский гениально избегает сцен, в которых проявляется позитивизм Метерлинка, ставящий под сомнение значение детских образов. Станиславский, например, убирает в спектакле сцену на кладбище и предшествующие этой сцене рассуждения Тильгиля о «белых-белых» покойниках, которые питаются корнями и выходят подышать воздухом из могил, носящие откровенно позитивистский характер («когда дождь, они не выходят») (М, 496–497). В основе поэтики пьесы «Синяя птица» лежит прием реализации метафоры, приводящий зачастую к эффекту декоративности и излишней театральности, как это произошло в сцене на кладбище, где белые цветы символизируют души умерших: «Из раскрытых могил постепенно поднимаются целым каскадом цветы, сперва чуть видные, неясные, как пар, потом ярко-белые, девственные, все более и более пышные... наполняя с непобедимой силой все окружающее пространство, превращая кладбище в какой-то сказочный, чистый подобно брачным одеяниям сад, над которым зажигаются первые лучи утренней зари. Роса сверкает, цветы распустились... птицы просыпаются и заливают воздух первым восторженным гимном Солнцу и Жизни» (М, 297).

Эта сцена призвана иллюстрировать тезис о том, что смерти нет: «Измученные, ослепленные, Тильгиль и Митиль, держась за руки, делают несколько шагов среди цветов, ища следы могил.

*Митиль* (ищет в траве). Где? Где же мертвые?..

*Тильгиль* (тоже ищет). Мертвых нет...» (М, 297).

Иллюстрация мысли Новалиса о том, что смерти нет, в пьесе Метерлинка отличается прямолинейностью.

Благодаря безупречному вкусу Станиславского, ему удалось вернуть пьесе ее романтическую основу, от которой отошел автор: «Пьеса должна быть наивна, проста, легка, жизнерадостна и прозрачна, как детский сон; красива, как детская греза, и вместе с тем величава, как идея гениального поэта и мыслителя <...> При внешней постановке «Синей птицы» точно так же, как и при духовной ее передаче, больше всего следует бояться театральности, так как она способна превратить сказку-сон, грезу поэта в обычную феерию.

В этом отношении пьеса все время балансирует на острие ножа.

Текст тянет пьесу в одну сторону, а ремарки автора – в другую.

Следует особенно внимательно отнестись к этим ремаркам и понять в них скрытый замысел и намерение автора. Обычный, шаблонный прием выполнения ремарок неизбежно внесет театральность, которая превратит пьесу в феерию. <...>

Все ... эффекты, выполненные дословно по ремаркам автора, убьют серьезность и мистическую торжественность произведения поэта и мыслителя» (МР, 217).

Станиславский снимает излишнюю агрессивность сцен соперничества Кота и Пса, агрессивность поведения Тильгиля. Он призывает актеров не основываться на отвлеченных понятиях в этих сценах, порой излишне идеологичных у Метерлинка, а прибегнуть к собственному жизненному опыту (так рождалась знаменитая впоследствии система Станиславского): «Я говорю о ваших личных жизненных наблюдениях, которые расширят фантазию и чуткость. Сведите дружбу с детьми. Вникните в их мир, приглядывайтесь больше к природе и вещам, которые нас окружают, сдружитесь с собакой и кошкой и почаще заглядывайте через глаза в их души». В 1929 году один из участников постановки вспоминал в этой связи: «К “Синей птице” Станиславский подошел с громадным увлечением и вдохновением. На первых же читках этой пьесы он часами беседовал с нами о Метерлинке и, говоря о «Синей птице», стремился убедить всех, что в этой вещи Метерлинк как бы постиг душу и природу вещей. При этом он убежденно развивал и свою собственную теорию о том, что каждый предмет действительно имеет свою душу, которую нужно уметь воплотить: так, он рассказывал нам о возможностях самых раз-

нообразных воплощений, он рассказывал о душе сахара, о душе хлеба, кипариса, деревьев и растений, о душе животных и, в частности, кошки, собаки и других» (Мгебров А.А.<sup>26</sup> Жизнь в театре // МР, 227).

Внося концептуальные изменения в текст Метерлинка, Станиславский исходит из мысли, что «театр не хочет больше забавлять публику. Под видом развлечения у него более важные цели» (МР, 216). В русле этой концепции театра Станиславский отказывается от сцены Блаженств, отдающей маскарадом – костюмированным воплощением наименее уловимых ощущений. Сам принцип воплощения невоплотимого вызывает большие сомнения Станиславского: «То же скажу и о костюмах. При этом вопросе я становлюсь в тупик. Конечно, я понимаю намерение поэта. И здесь он ищет примитива детской фантазии. Но он, несомненно, ошибается.

На сцене, перед освещенной рампой, костюмы паши, евнуха, света и проч. станут вульгарными и оскорбительными. Вместо блуждающих душ получатся костюмированные посетители маскарадов и опять серьезный и грациозный спектакль превратится в феерию.

Не лучше ли, если на сцене будут летать души, точно созвездие, окружающее странствующих детей?

Это может быть достигнуто самым простым средством, а иллюзия доведена до полного обмана.

При этом человеческой фигуре можно придать самые замысловатые формы. Актер будет освещен полным светом и ходить на собственных ногах, хотя ни ног, ни туловища вплоть до груди не будет видно публике. Это будут души во образе летающих по воздуху голов с руками.

Всякая неожиданность на сцене, примененная вовремя и к месту, сбивает публику с привычной ей позиции и дает иллюзию обмана.

Чтоб избежать театральности, нужна неожиданность и в декорациях и во всех сценических трюках.

Так называемая роскошная постановка феерии заключается в ее пестроты и сложности. Поищем чего-нибудь менее пестрого и более простого, но интересного по художественной фантазии. <...>

Декорации должны быть наивны, просты, легки и неожиданны, как детская фантазия.

Менее всего подходит к этой фантазии театральность» (первая половина апреля 1907 г.) (МР, 218).

О том, с какими трудностями столкнулись создатели спектакля, пишет в своих мемуарах и актриса А.Г. Коонен: «После длительных занятий в фойе мы перешли на сцену, репетиции здесь вел уже Станиславский. Здесь мы встретились со всеми превращениями и чудесами, над которыми, пока мы занимались в фойе, трудился Констан-

тин Сергеевич. Актерам нелегко было освоиться в мире движущихся звезд, призраков, танцующих над нашими головами, которых изображали люди в черных балахонах, часто натываясь на нас и чуть не сбивая с ног. Репетициям не было конца. Дело уже близилось к намеченной премьере. Уже объявлены были первые черновые генеральные. Константин Сергеевич очень нервничал. Добиваясь максимальной выразительности, он порой становился в своей требовательности несправедливым, даже жестоким. <...>

Генеральных «Синей птицы» было очень много, ибо спектакль долго не ладился. В ряде сцен техника подавляла актеров, не было необходимого равновесия отдельных частей спектакля. Некоторые сцены, проходные, вылезали на первый план, другие, по смыслу самые важные, оставались незамеченными. В конце концов Константин Сергеевич, расстроенный всеми этими неполадками, пригласил на репетицию Владимира Ивановича. Через несколько дней после этого просмотра в театре стало известно, что премьера откладывается на следующий сезон. Немирович в беседе с нами, отдавая должное блистательным находкам Станиславского, сказал, что спектакль хаотичен, страдает длиннотами, нуждается в сокращениях и серьезной работе.

Премьера «Синей птицы» состоялась уже в следующем сезоне, через полгода» (МР, 228). О трудностях постановки писал и Немирович-Данченко: «Для Художественного театра постановка представляла огромные трудности. Не в том, чтобы приобрести какую-то машину в 20 тысяч рублей, – как заявил кто-то в газетах. Ничего подобного нет. Трудность для К.С. Станиславского заключалась, прежде всего, в отыскании самых принципов постановки, а затем в постепенном и упорном преодолении технических несовершенств современной сцены.

Репетиций, полных и частичных, обыкновенных и генеральных, было около 150» (МР, 226).

Сознавая свою особую роль интерпретатора пьесы-сказки, ставящего своей задачей преодоление противоречий, содержащихся в замысле автора, отталкивающегося от романтической картины мира и строящего свою пьесу на приеме «вскрытия» романтических символов, о котором речь шла выше, Станиславский даже предпринял путешествие во Францию, чтобы при личном знакомстве выяснить границы возможных интерпретаций, выслушать автора пьесы и проникнуть в его видение театральной постановки: «Метерлинк доверил нам свою пьесу по рекомендации французов, мне незнакомых, которые видели постановки нашего театра... Когда мы познакомились с пьесой, то увидели, что для того, чтобы ее поставить... так, чтобы трюки, рассеянные в пьесе, не подавляли своей мишурной театраль-

ностью, а проходили бы изящно и мягко, для этого нам нужно было получить полномочия от автора для смягчения того, что могло показаться грубо театральным...

Метерлинк очень заинтересовался моею речью-письмом (которое цитировалось выше. – М.А.), вступил с нами в переписку и дал *carte blanche* на все изменения, какие казались нам необходимыми» (Станиславский К.С. В гостях у Метерлинка // МР, 220).

Дав согласие на постановку пьесы в МХТ, в первом своем письме к К.С. Станиславскому М. Метерлинк писал: «Г-н Биншток<sup>27</sup> передал мне чудесные страницы, в которых Вы изложили Ваше понимание постановки «Синей птицы». Я, пожалуй, мог бы опасаться, что Ваше стремление столь изобретательно воплотить это сновидение уведет Вас порой за пределы возможностей сцены, – если бы мои большие друзья не заверили меня, что Московский Художественный театр никогда не ошибается. Поэтому, полный доверия, жду осуществления этого чудесного замысла» (10 мая 1907 г.) (МР, 225).

Сознавал ли Метерлинк, что Станиславский пытается внести коррективы в «чудесный замысел» пьесы? Был ли Метерлинк заинтересован в выявлении романтической подосновы пьесы, к которому сводились, по сути, настойчивые режиссерские усилия Станиславского? Ответ на эти вопросы можно найти во втором письме Метерлинка режиссеру: «Г-н Биншток передал мне любезное письмо, в котором Вы пишете о преодоленных препятствиях и о тех, которые Вам еще предстоит преодолеть при такой трудной постановке «Синей птицы». Всего этого я не сумел бы достаточно оценить – ни Вашу находчивость, ни Вашу художественную совесть. Одно меня немного тревожит: не увлечет ли Вас полностью стремление к совершенству и не будет ли предан забвению юмор пьесы? Я в него верю целиком: я очень ясно хотел его и жаждал.

Костюмы – например, Хлеба, Огня, Собаки и некоторые другие – должны быть слегка, но откровенно комичны в деталях. Желание это единственное, я его выражал в дополнение к Вашим размышлениям и Вашему высокому художественному авторитету. На расстоянии я, естественно, очень плохой советчик, но боюсь, как бы сгущение мистической атмосферы не разрушило бы атмосферу более человечную и более светлую, что является моим желанием» (14 февраля 1908 г.) (МР, 226). Юмор заступает место иронии, воцаряется «человечная» атмосфера вместо «мистической» – в этих замечаниях Метерлинка сказывается не только преодоление романтической традиции, но и отход от символизма предыдущих его пьес. Отвечая на замечания Метерлинка, Станиславский настойчиво подчеркивает, что главным его желанием является стремление пересоздать пьесу Метерлинка по за-

конам сказки-фантазии: «Ваше второе письмо подтвердило мне, что работа наша пошла в правильном, желательном для автора направлении. <...> Знаете, дорогой друг, что мы высоко ценим изящество, легкость, «юмор» пьесы и стремимся подчеркнуть ее детскую чистоту. Мы меняем все возможное, чтобы избежать какой-либо театральной «механики», способной лишь отяжелить произведение и снизить его ценность.

Признаюсь Вам, что, хотя мы и облегчили нашу постановку до предела, на сцене все это выглядит еще довольно неуклюже и грубо, и в настоящее время мы озабочены тем, чтобы сделать все более легким и изящным. Если бы нам это удалось!

Благодаря мизансценам, укрупненным размерам мебели и предметов, подбору исполнителей большого роста на роли взрослых, мы сумели добиться нужного впечатления: актрисы выглядят настоящими детьми. «Лазоревое царство» меня больше не беспокоит, ибо нам удалось создать удачные декорации, следуя Вашим замечаниям. Костюмы также, насколько возможно, приближаются к Вашим пожеланиям. Души предметов и животных представлены человечески (не знаю, выражает ли это слово мою мысль), чтобы избежать балета и маскарада. Иначе актер превратился бы в бутафорию и роль потеряла бы часть своего внутреннего содержания.

Меня теперь заботит только одно – чтобы актеры играли хорошо, были бы на высоте ансамбля и чтобы спектакль шел весело, легко, без длиннот» (февраль 1908 г.) (МР, 219).

Станиславский идет по пути, намеченному Метерлинком, преодолевая отклонения самого Метерлинка от его собственного намерения создать романтическую сказку.

Для своей пьесы Метерлинк выбирает излюбленный романтиками жанр поэтической сказки, используя архетипический подход к сказке как высшей форме реальности. Сказка говорит о «чудеснейших предметах», но она реальнее исторических событий, так как формулирует законы бытия и несет в себе квинтэссенцию смыслов. Вот как об этом говорит в романе сам Новалис устами своих героев, графа фон Гогенцоллерна и старика.

Граф фон Гогенцоллерн: «В поэтических повествованиях и фантазиях меня всегда улаждала и умиротворяла отзывчивая чуткость, которой доступен таинственный дух жизни. Ученые хроники менее достоверны, чем такие сказки» (Н, 51). Графу вторит старик. «Ради этого, – говорит он, – и я с молодых лет питаю пристрастие к поэтам. Поэты помогли мне распознать ясность и наглядность жизни и мира. Сдается мне, к ним благоволят пронизательные духи света, которые дают себя знать в любом естестве, всех и вся различают, над каждым расстилая особый полог нежной раскраски. Я слушал песни поэтов и чув-

ствовал, как мое естество начинает распускаться, подобно бутону; казалось, оно уже не сковано в своих движениях, наслаждается своей общительностью и влечениями, в тихом упоении трепещет всеми своими фибрами, вызывая тысячи сладостных ответных движений» (Н, 51). Однако своей сказке Метерлинк стремится придать земной, «человеческий» характер, перенести ее из области фантазии в область обыденности, чего всеми средствами пытается избежать Станиславский. Наличие этой обратной перспективы в мироощущении Метерлинка, уводящей из бесконечности на землю, Станиславский ощутил и при личном знакомстве с автором.

Личное знакомство с Метерлинком в определенном смысле вызвало у знаменитого режиссера недоумение, приведшее к тому, что при встрече (Метерлинк жил в аббатстве в шести часах езды от Парижа) Станиславский принял Метерлинка за его шофера. Это недоразумение оказалось в высшей степени симптоматичным: Станиславский убедился, что «загадочный мистик» Метерлинк ведет вполне земной образ жизни, никак не соответствующий призрачной и сказочной атмосфере его пьес: «Шофер, бритый, почтенных лет, седой, коренастый, красивый, с благородной осанкой, в сером пальто и фуражке шофера, помогает мне собирать мои вещи. Пальто мое падает с плеч, он заботливо перекидывает его себе на руку... Вот он ведет меня к автомобилю. Усаживает с собой на козлы... Кто же это? Портрет Метерлинка мне очень хорошо знаком. А этот на него совсем не похож. И почему-то я решаю, что это, верно, какой-нибудь родственник: брат его жены или его брат. Но когда мы полетели с быстротой молнии, с необычайной ловкостью лавируя среди ребятишек и кур узкой деревенской улицы, для меня уже не было никакого сомнения, что это самый настоящий шофер!» (Станиславский К.С. В гостях у Метерлинка // МР, 221–222). Станиславский задался тем же вопросом, что и Н. Минский: каков же истинный Метерлинк, «с тех пор, как он такой решительной поступью сошел с вершин мистики в долины рационализма» (МР, 85): мистик или рационалист. «Его последние пьесы проникнуты не только верой в возможность на земле царства любви и счастья, но уверенностью в том, что это царство уже наступило. В каких же из этих пьес отражен истинный Метерлинк, его подлинное отношение к миру?» (МР, 79).

Станиславский решал, какую «умную фразу» приготовить для Метерлинка: «Еду к знаменитому писателю, философу... И я что-то придумал и, каюсь, записал это пышное приветствие... на манжете» (Станиславский К.С. В гостях у Метерлинка // МР, 221). Однако «умная фраза» не понадобилась Станиславскому. В сущности, перед ним предстал тот же «Метерлинк утешенный» (Вяч. Иванов), *soft embalmer* (А. Ахматова), не претендующий на лавры учителя жиз-



ни – «Ницше или Толстого», но всего лишь на роль *maître adorable*, гениально предсказанную ему Дягилевым в 1904 году: «Фанфары Метерлинка зазвучали фальшиво как раз в тот момент, когда г-жа Леблан принялась за создание нового театра для прославления имени своего гениального мужа. Тут Метерлинка надел белую орхидею в петличку своего фрака и мирно уселся в ложу бельэтажа, *en maître adorable*<sup>28</sup>, все допуская и не возмущаясь тому, что творилось и до сих пор творится вокруг его великих, истинно новых, вдохновенных созданий» (МР, 210).

Вспоминая о «чудесных днях», проведенных у писателя и его жены, Станиславский отметил, что Метерлинка не возражал против его концепции и был «податлив» как автор: «Сначала мы долго говорили о самой пьесе, о характеристике ролей, о том, что хотел бы сам Метерлинка.

И тут он высказывался чрезвычайно ясно и определенно. Но когда речь заходила на чисто режиссерскую почву, то он путался и не мог себе представить, как все это будет сделано на сцене. Пришлось все это ему объяснять в образах, наглядно, а иные из трюков разыграть домашним способом.

Сыграл я ему и все роли. И как приятно иметь дело с таким талантливым человеком, который все схватывает! Обыкновенно педант театра требует исполнения малейших ремарок. Но Метерлинка, как и Чехов, гораздо податливее в этом отношении. Он легко увлекался тем, что ему нравилось, и охотно фантазировал в подсказанном направлении. Огорчили его только дети. Он полагал, что не актеры, а дети должны разыгрывать его пьесу. Наш же театр смотрит на участие детей в спектаклях как на эксплуатацию детского труда. Мы долго говорили о том, как заменить детей какими-то «душами» отвлеченного характера. В конце концов Метерлинка как будто бы увлекся этой картиной и обещал кое-что прибавить в этом новом направлении к своей пьесе, что впоследствии и исполнил, прислав нам поправки и дополнения ... Метерлинка обещал приехать в Москву посмотреть у нас свою «Синюю птицу» (Станиславский К.С. В гостях у Метерлинка // МР, 224).

В Москву Метерлинка не приехал. Премьера спектакля «Синяя птица» состоялась 30 сентября 1908 года на сцене Московского Художественного театра. Постановщиками были К.С. Станиславский, Л.А. Сулержицкий и И.М. Москвин; художником – В.Е. Егоров; композитором – И.А. Сац. Алиса Коонен писала о премьере спектакля: «Трудно описать столпотворение, которое было за кулисами после премьеры «Синей птицы». Поздравить Константина Сергеевича и актеров пришли родные, друзья – писатели, художники, артисты. Все обнимались и целовались» (МР, 228).

Из переписки Станиславского и Метерлинка мы знаем, что писатель был благодарен режиссеру за его постановку: «Моя жена вер-

нулась из Москвы совершенно ослепленная тем, что ей пришлось там увидеть<sup>29</sup>. Со слезами восхищения на глазах она рассказала мне о том несравненном чуде, в которое Вы сумели превратить мою скромную поэму.

Я знал, что обязан Вам многим, но не знал, что обязан всем. И мне остается одно: склониться до земли перед самым чистым и самым великим художником театра нашего времени, благодаря его от глубины того лучшего, что заключается в моем сердце» (12 (25) ноября 1910 г.) (МР, 226).

Спектакль ставился Станиславским, однако большой отпечаток наложило на него участие Л.А. Сулержицкого. Сценический облик спектакля во многом складывался под влиянием личности Л.А. Сулержицкого, оказавшегося незаменимым помощником Станиславского в работе над этой постановкой. Сулержицкий придал пьесе более наивный, жизнерадостный характер. Он трактовал пьесу как сказку о призрачном счастье, к которому стремятся, но никогда не достигают люди<sup>30</sup>. В погоне за счастьем – Синей птицей – проходит жизнь. Людям кажется, что счастье уже у них в руках, что они добыли, завоевали его, но луч солнца падает на Синюю птицу, и она тускнеет, превращаясь в обыкновенную серую пичугу. Его трактовка, как и трактовка Станиславского, выявляла в пьесе ее романтическую основу, возвращала зрителя в детство, снимая излишнюю идеологичность, свойственную тексту Метерлинка.

Усилия Сулержицкого в русле трактовки Станиславского были направлены на то, чтобы зрители, вслед за актерами, перевоплотились в храброго Тильгиля и робкую Митиль и их детски доверчивыми глазами увидели, как хижина превратилась в сверкающий дворец, как вылез из квашни толстый Хлеб, вылетел из печи рыже-красный Огонь, появилась из крана жеманная, слезливая Вода и как все они отправились в удивительное путешествие за «Синей птицей».

Исследователи, воссоздающие историю постановки «Синей птицы» в МХТ, обращают внимание на большую работу Сулержицкого с художником В. Егоровым, с осветителями, бутафорами, машинистом, рабочими сцены. В труднейшем спектакле он отработывал каждую мелочь, приводя ее в соответствие с общим замыслом спектакля. Е. Полякова приводит отрывок из протоколов репетиций Сулержицкого: «Для “Ночи” необходимо: три призрака старух; из-под камней, на черных палках, глаза электрические; шесть штук фигур рельефных тьмы и ужасов; копыа, как рассказано, – длиннее и выше; сгруппировать синих птиц на тонких проволоках; кнут из змей для ночи»<sup>31</sup>. Сложнейший спектакль должен был идти легко, перемены и превращения осуществлялись быстро, как по-волшебству, каждая

деталь отличалась большой художественностью. Именно от усилий Сулержицкого во многом зависела целостность художественного образа спектакля, он занимался костюмами «танцующих звезд», каменными плитами, которые выглядели бы на сцене тяжелыми, подлинно каменными.

Кстати, о «танцующих звездах» Метерлинка. Если сравнить описание появления сказочных синих птиц во Дворце Ночи с описанием волшебной птицы из романа Новалиса, мы убедимся, что Метерлинк идет за Новалисом, заимствуя характерные детали, с точностью воссоздавая атмосферу волшебной сказки Новалиса. У Новалиса мы читаем: «В своей причудливости музыка не отставала от образов (...) Соответствие между звездами и образами с непостижимой быстротой возобновлялось и возобновлялось. Звезды то перемещались между собою в необозримом единении, то вдруг выступали отдельными привлекательными сонмами, то нескончаемая череда рассеивалась, подобно лучу, мириадами блесков, то круги постоянно ширились, контуры вырисовывались, образуя великое, поражающее сочетание. Красочные блики на стеклах застывали в это время. Роскошное оперенье птицы непрерывно колыхалось, щеголяя всеми своими оттенками» (Н, 76). А вот описание «неземного, волшебного, самого неожиданного сада мечты и ночного света» (М, 478) Метерлинка, навеянное текстом Новалиса: «Среди звезд и планет, зажигая светом все, к чему они ни прикасаются, постоянно перепархивая с одних драгоценных камней на другие, с одних лунных лучей на другие, сказочные синие птицы плавно и без усталости парят между землей и горизонтом в таком изобилии, что они кажутся дыханием лазурной атмосферы, душою волшебного сада» (М, 478).

В последней сцене «пробуждения», возвращения детей в родительскую хижину, к реальности, Сулержицкий отмечает: «На полку, где сахар, поставить настоящую сахарную голову и прибавить на полку бутылок, свертков каких-нибудь, а под полкой поставить французскую метелку... Ведро очень запачкать и состарить... Под столом дрова. Все кастрюли оловянные... Часы затемнить, попачкать. Кран сделать блестящим, и чтобы лилась вода, когда открывают»<sup>32</sup>.

Алиса Коонен вспоминает, как радостно и увлекательно было работать с Сулержицким над ролью Митиль, когда каждая репетиция превращалась в праздник, сопровождающийся самозабвенной и веселой игрой детей. Сулержицкий не сковывал фантазии актеров, принимал их находки. Коонен вспоминала, как она срежиссировала одну сценку: актеры гуськом, как в сказке о репке, тянули друг друга и валились назад, «вытянув репку». Сулержицкий помогал актерам найти характер роли, свойственный каждому персонажу: Тильгилю – отвагу, Псу – верность, Хлебу – ленивое добродушие, Коту – ковар-

ство. Современники отмечали: «Великолепно найдено было человеческое зерно в ролях Пса и Кота – тема верности и предательства, воплощаемая этими персонажами, получила настоящее философское звучание» (Марков П.А. В Художественном театре // МР, 232).

Особую роль в сценическом облике спектакля играла музыка. Начиная работу над спектаклем, в апреле 1907 года Станиславский писал: «Обойтись без музыки в пьесе Метерлинка невозможно.

Но и к ней предъявляются необычные требования, иначе музыка внесет дисгармонию в общее целое.

Опыт применения музыки к драме уже не раз пробовался в нашем театре.

И в этой области есть свой шаблон, своя театральность.

Не берусь судить о музыке в других ее областях, но в нашем деле опыты были достаточно убедительны.

Симфоническая музыка с прекрасным оркестром, в котором привычное ухо различает знакомые звуки скрипки, гобоя и проч., скорее ослабляет, а не увеличивает иллюзию в драме. Она тянет Приму к опере или к концертной мелодекламации.

Наш музыкант и композитор придумал новые комбинации звуков, красивых и неожиданных для уха.

В «Синей птице» простор для его фантазии беспределен.

Жаль, что мы принуждены задержать его определенными указаниями тех мест пьесы, которые потребуют сопровождения музыки.

Они выяснятся из самой сути произведения.

Для этого нам нужно прежде вжиться в него» (Станиславский К.С. Речь труппе после прочтения «Синей птицы» // МР, 218–219).

С Ильей Сацем Сулержицкий долго искал для «Синей птицы» необычные, наивные мелодии. Первой работой Саца для театра была его музыка к «Смерти Тентажиля» Метерлинка, которую готовила к постановке студия Художественного театра в 1905 году. Студия не осуществила эту постановку. В «Смерти Тентажиля» Сацу нужно было изобразить приближение смерти – мистический ужас перед нею, рождающийся в бессознательной душе ребенка. В «Синей птице» задача была совсем иной.

«Мы длинной вереницей идем за Синей птицей, идем за Синей птицей», – пели дети в сказке в начале путешествия. «Прощайте, прощайте, пора нам уходить», – чуть доносились их голоса в Стране воспоминаний.

Музыка Саца пронизывала спектакль, сливалась с ним, с его поэзией и тревогой. Это была простая, ясная музыка для детей и для взрослых, напоминающая им детство: «Нужно найти музыку для превращения душ Воды, Огня, Хлеба и т.д., и Сац целыми часами льет воду на железные листы, ходит на мельницу, прислушивается

к капанию капель с крыши во время дождя и потом, однако, в своей музыке не старается внешне подражать этим звукам от уха, а, уловив сущность, самую жизнь этих явлений, передает именно ее, эту жизнь, а не сопровождающие ее звуки»<sup>33</sup>.

«Таким был весь спектакль – наивный, светлый, с его чудесными превращениями и с «сверхзадачей», близкой Сулержицкому: счастье нужно искать не для себя, а для того, чтобы дать его другим, как Тиль-тиль отдает свою птицу соседкиной дочке»<sup>34</sup>.

М.М. Яншин, возобновлявший спектакль «Синяя птица» в 1950-е годы, отметил, что постановочный план «Синей птицы» – это целая школа режиссерского мастерства. Поражающее воображение многообразие технических и творческих приемов, использованных К.С. Станиславским в постановке, долгое время оставалось новаторским для театра.

Яншин указал, например, что, думая именно о постановке «Синей птицы», Станиславский использовал эффект черного бархата, примененный им впервые в «Жизни Человека». Поражало воображение и использование в спектакле целого ряда остроумных элементов освещения внутри сцены, таких, как светящийся серпантин, пролейка декораций цветными щелями, волшебный фонарь и т.п.

Труднейшая сцена «царства прошлого» была решена по простоте и точности иллюзии с большим совершенством: «Из зрительного зала мы видим поистине царство прошлого. Уютный, чуть необычный по нарядным наивным краскам домик с совсем будто бы детским, игрушечным палисадничком. Скамейка, на которой сидят, спокойно улыбаясь, дедушка с бабушкой. Создается полное впечатление, что все это существует где-то далеко-далеко и в каком-то ином, нереальном мире. <...> Во всем такая мягкость, чуть таинственная дымка, как смутное воспоминание, как забытая мечта. Иллюзия прошлого достигалась полная. А добился этого режиссер средствами чисто техническими и удивительно простыми. <...>

Домик бабушки и дедушки вместе с исполнителями располагался в самой глубине сцены, у горизонта. Сцена завешивалась тюлем, причем двумя его слоями через небольшой промежуток. Вся декорация «царства прошлого» занимала очень мало места. Пространство от этой декорации до рамп – первый и второй план сцены – целиком затягивалось черным бархатом. Черный бархат съедал расстояние настолько, что оставалась только иллюзия дали, а фактическое расстояние совершенно не ощущалось» (Яншин М.М. О мастерстве и штампах // МР, 229–230). О новаторских приемах создания сценических образов вспоминали многие современники: «Режиссер широко использовал знаменитый черный бархат, испробованный им впервые в “Жизни Человека” и употреблявшийся впоследствии десятками режиссеров. Яв-

ляясь глубоким фоном, черный бархат позволял при помощи актеров, одетых в черные бархатные костюмы, создавать впечатление неожиданного движения вещей, как бы танцующих в воздухе, и т.д. Спектакль показал огромное значение света на сцене. Система тюлей позволила добиться загадочного исчезновения раскидистых деревьев в картине “У дороги” и возникновения полупрозрачного фламандского домика в “Стране воспоминаний”. При помощи обычных волшебных фонарей Станиславский, следуя ремарке Метерлинка, заставил стены преобразованной комнаты дровосека играть тысячами алмазных огней» (Марков П.А. В Художественном театре // МР, 231–232).

Ремарки Метерлинка связаны с желанием автора создать сказочную атмосферу в духе романтической фантазии и пронизаны реминисценциями из уже неоднократно упоминавшегося романа «Генрих фон Офтердинген» Новалиса: «Камни, из которых сложены стены хижины, зажигаются внутренним светом, синеют, подобно сапфирам, становятся прозрачными, сверкают и ослепляют глаза, как драгоценнейшие камни» (М, 448) (ср. у Новалиса: «Я усвоил ваш урок, дорогой учитель. Наше чувство проникает людей, как свет проникает кристаллы. Естество людей прозрачно. Вас, любезная Матильда, я бы уподобил драгоценному сапфиру чистой воды» – Н, 66).

Интересно, что современники единодушно признали, что пьеса Метерлинка освобождала Станиславского «от чуждых ему сторон символизма и увлекала в мир открытой фантазии» (Марков // МР, 231). Однако «ригористические последователи символизма считали, что философская глубина Метерлинка отступила перед блестящей выдумкой постановщика» (Марков, МР, 231). Современникам не было легко отрешиться от образа Метерлинка-символиста. Новые сценические задания, блестяще решенные Станиславским, были связаны с необходимостью «оживления» мира природы. Вспомним, однако, все те упреки, которые вызвала пьеса Метерлинка в связи с его эволюцией в сторону позитивизма («души лишь сменяют оболочки, оставаясь в этом же *plan réel*, а не поднимаются по великой лестнице спиритуализации» – Эллис // МР, 178).

Фантазия и художественный вкус Станиславского помогли ему сгладить явную идеологичность, дидактизм и позитивизм многих сцен пьесы, более того, отказаться от наиболее уязвимых в этом смысле сцен (сцен «На кладбище» и «Сады Блаженств»).

Постановка Станиславского имела уникальную судьбу: пьеса идет на сцене МХТ без малого сто лет. Однако в парижской постановке «Синей птицы», хотя и осуществленной в театре Режан<sup>35</sup> по мотивам постановки МХТ Сулержицким, проявились все проблемы пьесы Метерлинка. Постановка осуществлялась при участии самого Метерлинка, восстановившего опущенные Станиславским сцены:

девятую картину «Сады Блаженств» и седьмую картину «Кладбище», где Тильгиль и Митиль попадают на ночное кладбище и вместо страшных призраков видят поднимающиеся из могил белые цветы.

В театре Режан спектакль шел в одиннадцати картинах: 1–«Дом дровосека»; 2–«Дворец феи»; 3–«Страна воспоминаний»; 4–«Дворец ночи»; 5–«Перед занавесом»; 6–«Кладбище»; 7–«Перед занавесом»; 8–«Дворец блаженств»; 9–«Царство будущего»; 10–«Прощание»; 11–«Пробуждение».

О том, что происходило в Париже, наиболее красноречиво свидетельствуют два письма Сулержицкого из Парижа к К.С. Станиславскому. В первом письме от 21 февраля 1911 года Сулержицкий пишет: «Что тут делается, если бы Вы только знали! Какая все это сволочь. Измучили меня, истрепали так, как не помню, когда я чувствовал себя так. Ничего не сделано. Вещи, которые я заказал им еще в декабре, заказываются только сегодня (как костюмы звезд), – 26-го спектакль, а звезд еще не репетировали, костюмов еще никаких я не видал, декорации Ночи переделали (написали задник), и потому призраки не выходят, – электрический ток слабый, дисциплины никакой, никто ничего не слушает, заказы не выполняются, все лгут, обманывают, и все из-за экономии. Меняют актеров без конца. Нарочно нанимают дешевых актеров для репетиций, чтобы дешевле платить, а за три дня меняют, нанимают «гранд артистов», которые такая же дрянь, как и дешевые, только громче кричат, топают и машут руками.

А мне приходится репетировать со всеми ними. Переменили двух Котов, теперь, с позавчерашнего дня, – новый; завтра придет вторая Фея, так как этой отказали, третий Насморк и т. д. без конца. Мерзавцы и негодяи! Если бы не ответственность за наш театр, давно бы плюнул и убежал отсюда. Пошлости вносят без конца. И все это делается именем Метерлинка. «Метерлинк сказал», «Метерлинк так хочет» – и я умолкаю. Что же можно сказать против автора?

А он сидит тут же и говорит, что надо, чтобы все было живее, чтобы скорее говорили, что хоровод в первом акте надо сделать веселее, что французская публика любит, чтобы было светло и весело и т. д., ввел балет часов – дам, выходящих из нортоновских часов, неизвестно как оказавшихся в доме у бедного дровосека.

Орут, галдят, сделали какой-то зверинец и цирк – и все, что так нравилось актерам в нашей постановке, все, чем удалось мне их увлечь и создать хоть какое-нибудь благородство на сцене, все это теперь затоптано цирковыми клоунскими выходками, лаем, мяуканьем, вытьем, грубой дракой...

Смотреть невыносимо.

Прибавили еще громадную картину, которую Вы читали: «Бонер»<sup>36</sup>, – и вчера делали первую репетицию под руководством Ле-

блан, которая сказала, что ей довольно полутора часов в день, в течение пяти оставшихся дней, чтобы поставить этот труднейший акт, на который у нас надо не меньше двух месяцев.

Прибавили “Кладбище”, которое я один раз в два часа ночи прошел с дремлющими актерами.

Безжалостность к детям, которых держат до двух часов ночи, без нужды, потому что в это время Леблан беседует с Режан о костюмах.

Вот ад и подлость!

Не верю я, чтобы публике Парижа понравилась эта грубая безвкусная вещь, которую из нее делают парижские актеры под руководством автора и Режан. Я видел здесь бельгийскую труппу, которая 350 раз уже сыграла небольшую комедию, и вижу, что французы отлично понимают тонкий вкус и благородство игры, тонкий юмор без жеста, без ломанья и паясничанья, и все то безвкусие, которое вносят в пьесу Леблан и Режан и которое они навязывают парижской театральной публике, есть их личное безвкусие и только.

Не знаю, как быть с афишей? Писать ли, что постановка скопирована с Московского Художественного театра, или выгоднее не писать?

Конечно, мы под такой постановкой не подписались бы ни за что, – но вместе с тем успех может быть, и даже, как все говорят, он будет непременно. Как быть? Идти на риск или нет?

Ответьте мне телеграммой».

Сомнения Сулержицкого по поводу парижской переделки постановки МХТ, как мы видим, имели основания, хотя в конце концов Сулержицкий не отказался от упоминания МХТ: «А относительно рекламы театра, – не знаю, как быть? Что выгоднее? Все-таки, пожалуй, пусть напечатают. Ведь не дураки здесь и авось догадаются, что если плохо, то не потому, что в МХТ плохо, а потому, что не сумели взять. А все-таки лишний раз узнают, что есть такой театр на свете. Нам необходимо сюда приехать. Французы рот разинут, и успех будет колоссальным, умопотрясающим. Почему Немирович не ответил на серьезное предложение одного предпринимателя, который давал какие угодно деньги? То есть ни звука не ответил. Стыдно было принимать справедливые упреки в невежливости и, собственно говоря, глупости.

Целую Вас крепко и очень скучаю и очень страдаю здесь от этой лжи, обмана, непорядочности, безвкусыя и пошлости, в которой мне приходится находиться.

Физически страшно утомлен – болит голова, сердце, тошнит каждый день, очевидно, почки в полном разгаре. Боюсь делать анализ. Впечатление у меня такое, как будто меня бросили на съедение диким зверям.

Кроме того, каждый день Режан торгуется со мной и хочет, чтобы я нес эту адскую работу за 50 франков в день.



Целую Вас крепко и горячо, верно любящий Вас –  
Ваш Сулер.

Хочется плакать от обид и за себя, и за Вас, и за то, что Вы сделали в “Синей птице”.

Ужасно, мучительно одиночество при таких условиях. И как не хочется заболеть из-за этой мерзости! А, кажется, придется.

Еще раз горячо целую Вас, милый, хороший Константин Сергеевич.  
Ваш Сулер».

Во втором письме, написанном в конце февраля 1911 года, столь же эмоциональном, как и первое, Сулержицкий воссоздает нравы, царящие в парижских театрах в начале XX века, так как очевидно, что театр Режан не является исключением и, более того, имеет славу одного из лучших парижских театров: «Я тут затрепался и измучился вконец. Никакой дисциплины, ни порядка. Черт знает что... Актеры – любители, самые настоящие. Ни администратора, ни хозяина сцены нет. Все это свалилось на меня одного. Положение такое, как если бы группа любителей пригласила меня поставить в Охотничьем клубе в три недели “Синюю птицу”.

Актеры за репетиции не получают ни гроша, поэтому репетируют только со мной, без меня же никто их заставить не может. Кроме того, Леблан меняет их все время, нанимает, как маляров, порепетируют, потом присылает других. За это время должен был репетировать с тремя Котами. Вчера дали последнего. Я сержусь <...>. Они обещают, клянутся, что все будет хорошо, ходят, болтают, но никто ничего не может делать, потому что они совершенно не умеют работать.

Все это сброд, а Леблан ... хуже Режан. Режан все-таки понимает, что хорошо, что дурно, и с ней всегда можно столковаться.

Все-таки, может быть, будет хорошо, то есть не для нас, но для французов. Я лично имею громадный успех у всех. Актеры слушают меня с разинутым ртом. Режан в большом восторге, Леблан тоже. Все, что для нас представляет избитую истину, поражает их и кажется им чем-то сверхъестественно прекрасным.

“Эпатан! Мервейе!”<sup>37</sup> – носится кругом. Но все это надоело мне до смерти, и дотягиваю только из чувства долга к нашему театру, и немного жалко Режан, которая может потерять состояние.

Метерлинка все еще не видал и видеть вовсе не хочу.. О Вас ни полслова. И оказывается, что никакой благодарности он к нашему театру не чувствует, а, наоборот, обижен, что малый процент ему платят.

Леблан писала в “Комедия”, что она ставит пьесу, не щадя самое себя, и что она выписала из Московского Художественного театра главного машиниста и декоратора. Потом в другом номере опять, что она репетирует без усталости и что ей помогает в ее трудах главный режиссер Московского Художественного театра Сулержицкий. Ни сло-

ва о нашем театре, ни слова о Вас. Сегодня или завтра я займусь этим вопросом. А то все некогда. Наглость потрясающая. Но и трусость такая же. Составлю афишу и заставлю Режан подписать ее. Теперь все в моих руках. Если не напишут, как нам надо, – брошу все, без жалости.

Я думаю написать так:

“Синяя птица” М. Метерлинка. Мизансцены, эффекты, декорации и музыка взяты у Московского Художественного театра, где она поставлена была Станиславским.

В Париже возобновил пьесу режиссер Московского Художественного театра Сулержицкий. Декорации написал художник МХТ Егоров. Музыка И. Саца, композитора Московского Художественного театра». Что-нибудь вроде этого».

В Париже пьесу посмотрели жена А.М. Горького Е.П. Пешкова и его сын Максим и подробно писали о ней и о встречах со Станиславским и Сулержицким в Париже в своих письмах Горькому. Е.П. Пешкова писала: «Водила Сулера смотреть Венеру и Giocond’у... С Максимом были на “Синей птице”. Все, что от русских – изумительно. Но не хорош акт, введенный здесь, вновь написанный Метерлинком – “В стране счастья”. Что-то пошлое и вульгарное в его постановке. И ужасны артисты, за немногим исключением». Сам А.М. Горький пьесу не видел, он жил на Капри, но написал И.А. Бунину после премьеры «Синей птицы» в Париже: «Сейчас, после постановки “Синей птицы” в театре Режан, герои дня в Париже – Станиславский и Сулержицкий: все газеты кричат о них, все их хвалят, но – поставили “Синюю птицу” отвратительно, исказив постановку Художественного театра. Этот восторг законодателей изящного вкуса перед испорченной вещью – печальное явление»<sup>38</sup>.

Все эти свидетельства говорят об эволюции творчества Метерлинка, знаменующей отход от принципов его раннего символистского театра. Именно в силу этой эволюции можно говорить о его пьесе «Синяя птица» как об «испорченной вещи». Однако здесь Метерлинку пришел на помощь гений Станиславского, отчасти сумевшего преодолеть противоречия, содержащиеся в тексте Метерлинка. Парижская постановка не повторила спектакля Станиславского, свидетельствует об этом ее режиссер, Л.А. Сулержицкий, в письмах к Станиславскому. В сущности, речь шла о прощании с театром символизма Метерлинка. «Soft embalmer, Синяя птица»<sup>39</sup> (А. Ахматова. Поэма без героя // МР, 191) ознаменовали собой переход от эпохи «рубежа веков» к новой эпохе, эпохе XX века.

Недаром в статье «О современном лиризме» (1909) Иннокентий Анненский с присущей ему тонкой проницательностью сокрушался: «Стилизаторы “Синей птицы” уже не вернут нам его нежных лирных касаний» (МР, 124).

### Примечания

1. Метерлинк Морис (фр. Maurice Maeterlinck; 1862, Гент – 1949, Ницца) – бельгийский поэт, драматург и философ. Писал на французском языке. В 1883 году на страницах журнала «Jeune Belgique» было опубликовано первое стихотворение Метерлинка. В 1888 году увидел свет изданный на средства семьи автора первый поэтический сборник, год спустя была написана первая пьеса-сказка «Принцесса Мален» (*La Princesse Maleine*), снискавшая похвалу Октава Мирбо. В 1889 году вышел сборник стихов «Теплицы» (*Les Serres chaudes*), в 1896 году – сборник «12 песен» (в 1900 году – «15 песен»). С 1896 года Метерлинк живет во Франции. Здесь он сближается с французскими символистами, которые оказывают на него огромное влияние. Идеализм и символизм нашли отражение в ранних философских работах Метерлинка (эссе «Сокровище смиренных», 1896). Известность Метерлинку приносят одноактные пьесы «Непрошенная», «Слепые» (обе 1890), драма «Пелеас и Мелисанда» (1892). В 1902 году увидела свет пьеса «Монна Ванна», а в 1908-м в Москве была поставлена знаменитая сказка-феерия «Синяя птица». В 1911 году Морис Метерлинк стал лауреатом Нобелевской премии по литературе. В 1940-м Метерлинк бежал от германской оккупации в США, из-за проблем со здоровьем вернулся во Францию в 1947 году.
2. Блок А. О драме // Морис Метерлинк в России Серебряного века. М.: Рудомино, 2001. С. 141. Далее в тексте это издание обозначено в скобках МР с указанием страницы.
3. Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 7.
4. Там же. С. 4.
5. Там же. С. 17.
6. Брюнель П. Символизм и декаданс // Энциклопедия символизма. М., 1999. С. 183.
7. Там же.
8. Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Пoesия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М.: Издательство Московского государственного университета, 1993. С. 30, 28. Далее ссылки на этот очерк (сокр. К) даются с указанием страницы.
9. 1891 год стал годом наивысшего подъема и успеха символизма. Внимание «всего Парижа» привлек банкет по поводу выхода в свет сборника Ж. Мореаса «Страстный пилигрим» (1891), на котором председательствовал Малларме, окруженный литературно-художественной элитой во главе с Анатолем Франсом. В уважаемом журнале «Ревю де Де Монд» появилась благосклонная статья Ф. Брюнетера – виднейшего представителя академической критики и безжалостного «литературного полицейского», а также вышла в свет серия из 64 интервью известных французских литераторов, в число которых вошли и символисты (Малларме, Кан, Метерлинк, Морис, Ренье, Сен-Поль-Ру и др.) (К, 33).
10. Вестник Европы. 1892. № 9.
11. Работа Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной литературы» (1892, опубл. 1893).

12. *Нордау М.* Вырождение: В 2 т. СПб., 1894.
13. *Брюсов В.* Из моей жизни. Моя юность. М., 1927. С. 76.
14. *Иванов И.* Метерлинк и его драмы // Морис Метерлинк в России Серебряного века. М., 2001. С. 55.
15. Русская мысль. М., 1893. Кн. 1. № 1, 4.
16. Молодая Бельгия. М., 1908. С. 35.
17. Н. Минский (Николай Максимович Виленкин, 1855–1937) – поэт, писатель, переводчик. Окончил юридический факультет Петербургского университета в 1879 году. Один из организаторов и деятельных участников газеты «Новая жизнь» (27.10–3.12.1905), в связи с этим привлекался к суду по обвинению в призыве к «ниспровержению существующего строя»; эмигрировал за границу, где жил с 1906 года. Минский – один из зачинателей русского символизма; автор философско-религиозных трактатов «При свете совести – мысли и мечты о цели жизни» (1890), «Религия будущего» (1905); переведил А. де Мюссе, Верлена, Байрона, Шелли. Мир Мориса Метерлинка был особенно близок символисту Минскому. Поэт сделал многое для популяризации в России творчества Метерлинка. Совместно с женой, Людмилой Николаевной Вилькиной, осуществил переводы произведений М. Метерлинка для Полного собрания сочинений, вышедшего под его редакцией в издании Г-ва А. Ф. Маркса в Петрограде в 1915 году (приложение к журналу «Нива»).
18. *Новалис.* Генрих фон Офтердинген / Перевод и примечания В. Микушевича. М.: Ладомир-Наука, 2003. С. 181. Далее это издание обозначено в тексте статьи как Н с указанием страницы.
19. *Метерлинк М.* Жуазель. СПб.: Кристалл, 2000. С. 506. Далее пьеса «Синяя птица» – по этому изданию, обозначенному в тексте статьи как М с указанием страницы.
20. *Горький М.* Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. М., 1990 (репринт 1918 г.). С. 141.
21. Сказочная феерия Метерлинка при внимательном рассмотрении оказывается позитивистской утопией в духе Александра Богданова-Малиновского, в том же 1908 году создавшего свою «Красную звезду». Пафос марксиста Богданова и символиста Метерлинка в своих главных чертах и направлении полностью совпадает. Богданов рисует общество будущего, преодолевшее социальное неравенство и озабоченное только покорением природы и обретением человеком бессмертия или, по крайней мере, долголетия. Метерлинк также оставляет в стороне социальные противоречия и выдвигает на первый план проблему овладения человеком властью над природой. Синяя птица символизирует отнюдь не счастье, а тайны природы, вернее, знание, которое человек стремится добыть. Человека ждет светлое будущее, он познает тайны природы и все больше подчиняет ее себе: таким образом он добьется счастья.
22. Это же предостережение звучит в цикле исторических романов «Юлиан Отступник», «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», «Петр и Алексей» Д.С. Мережковского, развенчивающего идею сверхчеловека, человека-бога. Ср.: «В романе «Леонардо да Винчи» (1899–1900) путь великого художника

- итальянского Ренессанса рисуется как цепь поражений, как творческая трагедия, обусловленная тем, что Леонардо отпал от Бога и верил только в силы человека, в его разум, в науку. К искусству он подходит как экспериментатор, пытливый исследователь-рационалист, лишенный религиозной настроенности. Рассудочный аналитик убивает в нем художника, он не в силах завершить свои замыслы, не способен воплощать образы христианского искусства, а созданное им гибнет – так сама судьба мстит гордому человеку Возрождения, которое, с точки зрения Мережковского, обозначило падение с высоты религиозно насыщенной культуры раннего Средневековья. Все симпатии автора на стороне этой последней» (*Михайловский Б.М.* Избранные статьи. С. 392).
23. *Горький М.* Разрушение личности // Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 24. М.: Художественная литература, 1953. С. 48.
  24. *Де Гурмон Р.* Книга масок. Томск: Водолей, 1996. С.14.
  25. *Станиславский К.С.* Собр. соч. М.: Искусство, 1954. Т. 5. С. 365–369.
  26. А.А. Мгебров репетировал роль Кипариса, но до премьеры спектакля ушел из МХТ.
  27. В.Л. Биншток, переводчик пьесы «Синяя птица», через которого К.С. Станиславский передал М. Метерлинку свою «Речь труппе после прочтения “Синей птицы”».
  28. Как обожаемый мэтр (*франц.*).
  29. В 1910 году жена Метерлинка актриса Жоржетта Леблан побывала в Москве и 30 октября присутствовала на спектакле «Синяя птица» в МХТ.
  30. Здесь и далее о работе над спектаклем Л.А. Сулержицкого см.: *Полякова Е.* Жизнь и творчество Сулержицкого // Сулержицкий Л.А. Повести и рассказы: Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л.А. Сулержицком. М.: Искусство, 1970. С. 64-65.
  31. *Полякова Е.* Жизнь и творчество Сулержицкого. С. 65.
  32. Там же. С. 67.
  33. *Сулержицкий Л.А.* Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре... С. 328.
  34. *Полякова Е.* Жизнь и творчество Сулержицкого. С. 64–65.
  35. Режан (фр. Réjane, наст. имя Gabrielle-Charlotte Réju, 1856–1920) – французская актриса, вместе со своей соперницей Сарой Бернар делила славу звезды *belle époque*. В 1906 году приобрела и перестроила Новый театр, который стал носить ее имя (сегодня это Théâtre de Paris в 9-м округе столицы) и которым она руководила до 1918 года. Подробнее об актрисе см.: *Porel J.* Fils de Réjane. Paris: Plon, 1954; *Baudot F.* Réjane, la reine du boulevard. Paris: Editions 7L, 2001.
  36. Bonheur (*франц.*) – счастье. Имеется в виду сцена «Блаженств».
  37. «Ератант! Merveilleux!» – «Потрясающе! Чудесно!» (*франц.*)
  38. Цит. по: *Бялик Б.* О Горьком. М.: Советский писатель, 1947. С. 260–261.
  39. Soft embalmer (*англ.*) – нежный утешитель. См. Сонет Дж. Китса «To the Sleep» («Ко сну»). (Прим. А.А. Ахматовой) (МР, 191).

*Ирина Скворцова*

ПАРАЛЛЕЛИ МОДЕРНА:

«ВРЕМЕНА ГОДА»

А. ГЛАЗУНОВА И А. МУХИ

Стиль модерн – одно из уникальных и необычных, сложных и даже загадочных явлений в истории культуры вообще и русской культуры в частности. Он предстал самым быстротечным из всех предшествовавших ему исторических стилей и тем не менее занял среди признанных музыкальных стилей столь же важное, существенное место. Суть своеобразия стиля модерн была осмыслена и понята исследователями и теоретиками искусства не сразу. В связи с этим процесс его осмысления в качестве самостоятельного исторического явления был достаточно длинным и вызывал долгие споры.

Однако в настоящее время можно констатировать постоянный и устойчивый исследовательский интерес к стилю модерн и к проявлению его типологических черт в разных видах искусства. Причина интереса к стилю прежде всего коренится в его особенностях, оригинальности художественно-эстетической концепции и двоякой исторической функции – итога по отношению к предшествующим стилям и прозрения в будущее искусство XX века. Стиль модерн затронул развитие фактически всех видов искусства. Музыкальное искусство не является в этом ряду исключением, хотя его связь со стилем модерн имеет ряд особенностей.

Существенной особенностью стиля модерн была его устремленность к охвату и эстетической трансформации всей окружающей среды. Буквально все стороны жизни – и низовые, и духовные – были пропитаны духом модерна. В связи с этим чрезвычайно важным представляется на первый взгляд парадоксальное высказывание П. Пикассо о значимости стиля модерн: «Движение кубизма распалось, я понял, что мы были спасены от полной изоляции как личности тем обстоятельством, что, несмотря на различия, у нас было и нечто общее: *все мы были художники “стиля модерн”*». Столько было всего накручено на

всех этих входах в метро, да и в других проявлениях “стиля модерн”, что я ограничил себя почти исключительно прямыми линиями, и все же, на свой лад, я участвовал в движении “стиля модерн”. Потому что, даже если ты против движения, ты все равно остаешься его частью. Ведь “про” и “контра” по сути – два аспекта одного и того же движения... *Ты не можешь избежать своей эпохи. Какую сторону ты ни возьмешь, ”за” или “против”, ты все равно внутри нее*<sup>1</sup> (курсив мой. – И.С.). Эти мысли, выраженные художником, по его собственному определению, «*отграничивающим себя от стиля модерн*», особенно ценны. Важно, что Пикассо подчеркивал доминирующую и объединяющую роль модерна, подчинившего своей эстетике разных художников. Все оказывались погруженными в художественную систему стиля, независимо от различия направлений. Эта ситуация характеризует и русское музыкальное искусство эпохи символизма – конца XIX – начала XX века.

В музыкальном искусстве России стиль модерн также проявился многообразно: в духе самой музыки, ее атмосфере, настроениях, образах, смыслах и в технике письма. Причем, как это ни удивительно звучит, этот стиль привлек всех без исключения русских композиторов, живших на рубеже веков, и тех, кто мыслил новаторски и громогласно об этом заявлял, – и тех, кто воинствующе отстаивал академичные взгляды, для кого традиция составляла мерило ценности. Фактически не было художника, чье творчество не поразил бы своими флюидами стиль модерн, независимо от того, осознал ли это он сам.

Другой вопрос, в *какой мере* русские композиторы соприкоснулись с эстетикой и художественными свойствами модерна и какие особенности стиля отразились в творчестве каждого из них. В связи с этим необходимо обозначить три существенных обстоятельства.

Первое. Стиль модерн *частично и избранно* отразился в индивидуальных творческих стилях, в которых нормы стиля редко выдерживались полностью, а его проявления были подчас достаточно локальны. Эта особенность была подмечена одним из первых исследователей стиля модерн в изобразительном искусстве Д.В. Сарабьяновым. Она явственно ощутима и в музыке. Выдвинутый ученым в качестве критерия принадлежности того или иного явления к модерну, принцип «притяжения» к стилю, а не требование выполнения всех его «обязательств» четко прослеживается в музыкальном искусстве<sup>2</sup>.

Однако в отличие от проявления стиля модерн в архитектуре и изобразительном искусстве, где можно найти настоящих адептов стиля, таких, как Ф. Шехтель (рубежа веков), Л. Кекушев, Г. Климт, А. Муха, М. Врубель и многие другие, в русском музыкальном искусстве этого времени представителей стиля модерн в «чистом виде» мы не найдем. Многочисленные и весьма разнообразные черты стиля в

творчестве одного композитора или даже в одном конкретном произведении найти трудно. Действие принципа «притяжения» ведет естественно к разнообразию стилевых вариантов, расхождения между которыми могут быть достаточно сильными. В музыкальном искусстве пример такого рода разнообразия демонстрирует позднее творчество П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова, А. Глазунова и А. Лядова, С. Рахманинова и А. Скрябина, наконец, И. Стравинского его русского периода. Столь отличные друг от друга музыкальные индивидуальности совершенно по-разному отразили в своем творчестве и многоликость художественных приемов этого стиля.

Второе обстоятельство. Вторичность музыкального модерна по отношению к архитектурному, изобразительному, то есть к визуальному модерну. Как известно, становление модерна происходило в лоне изобразительного искусства и архитектуры и лишь позднее распространилось на литературу, театр и музыку, вот почему именно сравнительные аналогии с архитектурой и живописью помогают нам выявлять типологические черты модерна в этих видах искусства.

Сравнение проявлений стиля модерн в визуальных искусствах и в русской музыке подразумевает аналогию их общеэстетических позиций, иконографии и таких художественных средств, как декоративность ткани, орнаментальность, эмансипация мелодической линии, рельефность и прихотливость мелодического и ритмического рисунка, особое соотношение рельефа и фона, культ деталей, многостильность в системе одного произведения, стилизация, особенности хроноса и другие. Эти художественные средства, в основном пришедшие в музыку из визуальных искусств, наряду с другими и являются признаками музыкального модерна.

Есть еще одна, третья особенность. Она связана с новаторством модерна в области музыкального языка. Русский музыкальный критик Эмиль Карлович Метнер писал об этом времени, что «это был пересмотр и преобразование основ музыкального искусства»<sup>3</sup>. Действительно, модерн был буквально одержим идеей новизны, рождением новых художественных концепций, поиском новых форм выражения, новаторских опытов в области языка. Для музыкального мышления, музыкального творчества эпохи модерна, как и для других видов искусств, характерны эксперименты, активные поиски новой системы организации звука и звукового пространства.

Объективная оценка любого исторического факта связана с определением его места в художественной культуре и его значения для будущего. Модерн появился на рубеже Нового и Новейшего времени. Подводя итог прошлым стилям, он прочертил перспективы в будущее, предвосхив многое из того, что будет развиваться в музыке



в дальнейшем. Это была ключевая, в какой-то мере поворотная для русской культуры эпоха. Поэтому сейчас кажется вполне естественным, что Ю. Энгель еще в начале века, рассматривая эволюцию русской музыки, обозначил современный ему период стиля модерн как третий, подразумевая под первым и вторым – доглинкинский и классический периоды в русской музыке.

\* \* \*

Тема данной публикации – параллели живописи и музыки в пространстве модерна. Однако возможно проведение параллелей и выявление сходства между способами проявления модерна в музыкальной и в поэтической ткани. Черты стиля модерн проявляются и в прозаических литературных текстах. Своеобразную лексику модерна и типичную для него витиеватость литературного языка легко обнаружить в ранней прозе Вл. Набокова, рассказах М. Пруста, И. Бунина, О. Уайльда и других. (Теме литературного модерна в творчестве О. Уайльда посвящена специальная работа О.В. Ковалевой «Оскар Уайльд и стиль модерн»<sup>4</sup>). Оскар Уайльд, к примеру, в своем «Портрете Дориана Грея», характеризуя литературный стиль романа Жориса Гюисманса «Наоборот», сравнивает его с визуальными образами модерна: «Встречались здесь метафоры, *причудливые, как орхидеи, и столь же нежных красок*»<sup>5</sup> (курсив мой. – И.С.).

Приведем несколько поэтических текстов в качестве примеров литературного модерна. В целом их чаще всего отличает витиеватый слог, изобилие словесных украшений, дополняющих и расцветивающих содержательный уровень. Например, смысл стихотворения Константина Бальмонта «Голубая роза» (1903) сводится к сравнению горного пейзажа с картинкой розы, но лаконичное содержание, вернее его смысл, оплетается множеством дополнительных метафор, соединяющихся в прихотливый словесный узор.

Эта роза сложилась меж царственных гор,  
В изумрудно-лазурный узор.  
Широки лепестки из блистающих вод,  
Голубая мечта в них, качаясь, живет.  
Под ветрами встает цветовая игра,  
Принимая налет серебра<sup>6</sup>.

Другой пример демонстрирует использование двух характерных видовых черт модерна – особого характера линии, в данном случае словесного речевого рисунка, и стилизаций, ведущих к историческому синтезу различных смысловых и временных пластов и, таким об-

разом, к текстовому многостилью. В качестве примера такого рода можно привести отрывок из стихотворения Игоря Северянина «Это было у моря» (1910):

Это было у моря, где ажурная пена,  
Где встречается редко городской экипаж...  
Королева играла – в башне замка – Шопена,  
И, внимая Шопену, полюбил ее паж<sup>7</sup>.

В тексте совмещаются разные временные пласты: современная реальность (море, городской экипаж), историческое прошлое (королева, паж, башня, замок) и романтический музыкальный образ (Шопен). Ярким примером смешения исторического прошлого и современности в одном тексте, с характерной избирательной лексикой является стихотворение Анны Ахматовой «Сероглазый король», также 1910 года, в котором, кстати, остро ощущается и преємственность модерна от романтизма<sup>8</sup>.

Став новым стилем эпохи рубежа веков, модерн объединил своим художественным духом и эстетикой разные искусства, в том числе и музыку. По существу те же художественные приемы – декоративность, орнаментальность, витиеватость линии мелодического рисунка, стилизацию, синтез различных исторических мотивов, то есть многостилье, – мы можем наблюдать и в музыкальной ткани произведений, относящихся к стилю модерн. Можно даже составить некий ряд музыкальных произведений, эстетически и художественно подобных живописным творениям в стиле модерн:

Музыка к балету «Времена года» (1899) Александра Глазунова и одноименный цикл Альфонса Мухи.

Опера «Сказка о царе Салтане» (1899–1900) Н.А. Римского-Корсакова и иллюстрации к этому произведению Пушкина Ивана Билибина с его подчеркнутой декоративной лубочностью.

Камерные работы С.В. Рахманинова и В.Э. Борисова-Мусатова, выражающие аналогичные эмоционально-ностальгические настроения.

Романс «Сирень» (1902) С.В. Рахманинова и одноименное полотно Михаила Врубеля, в которых применен аналогичный мозаичный принцип соотношения рельефа и фона, растворения фигуры-темы в фоновом окружении.

Творчество А.Н. Скрябина, утонченно-прихотливое музыкальное письмо которого сопоставимо со столь же изысканной аксессуарностью портретов В.А. Серова.

Балет «Петрушка» (1911) И.Ф. Стравинского и «игровой» стиль живописных полотен А.Н. Бенуа, К.А. Сомова, Б.М. Кустодиева.

\*\*\*

Рассмотрим подробно параллель «Времен года» Альфонса Мухи (Мюша) и балета Александра Глазунова. Как утверждал М. Бахтин, «два высказывания, отдаленные друг от друга и во времени, и в пространстве, ничего не знающие друг о друге, при смысловом сопоставлении обнаруживают диалогические отношения»<sup>9</sup>. Глазунов писал, формулируя свое художественное кредо: «Говорят, мои симфонии отвлечены и в них нет эмоций... может быть, потому я так полюбил балет: *воля ритмов, танцев* всегда помогает людям *радожнее принимать музыку*»<sup>10</sup> (курсив мой. – И.С.).

Заданная тема может вызывать справедливые вопросы. Как может возникнуть диалог, казалось бы, несхожих художников (что видно даже при сравнении портретов этих людей, никогда не встречавшихся и не видевших друг друга. На первый взгляд между ними и не может быть ничего общего. Один – чешский художник, родившийся в Моравии, знаковая фигура европейского модерна, интригующая и привлекающая публику своими изысканно декоративными и одновременно довольно банальными творениями. Другой – наследник традиции русской классической школы, совершенный мастер, музыке которого присущи, как писали современники, оптимизм, пропорциональность, стройность и гармония. Тем не менее эти два художника прожили параллельную жизнь, оба родились в июле, в 1860-х годах (Глазунов – в 1865-м, Муха – в 1860-м), оба покинули этот свет в 1930-х годах (Глазунов – в 1936-м, Муха – в 1939-м), но главное их творчество пришлось на одну и ту же эпоху рубежа XIX–XX веков – эпоху модерна. И если внимательнее приглядеться, то можно увидеть в их эстетике и в применявшихся художественных средствах много общего.

Асафьеву принадлежит высказывание: «Стиль глазуновских симфоний – стиль музыки Глазунова»<sup>11</sup>. Этими словами он подчеркивал значимость симфонических произведений с точки зрения стиля. Действительно, именно симфонии формируют основу стилистической тенденции в творчестве Глазунова. В этом смысле особняком стоящие одноактные балеты, в частности «Времена года», относятся как бы к побочной ветви творческого наследия композитора, отчасти нарушая его привычную стилистику и являясь, по меткому выражению М. Михайлова, «стилистическим скачком».

Одноактные балеты Глазунова «Барышня-служанка» (1898) и «Времена года» (1899) как раз оказываются в культурном пространстве стиля модерн, властвующего в это время над умами современни-

ков. Его эстетика четко просматривается в обоих балетах, хотя выражена в каждом из них по-разному. По многим параметрам в них стиль А.К. Глазунова сходен, как это ни странно на первый взгляд, со стилем Альфонса Мухи, одного из последовательных представителей европейской версии стиля. Будучи своего рода образцом стиля в графике и декоративной живописи, Муха исповедовал «легкий жанр», используя и чаще обращаясь к оформлению журналов, книг, меню, приглашенных билетов и визитных карточек, афиш, декоративных панно, календарей, открыток, костюмов и декораций. При этом его роль в развитии новых сфер графического и декоративного искусства этого периода очень значительна. Рената Ульмер, исследователь творчества А. Мухи, писала: «...он был среди тех, кто поднял утилитарное искусство со статуса второразрядного на уровень изобразительного искусства, и он достиг этого, предъявляя столь же высокие требования к своим афишам и декоративным композициям, какие предъявил бы к живописи»<sup>12</sup>.

Дух плакатов Мухи – свободный, изысканный, изящный, чувственный, и при этом демократичный и даже порой притягательно банальный. Прямых свидетельств или документальных подтверждений влияния творчества А. Мухи на эстетику одноактных балетов А. Глазунова в эпистолярном наследии композитора найти не уда-



А.К. Глазунов в своем рабочем кабинете в Санкт-Петербургской консерватории. 1912

Альфонс Муха. Около 1901

лось. Вместе с тем, и Иван Александрович Всеволожский, и Мариус Иванович Петипа, и сам Александр Константинович Глазунов, то есть все, кто имел отношение к созданию балета «Времена года», не могли не знать творчества Альфонса Мухи, так как его популярность в это время в России была очень велика.

Достаточно привести один факт. В 1897 году в Санкт-Петербурге по инициативе «Императорского общества поощрения художеств» открылась Первая Международная выставка афиш. На ней было представлено 700 произведений в стиле модерн из 13 стран: 100 – из США и Германии, 28 плакатов из России, 200 работ из Франции, среди которых работы А. Тулуз-Лотрека, Пьера Боннара, 19 плакатов Жюля Шере и 18 плакатов Альфонса Мухи. Только три из этих восемнадцати были привезены из Франции, остальные были представлены петербургскими коллекционерами, собирателями современной литографии. Работы А. Мухи в буквальном смысле произвели фурор. Недаром годом позже, в 1898 году, когда в Москве под патронажем великой княгини Елизаветы Федоровны была устроена выставка картин современных русских и французских художников, на Кузнецком мосту, на ее афишах была воспроизведена композиция Мухи «Живопись». Кстати, великая княгиня Елизавета Федоровна Романова покровительствовала развитию русского архитектурного модерна (вспомним хотя бы облик основанной ею Марфо-Мариинской обители). Таким образом, притягательность запоминающихся графических образов Мухи в России была столь велика, что именно его композиция из серии «Виды искусства» была использована в качестве визитной карточки выставки (имя великой княгини, с ее согласия, было написано в верхней части этой афиши).

Тема «А. Муха и Россия, русские художники» достойна продолжения. Когда в 1913 году Альфонс Муха приезжал в Россию, его с восторгом принимали в Москве и Петербурге. В Москве его принимал художник Леонид Пастернак. Исследователи находят стилистические переклички некоторых художественных приемов А. Мухи и Ивана Билибина, что еще раз подчеркивает близость художественных исканий западноевропейского художника и русского модерна. Эскиз обложки к русскому изданию работ Мухи по стилистике очень близок иллюстрациям к сказкам Ивана Билибина. Кроме того, Муха написал несколько более поздних картин на русские темы, которые относятся к 1910-м годам. Наконец, популярность А. Мухи распространилась даже на советское время – советские издательства любили помещать репродукции его работ на обложки книг типа «Красота и здоровье женщины», в качестве эталона стиля и облика советской женщины.

Однако вернемся к циклу «Времена года» А. Мухи и музыке одноименного балета Глазунова. Сопоставим некоторые факты. Известный цикл А. Мухи «Времена года» был написан в 1896 году. Среди 18 плакатов, показанных на выставке в С.-Петербурге в 1897 году, были и композиции из «Времен года», уже написанные к этому времени и сразу ставшие популярными. Не исключено, что именно они способствовали возникновению идеи балета «Времена года», но главное, можно предположить, что именно их визуальный ряд, их художественный язык повлияли на музыкальную стилистику балета.

Данное предположение – безусловно, плод авторского воображения, однако история создания балета его не исключает. Как известно, замысел балета «Времена года» принадлежал директору Императорских театров Ивану Александровичу Всеволожскому, человеку, обладавшему высокой культурой, художественным вкусом, чутьем и совершенным чувством стиля. По воспоминаниям М. Петипа, «всё,



Афиша «в стиле Мухи».

Выставка картин современных русских и французских художников. 1898.

Воспроизведена композиция «Живопись» из серии «Искусства» (1898)

отвечающее стилю, эпохе и характеру сюжета, декорации, костюмы и аксессуары придумывал г. Всеволожский, и сам же набрасывал все рисунки, что, понятно, замечательно облегчало задачу всех, кому поручалось исполнение»<sup>13</sup>.

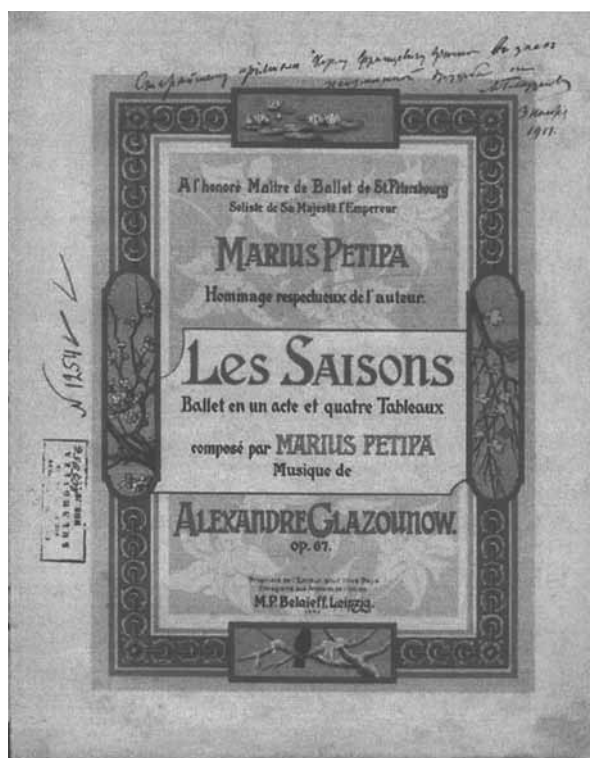
Итак, вкус бывшего директора Императорских театров определял тему и характер будущего спектакля. Он очень чувствовал актуальность сюжета, дух моды, поэтому всегда попадал в точку. Так обстояло дело и на сей раз. Тему «Времен года» для балета и сам стиль аллегорического балета предложил Всеволожский, и возможно, под непосредственным впечатлением от выставленных в столице работ А. Мухи. Надо сказать, что именно в момент работы над спектаклем А. Глазунова и М. Петипа, разработки сюжета и уже написания музыки, Всеволожский был переведен с должности директора Императорских театров на пост директора Императорского Эрмитажного театра, куда чаще всего съезжалась царская фамилия. Задачей Эрмитажного театра было развлекать и поражать двор, и потому она сводилась к пышным развлекательным постановкам. Именно там, в Эрмитажном театре, 7 февраля (а не 13-го, как обычно указывается), состоялась премьера балета Мариуса Петипа «Времена года», как тогда писали, с музыкой А. Глазунова.

Внимательно рассмотрим титульный лист первого издания балета А.К. Глазунова, выдержанный в стиле модерн. Его обрамляет типичная для модерна орнаментальная рамка, в рисунок которой вкраплены растительные узоры и даже фон показан легкими разводами, намеками, имитирующими растительные мотивы. В стиле модерн Константином Сомовым была выполнена и программа к премьерному эрмитажному спектаклю. Таким образом, все, что окружало создание балета и его постановку, было пропитано духом нового стиля. Впрочем, важнее всего то, что сама музыка балета «Времена года», его эстетика и стилистика во многом пересекались со стилистическими особенностями творений Мухи.

У Глазунова, как и у Мухи, мы наблюдаем единство художественной идеи, которая заключается в особом сплетении двух составляющих: доступности восприятия и использовании новых, современных приемов письма. У Глазунова, казалось бы, особой новизны языка нет, скорее, его язык можно назвать традиционным, имея в виду гармонические закономерности. Музыка балета «Времена года» нарочито проста, гармония прозрачна, даже некоторые весьма изысканные фрагменты балета поражают вдруг неожиданной внешней банальностью. Собственно, в сочетании традиционного языка и ассимилированных черт модерна и заключены стилистические особенности балета. С одной стороны – простота, незатейливость и доступность музыкального

языка. Вместе с тем явно ощутима тенденция к новизне, которая проявляется в витиеватой орнаментике, стилизации барочной мелизматики, в изобилии деталей, в господстве статики, прихотливом характере мелодической линии и особенностях артикуляции.

Важнейшей чертой стиля модерн, является *установка на декоративность*, выраженная в культуре украшений. Пожалуй, ни один период в истории искусства не придавал такого значения украшениям, как стиль модерн. Однако в его эстетической системе украшение теряет свой прикладной характер, как бы обособляется от предмета украшения, обретает самостоятельность и самоценность, оказываясь целью, смысловой основой художественного произведения. В стиле модерн декоративные украшения не украшают, а становятся *специальной художественной задачей*. Отмечая эту особенность эстетики стиля модерн, Д.В. Сарабьянов писал: «Процесса постижения натуры, проникновения в нее здесь нет. В большинстве своих проявле-



Титульный лист первого издания балета «Времена года» А.К. Глазунова, посвященного М. Петипа, с дарственной надписью: «Старейшему приятелю Карлу Францевичу Фюсно в знак неизменной дружбы от А. Глазунова. 3 ноября 1901 года».



ний стиль ищет способы *украшать*, преобразовать, но не познавать»<sup>14</sup> (курсив мой. – И.С.).

Данная эстетическая позиция модерна во многом перекликается с эстетикой одноактного балета Глазунова. Композитор подчеркивает *внешнюю красоту*, расцветивая музыкальную ткань многообразными изысканными украшениями, тонко сплетенными орнаментами, и столь востребованная эпохой красота приобретает в его трактовке самоценный, эстетский характер. Музыка во «Временах года» – это воплощение чистой, застывшей красоты, музыка внешних украшений, без внутреннего нерва, без глубинных чувств, избыливающая пышной орнаментикой, акцентирующая внешнюю плоскость. Неслучайно слуховое впечатление рождает визуальную аналогию с декоративными панно А. Мухи, где прелестные нимфы, видения «из мира снов и грез» радуют глаз нежностью и грацией и являются воплощением стильной и одновременно эротичной, чувственной красоты. Эстетика «цветочной музыки» «Времен года» Глазунова, обольстительных васильков и маков, близка эстетике плакатов А. Мухи в цикле «Времена года», с характерными для них прихотливыми изгибами плетущихся цветочных украшений.

Текст балета избылиует ажурными линейными пассажами, расцветченными всевозможными мелизмами (трели, форшлагги, арпеджато, мелкие пассажи и множество других украшений), дающими ощущение узорчатости всей музыкальной ткани. Обилие мелизмов как стилистический компонент имеет двойную функцию, являясь одновременно и декоративным элементом, и звукоизобразительным. Все это пиршество мелизматике напоминает барочные мотивы, недаром Асафьев, говоря об одноактных балетах Глазунова, называл их барочными. Обращает на себя внимание избылие деталей на единицу времени, которые украшают музыкальную ткань так же, как избылие лепных деталей украшает фасады зданий раннего модерна. На наших «глазах» рождается удивительная красота узоров, сотканых из «прихотливо-причудливого орнаментального кружева». Кроме того, присутствие черт модерна в музыке балета подчеркнуто искусной оркестровкой: парадоксальным сочетанием массивности с отделанностью и изяществом, соединением изысканных тембров (например, медь с арфой), сонорным звучанием деревянных тембров (6 – цифра зимы), многоэлементностью единой фактуры. Огромную роль играют различные приемы *звуковой артикуляции*, штрихи, динамические *детали произнесения текста*. В рамках стиля модерн они приобретают особую художественную выразительность<sup>15</sup>.

Ткань балетов Александра Глазунова, и прежде всего «Времен года», отличает и прихотливый *рисунок мелодической линии*. Вьющиеся,

переливающиеся, изломанные линии чрезвычайно выразительны в вариации колоса, каскад волнистых линий составляет красоту мелодического рисунка эпизодов Весны. Мелодический рисунок чисто инструментального характера, с изящными штрихами и изысканным ритмом свойствен отдельным эпизодам Зимы и вариации града. Страницы Осени изобилуют змеящимися линиями голосов духовых инструментов. Орнаментальность и декоративная узорчатость, изысканный ритмический рисунок делают это сочинение очень созвучным эпохе.

Для стиля модерн характерно также особое *ощущение времени*. Пронизанный эротизмом «новый стиль» культивирует наслаждение чувственной эмоцией, погружение в нее, остановку мгновения, бег времени словно замирает. Звуковой мир такого рода произведений ориентирован на замедленное восприятие, погружение в звуковую материю. Музыкальное событие в данном контексте актуализируется не как процесс, а как пребывание в звучащем пространстве. Особое ощущение времени эпохи модерна присуще и балету «Времена года», который представляет собой пример бесконтрастной драматургии, основанной на чередовании, нанизывании и рядоположенности. По принципу монтажа сопоставляются картины, эпизоды. Общий уравновешенный эмоционально выровненный тип музыкальной ткани – стилизация барочной одноаффектности, которая проявляется на протяжении всего произведения, каждого его эпизода. Это музыка одного состояния.

Итак, возникает волшебно-красочная картина. Воплощение чистой, застывшей, вечной красоты. Отсюда складывается ощущение отсутствия движения, остановки времени. Уже отмеченный прием смакования детали также способствует замедленному течению времени, в ущерб динамике целого. Склонность одноактных балетов Глазунова к статике одним из первых подметил Б.В. Асафьев: «Звучащему материалу... свойственно... длительное пребывание в созерцательно-замкнутом «застылом» состоянии, когда кажется, что мелодическая линия почти лишена трепетности и волнения... Это – роскошь неги и покоя, когда даже пестрая ритмическая извилистость узора и мелких мелодических частиц... представляется лишь орнаментальной вязью, а не проявлением динамики мелоса»<sup>16</sup>. Характерная для балета А. Глазунова «роскошь неги и покоя» отличает и изобразительный ряд полотен Мухи, его многочисленных красочных дев из цикла «Времена года».

Подводя итог сказанному, еще раз подчеркнем созвучность балета «Времена года» Александра Глазунова эпохе модерна, ее изобразительным творениям, и прежде всего декоративным композициям Альфонса Мухи. Декоративность, орнаментальность, узорчатость, господство статики, разного рода стилизации, особенности артику-

ляции, прихотливый рисунок мелодической линии – все это свидетельствует о чуткой восприимчивости Глазунова к характерным чертам нового стиля модерн.

### Примечания

1. Цит. по: *Бачелис Т.* Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993. № 5. С. 62.
2. См. подробно об этом: *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. М., 1989. С. 262.
3. *Вольфинг.* Модернизм и музыка. М., 1912. С. 217.
4. *Ковалева О.В.* О. Уайльд и стиль модерн. М., 2002.
5. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. М., 1991. С. 57.
6. *Бальмонт К.* Голубая роза // Стихотворения. М., 1990. С. 152–153.
7. *Северянин И.* Это было у моря // Поэзия Серебряного века. М., 2004. С. 187.
8. *Ахматова А.* Сероглазый король // Там же. С. 263.  
  
 Слава тебе, безысходная боль!  
 Умер вчера сероглазый король.  
 Вечер осенний был душен и ал,  
 Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:  
 «Знаешь, с охоты его принесли,  
 Тело у старого дуба нашли.  
 Жаль королеву. Такой молодой!..  
 За ночь одну она стала седой».  
 Трубку свою на камине нашел  
 И на работу ночную ушел.  
 Дочку мою я сейчас разбужу,  
 В серые глазки ее погляжу.  
 А за окном шелестят тополя:  
 «Нет на земле твоего короля...»
9. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979 (цит. по: *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1996–2002. Т. 5. С. 335).
10. Цит. по: *Асафьев Б.В.* Из моих бесед с Глазуновым // Избр. труды. Т. 2. М., 1954. С. 214.
11. *Асафьев Б.В.* Русская музыка XIX–XX вв. Л., 1968. С. 343.
12. *Ульмер Р.* Альфонс Муха. М., 2002. С. 17.
13. *Петипа М.* Мемуары. СПб., 1906. С. 54.
14. *Сарабьянов Д.* Стиль модерн. М., 1989. С. 19.
15. Все это особенно хорошо слышно в записи 1929 года, где Глазунов сам дирижирует «Временами года». В его интерпретации подчеркивается тщательная артикуляция текста.
16. *Асафьев Б.В.* Избр. труды. Т. 2. С. 257.

## *Мария Нащокина*

ОБРАЗЫ СИМВОЛИЗМА В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ  
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА



Фрагмент росписи в столовой  
московского особняка Берга.  
Худ. А.А. Томашки.  
1899 г.



Дверной портал в парадных сенях  
московского особняка Н.В. Игумнова.  
Фото 2009 г.

Парадная лестница  
в особняке Н.В. Игумнова.  
Фото 2009 г.



Фрагмент фасада особняка  
Н.Д. Стахеева в Москве.  
Арх. М.Ф. Бугровский.  
Фото 2011 г.

Дача К.П. Головкина  
под Самарой.  
Фото 2008 г.



Элементы декора доходного дома  
Н.Ф. Алюшинского в С.-Петербурге.  
Арх. А.Л. Лишневский, 1906–1907.  
Фото 2012 г.





Фриз «Подснежники»  
на фасаде собственного особняка  
Л.Н. Кекушева в Глазовском  
переулке в Москве.  
Арх. Л.Н. Кекушев, 1898–1899.  
Фото 2012 г.

Фриз «Лилии» в отделке  
особняка М.В. Асева в Тамбове.  
Арх. Л.Н. Кекушев, 1905–1907 гг.  
Фото 2012 г.

Флоральные мотивы  
в интерьере Елисейского  
магазина в С.-Петербурге.  
Фото 2012 г.



Фрагмент керамического фриза  
на доме страхового общества  
«Россия» в С.-Петербурге.  
Арх. Г. Гимпель, В.В. Ильяшев,  
Худ. Н.К. Рерих, 1905–1907.  
Фото 2011 г.

Мозаичное панно «Маки» на садовом  
фасаде особняка Д.Ф. Беяева в Москве.  
Арх. А.А. Галецкий, 1903.  
Фото 2010 г.

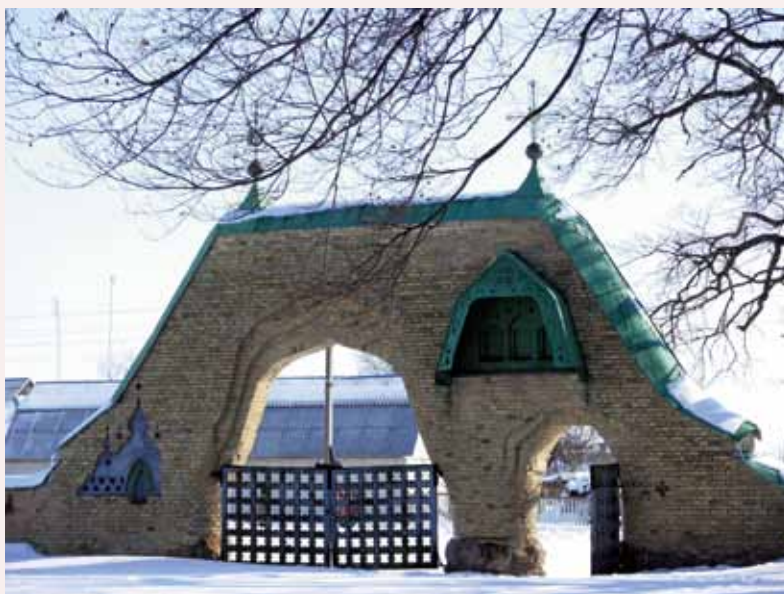


*Илья Печенкин*

СИМВОЛИЗМ И РУССКАЯ САКРАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА  
НАЧАЛА XX ВЕКА: АСПЕКТЫ СБЛИЖЕНИЯ



Церковь Спаса Нерукотворного  
в Абрамцево.  
В.М. Васнецов, В.Д. Polenov,  
1881—1882



Старообрядческая церковь  
Покрова Богородицы  
в Малом Гавриковом переулке.  
И.Е. Бондаренко, 1909–1911.  
Вид с юго-востока

Ворота церковной ограды  
в Пархомовке.  
В.А. Покровский, 1903–1907

*Людмила Казакова*

ЧЕРТЫ СИМВОЛИЗМА В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ  
ИСКУССТВЕ МОДЕРНА



Э. Галле.  
Рука. 1900.  
Цветное стекло,  
авторская техника



Э. Галле.  
Ваза «Левкой».  
1900. Стекло,  
техника маркетри.  
Из собрания М. Ковачека.  
Вена

Э. Галле.  
Лампа «Мухоморы».  
1902.  
Музей школы Нанси

Э. Галле.  
Кровать «Рассвет и сумерки».  
1904. Дерево.  
Техника маркетри.  
Музей школы Нанси





Ж.М. Саше.  
Брошь «Скромность».  
1900. Золото, эмаль, жемчуг,  
бриллианты.  
Музей украшений  
Пфорцхайм

Р. Лалик.  
Подвес с изображением  
женской головки.  
1898–1900. Серебро,  
лунный камень, жемчуг

А. Муха, Ж. Фуке.  
Украшение к поясу.  
1900. Роспись по слоновой  
кости, эмаль, жемчуг



Л.К. Тиффани.  
Настольная лампа «Павлин».  
1900. Стекло, эмаль

А. Тимус.  
Ваза «Хоровод русалок».  
1901–1904. Фарфор.  
Петербург, Императорский  
фарфоровый завод



*Татьяна Карякина*

КОНСТАНТЫ ГЕНЕТИЧЕСКОЙ  
ПАМЯТИ В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ СИМВОЛИЗМА



Пасхальное яйцо  
«Воскресение Христово». Фрагмент.  
Фирма К. Фаберже.  
Начало 1890-х



Р. Лалик.  
«Женщина-стрекоза»,  
украшение для корсажа.  
1897–1898

Р. Лалик.  
Кулон.  
1900

Э. Галле.  
Ваза.  
1900



## Алёна Григораш

### СИМВОЛИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ДЕКОРАТИВНОГО ОФОРМЛЕНИЯ СВАДЕБНОЙ БАШНИ В ДАРМШТАДТЕ



Й.М. Ольбрих.  
Свадебная башня  
с южной стороны.  
1908. Дармштадт

Г. Йобст.  
Рельеф над входом  
в свадебную башню.  
1908. Дармштадт

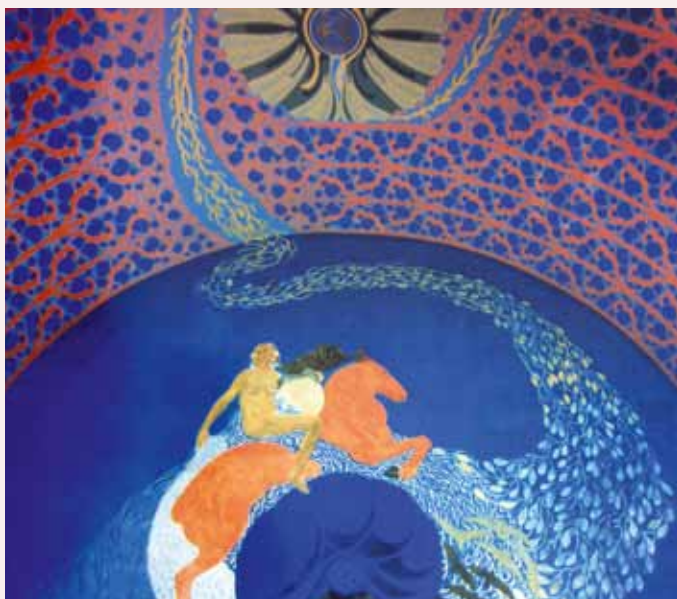
Ф.В. Клейкенс.  
Мозаичные часы на южной  
стороне Свадебной башни.  
1914



Ф.В. Клейкенс.  
Мозаика входного холла.  
Западная сторона.  
1914



Ф.В. Клейкенс.  
Мозаика входного холла,  
т. н. «поцелуй».  
Восточная сторона.  
1914



Фр. Егенбарт.  
Роспись комнаты Герцога,  
отреставрирована.  
1908

Ф. Шефер.  
Росписи комнаты Герцогини.  
1908



*Мария Нащокина*

ВИЛЛА КЕРИЛОС – АНТИЧНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ  
ЭПОХИ СИМВОЛИЗМА



Общий вид виллы Керилос  
с противоположного берега бухты.  
Фото 2010 г.

Вид внутреннего дворика  
виллы Керилос.  
Фото 2009 г.



Ф. фон Штук.  
Орфей.  
1891

Ф. фон Штук.  
Афина Паллада.  
1898

Ф. фон Штук.  
Любовная весна.  
1917



Фрагменты фрески  
«Музыкальный спор  
Аполлона и Гермеса»  
на стене внутреннего  
дворика виллы Керилос  
Фото 2009 г.



Фреска «Музыкальный спор  
Аполлона и Гермеса»  
на стене внутреннего дворика  
виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

Фреска «Подготовка быка  
к жертвоприношению»  
на стене внутреннего дворика  
виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

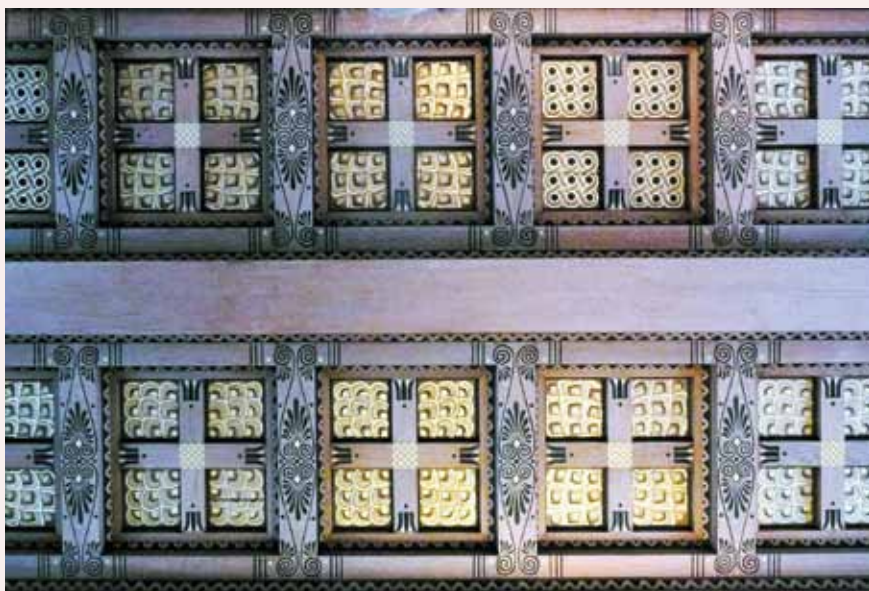




Общий вид Большого салона – «андрона» виллы Керилос.  
Фото 2009 г.



Фрагмент фриза в Большом салоне виллы Керилос.  
Фото 2009 г.



Отделка потолка Большого салона – «андрона» виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

Кресло в древнегреческом  
стиле в Большом салоне  
виллы Керилос.  
Фото 2009 г.





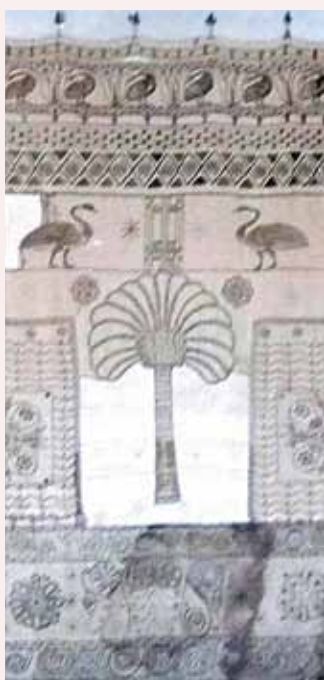
Музыкальная гостиная –  
«ойкос» виллы Керилос.  
Фото 2009 г.



Треножник в «ойкосе»  
виллы Керилос.  
Фото 2009 г.



Пристенный фонтан  
в «амфитиресе» виллы  
Керилос.  
Фото 2009 г.



Льняное панно и настенная живопись над кроватью в спальне мадам Рейнак. Фото 2009 г.



Деталь отделки спальни Фанни Рейнак на вилле Керилос. Фото 2009 г.

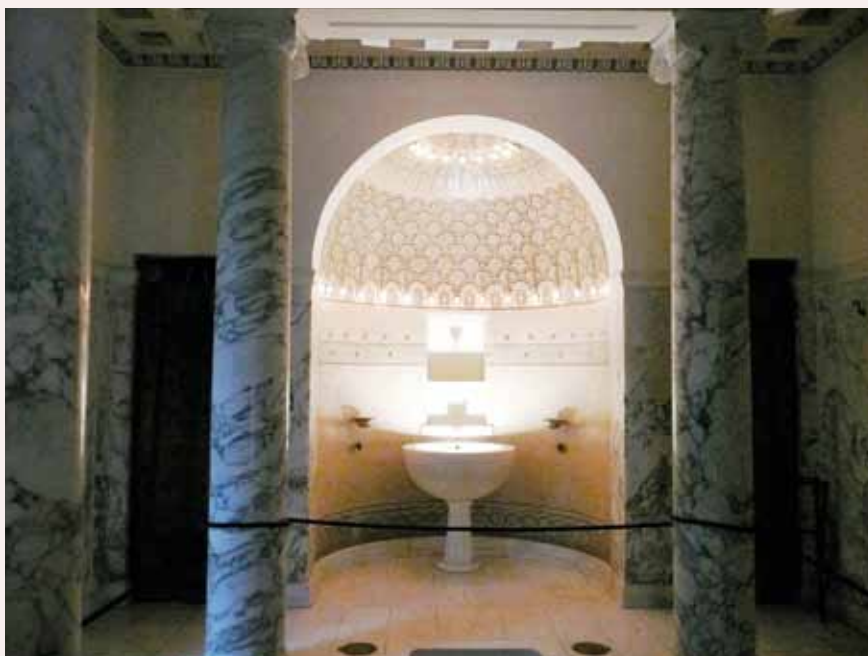


Библиотека  
виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

Античные амфоры  
и керамические вазы  
в библиотеке виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

Фрагмент мозаичного пола  
библиотеки виллы Керилос.  
Фото 2009 г.





«Балнейон» виллы  
Керилос.  
Фото 2009 г.

Мраморная чаша для купания  
в «балнейоне» виллы Керилос.  
Фото 2009 г.

*Марина Ариас-Вихиль*

«СИНЯЯ ПТИЦА» МОРИСА МЕТЕРЛИНКА:  
СИМВОЛИСТСКИЙ ШЕКСПИР



К.А. Сомов  
«Синяя птица».  
1918

В.Т. Бенда.  
Celestial View of Earth.  
1915



Ирина Скворцова

ПАРАЛЛЕЛИ МОДЕРНА: «ВРЕМЕНА ГОДА»

А. ГЛАЗУНОВА И А. МУХИ



А. Муха.  
Дама с камелиями.  
Театральная афиша.  
1896



А. Муха.  
Job.  
Рекламный плакат.  
1896



А. Муха.  
Календарь для журнала  
«La Plume».  
1896–1897



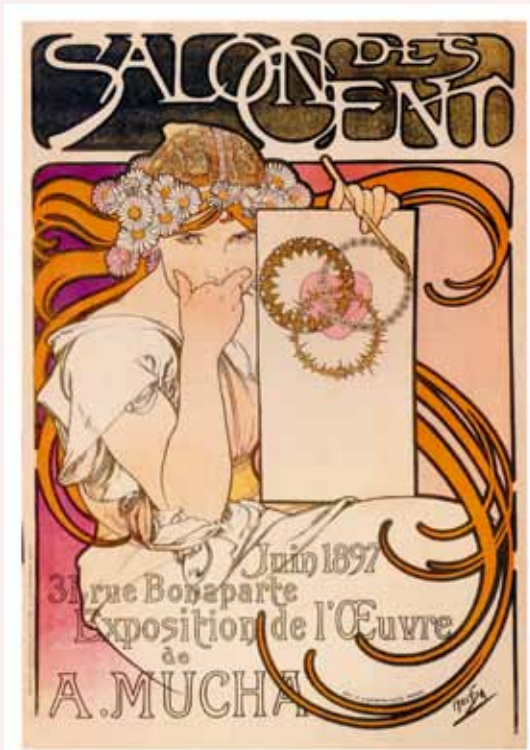
А. Муха.  
Лето. Весна.  
Декоративные панно  
из серии «Времена года».  
1896





А. Муха.  
Зима. Осень.  
Декоративные панно  
из серии «Времена года».  
1896





А. Муха.  
Салон Ста.  
Афиша 1-й персональной  
выставки А. Мухи.  
1897



А. Муха.  
Bieres de la Meuse – реклама пива.  
1897



А. Муха.  
Лилия.  
Декоративное панно  
из серии «Цветы».  
1898



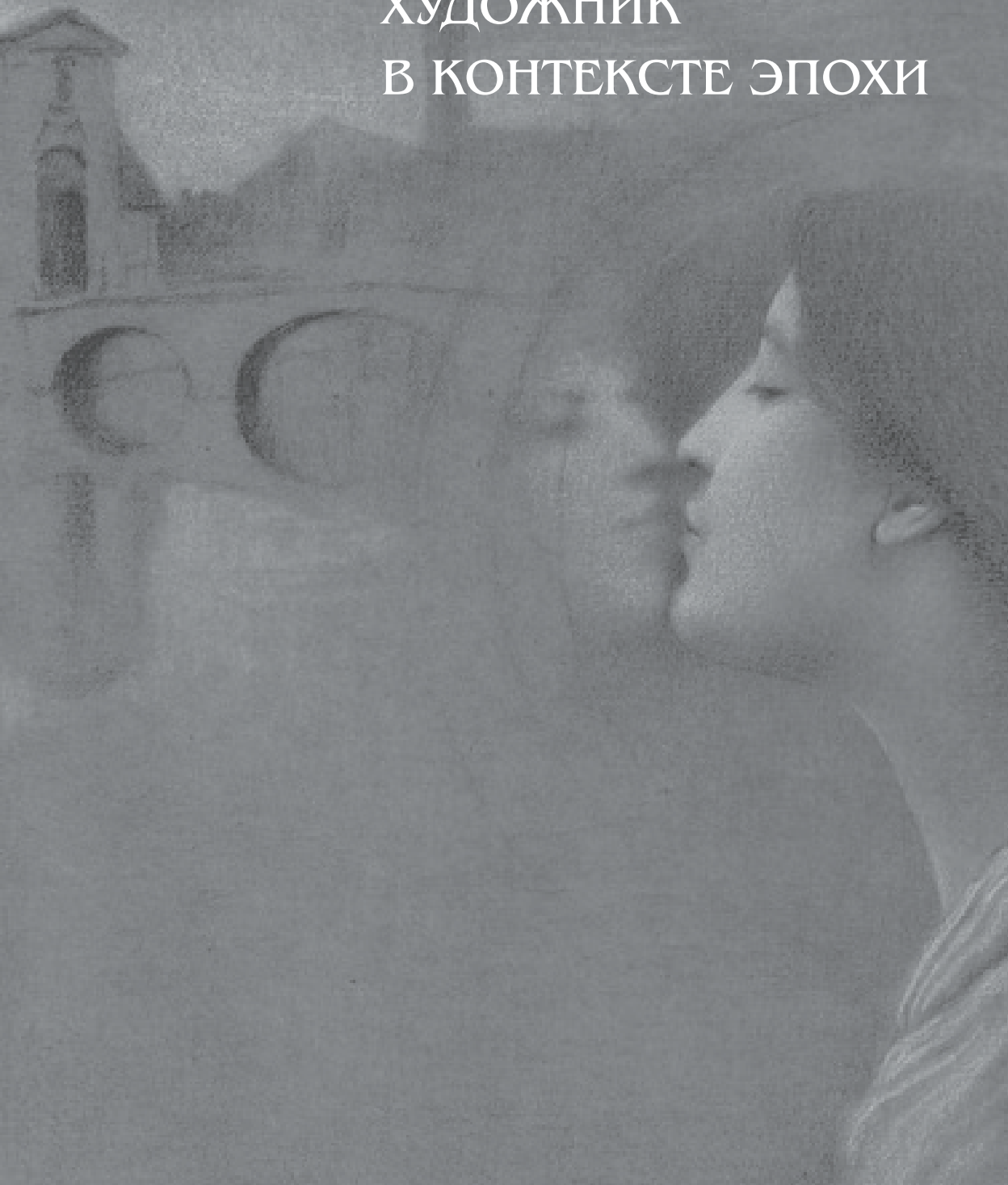
А. Муха.  
Живопись.  
Декоративное панно  
из серии «Искусства».  
1898



А. Муха.  
Эскиз обложки.  
1913 (?)



III  
ХУДОЖНИК  
В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ





*Евгения Иванова*

А. БЛОК: «СИМВОЛИСТОМ  
МОЖНО ТОЛЬКО РОДИТЬСЯ...»

Вопрос о «духе русского символизма» невозможно рассматривать вне понимания тех источников и основ, на которых он возникал в литературе и как он взаимодействовал с тем, что принято считать символизмом в изобразительном искусстве. В рамках работы над проектом о европейском символизме мне уже приходилось указывать на своеобразие тех путей, по которым французский символизм проникал в Россию в 1890-е годы, и прежде всего – в творчество В. Брюсова<sup>1</sup>, выпустившего в 1894–1895 годах три выпуска альманаха «Русские символисты» (1894–1895).

Альманах «Русские символисты», с которого, по существу, начинается история русского символизма, в планах 1893 года носил заглавие «Символизм. (Подражания и переводы)», должен был открываться следующей декларацией:

«За последнее время у нас много говорят и пишут о символистах, но до сих пор появлялось еще очень мало переводов из их произведений, так что эти «подражания и переводы» могут быть только своевременными. Прежде всего, однако, необходимо решить, что понимать под словом «символизм». Большею частью за символизм принимают его крайности: погоню за необыкновенными сюжетами, непонятность выражений и форму, где попираются основные требования стилистики. Все это никак не составляет сущности символизма. Все положения новой школы сводятся к одному: не давать точных, определенных образов – заставлять читателя угадывать, так как цель поэзии возбудить деятельность воображения. В этом и заключается вся система символизма; все остальное, что обыкновенно сливается с ним, составляет внешнее добавление. <...> Во всяком случае символизм представляет несомненный интерес и как новое веяние в поэзии, и просто как значительная литературная школа современной Франции»<sup>2</sup>.

Очевидно, что брюсовские подражания французским символистам, главным образом Верлену и Малларме, касались прежде всего формальной стороны, новой поэтики, приемов поэтического творчества. Но поскольку в окончательном виде сборник Брюсова получил название «Русские символисты», это определило не только судьбу издания, но во многом и судьбу Брюсова: ярлык символиста тогда раз и навсегда сросся с его именем. Унаследовал Брюсов и некоторые особенности судьбы французских символистов: его издание вызвало неслыханный для того времени шум в печати.

Трудно ответить на вопрос, насколько отчетливо предвидел Брюсов размеры ожидавшего его издание скандала. Имея к этому времени некоторое представление о французском символизме, Брюсов наверняка знал о скандалах, сопровождавших их первые печатные выступления и те уничижительные характеристики, которые давал представителям нового европейского искусства врач-психиатр Макс Нордау в своей книге «Entartung» («Вырождение»), но он знал и то, что эти скандалы не только дискредитировали французских символистов, но и обеспечивали им известность, способствовали рекламе.

Брюсов унаследовал у французских символистов не только поэтику, но и сам способ вхождения и существования в литературном процессе. Избранная им литературная стратегия уж была опробована, он осмысленно выбрал именно ее. Известна его запись в дневнике 4 марта 1893 года, сделанная вскоре после того, как он познакомился с творчеством французских символистов: «Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало! Надо выбрать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду я!»<sup>3</sup>

Эти слова были продиктованы не только самолюбием начинающего поэта; роль вождя, которую в мыслях уже тогда он отводил себе, сулила не столько лавры, сколько труд по созданию нового течения, задачу которого он видел в том, чтобы привить русской поэзии достижения французского символизма. Свое понимание творческих установок его адептов он сформулировал в предисловии к первому выпуску: «Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загнипотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»<sup>4</sup>.

Претензии Брюсова, в первом выпуске заявленные от лица вымышленного издателя альманаха «Русские символисты», как

видим, поначалу были более чем скромными, можно сказать, они носили ознакомительный характер, но стихи, помещенные за собственной подписью и последовавший литературный скандал, разгоревшийся вокруг издания, навсегда связал его имя с новым литературным течением. Однако в самих стихах, опубликованных в трех выпусках альманаха «Русские символисты», так же как и в сборниках Брюсова этих лет «Chefs d'œuvre» (1895), «Me eum esse» (1896) и «Tertia vigilia» (1899), мы не находим того, что можно было бы назвать отражением «духа французского символизма». Эгоцентрический герой этих стихов был, несомненно, новым для русской поэзии, но он сформировался под влиянием новой философии XX века, был лишен тех тяготений к иной реальности, спиритуалистической утонченности, которая станет определяющей чертой именно русского символизма. Да и само понятие «символ» встречается только в декларациях Брюсова, где он пытался обозначить разницу между символом и аллегорией, эти рассуждения никак не соотносились с его творчеством.

Применительно к тому «русскому символизму», пропагандистом которого в русской литературе был Брюсов, ни о каком «духе символизма» не могло быть и речи. Это был дух поэтического новаторства символистов, о котором Н. Гумилев в рецензии на сочинения И. Бунина писал: ранние символисты «желали гипнотизировать не



5. Миллес.  
Офелия. 1852.  
Репродукция к книге У. Шекспира  
из личной библиотеки А.А. Блока.  
ИРЛИ



темами, а самим способом их передачи. Они утомляли внимание то своеобразными внушающими повторениями (Эдгар По), то намеренной затуманенностью основной темы (Малларме), то мельканием образов (Бальмонт)...»<sup>5</sup>. Здесь, кстати, перечислены имена поэтов и прозаиков, на творчество которых ориентировался ранний русский символизм.

Совсем иные ориентиры были у второго поколения, так называемых младших символистов. Проводя грань между французским и русским символизмом применительно в этому поколению, А. Блок в одной из своих последних статей писал: «...Литературное направление, которое по случайному совпадению носило то же греческое имя «символизм», что и французское литературное направление, было неразрывно связано с вопросами религии, философии и общечеловечности...» (VI, 177)<sup>6</sup>

Дух и специфика русского символизма выявились в творчестве этого поколения, сформировавшегося в иной духовной атмосфере прежде всего под влиянием философии Владимира Соловьева.

Творчество Владимира Соловьева, «поэта в философии и философа в поэзии», сыграло в русской культуре Серебряного века роль гоголевской «Шинели», из которой «все вышли». Соловьева можно назвать не только родоначальником и духовным отцом религиозно-философской мысли рубежа XIX и XX веков, он оказал огромное влияние на общий ход развития русской культуры XX века и, в частности, на символизм.

Философские сочинения Соловьева возродили интерес к идеализму, утраченный под влиянием всеобщего увлечения позитивизмом, начавшегося в 60-е годы XIX века. Но значение Соловьева определялось не только изменением общего хода развития философской мысли, оно состояло еще и в том, что он вернул философии общественное признание, благодаря ему в русском обществе началось пробуждение религиозных интересов, этим во многом определялось и дальнейшее развитие русской философской мысли рубежа XIX и XX веков, которая складывалась как поиск синтеза веры и знания.

Еще один круг идей, оказавший большое влияние на культуру России XX века, связан с образом Софии Премудрости Божией. Соловьев был один из первых, кто накануне XX века задумался над смыслом этого древнейшего христианского символа, в котором он увидел воплощение божественной основы мира, которая в конце времен сойдет с небес и преобразит земную жизнь по образцу мира небесного. Ожидание приближающегося преображения, торжества абсолютных начал не покидало Соловьева до конца жизни. «...У него была непоколебимая вера в близкое завершение исторического про-

цесса. В этом он сходилась со своими современниками: вера в историю, в прогресс, в скорое и окончательное торжество над жизнью всех культурных идеалов и водворение среди людей земного рая представляла своего рода религию русских интеллигентных слоев второй половины прошлого века», – вспоминал его друг детства, философ Лев Лопатин<sup>7</sup>.

Под влиянием Соловьева идея грядущего преображения мира, близкого торжества в нем абсолютных начал стала господствующим настроением всей русской религиозной философии, а также постоянным мотивом русских поэтов-символистов – Андрея Белого, Александра Блока, Вячеслава Иванова; именно они и стали наиболее яркими выразителями того, что можно назвать «духом русского символизма».

София Премудрость Божия для Соловьева воплощала еще и некое надмирное Вечно женственное начало (понятие восходит к *Ewig-Weibliche*, Вечной женственности немецких романтиков). Он считал Вечную Женственность живым духовным существом, обладающим полнотою сил и действий. «Весь мировой и исторический процесс, – писал Соловьев, – есть процесс ее реализации и воплощения в великом многообразии форм и степеней»<sup>8</sup>. В его стихах этот образ часто предстает как образ небесной подруги:

Знайте же: вечная женственность ныне  
В теле нетленном на землю идет.  
В свете немеркнущем новой богини  
Небо слилось с пучиною вод.

Все, чем красна Афродита мирская,  
Радость домов, и лесов, и морей, –  
Все совместит красота неземная  
Чище, сильнее, и живей, и полней.

(«*Das Ewig-Weibliche*», 1898)<sup>9</sup>

София Премудрость Божия была для Соловьева не только предметом философских размышлений и отвлеченных мечтаний: трижды в жизни она посещала его в видениях, которые он позднее в полупирическом тоне описал в поэме «Три свидания (1862–1875–1876)». Первый раз видение посетило его в детстве во время богослужения, второй – в Британском музее Лондона, в библиотеке, куда прибыл он после защиты диссертации для научных занятий. На этот раз таинственный голос приказал ему оставить все и направиться в Египет, где недалеко от Каира видение повторилось:

Вся в лазури сегодня явилась  
 Преду мною царица моя, –  
 Сердце сладким восторгом забилося,  
 И в лучах восходящего дня  
 Тихим светом душа засветилась,  
 А вдали, догорая, дымилось  
 Злое пламя земного огня.

(Конец ноября 1875, Каур)

Блок придавал большое значение этой поэме, прежде всего как мистическому «непреложному свидетельству»: «Если мы прочтем внимательно поэму Вл. Соловьева «Три свидания», откинув шуточный тон и намеренную небрежность формы, вызванные условиями века и окружающей среды ... – мы встанем лицом к лицу с непреложным свидетельством» (V, 451).

Для культуры русского символизма большое значение имел цикл статей Соловьева, которому он дал общее заглавие «Смысл любви» (1892–1894). Любовь, в его понимании, помогала достижению всеединства, она преодолевала эгоизм, заложенный в человеческой природе. «Смысл человеческой любви есть *оправдание и спасение индивидуальности чрез жертву эгоизма*»<sup>10</sup>, потому что в любви личность постигает безусловное значение другого. «Основная ложь и зло эгоизма, – писал Соловьев, – не в абсолютном самосознании и самооценке субъекта, а в том, что, приписывая себе по справедливости безусловное значение, он несправедливо отказывает другим в этом значении; признавая себя центром жизни, каков он и есть в самом деле, он других относит к окружности своего бытия, оставляет за ними только внешнюю и относительную ценность»<sup>11</sup>. Вот почему так высоко ставил он смысл и достоинство любви:

Смерть и время царят на земле, –  
 Ты владыками их не зови;  
 Все, кружась, исчезает во мгле,  
 Неподвижно лишь солнце любви.

«Бедный друг, истомил тебя путь...», 1887

Именно мистическое мироощущение, сформировавшееся в русской культуре под влиянием философии Владимира Соловьева, и стало той основой, на которой формировался «дух русского символизма». Самым ярким представителем этого поколения был, несомненно, поэт Александр Блок. Восходящие к Соловьеву мистические основы его мироощущения являются единственным ключом, откры-

вающим путь в его духовный мир. Пытаясь объяснить место, которое мистика занимала в его внутренней жизни, Блок писал 22 февраля 1903 года своей будущей жене: «...Самый этот «*мистицизм*» <...> есть *самое лучшее*, что во мне когда-нибудь было <...>. «Мистицизм» дал мне всю силу к *жизни*, какая есть <...>. Мистицизм не есть «теория»; это – *непрестанное* ощущение и констатирование в самом себе и во всем окружающем таинственных, *живых*, ненарушимых связей друг с другом и через это – с Неведомым <...>. Это – моя природа. От него я пишу стихи»<sup>12</sup>. Блок был крупнейшим поэтом-мистиком в русской литературе XX века, и этим определялся его совершенно особый взгляд на собственное творчество и его задачи.

Мистическое мироощущение в той или иной степени было свойственно всему поколению младших символистов. «Мы жили в реальном мире, – вспоминал В. Ходасевич, – и в то же время в каком-то особом, туманном и сложном его отражении, где все было «то, да не то». Каждая вещь, каждый шаг, каждый жест как бы отражался условно, проектировался в иной плоскости, на близком, но неосязаемом экране. Явления становились видениями. Каждое событие, сверх своего явного смысла, еще обретало второй, который надобно было расшифровать. Он нелегко нам давался, но мы знали, что именно он и есть настоящий. <...> Все совершающееся мы ощущали как *предвестия*. Чего? Как и многим тогда, нам казалось, что вскоре должны «наступить события»<sup>13</sup>.

В изучении отношений Блока с символизмом важно обратить внимание, что мистическое мирозерцание было изначально присуще ему и его сближение с символизмом произошло в силу избирательного сродства. «Символистом можно только родиться, – писал Блок, – отсюда все то внешнее и вульгарное мракобесие, которому предаются так называемые «реалисты», из всех сил старающиеся стать символистами. Старания эти настолько же понятны, насколько жалки. Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. Оттого писатели даже с большими талантами не могут ничего поделать с искусством, если они не крещены «огнем и духом» символизма. Предаваться головоломным выдумкам – еще не значит быть художником, но быть художником – значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа...» (8, 129)<sup>14</sup>

Новое мироощущение, новое творческое сознание, выразителями которого стало младшее поколение русских символистов, к которому принадлежал А. Блок, сформировалось, таким образом, не

столько под влиянием французского символизма, сколько под влиянием идей Вл. Соловьева. Это касается не только его раннего творчества, запечатленного в сборнике «Стихи о Прекрасной Даме», но и поэмы «Двенадцать», и относительно поздней статьи «Владимир Соловьев и наши дни» (1920), его восприятие реальности полностью укладывалось в уже приводившуюся известную формулу Владимира Соловьева «Что все видимое нами – / Только отблеск, только тени / От незримого очами?».

Как и для всякого мистика, реальный мир был для Блока лишь покровом, под которым он ощущал биение единой мировой жизни. Его познавательные интересы устремлены именно к этой, высшей реальности, к тому, чтобы силой искусства, по слову Вл. Соловьева, «осозать нетленную порфиру под грубою корою естества». Под корою житейских фактов и обыденных событий Блок неизменно стремился разглядеть некий вневременной смысл.

В отклике на смерть В.Ф. Комиссаржевской Блок писал: «У Веры Федоровны Комиссаржевской были глаза и голос художника. Художник – это тот, для кого мир прозрачен, кто обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание зрелого человека; тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только *первый* план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной; тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя» (8, 119). Это было сказано не только о Комиссаржевской, но и о себе, поскольку и сам Блок неизменно стремился видеть то, что скрыто за наивной действительностью.

Хотя с годами интенсивность мистических ощущений ослабевала, периоды тяготения к свету чередовались с демоническими соблазнами, но вера в скорое торжество светлых начал никогда не покидала поэта окончательно, он продолжал вслед за Владимиром Соловьевым ждать преображения мира и потому зачастую готов был, как и многие другие символисты, усматривать предвестия в самых неожиданных и прозаических событиях. На смену патетике приходила ирония, как, например, в драме «Балаганчик», где мистики также говорят о том, что «наступит событие» и «уж близко прибытие: за окнами ветер нам подал знак» (IV. 9). Но ирония была лишь защитой от профанации этих тонких предчувствий и переживаний, сами апокалиптические ожидания никогда не покидали Блока.

Такое отношение к искусству и жизни позднее дополнялось самыми различными влияниями, среди которых наиболее важным было влияние Фридриха Ницше и Рихарда Вагнера. Взгляды Ницше на искусство «как на высшую задачу и собственно метафизическую дея-

тельность»<sup>15</sup> наиболее точно передают отношение к искусству Блока, но это тема особого разговора. Отметим лишь, что все рассуждения Блока о музыке как основе жизни, связи стихии и культуры, призывы слушать музыку революции были преломлением идей, высказанных Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1871), ее влиянием отмечена и ранняя статья Блока «О лирике» (1907).

От Ницше к Блоку пришло и представление о художнике, лирике, как о медиуме, подражающем музыке, выражающем ее веления в аполлонических снах искусства. «Вот в чем, – писал Ницше, – феномен лирика: в качестве аполлонического гения он истолковывает музыку в образе воли, между тем как сам, вполне свободный от алчности воли, является чистым, неомраченным оком солнца»<sup>16</sup>. Идеи Ницше и Вагнера органически вошли в блоковское представление о медиумическом характере собственного творчества, но опять-таки важно отметить, что все это были позднейшие наслоения на изначально мистические основы мировоззрения Блока.

На формирование блоковского представления о музыке как основе творческой стихии оказал влияние и Н.В. Гоголь: «...Когда Гоголь мечтал о «великих трудах» и звал «пободрствовать своего гения»; когда он слушал все одну, отдаленную и разрастающуюся музыку души своей – бубенцы тройки и вопли скрипок на фоне однообразно звенящей струны (об этой музыке – и в «Портрете», и в «Сорочинской ярмарке», и в «Записках сумасшедшего», и в «Мертвых душах») ... тогда уже знал Гоголь сквозь все тревоги, что радость и раздирающая мука творчества суждены ему неизбежно» (8, 106–107). По свидетельству А. Ремизова, Блок признавался, что в период создания поэмы «Двенадцать» он слышал музыку, «и одна из музыкальнейших русских книг «Переписка» Гоголя лежала у него на столе»<sup>17</sup>. Источником творчества Гоголя была, по мысли Блока, музыка иных миров, а книга «Выбранные места из переписки с друзьями», которую вслед за Белинским несколько поколений читателей считали произведением сугубо дидактическим, а его религиозную проповедь чуть ли не свидетельством душевного помрачения, для Блока была исполнена внутренней музыкальности, за ней стояло ощущение миссии писателя.

Исходные мистические интуиции Блока, получавшие свое оформление под влиянием разных источников, объясняли совершенно особые критерии, с которыми он подходил к оценке современных ему произведений художественной литературы. В отличие от других критиков, Блока зачастую интересовали не сами рецензируемые произведения, а тот сокровенный смысл, который он пытался открыть для себя за ними.

Например, в статье «О реалистах» (1907), написанной в ходе полемики вокруг публикации горьковских произведений «Мои интервью», «Товарищ» и «Мать», Блок неожиданно для своих единомышленников встал на сторону защитников Горького. Но если внимательно вчитаться в статью, то сами эти произведения он охарактеризовал крайне уничижительно, например, о книге «Мои интервью» Блок писал: «...Горький интервьюирует какого-то идиотического короля. <...> В следующем очерке пошлости и плоскости вложены в уста «Прекрасной Франции». Еще более негативно высказался Блок по поводу повести «Мать», в которой «нет ни одной новой мысли и ни одной яркой строчки. Старая горьковская психология, им самим кастрированная; старые приемы: умирает отец, бледная тень отца Фомы Гордеева; – и остается жить с матерью, читать запрещенные книги и подвергаться обыску свирепых офицеров и солдат...» (8, 43).

А вот завершалась эта нелицеприятная характеристика совершенно неожиданными славословием в адрес Горького: «...если и есть реальное понятие «Россия», или, лучше – *Русь* – помимо территории, государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., то есть если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем *Руси*, – то выразителем его приходится считать в громадной степени – Горького» (8, 45).

Итак, важным для Блока оказались не собственно произведения Горького, а то, что он *ощущал за ними*. Во всех дореволюционных высказываниях Блока о Горьком есть этот второй план: оценка конкретного произведения, подчас негативная, сочетается с указанием на некий высший смысл, который он ощущал за его творчеством. Блок был убежден, что творчество Горького выполняет особую миссию, и это важнее всего.

Поэтесса Елизавета Кузьмина-Караваева, впоследствии принявшая монашество и прославившаяся как мать Мария, приводила в воспоминаниях свой разговор с Блоком о его стихах, относящийся к 1914 году. Она обратилась тогда к поэту с такими словами: «...Сейчас в вас как бы все мы, а вы символ всей нашей жизни, даже всей России символ. Перед гибелью, перед смертью, Россия сосредоточила на вас все свои самые страшные лучи, – и вы за нее, во имя ее, как бы образом ее сгораете»<sup>18</sup>. Удивительно звучат сегодня не только эти слова, но и ответ Блока: «Я все это принимаю, потому что знаю давно»<sup>19</sup>.

Но далеко не все современники даже из числа, казалось бы, близких людей понимали и принимали это. Одна из статей Блока, где он сопоставил свою судьбу и судьбу России, вызвала язвительную ре-

плику Д. Мережковского, отвечая которому Блок писал: «...Многие вслед за ним, пожалуй, считают гордым и самоуверенным утверждение: «как Россия, так и мы». На самом же деле, что особенно самоуверенного в том, что писатель, верующий в свое призвание, каких бы размеров этот писатель ни был, сопоставляет себя со своей родиной, полагая, что болеет ее болезнями, страдает ее страданиями, сораспинается с нею. <...> Чем больше чувствуешь связь с родиной, тем реальнее и охотнее представляешь ее себе как живой организм; мы имеем на это право, потому что мы, писатели, должны смотреть жизни как можно пристальнее в глаза <...>. Мы люди, люди по преимуществу, и значит – прежде всего обязаны уловить дыхание жизни, то есть увидеть лицо и тело, почувствовать, как живет и дышит то существо, которого присутствие мы слышим около себя» (8, 135). Эти слова как бы обосновывают право поэта на известное восклицание в стихотворении из цикла «На поле Куликовом»: «О Русь моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь!»

При этом назвать соответствующие прозаические тексты пояснениями или блоковской теорией символизма в общепринятом смысле слова вряд ли возможно, здесь речь идет о параллелизме, который существует между стихами и прозой, основанный на том, что они рождались из одного источника, из мистического внутреннего опыта. Все сказанное надо иметь в виду, пытаясь отыскать и сформулировать тот самый «дух русского символизма» носителем которого было поколение «младших символистов» и прежде всего А. Блок. И хотя нет никаких сомнений в том, что русский символизм зародился и во многих отношениях оформился под влиянием французского символизма, что художественная атмосфера, его окружавшая, была во многом атмосферой европейского символизма, но все-таки русский символизм обладал вполне самобытными чертами: литература для его последователей была способом извлечения содержательных ценностей, путем к постижению смыслов, находящихся по ту сторону реальности, но управляющих ею.

Сказанное надо иметь в виду, когда мы пытаемся отыскать соответствия между символизмом в русской поэзии и символизмом в русской художественной культуре. С творчеством Блока прежде всего следует соотнести круг художников «Мира искусства» и его последователей, о которых упоминал сам поэт и которые иллюстрировали те или иные его произведения. Эти связи подробно прослежены в обстоятельной монографии А.М. и М.А. Гординых «Александр Блок и русские художники»<sup>20</sup>. Помимо живописных и графических композиций мирискусников, которые создавались в непосредственной связи с творчеством Блока, можно назвать и та-



кие, которые создавались независимо от него и тем не менее могут служить иллюстрациями к стихам Блока. Таковы, с нашей точки зрения, картины А. Бенуа «Комедия дель арте» (1905) и Н. Гончаровой «Пьеро и Коломбина» (1906), которые могли бы служить иллюстрациями к пьесе «Балаганчик» и стихотворению «Балаган» (1906); «Женский портрет» Г. Якулова (1920) можно было бы рассматривать как иллюстрацию к «Незнакомке» Блока, точно так же строки из стихотворения Блока «Россия» (1908) – как поэтический отклик на картину «Избы» И. Левитана (1899). Таких сближений можно найти множество, но если говорить о духе блоковской поэзии, то несомненно самыми сродными по мироощущению ему были английские прерафаэлиты, на что обратила внимание С.Д. Титаренко в специально посвященной этой теме статье<sup>21</sup>, где среди прочего рассматриваются пометы Блока на книгах из его личной библиотеки, касающиеся данного круга английских художников. Блоковские пометы свидетельствуют о постоянном внимании к их творчеству. Но наиболее интересными в упомянутой статье представляются непосредственные сопоставления, приводимые автором, например, картины Миллеса «Офелия» (1852) и стихотворения Блока «Офелия в цветах, в уборе...» из цикла «Ante lucem». Убедительными кажутся и параллели Титаренко между живописью прерафаэлитов и творчеством Вяч. Иванова. Как представляется, не столько французские символисты, сколько именно художественный мир прерафаэлитов и их исканий оказывается гораздо более сродным и близким «духу русского символизма» и творчеству А. Блока.

### Примечания

1. *Иванова Евг.* Французский символизм в творчестве и судьбе Валерия Брюсова // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008. С. 268–275.
2. ОР РНБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 22. Л. 1–4.
3. *Брюсов В.* Дневники. М., 1927. С. 12.
4. *Маслов В.* [Брюсов В.Я.] От издателя // Русские символисты. [вып. 1.] М.: 1894. С. 3.
5. *Гумилёв Н.* [Рецензия] / Н. Гумилёв // Аполлон. 1910. № 10. С. 25. Рец. на кн.: Бунин И. Сочинения. Т. 6. СПб.: Общественная польза. 1910.
6. В ссылах на тексты Блока по изданию: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962–1965. Т. 1–8.
7. *Лопатин Л.М.* Памяти Вл.С. Соловьева // Книга о Владимире Соловьеве / Сост. Б. Аверин, Д. Базанова. М., 1991. С. 453.

8. *Соловьев Вл.* Смысл любви // Соловьев Вл. Сочинения: М.: Мысль. 1988. Т. 2. С. 534.
9. Здесь и далее стихотворения Вл. Соловьева цитируются по изданию: *Соловьев Вл.* Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. статья, сост. и прим. З.Г. Минц. Л., 1974. (Библиотека поэта. Большая серия).
10. *Соловьев Вл.* Сочинения. Т. 2. С. 505.
11. Там же. С. 506.
12. *Блок А.* Письма к жене // Вступ. статья и коммент. Вл. Орлова // Литературное наследство. Т. 89. М., 1978. С. 107–108.
13. *Ходасевич В.Ф.* Некрополь. Воспоминания. Париж, 1976. С. 102–103.
14. Статьи Блока до 1913 года цитируются по изданию: *Блок А.А.* Полн. собр. соч.: В 20 т. М.: Наука, 2010. Т. 7–8. Далее ссылки даются в тексте, в скобках арабскими цифрами указывается номер тома и страница.
15. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ф. Ницше. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 58.
16. Там же. С. 78.
17. *Ремизов А.М.* Петербургский буерак // Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. М.: Русская книга, 2002. Т. 10. С. 325.
18. *Монахиня Мария.* Встречи с Блоком // Современные записки. [Париж] 1936. № 62. С. 226.
19. Там же.
20. *Гордин А.М., Гордин М.А.* Александр Блок и русские художники. Л., 1986.
21. *Титаренко С.Д.* Блок и прерафаэлиты (О некоторых визуальных источниках и природе трансформаций архетипического образа Вечной Женственности) // Александр Блок. Исследования и материалы / Отв. ред. Н.Ю. Грякалова. СПб., 2011. [Т. 4]. С. 113–141.

*Игорь Светлов*

## ФАТАЛЬНОЕ МОЛЧАНИЕ КНОПФА

Отныне все является для него новым –  
реальность и отражение, то, что делается, и то,  
что предполагается или желается.

*Гюнтер Меткен*

В кругу символистов в отношении к творчеству Кнопфа не было единодушия. Восхищенная Вена буквально смела все, что он показал на Первой выставке Венского Сецессиона в 1897 году. Было куплено, по разным сведениям, более 20 произведений живописи и графики бельгийского мастера. Его работы имели успех и на Всемирной выставке 1889 года в Париже, где возник подлинный ажиотаж в связи с демонстрацией его картины «Воспоминания», на выставках в Мюнхене были хорошо приняты его пастели и рисунки. Кнопф был одним из организаторов Группы XX в Брюсселе, объединившей многих интересных бельгийских и французских художников. О нем восторженно писал Эмиль Верхарн, а Сар Пеладан считал его равным Пюви де Шаванну, Моро и Роопсу. Но звучали и иные голоса. Самый резкий отзыв принадлежал одному из зачинателей эстетики символизма, глубоко постигшему новаторство Гогена и Ван Гога Альберу Орье. Последний остро уловил в сочинениях Кнопфа черты салонности, не без известных резонансов сближая его с мэтрами этого направления, блиставшими на традиционных выставках в Париже.

Сосуществование находок и банальностей, емких и неожиданных образов и возвращения к чему-то уже пройденному (наивной сюжетности, украшательству, демонстративному сентиментализму) давали себя чувствовать в разных разделах его творчества. В графических листах Кнопфа выразительная доминанта масок плохо вяжется и с изнеженным нарциссизмом, и с оперным монументализмом.

Вызывали споры и другие разделы искусства Кнопфа. «Что значит маскироваться? – спрашивает Франц Бондерс. – Это значит сделать разрез между собой и действительностью и поместить в этот разрез новый образ. Между теми, кто носит маску, и теми, кто ее не носит, не должно быть контакта»<sup>1</sup>. Но именно этот ход пытался уза-

конить бельгийский мастер, привнося в условное сцепление масок слишком элементарные жанровые пояснения.

Были у Кнопфа и противоречия более разрушительного характера. Поэт духовных погружений человека, он одновременно тяготел к сомнительным физиогномическим эффектам в брутально очерченных изображениях женских голов. Станным кажется и другое: находя в своих лучших творениях адекватное воплощение темы человеческого одиночества, Кнопф не раз обнаруживал склонность к пустоватому идеализму.

Чтобы понять, что предопределило и что повлияло на развитие индивидуальности художника, пришлось бы подробно говорить о мистическом свете Брюгге, где прошло детство художника, о его активном участии в пеладановских салонах, о выборе ориентиров в европейском искусстве XIX столетия от Уотса до Моро, о внутренних конфронтациях в бельгийском символизме. В последнем популярные у публики образы Кнопфа были лишь одним из творческих плюсов. Сопоставление с экспрессионистскими гротесками Джеймса Энсора и Леона Спилларда и холодноватым декоративизмом Жака Дельвиля отражает стремление Кнопфа по-своему реагировать на духовные проблемы и ситуации времени, творя своеобразные парадигмы стиля.

Исследователи искусства рубежного периода не устают фиксировать, что искусство Кнопфа было программно отграничено от современной ему жизни. Это бесспорно так, если иметь в виду жизнь событийную. Художник не хотел откликаться на политические или социальные явления своей эпохи. Среди сюжетов его картин не найти ничего подобного «Расстрелу императора Максимилиана» Э. Мане или аллегориям Франко-прусской войны П. Пюви де Шаванна. Не менее равнодушным оказался он к столь ярко запечатленной А. Тулуз-Лотреком и Э. Дега артистической жизни Парижа. В отличие от К. Писсарро, а позднее кубистов, ему была чужда энергетика современного города, движение уличных толп, странное соединение фантастических конструкций новых зданий и мостов с интимной лирикой издавна знакомых мест. Но, воспринимая научно-технический прогресс как бедствие человечества, Кнопф одновременно не стал искать ему альтернативу в природе, не попал в плен ее живой красоты, как Клод Моне, А. Сислей или Дж. Уистлер. Впрочем, несколько прекрасных пейзажей, полных грустной тишины и рокового предчувствия, он все же написал.

Как некоторые другие поэты, писатели, художники символистской поры, Кнопф делал акцент на духовном переживании одиноко-

го, замкнутого в себе человека. В интонациях его образов и разработках стиля преобладал, как правило, своеобразный минимализм.

«Сдержанность – вот качество, которое в первую очередь отличает произведения Кнопфа. Приглашение к спокойствию поддерживается в них уже названием (“Тишина” или “Секрет”))»<sup>2</sup>. Неслучайно одним из главных вдохновителей его символических портретов и картин стала фотография. Изучая творческую деятельность фотографов XIX века, Кнопф сделал весьма показательный выбор. Захватившее многих на рубеже двух столетий очарование «пикториальной фотографии» он не разделял. Восхищаясь открытиями современной им станковой живописи, сторонники этого течения стремились придать поверхности живописную импульсацию и чувственное волнение. Это было в ту пору в духе времени. «Все искусство вообще, а пластическое и декоративное в особенности, представляют многообразные преобразования чувственности. Вся современная культура основана на ней. Искусство и не может быть иным как кристаллизация нашего чувственного отношения к миру», – писал Максимилиан Волошин<sup>3</sup>.

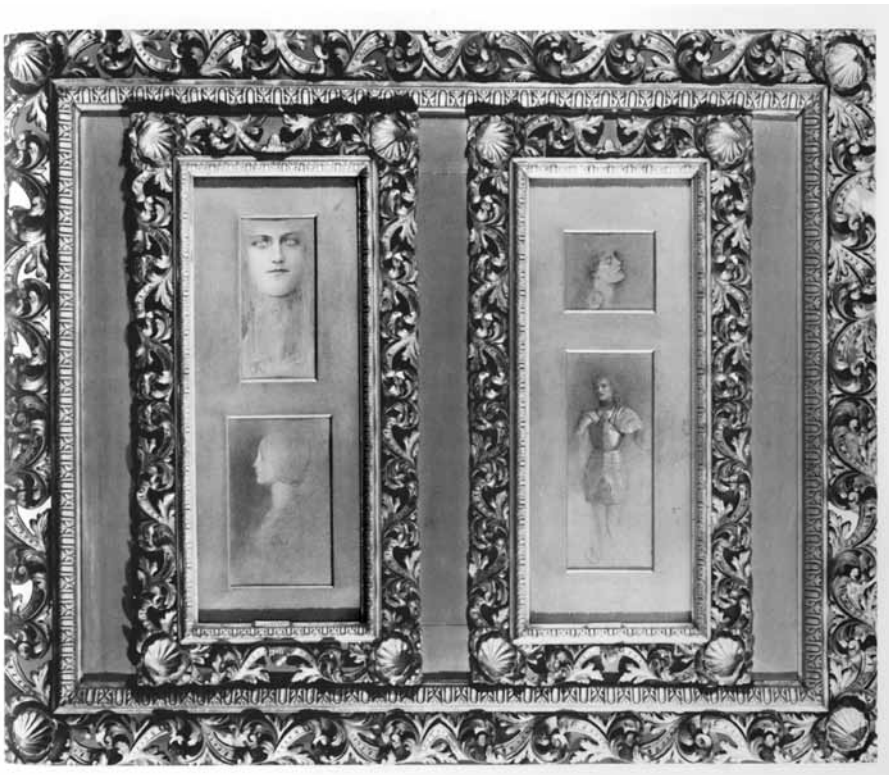
Казалось бы, естественно для Кнопфа вступить в союз с желающей походить на живопись экспериментальной фотографией. Тем более что «и в фотографии, и в традиционных видах изобразительного искусства во второй половине – конце XIX века происходит переход от придуманной сюжетной картины к картине-впечатлению..., наполненной символами»<sup>4</sup>. Однако свойственные «пикториальной фотографии» ошеломляющая броскость ракурсов, резкое сопоставление фактур, эффектные перепады ритма не вызывали у него восторга. В качестве слагаемого и ориентира искусства этого художника выступила совсем иная разновидность фотографии – статичная, строгая по композиции, хотя и не лишенная музыкального ритма и прихотливого абриса деталей.

Не забывая о прекрасных творениях старых мастеров (в некоторых его рисунках и этюдах маслом не раз обнаруживают мотивы фламандских мастеров XV–XVI веков), Кнопф уделял исключительное внимание английской камерной фотографии, близкой по своей поэтике и эстетике исканиям прерафаэлитов. Опубликованная ныне переписка между братьями Россетти и ведущими лондонскими мастерами фотографии, отклики на художественные и фотографические выставки позволяют увидеть, сколь многообразно было в 1850–70-х годах взаимодействие и взаимовлияние в Англии искусства живописи и фотографии<sup>5</sup>.

Исследователь творчества Кнопфа Гюнтер Меткен упоминает, в частности, о его увлечении портретами получившей ныне широкую известность Джулии Марии Камерон<sup>6</sup>. Перекличка символиче-

ских произведений бельгийца со снятыми с помощью камеры работами Камерон заметна уже в деталях. Явно в ее духе интерпретирует Кнопф столь распространенный в искусстве символизма мотив лилий. В нескольких его графических работах повторяется силуэт этих цветов, подобный тому, как это делала Камерон в «Тройном портрете» (1865). Кнопф, видимо, почувствовал, как много значит утонченная графика каждого растения, печальная энергетика белого в господствующей в этом и других фотопортретах англичанки атмосфере молчаливой отрешенности. Напоминающее английскую гравюру в черной манере, изображение трех молодых барышень стало у Камерон метафорой безграничного духовного погружения. Аналогии этому ритму и этому пониманию деталей встречаются в «Армен Лили» (1895) и других портретах и композициях Кнопфа, имеющих символистский замысел.

Увлечение Кнопфа английской фотографией середины XIX века может показаться странным, учитывая, что в молодости



Ф. Кнопф.  
Виктория.  
Пастель. 1892.  
Частное собрание

он восхищался Делакруа<sup>7</sup>, а с годами испытывал все большее притяжение к таинственному безмолвию и монументальной статике картин Моро и Берн-Джонса. Однако сравнение бельгийского художника с названными нами европейскими мастерами рельефно выявляет и различия между ними. В духовном пространстве этих признанных мэтров не было места для не покидавшей Кнопфа темы человеческой тоски. Лирическая гармония произведений этих живописцев часто неотделима от темы человеческой возвышенности, тогда как бельгиец был более озабочен тотальным одиночеством индивида. Известным исключением был лишь ряд рисованных изображений его сестры Маргариты, но и в них пробужденный памятью о мадоннах Леонардо абсолют красоты сопровождается тягостное демоническое молчание.

Молчаливый символизм Кнопфа, воплощенный в больших композиционных картинах, в которых властвует тема отрешенного одиночества, в изображении будто навечно замерших прудов и каналов, в том, как удаляются в глубину городской панорамы или смутно проявляют свои очертания старые дома и соборы, стал событием даже на фоне других аналогичных исканий.

Пронизывающая картины Кнопфа печальная тишина то вступает в соприкосновение с имитацией непринужденности («Воспоминания»), то скрепляет духовное притяжение двух одиноких существ («Ласки»), то метафорически обозначает пройденность жизни («Затворница»).

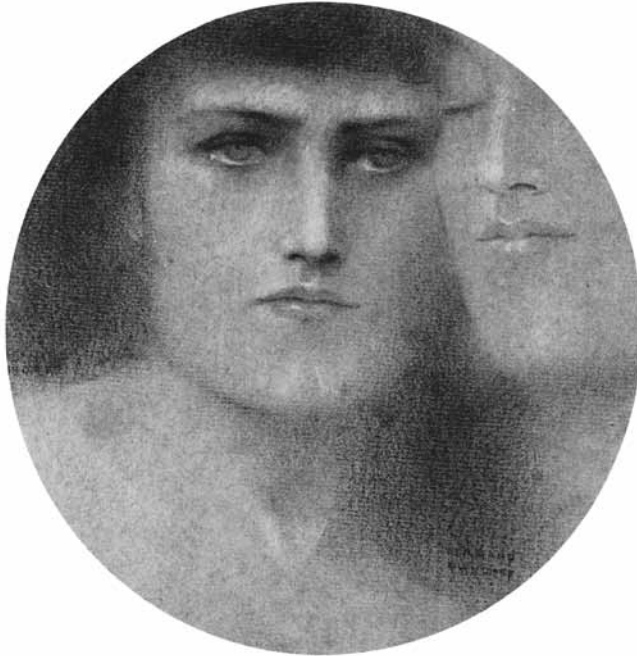
Отрешенное молчание Кнопфа имеет, по мнению ряда исследователей, и музыкальный отсчет. «Это не только искусство взгляда, но и искусство слуха, глухая музыкальность, которая настроена на один тон»<sup>8</sup>. Композиция «Слушая Шумана» приводится Меткеном в этой связи как пример художественного поиска, достаточно типичного для символизма, учитывая получившее известность полотно главы Венского Сецессиона Густава Климта «Слушая Шуберга» (другое название «Шуберт за фортепьяно», 1895). В последней одинокая тишина – неизменное сопровождение творца, хотя на фоне маячат женские и детские фигуры. У Кнопфа сопровождения нет. Нет его и в раннем эскизе плафона «Живопись, музыка, поэзия» (1880), где аллегории разных искусств почти теряются в призрачном безмолвии заволакивающих горизонт облаков. В монотонной однозначности серых тонов сбиваются очертания фигур и предметов, становится зыбким географический контур места. Этот мотив несколько десятилетий спустя стал знаковым для известных циклов Марка Шагала.

Призрачная атмосфера и фатальное затишье творений Кнопфа сопоставляется иногда с паузами вагнеровских опер. Конечно, бель-

гийский живописец далек от мощной энергетики музыкальных звучаний Вагнера, но следующие в его операх после вспышки страстей паузы замирания, вероятно, могут вызвать такие ассоциации.

Смысл творчества Кнопфа ускользает, если не обратить внимания на его восприятие времени.

«Кнопф не описывает, а воскрешает в памяти», – пишет Филипп Роберт Джонс<sup>9</sup>. Во времена символизма склонность к описательству все более уходила на второй план. Однако далеко не все художники связывали отказ от визуальных констатаций с воскрешением былого. Для Кнопфа такая альтернатива была принципиальной. Существенное отличие подхода этого мастера от воззрений его кумиров Моро и Берн-Джонса состояло не в избирательном отношении к прошлому, а в его восприятии как не имеющей альтернативы цельности. Бельгийский художник не заклинивался на каком-то одном периоде в развитии человечества и его культуры, как возлюбивший итальянский Ренессанс Берн-Джонс, и не возвеличивал духовно-эстетические кульминации ушедших эпох, как Моро. Их обоих ныне принято именовать представителями историзма. А вот Кнопфа едва ли без



Ф. Кнопф.  
Этюд к картине «Ласки».  
Цв. карандаш, бумага. 1896.  
Частное собрание, Нью-Йорк



оговорок можно причислить к ним. В его городских пейзажах смутно угадываются готические силуэты, в рисованных женских головах возникает притяжение Леонардо. И все же гораздо чаще его воображение воскрешало неотделимый от вечности образ мертвого города и фатально одинокого человека.

Многое в исканиях Кнопфа сконцентрировалось в одной из самых известных его картин «Memories» («Воспоминания»). Порой, стремясь расшифровать смысл этого сочинения, критики и искусствоведы обращают внимание на мельчайшие оттенки в описании изображенных художником фигур. Подчас благодаря этому контекст дамской прогулки сводится в основном к символизации игры... Повод для этого – теннисные ракетки в руках у девушек, исключая ве-



Ф. Кнопф.  
 Маска молодой англичанки.  
 Цв. шпиастр, 1891.  
 Королевский музей изящных искусств,  
 Брюссель

душую. Другие же, напротив, воспринимают эту деталь как декоративную, ничего не меняющую в акцентированной автором бессюжетности картины. Свободное размещение фигур вблизи ее переднего края, действительно, могло бы восприниматься как нечто лишнее интриги, если бы не своеобразие пейзажа и остраненный облик персонажей. «Без ступней, без ног, застегнутые до шеи, они носят длинные перчатки – чистый дух. Глядя прямо перед собой, эти женщины находятся в состоянии гипноза»<sup>10</sup>.

Медленно движущиеся в условном пространстве фигуры словно вмонтированы в свои платья и костюмы, превращенные в своеобразный кокон. Это, пожалуй, самый эффектный штрих, убеждающий, что костюмировка для Кнопфа – одно из активных средств символизации. Велико различие между аскетизмом одетой в строгое белое платье сестры художника Маргарет, изображенной на фоне закрытой двери (критики не без основания видят в этом образе аналогию с знаменитой «Девушкой в белом» Уистлера), и известной фривольностью туалетов вышедших на спортивную прогулку светских женщин. Впрочем, модные маленькие шляпки на их головах, так же как стек или зонт, – все это только кокетливое сопровождение точно скроенных платьев с затянутыми под горло воротниками.

Метафорический смысл костюмированного набора Кнопфа невозможно уловить, исходя исключительно из категорий моды и декоративности. Свообразно отражаются в нем издавна волновавшая художника тема изолированности человека от мира и другая, ставшая болезненной для общества, вплоть до наших дней, – тема несвободы, регламентации личности. Глядя на картину Кнопфа, близкие к марксизму социологи наверняка квалифицировали бы ее как олицетворение пустоты жизни буржуазных прослоек. Напротив, приверженцы гламура увидят в ней идеал расслабленного существования. В произведении бельгийского художника, соединившем в себе демонстрацию человеческого одиночества и призрачность модного карнавала, действительно есть поводы для этих полюсных оценок. И все-таки трудно отделаться от впечатления, что никто из костюмированных персонажей не смотрит друг на друга, что их блуждающее движение пронизано настроением отчужденности.

Странно выглядит в таком варианте выход на природу. Реальное и нереальное смешиваются между собой. Первоначальная зрительная реакция на картину Кнопфа способна зародить впечатление контраста природы и городской цивилизации как едва ли не главное в замысле автора. Облаченные в модную одежду дамы, как тени, движутся в цветущем пейзаже. Но более пристальный взгляд убеждает в ином: нет никакого цветения, зеленый фон – абстракция. Мысль

художника получает другое направление. Появление в пустынном, почти космическом пространстве ни на что не реагирующих существ уподобляется робким шагам пришельцев по поверхности неизвестной планеты.

Активно присутствует в многосложном синтезе «Воспоминаний» еще одно воплощение символизма Кнопфа: своеобразный театр масок. «Воспоминания» – один из его вариантов. В сочинениях художника разных лет – этюдах, композициях, скульптурных и карандашных портретах Маргариты – этот прием символизирует двойственность мира и разлад с ним, уподобление идеалу или воцарение буржуазной пошлости. Уже упомянутый нами Гюнтер Меткен видит в маскараде Кнопфа иное качество: «Фиксируя свою модель, которой он манипулировал, как манекеном, он ритуализировал жизнь. Посмотрите, как передает он окружающий мир – медленные жесты, закрытые глаза... Таким образом, приближаясь к ритуалу, он хотел перевести объективно-мирское в священное»<sup>11</sup>. Едва ли Кнопф далеко пошел по этому пути. В чем-то соприкасаясь с ритуальностью, его искусство, однако, не было по преимуществу религиозным. Используя известные формы театрально-мифологической условности, он балансировал между вдохновенными художественной классикой вспышками просветления и омертвлением жизни.

Пожалуй, никто не сумел передать фатальность этого омертвления, охватывающего настоящее и воспоминание о прошлом, бесконечную протяженность интерьера и духовную деградацию человека, как это сделал Кнопф в картине «Затворница».

Далеко не новый мотив – изображение сидящей за столом молодой девушки – превращен им в формулу роковой безнадежности. Широкий горизонтальный разлет картины, казалось, способен придать ей немалую энергетiku. Но художник прочел эту конфигурацию абсолютно противоположно. Бесконечно дрящущая панорама – своего рода выставка потерявших форму и смысл вещей, предметов, лиц. Разбитая на несколько сегментов демонстрация пожелтевших фотографий городских улиц, чучела птицы, кем-то оставленных на стене геометрических построений – своеобразный музей тлена. Это настроение отражается и в смертельной бледности лица молодой девушки, ее остановившемся взоре, безнадежно опущенной на руки голове. Мумифицированная человеческая конструкция и мощный аккорд черного на переднем плане картины, резко нарушающий монотонность ее фона уничтожает всякую мысль о будущем.

Документальность и экспрессия поразительно соединяются в произведении Кнопфа, которое одновременно можно воспринять и как постановочную фотографию, и как метафору гибели мира. «В на-

стоящее время произведения Кнопфа могут показаться похожими на документ, без всякого волнения в ощущении поверхности, и, однако, трепещущими под внутренним грузом реальности»<sup>12</sup>.

### Примечание

1. *Boenders F.* Mascarades, a près de Fernand Knopff // Fernand Knopff. Paris, 1979.
2. *Metken G.* Fernand Knopff et la modernité // Fernand Knopff. Paris, 1979. P. 33.
3. Цит. по: *Маньковская Н.* Театральная эстетика Максимилиана Волошина // Символизм и модерн – феномены европейской культуры / Сост. И.Е. Светлов. М., 2008. С. 223.
4. *Чмырева И.* Символизм и пикториальная фотография. Заметки к изучению фотографии и визуальной поэтики символизма // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. С. 338.
5. *The Pre-Raphaelite Lens Photography and Painting, 1848–1875.* National Gallery of Art. Washington, 2011.
6. *Metken G.* Op. cit. P. 44.
7. Напомним, что в 1858 году Делакруа был избран председателем общества парижских фотографов.
8. *Metken G.* Op. cit. P. 45.
9. *Roberts-Jones P.* Knopff en perspective // Fernand Knopff. Paris, 1979. P. 13.
10. *Metken G.* Op. cit. P. 33.
11. Там же. P. 44.
12. *Roberts-Jones P.* Op. cit. P. 13.

*Ольга Давыдова*

ЗАМОСКВОРЕЦКИЙ ПАРИЖАНИН  
ФЕДОР БОТКИН

2 марта 1905 года Степан Яремич, живший в то время в Париже, писал Александру Бенуа: «Несмотря на некоторую прохладу, тут дни стоят чудесные, слегка туманные, серебристые. Почки везде набухли и ждут довольно только более сильного удара солнечных лучей, чтобы распуститься, а пока все дерево кажется покрытым множеством булавок, зардевшиеся головки которых видны издали»<sup>1</sup>. В этой ранней весенней гармонии мартовского парижского дня 1905 года словно намеренно удержана вся та палитра приглушенно-звучного колорита, который так любил и настойчиво выражал в своей живописи Федор Владимирович Боткин. Смешанная гамма глубоко прослушанных тонов – голубых, доходящих до интенсивной синевы; каштаново-рдяных, переходящих в бронзово-золотистые; изумрудно-фиолетовых, нисходящих в болотно-зеленые – в лучших работах художника всегда хранят отголосок неуловимого интенсивного возрождения красок, звуковой тембр которых сдержан то ли весенним флером, то ли закатным угасанием – самым сильным и пламенным состоянием суток, творчески вдохновлявшим Боткина во время длительных прогулок в Булонском лесу, на Елисейских полях, в парках Версаля или Фонтенбло. «...стремлюсь вон из городов, как только начинает позволять погода»<sup>2</sup>, – писал он в 1892 году.

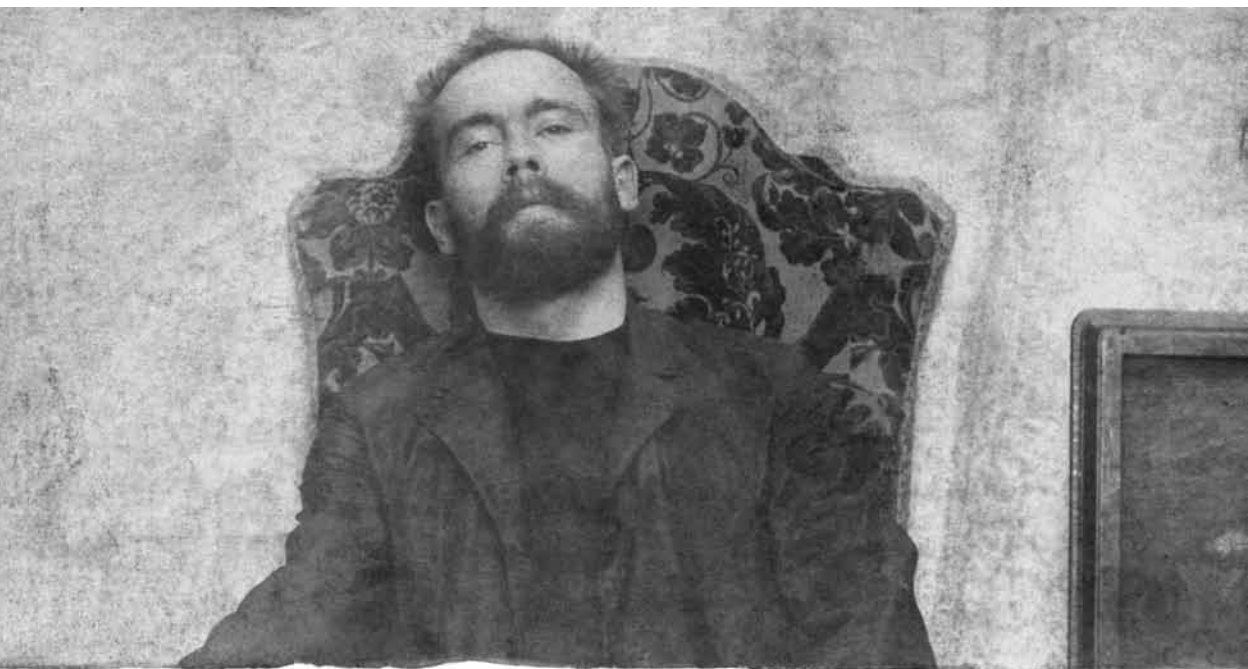
Однако 2 (15) марта 1905 года этих весенних красок Федор Владимирович Боткин уже не видел, так как именно в этот день, его, накануне привезенного на Брестский вокзал из Парижа, хоронили в Москве на кладбище Покровского ставропигиального женского монастыря.

Но будет ли он желанным гостем  
Теперь, когда каждый день  
Приносит что-то новое?<sup>3</sup> –

эта искаженная строфа из «Коринфской невесты» (1797) Иоганна Вольфганга Гёте, приведенная Зигмундом Фрейдом в «Психопатологии обыденной жизни» (1901) как один из примеров феномена забывания, представляется удачным эпиграфом к разговору о творчестве Федора Боткина. Заложённая в цитате концентрация смыслов в пределах четырех эпох (конец XVIII – начало XXI века) символична не только в контексте судьбы Боткина в истории русского искусства, но и вообще в области тех тенденций, которые преобладают в современном отношении к художественным явлениям. В последнее время в пристальном интересе к искусству модерна, активно пробудившемся в конце XX века, не только стали проявляться положительные аспекты, но и обнаружалисьстораживающие симптомы – удерживая общий смысл, зачастую забывают о постепенном развитии истории искусства, о рождении концепций из частных образных решений. К таким симптомам прежде всего относится опасная пассивность восприятия характера искусства в его сути – пассивность, сглаживающая фактурность стереотипизацией и заменяющая приблизительными визуальными шаблонами подлинное понимание художественной иконографии, рождавшейся в свое время как выразительный авторский язык – язык индивидуальный и личностный. На современном научном этапе подобная успокоенность «описательного представления» о стиле становится неожиданной препоной на пути проникновения в формотворческую логику искусства, затрудняющей новыми (уже не идеологическими, а психологическими) терниями изучение творчества тех мастеров символизма, которые в силу ряда причин были обречены на забвение.

Федор Владимирович Боткин (21 октября/ 2 ноября 1861 – 19 февраля/ 4 марта 1905) принадлежит к числу малоизученных художников русского символизма. Однако на раннем этапе выражения этого мировоззрения в искусстве модерна Федор Боткин играл заметную роль, будоража сознание современников такими же «непонятными» образами красоты, требующей специальных пояснений, как и Михаил Врубель, Виктор Борисов-Мусатов, Константин Сомов или молодой Александр Бенуа. В России знакомство широкой аудитории с творчеством мастера началось в 1898 году «Выставкой русских и финляндских художников»<sup>4</sup>, на которой Боткин вместе с Марией Якунчиковой, Евгением Лансере представляли «русский Париж». Сергей Дягилев высоко ценил артистический дар Боткина, приложив немало своей знаменитой энергии к получению его работ как на вышеупомянутую экспозицию, так и на 1-ю выставку журнала «Мир искусства»<sup>5</sup> (1899). Произведения Боткина, сразу привлёкшие внимание романтического искателя «новой красоты», молодой им-

пресарио впервые увидел в 1896 году в Москве в доме двоюродной сестры художника – Надежды Петровны Остроуховой. Сам Боткин с 1887<sup>6</sup> года жил за границей – сначала в Италии, затем во Франции. Именно Флоренция, к которой художник с особой, как он сам писал, «старой любовью» поэтических натур Серебряного века относился на протяжении всей жизни, определила степень серьезности его увлечения рисунком и живописью. Отголосок этой сердечной привязанности на разных уровнях пронизывает женственные образы Федора Боткина: то рассыпаясь цветочными коврами по вытянутой плоскости фона, словно на богородичных лугах Филиппо Липпи; то, в духе нежных гармоний фра Анжелико, фрескообразно приглушая золотисто-белесый тон колорита; то, музыкально отражаясь в гибких ракурсах, хранящих полувопросающее эхо Боттичеллиевских линий. После Флоренции была работа в частной мастерской на неаполитанском побережье, обучение в Миланской академии художеств, и, наконец, с 1889 года – Париж – город, открывающий новую эпоху для уроженца купеческого Замоскворечья – жизнь художника. Дебютировал в 1894 году в “Société des Artistes Indépendants”, уже в



Ф.В. Боткин. Фото 1890-х годов.  
Музей Й. Риппл-Ронаи, Капошвар.  
Рукой венгерского художника фотография подписана:  
«Мой русский друг-художник Т. Боткин. Rippl-Rónai kézi  
rásával – Botkin Orosz festő barátom». Публикуется впервые

1895 году Боткин участвует в “Salon de Champ-de-Mars”, а в 1897-м получает степень “associé”, что свидетельствует о признании художника в определенных кругах.

Внутренне воплощавший тип человека, склонного к «монадологическому одиночеству»<sup>7</sup>, в Париже Боткин принимал непосредственное участие в сложении языка модерна, находясь в дружеских отношениях как с художниками новейшего направления круга «набидов», поддерживаемых хорошим знакомым Федора Владимировича Полем Дюран-Рюэлем, так и с мастерами академической школы, находившимися в «авангарде» «Salon de Champ-de-Mars», такими, например, как Альфред Филипп Ролль, в мастерской которого художник занимался по приезду в Париж. Не терял Боткин и связей с русской артистической колонией, например, с И.П. Похитоновым, М.М. Антокольским, М.В. Якунчиковой, С.С. Шайкевичем и др. Живя в районе авеню Ваграм, он был частым посетителем элитного салона своего двоюродного брата Ивана Ивановича Щукина, с которым художника сближало не только родство, но и общее идеалистическое мировоззрение, проявлявшееся в глубоком знании и понимании истории искусства, страсти к коллекционированию, но главным образом – в способности к самовыражению. Именно артистические амбиции, опиравшиеся на живое творческое чувство, отчасти послужили причиной эмиграции как Щукина, так и Боткина, разделивших до сих пор мало понятую драму незаурядных натур, принадлежавших к третьему поколению «купеческих династий» – трагедию априорного дилетантизма и интеллектуального изгнания из профессиональных артистических кругов. И хотя творческие устремления Федора Боткина пользовались в свое время уважением С.П. Дягилева, Л.С. Бакста, А.Н. Бенуа, В.А. Серова, К.А. Коровина, А.П. Боткиной, И.С. Остроухова – самого верного и близкого друга Федора Владимировича, переписка с которым является одним из главных источников в сложении представления о его личности, – внутрикультурная ситуация требовала немалых усилий со стороны художника из купеческого Замоскворечья для преодоления снисходительных характеристик. Сам Боткин этих усилий приложить не успел, так как вследствие тяжелой наследственной болезни ушел из жизни в возрасте 44 лет. И хотя большая часть его произведений была перевезена из Парижа в Москву уже в 1906 году и ныне находится в собраниях многих музеев России, более 100 лет о Федоре Боткине не существовало ни одной публикации как о самостоятельном художнике, представляющем в русском искусстве 1890 – начала 1900-х годов интернациональный вариант модерна. В настоящее время<sup>8</sup> удалось выявить наличие произведений художника в 20 музеях и трех частных собраниях.



Факт забвения имени Федора Боткина кажется тем более фатальным, что немое исчезновение следов его жизни происходит на фоне достаточно большой изученности истории рода Боткиных. Федор Владимирович принадлежал к числу потомственных именитых граждан обширного семейства Боткиных, известного в России, Англии и Франции не только своей чаеоторговой фирмой «Петра Боткина сыновья», но и представителями творческой и научной интеллигенции, сближению с которой способствовали и родственные связи. Так, например, родная тетя Федора Владимировича – Мария Петровна Боткина – была замужем за поэтом А.А. Фетом, который оставил интересные воспоминания<sup>9</sup> о славившемся на всю Москву доме Боткиных на Маросейке, главным обитателем которого была семья дяди художника – Петра Петровича. Отмечу, что Федор Владимирович, в 8-летнем возрасте потерявший отца, проводил в этом фамильном доме достаточно много времени.

Из 9 родных дядюшек художника – всего же у Петра Кононовича Боткина<sup>10</sup>, дедушки Федора Владимировича и основателя «династии», из 26 детей от двух браков выжило 14 – наиболее известны такие личности, как Василий Петрович Боткин – талантливый литератор, друг В.Г. Белинского, И.С. Тургенева, А.И. Герцена; Сергей Петрович Боткин – выдающийся врач-клиницист (замечу, что Евгений Сергеевич, врач императорской фамилии, расстрелянный вместе с царской семьей в Екатеринбурге, и Сергей Сергеевич, коллекция рисунков и живописи которого пополнила собрание Русского музея и легла в основание ряда научных исследований, приходились Федору Владимировичу двоюродными братьями). Влиятельный в свое время художник академического направления, выдающийся коллекционер и уважаемый общественный деятель Михаил Петрович Боткин также был родным дядей Федора Владимировича. Однако молодой художник, принадлежавший к неприемлемому для Михаила Петровича декадентскому течению, явно имел в виду не его «радующуюся душу», когда писал Остроухову о своих успехах в «Salon de Champ-de-Mars»: «По глупой слабости своей, желая, вероятно, угодить тетушкам да бабушкам, и мои три маленькие картины красуются в Салоне; писаны они осенью, в осенние *arpei midì* и сумрачную погоду, и потому в светлых тонах изображают темное и незамысловатое»<sup>11</sup>.

Не углубляясь во все генеалогические связи Боткиных со Щукиными, Гучковыми, Третьяковыми, отмечу, что даже на уровне сюжетно-событийном личность Федора Владимировича представляет большой интерес для истории русского искусства конца XIX века. Тем не менее до сих пор имя художника странным образом окружено зоной сплошной информативной непроницаемости. Обращаясь к

творчеству Боткина после столетнего перерыва, прежде всего считаю необходимым коснуться проблематики изучения его художественного наследия, так как без ощущения атмосферы исследования, которая на современном этапе органичной пространственно-временной краской входит в систему зрительского восприятия искусства мастера, полного понимания трагического масштаба личности Федора Владимировича не будет. Не будет и ощущения того хрупкого начала красоты, которое влекло художников Belle Epoque к выражению иллюзорной гармонии поэзии, орнамента и души, легкой в основу нового образного языка модерна.

Есть художники, которые выделяются обширным иконографическим разнообразием и новизной. В этом плане творчество Федора Боткина – монотематично. Оно всецело развивает и совершенствует образную конструкцию, связанную с доминирующим в семантическом и сюжетном плане искусства модерна женским началом. В кругу этой темы обнаруживается и еще одна лига между приведенными выше строками Гёте в их исконном варианте и живописью Боткина, отражающей символистское мировоззрение: связь с тем конфликтом, который непосредственно заложен в стихотворении веймарского классика на уровне столкновения языческого и девственно-христианского начал, приводивших художников Belle Epoque к идеализациям двойственного характера (в данном случае показательна поэтика названий произведений Боткина, например, «Баллада Мавра», Самарский областной художественный музей; «Нимфа», Пермская художественная галерея и др.). Сразу отмечу, что, судя по переписке, художник усердно занимался и пейзажем, особенно во время своих почти ежегодных летних отлучек из Парижа: то путешествуя по хорошо знакомой Италии, то разъезжая с места на место на велосипеде по Югу Франции, а то навещая дачное Подмосковье (1895, 1899, 1900).

Федор Владимирович Боткин относится к числу тех художников, индивидуальность которых раскрывается только при внимательном отношении к нюансам их искусства. Ощущение широкого диапазона декоративно-поэтического и стилизаторского дара формирует прежде всего анализ интерпретационного своеобразия цветовой динамики в ритмическом рисунке его живописи, тонко отражающей смену внутренних настроений. Именно в силу необходимости подобного отношения Федор Боткин во многом остался «недосмотренным» как современниками в начале XX века, так и потомками, длительное время скованными «колодками антиевропеизма»<sup>12</sup>. Творческая роль Боткина, причисленного в советское время к художникам-декадентам второго плана, в процессе формирования русского символизма,

в сущности, оказалась вне поля зрения ведущих историков и теоретиков искусства. Ситуацию двойного забвения во многом поддерживали и трудности, вызванные деятельностью Государственного музейного фонда. Причем начавшийся еще в 1920-е годы процесс рассеивания собрания живописи художника по всей стране продолжился и в 1930–60-е годы, когда произведения Боткина передавались из одного музея в другой без учета точных описаний. Такова, например, ситуация вокруг Государственного Русского музея. В ходе исследований удалось установить, что в 1907 году «Русским музеем Александра III» с 4-й выставки «Союза русских художников», при которой был открыт особый отдел персональной посмертной экспозиции творчества Боткина, за 300 рублей была приобретена его работа под номером «17» (замечу, тридцать процентов выручки от продажи картин с 4-й выставки «Союза русских художников» как в Петербурге, так и в Москве составили именно произведения Боткина, что свидетельствует о возросшем интересе к искусству мастера<sup>13</sup>). Покупку Русского музея подтверждают не только данные ведомственного архива, но и своевременное внесение работы в каталог под названием «Женская головка»<sup>14</sup> (1890-е, х., м.; 52×36). Однако уже в 1930-е годы присутствие художника в собрании музея в публикациях не фиксируется, а в 1940 году этюд передается в музей города Орджоникидзе (ныне – «Художественный музей им. М.С. Туганова», Владикавказ), покрывая забвением тот факт, что в свое время Боткин был представлен в двух центральных собраниях страны – петербургском и московском (Третьяковская галерея).

В Третьяковской галерее «Портрет девушки»<sup>15</sup> Федора Боткина, купленный за 500 рублей и послуживший (наряду с работами В.М. Васнецова, П.Е. Щербова, К.А. Сомова, Н.К. Рериха и другими произведениями «нового направления») началом развития громкого скандала, поддерживавшегося московскими газетами и приведшего к исключению И.С. Остроухова из «совета пяти», появился еще 11 марта 1901 года. 28 декабря 1906 года<sup>16</sup> с упомянутой выше посмертной выставки Третьяковская галерея, в правлении которой вновь был Остроухов, получив в дар от брата художника «Портрет Анны Ефимовны Боткиной, матери художника» (1890-е, х., м.; 46×55, ныне – Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева), приобрела еще два произведения, наиболее выразительно и типично представляющих стиль Боткина, – «Этюд женщины» (большей частью указывается как «Портрет неизвестной», 1900, х., м.; 92,5×65,2; ГТГ) и «Панно» («Женский силуэт», 1897, х., м.; 76,7×69; ГТГ). Чуть позже, 17 марта 1907 года, по предложению В.А. Серова и А.П. Боткиной, утвержденному на февральском заседании Совета галереи<sup>17</sup>, за

2000 рублей был куплен «Вечер на берегу озера. (Три женских силуэта. Опыт декоративного мотива в желтых тонах)» (1897, х., м.; 150,5×150; ГТГ). Причем два последних полотна, в которых художник пытается реализовать пейзажный синтез пространственной среды и фигуративного начала, синтез, призванный в духе идеалов символизма создать новую образную атмосферу, входят в группу работ, которые условно можно обозначить как «закатная серия».

Мотив взаимоотношения монотонно окрашенных плоскостей, обладающих повышенной звуковой выразительностью колорита, цветовой диапазон которого раскрывается золотисто-оранжевыми, болотно-зелеными, багрово-фиолетовыми и винно-красными тонами, Боткин развивал с особым тщанием с середины 1890-х годов, создав цикл произведений, отличающихся как ярко узнаваемой иконографией, так и пространственно-композиционным решением, сближающим картину с панно. Именно эта группа работ, наиболее характерная для индивидуального стиля мастера, выражает ту концепцию понимания искусства, которую художник считал основной для себя: «Что касается живописи, то я все время понемногу работаю и работаю, но к необходимости большего реализма в искусстве не пришел. Мне кажется, что это дело второстепенное (может быть или не быть) и зависит от темперамента отдельного человека, многое в этом происходит от привычки глаза и воспитания; характерное же в природе более выражается по-моему в общей гармонии отношений как их чувствуешь или как их видишь. Не знаю, понятно ли я выразился, но как выразить в кратких словах то, к чему приходишь годами, да приходишь не теоретически, а ощущениями, не заботясь об определениях»<sup>18</sup>.

Поиск «общей гармонии отношений» вызывает цветовую вариативность линейно очерченных плоскостей в работах Боткина из собрания Государственной Третьяковской галереи, Пермской художественной галереи, Тюменского музея изобразительных искусств, Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств (Ижевск), Музея истории и культуры Среднего Прикамья (Сарапул) и др. При этом хочется сразу отметить, что общее образное целое произведения Боткин мыслил как декоративно-поэтическое единство внешних и внутренних компонентов композиции, при котором художественное решение рамы имеет такое же значение, как и основное изобразительное поле холста, складывающееся из орнаментального листового узора фона (в растительную палитру входят болотно-зеленые, разрастающиеся точно лопухи листья кувшинок, нераскрытые бутоны лилий, маков, цветы чертополоха, ромашки, гроздь рябины и др.) и стилизованной женской фигуры. В этом пла-

не интересно сравнить декоративное панно «Женщина среди болотных листьев. Стилизация» (1890-е, х., м.; 70×54; рама с росписью – 105×98; МУК «Музей истории и культуры Среднего Прикамья»), «Женский силуэт» (1897, ГТГ) и «Нимфу» (1890-е, х., м.; 76×66,5; Пермская художественная галерея), в которых свето-цветовая вариативность призвана выявить особый тембр настроения.

Внимание к музыкальной выразительности колористической гаммы было вполне органично интернациональным поискам художников, в творчестве которых формировался стиль модерн. Золотисто-матовая поверхность и обобщенно-стилизированный рисунок, преобразующие в новом образном решении впечатление от китайской живописи на шелке или японских ширм, невольно навевают ассоциации между произведениями Боткина и Дж. Уистлера, тем более настойчивые, что даже концепция наименований у Федора Боткина похожа по структуре. В настоящее время произведения имеют преимущественно условное обозначение. Наиболее типичны версии – «женская головка» и «натурщица». В оригинальном же варианте русский художник зачастую включал указание на цветовую доминанту непосредственно в название работы – например, «Три женских силуэта. Декоративный мотив в желтых тонах» (под таким названием работа «Вечер на берегу озера» из собрания ГТГ фигурировала на «Выставке русских и финляндских художников» 1898 года), «Головка девушки в зеленом воротнике» (1890-е, х., м.; 52×37; Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств), «Натурщица в сиреновой шали» (1890-е; х., м.; 50×45,5; музей «Мир забытых вещей», Вологда), «Голова девушки с голубыми глазами» (1890-е, х., м.; 29,5×26; Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля). Отмечу, что определенное влияние «симфоний в белом и голубом» Уистлера Боткин, по всей видимости, действительно испытал. Приехав в Париж в 1889 году, в год триумфа Уистлера на Всемирной выставке, он, как и многие русские художники, находился под впечатлением от иррационально-поэтической метафорики живописи художника. Подобное цветовое, «атмосферное» видение женского образа проявилось в творчестве и К.А. Сомова («Лиловое платье. (Портрет Н.Ф. Обер)», 1896, х., м., 105×68,5, ГТГ; «Дама в голубом платье. (Портрет Е.М. Мартыновой)», 1897–1900, х., м., 103×103, ГТГ), и В.Э. Борисова-Мусатова («Женщина в синем», 1901–1903, бум., пастель, 66×51, ГТГ; «Женщина в желтой шали», 1903, х., м., 62,4×45,8, ГТГ; «Изумрудное ожерелье», 1903–1904, х., темпера, м., 125×214,3, ГТГ), и М.А. Врубеля, И.Э. Браза и др. Однако следует учитывать тот факт, что музыкальное ощущение цвета отражало общее для эпохи психологическое переживание предметных

форм в их связи с душевным началом. В этом плане небезынтересно отметить показательную сразу в нескольких смыслах (в том числе и генетическом) статью Сергея Михайловича Боткина, двоюродного брата Федора Владимировича, «Эстетическое значение красок»<sup>19</sup>, в которой молодой литератор пишет о тайной причинности влияний внутреннего мира на мир колористический. И хотя статья была опубликована киевским журналом «В мире искусств» в 1909 году, то есть уже после смерти Федора Боткина, она отражает общее символистское мировоззрение, развивавшееся в едином временном русле «переломной эпохи» у каждого мастера индивидуально.

Одно из самых убедительных и психологически подлинных свидетельств внутреннего источника рождения тех или иных излюбленных цветовых гармоний в творчестве художника дает его письмо, адресованное к матери приблизительно за месяц до помещения в психоневрологический пансион, из которого Федор Владимирович выехал лишь спустя два с половиной года, чтобы спокойно умереть на близлежащей вилле. Письмо полно того трепетного поэтического чувства, смешивающего надежду с нежностью, которое общим дыханием проникает во все нюансы живописи Боткина: «В Париже погода стоит очень умеренная, морозов нет, но недавно выпало много снега ночью, а утром небо было голубое и солнце золотило снег, я был в восторге видеть это, почти целый день прогулял в Булонском, наслаждаясь видом позолоченной солнцем земли и деревьев»<sup>20</sup>. Именно «золочение» как отпечаток нетварного света и влекло его по пути «желтых мотивов», призванных отраженной гармонией возвысить то окружающее пространство интерьеров, в которые, по мысли художника, они должны были попасть в качестве декоративных панно:

Из смертных быть дано иным  
Причастным к чувствам неземным<sup>21</sup>...

Затронув вопрос стиля мастера, нельзя хотя бы кратко не отметить близость художественных поисков Боткина к творческому руслу французского модерна. Органичная включенность художника в процесс формирования интернационального варианта модерна проявляется как на уровне общего для символистов интереса к формально-стилистическим и техническим возможностям живописи, – в данном случае хочется упомянуть эксперименты с цветовой фактурой в творчестве Луи Анкетена (например, «Женщина, читающая газету», 1890, бум., пастель, 54×43,2, Галерея Тейт, Лондон), Эдмона Амана-Жана («Портрет Тадье-Каролин Жако», 1892, х., м., 112×90; Музей Орсе, Париж), Густава Адольфа Мосса («Женщина на канapé. (Шар-

лотта-Андре Надин)», около 1908, х., м., 97,5×113,5, Музей изящных искусств, Ницца), – так и в поэтико-метафорическом плане, не исключая, конечно, декоративных переключек.

В этом смысле нельзя не отметить внутреннюю близость искусства Боткина к интимной тональности творчества «набидов» и художников их круга, например Элин Даниельсон-Гамбоджи или Йожефа Риппл-Ронаи. Стилизация фонового пространства, композиционно приближающегося к панно (даже крупное плетение фактуры холста в творчестве Боткина зачастую призвано имитировать волокнистую основу гобелена), каштаново-зеленые, телесно-мягкие цветовые тональности, декоративно-обобщенная трактовка листвы – внешние признаки созвучия поисков, являющиеся следствием общего опозитизированно-психологического, «атмосферного» видения предметного мира. В произведениях Боткина почти всегда сохраняется тяготение к камерным гармониям тихих состояний, лирически грустных размышлений, выражаемых во взгляде, позе, наклоне линий. В плане музыкально-образных совпадений небезынтересно сравнить акварель Боткина «Сиреневые сумерки (силуэт)» (около 1897, бум., акварель, граф. кар., 38,1×28,1, ГТГ) и «Утренний букет, слезы» Мориса Дени (Литография из серии «Любовь», 1890-е, Национальная библиотека, кабинет эстампов, Париж). Однако хочется сразу подчеркнуть, что, несмотря на художественные пересечения, особенно ощутимые в боткинской серии обнаженных на фоне ковров и «туалетных» сценах Эдуарда Вюйара или Мориса Дени, отголосок этих параллелей всегда имеет собственный тембр, преображенный внутренней интонацией индивидуального восприятия русского мастера. Например, метафорический контекст «Натурщицы» из Ярославского художественного музея (1890-е, х., м., 50×64) во многом рождается орнаментальной аурой стилизованных ягод рябины. Так или иначе, национальные особенности мышления проявляли себя в душевной эгличности, некоторой протяжности, вязкости (но без сентиментальности) образов Боткина.

Сложные поэтические идеализации, ставшие естественными, почти фатально закономерными поисками художников модерна в его интернациональном масштабе, в контексте искусства Боткина особенно показательны в сравнении с творчеством Риппл-Ронаи, в период 1890–1900-х годов также развивавшимся в кругу женской темы. С венгерским символистом Боткин был в дружеских отношениях с самого своего приезда в Париж. Близкое личное знакомство подтверждает и фотография 1898 года с изображением Боткина из архива Риппл-Ронаи, подписанная: «Один из лучших моих друзей. Rippl-Ronai J. 1898»<sup>22</sup>. Какое-то время художники снимали мастер-

скую по одному парижскому адресу Rue Aumont-Thieville 4, причем Боткин работал и проживал там до своего помещения в клинику (в 1906 году квартира все еще оставалась за Боткиными). Более того, в начале 1890-х годов Риппл-Ронаи написал портреты художника («Портрет Федора Боткина», ок. 1892, картон, бум., м., 39×33, Музей Й. Риппл-Ронаи, Капошвар) и его матери. Местонахождение портрета «Мме Botkin», фигурировавшего под порядковым номером «120» на выставке, организованной Зигфридом Бингом в 1897 году, в настоящее время неизвестно. Однако нельзя не заметить стилистического сходства работы «Моя старая мать» Риппл-Ронаи из собрания Венгерской национальной галереи с портретами Анны Ефимовны Боткиной кисти самого Федора Владимировича. Отмечу, что Анна Ефимовна достаточно часто бывала во Франции (в частности, она приезжала и в 1892 году, и в 1894-м). Этот факт подтверждают письма, в иронично-жалостливом тоне повествующие московским родственникам о ее совсем «не веселом парижском настроении», в отличие от сыновей, ездивших на балы в «Большую оперу»<sup>23</sup>.

Федор Боткин неоднократно писал Анну Ефимовну. В настоящее время известны два портрета матери: один, упоминавшийся выше, из собрания Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева (подаренный в 1906 году Третьяковской галерее и переданный в 1932 году в Саратов); второй – «Портрет», воспроизведенный в журнале «Золотое руно» (1907. № 3. С. 13). Оба известных на сегодняшний день портрета и иконографически, и стилистически воплощают канонические принципы модерна. Самоуглубление, задумчивость, отстраненность, определенная степень непроницаемости, подчеркивающие индивидуальную сопричастность личности и окружающего пространства, сочетаются с последовательно выдержанной линейно-плоскостной формой в трактовке платья, волос, листвы фона и даже орнамента морщин.

Подытоживая затронутую выше тему творческих взаимовлияний, отмечу, что при самостоятельном характере искусство Боткина потенциально обладает тем артистическим диапазоном, который позволяет смысловую глубину параллелей сделать темой отдельных исследований. Причем параллели эти не ограничиваются отрезком 1890-х годов. Так, например, в контексте развивающихся во времени исторических, мировоззренческих и иконографических ассоциаций плодотворно сравнение композиции 1908 года Эмиля Бернара «После купания» (х., м., 140×190,5, Музей Орсе) с серией обнаженных натурщиц 1890-х годов Федора Боткина – «Вечер на берегу озера. Три женских силуэта. Опыт декоративного мотива в желтых тонах» (ГТГ), «Обнаженная на фоне ковра (Натурщица полулежащая)»



(х., м., 65×100; Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар), «Нимфа» (Пермская государственная художественная галерея) и др.

В связи с творческими поисками русского символизма не беспочвенен анализ образно-смыслового диалога между раскрытием темы женского начала в качестве визуализации душевной субстанции в творчестве В.Э. Борисова-Мусатова и Боткина. Определенная близость внутреннего строя проявляется прежде всего в области одухотворенного видения природы. Такие работы Федора Боткина, как проникновенно-романтическая «Задумчивость. Женский силуэт на фоне пейзажа» (х., м., 24,1×33,2, частное собрание)<sup>24</sup>, словно живописное эхо тургеневской или гончаровской природы, открывающая покатым летний горизонт приусадебного Подмосковья, или «ноктюрный» этюд «Листья» (х., м., 27×33, Художественный музей им. М.С. Туганова, Владикавказ), органично входят в иллюзорный мир облаков, листы и поэзии Борисова-Мусатова. На современном этапе особую краску в эти сравнительные параллели вносят снимки дореволюционных журналов, например, «В мире искусств» или «Золотого руна», в котором произведения «замоскворецкого парижанина» соседствуют рядом с работами «саратовского мечтателя» («Дама в голубом» Борисова-Мусатова и снимки с посмертной выставки Боткина в «Золотом руне» – 1907. № 3). Однако данный вопрос требует специального рассмотрения, которое не хотелось бы предвосхищать и искажать поспешностью выводов. Тем более что культурная эрудиция и масштаб индивидуально преобразуемых влияний в творчестве Боткина достаточно велик. Причем значительное место в этом плане занимает не только диалог с современным искусством Франции, но глубокое понимание и творческое переживание итальянского искусства эпохи Возрождения, наглядный пример чему дает одна из репродукций 1907 года<sup>25</sup>. На втором плане композиции, отражающей присущее Боткину чувство равновесия и меры, художник воспроизводит «Портрет молодой женщины» Антонио Поллайоло из миланского музея «Польди-Пеццоли», что на принципиальном уровне символизирует идеалистически ориентированную трактовку женского начала в эстетике искусства русского мастера (местонахождение произведения Боткина пока еще не удалось установить).

Возвращаясь к истории бытования произведений Боткина, отмечу, что и в Третьяковской галерее, несмотря на тонкий выбор закупочной комиссии (казалось бы, свидетельствующий о понимании), уже до революции можно обнаружить роковые для его творческой судьбы провалы. Так, например, сведения о работах Боткина, присутствующие в музейных каталогах с 1902 по 1917 год, ускользнули из

каталога 1912 года. Еще более странным выглядит отсутствие упоминания о художнике в очерках И. Остроухова и С. Глаголя, посвященных подробно (почти детально) обзору тенденций в русской живописи на основе собрания «Московской городской художественной галереи П. и С.М. Третьяковых» (1909)<sup>26</sup>.

В связи с разъяснением значения творчества Боткина за пределами Замоскворечья особый интерес представляет увещательное письмо Остроухова к вице-президенту Академии художеств графу Д.И. Толстому, предворяющее открытие посмертной экспозиции произведений художника в Петербурге в декабре 1906 года: «На днях мы кончили разбор прибывших из Парижа картин Федора Боткина. Вам следовало бы представить этого интересного художника. До вы-



Ф.В. Боткин Композиция № 11 из книги  
С. Глаголя «Федор Владимирович Боткин»,  
М., 1907

ставки мы воздерживаемся кому бы то ни было продавать что-либо из этого собрания»<sup>27</sup>.

Однако в отличие от покупок Совета Третьяковской галереи, «Женская головка», приобретенная Русским музеем (о чем вскользь упоминалось выше), по своему значению демонстрировала совсем не ту линию, которая напрямую связана с артистической индивидуальностью мастера, развивавшего декоративно-поэтическое направление модерна. Ей присуща большая реалистичность трактовки, чем рассмотренной выше основной группе произведений второй половины 1890-х годов, выражающих самостоятельность стилизаторских поисков Боткина. Однако важно иметь в виду, что «натурная» живописная манера, сохраняющая поэтическую интонацию настроения, к которому художник был всегда особенно внимателен, также свойственна изобразительному языку Боткина. В ходе систематизации его произведений удалось выявить целый ряд подобных вещей, обладающих собственными выразительными достоинствами и образующих вторую, параллельную декоративным стилизациям мастера этюдную группу (например, «Голова женщины», 1890-е, х., м., 45×28, Музей истории и культуры Среднего Прикамья, Сарапул; «Головка женщины», 1890-е, х., темпера, 41×27, Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств; «Портрет девушки в малиновом платье», 1890-е; х., м.; 40×23; Национальная галерея Республики Коми). Подобные образы, в которых художник работает с живописной фактурой более пастозно, чем это характерно для линейного языка модерна, хранят отголосок нового полусалонного академического стиля конца XIX века, синтезирующего натуралистическое начало с романтизировано-импрессионистическими чертами в духе А.Ф. Роля (друга и учителя Боткина) или ряда работ Амана-Жана. Почему выбор Русского музея пал именно на такую «Женскую головку», отчасти поясняет состав закупочной комиссии, в которую входили мастера, ориентированные на реалистическое направление (за исключением Куинджи), – И.Е. Репин, В.Е. Маковский, К.В. Лемох, П.П. Чистяков и др.

Однако не только произведения Боткина имеют сложную судьбу. Даже инициалы художника зачастую указываются неверно, что затрудняет архивное выявление его личной документации, вынуждая устанавливать принадлежность писем по почерку. Подобное угасание сведений о художнике, точно исчезновение следов на воде, приводит к тому, что факт наличия одного из произведений Боткина в вологодском музее под символическим названием «Мир забытых вещей» кажется фатально знаковой закономерностью («Натурщица в сиреневой шали»).

Может возникнуть вопрос, почему же уже на этапе 1900-х годов творчество мастера стало ускользать из сознания современников? Здесь сказался один из тех трагических импульсов, которые вообще пронизывают жизнь художника. Хотя в России, как писал в некрологе 1905 года Иван Шукин, Федора Боткина действительно знали мало<sup>28</sup>, тем не менее в художественной среде своего времени его творчество имело достаточно яркий отзвук. Расцвет искусства Боткина пришелся на творческое десятилетие жизни в Париже в 1890-х – начале 1900 годов. Именно к этому времени относятся и наиболее частые отзывы на его искусство в периодических изданиях – как русских, так и зарубежных. Однако творческая активность художника уже в 1902 году обрывается тяжелой болезнью, приведшей Боткина, совсем не занимавшегося живописью последние два с половиной года, к смертельному исходу в 1905 году. Тем не менее память о нем не угасала. В 1907 году Константин Сюннерберг писал в «Золотом руне»: «В особом зале поместилась посмертная выставка более чем полусотни картин Федора Боткина, одного из тех художников, которые, во время первых исканий новых путей в живописи, сделали своими поисками ценный вклад в искусство. Вещи Боткина – достояние истории русской живописи, которая должна ему найти отвечающее его заслугам место»<sup>29</sup>.

В определенной степени такой попыткой определить собственную нишу для творчества Боткина можно считать монографию Сергея Глаголя (Голоушева) «Федор Владимирович Боткин», вышедшую в 1907 году и до сих пор остающуюся единственным не газетным очерком, посвященным художнику. Однако сразу отмечу, что текст Глаголя заключает в себе целый ряд биографических неточностей и, несмотря на достоинства верных по существу характеристик, производит несколько поверхностное впечатление вторично переданной информации – точно информации, почерпнутой со слов, в пересказе, хотя автор был лично знаком с семьей Боткиных, что удалось установить из писем. В книге Глаголя отсутствует ряд выразительных фактов, передающих ощущение индивидуального характера Федора Владимировича, без анализа особенностей которого (учитывая эпоху Серебряного века) многое остается за пределами восприятия. Так, например, детали эти не только на внешнем уровне объясняют любовь художника к путешествиям или фехтованию, но и проливают свет на его упорный темперамент, проявлявший себя даже в период обострившейся болезни. В одном из писем этого времени Остроухов жалуется: «Я, разумеется, не откажусь сделать все от меня зависящее, чтобы быть полезным Тодоше (так Федора Боткина называли в дружеском и семейном кругу. – *О.Д.*), но едва ли одному мне сла-

дить с его волей»<sup>30</sup>. В определенной степени таким внешним фактом, раскрывающим этапы развития сильного волевого самоконтроля, присущего Боткину в разных областях (в том числе и творческой), является его прохождение службы в Сумском гусарском полку после окончания юридического факультета Московского университета в 1885 году. Большую душевную выдержку обнаруживают и обстоятельства, связанные с заботами о больной двоюродной сестре – Анне Петровне Боткиной, которая, страдая сильным нервным расстройством и проходя курс лечения в Париже, в моменты кризиса ни с кем не общалась, кроме брата.

Однако самая очевидная ошибка Глаголя относится к неверно указанной дате смерти Боткина (1906 год), что было своевременно отмечено составителями справочного материала о художнике<sup>31</sup>. Тем не менее путаница вокруг даты смерти Федора Владимировича не прекратилась, так как в разных музейных каталогах она варьируется. Ситуация неясности поддерживается и сведениями, помещенными в недавно вышедшем каталоге Государственной Третьяковской галереи, в котором дата смерти художника ошибочно указана 4 (17) марта 1905 года<sup>32</sup>, что составляет двухнедельную разницу с подлинным числом. В ходе исследования, опираясь на анализ документов по завещанию художника и найденные в «Московских ведомостях»<sup>33</sup> объявления, удалось подтвердить его точную дату смерти. Боткин скончался 19 февраля (4 марта) 1905 года на вилле в местечке Везине (Vesinet), расположенном на полпути между Парижем, в котором Боткин прожил двенадцать с половиной лет, и психиатрической лечебницей в Сюрени, связанной с последними двумя с половиной годами его земного удела. Сразу отмечу, что, начав в конце 1901 года первые консультации неврологического характера у профессора Валентина Маньяна, с которым Боткин был в дружеских отношениях, в больницу художник попал 20 (7) марта 1902 года (в отличие от распространенной даты 1901 года). Подобная неточность может привести к тому, что атрибуция выявляемых художественных произведений, над которыми Боткин работал с усиленно-аскетической активностью в последние месяцы творческой жизни (Остроухов свидетельствует, что в это время Боткин практически не покидал мастерскую, изо дня в день работая с 5 утра до 10 вечера), сокращается почти на год.

Приблизительная фактография во многом объясняется и тем трагическим обстоятельством, что, будучи похороненным в России на Покровском кладбище, традиционно бывшем усыпальницей представителей известных купеческих родов (Мамонтовых, Щукиных, Боткиных), от могилы Федора Владимировича – нет ни «холма, ни креста, ничего». Нет в силу того, что и кладбище-то больше не суще-

ствует. В 1929 году Остроухов и П.Н. Милиоти пытались сохранить могилу художника, наряду с надгробиями К.Г. Дункера и Н.А. Белоголового (автора первой монографии о выдающемся враче С.П. Боткине – дяде художника), сохранить в качестве ценного объекта мемориального значения, что было признано обязательным постольку, поскольку «оно возможно вообще»<sup>34</sup>. Это «вообще» обернулось тем, что кладбище снесли, а на его месте разбили общественный парк. Однако для искусствоведческих исследований важно еще раз подчеркнуть, что имущество и работы Федора Боткина были переправлены из Парижа в Москву его родным братом Михаилом, поэтому после революции, по моему предположению, в России находилось около ста произведений, вернувшихся из эмиграции.

Хлопоты по делам завещания умершего художника пали на плечи Остроухова и Похитонова<sup>35</sup> в Москве, а в Париже – Михаила Владимировича и Ивана Ивановича Щукина вследствие того, что у Федора Боткина не было детей, хотя он и состоял более 7 лет в гражданском браке с Жозефиной Анжеликой Мюндлинг, не покинувшей художника даже в последние годы болезни и находившейся при нем в качестве сиделки. Интересно отметить, что Анжель Мюндлинг не только стала прототипом идеализированного женского образа в его творчестве (о чем косвенно пишет Остроухов), но и напрямую была связана с судьбой Третьяковской галереи через завещание художника. Выделенный Анжелике Мюндлинг капитал в 25 000 рублей, призванный обеспечить годовой доход в 2000 франков, после ее смерти по воле Боткина переходил «Московской Третьяковской картинной галерее, основанной покойным Павлом Михайловичем Третьяковым, на покупку в галерею на доход с этого капитала картин ежегодно или с большим промежутком времени, по усмотрению комитета, заведующего Галереей так, чтобы новый состав Комитета решал этот вопрос по своему усмотрению, по возможности приобретая на эти деньги произведения преимущественно молодых художников, неподражательного и оригинального характера, и не принимая во внимание ни национальности художника, ни места его жительства»<sup>36</sup>. Удалось установить, что в 1917 году Анжель еще получала свою пенсию в Париже. Не исполнилась и другая воля Боткина – оставить все свои произведения Третьяковской галерее, о чем он мечтал в конце жизни.

В 1900-е годы большую энергию в вопросе освещения и включения имени мастера в историю русского искусства проявили уже не раз упоминавшийся Остроухов, а также Валентин Александрович Серов и Александра Павловна Боткина (урожд. Третьякова). Однако сами условия времени, в те же 1904–1905 годы (годы болезни и смерти художника во Франции) показавшего эсхатологический настрой

XX века, расставляли другие акценты. В одном из писем, в которых Остроухов сообщает Александре Павловне о смерти «Тодоши», ощущимы флюиды внутреннего ужаса, связанного не только с переживанием утраты близкого друга, но и с общей атмосферой времени: «Бог знает, что за время! Я буквально не имел ни отдыха, ни срока <...>. Скончался Тодоша Боткин. Все пришлось устраивать мне. <...> Все тонет перед Манжурскими известиями. Внутри растет что-то роковое, грозное. В Орловской и Курской губерниях (Таволжанка<sup>37</sup> – рядом) крестьянское движение – разграблены, сожжены усадьбы, заводы <...>. В газетах не печатают, но я знаю, да и кто в Москве не знает – злоумышленники в прошлую субботу, воскресенье и вторник взрывали бомбы у храма Христа Спасителя, на Кремлевской набережной, на Театральной площади. Эта ужасная бомба в Петербурге в «Бристоле»!.. а там победоносное шествие желтых людей, потеря 100 000 человек, орудия – позор... Страшное, антихристово время!.. А по инерции живем, делаем свои дела и делишки...»<sup>38</sup>

Творчество Федора Боткина, прожившего большую часть своей сознательной творческой жизни в Париже, не успело укорениться и войти в аналитическое пространство русского искусства; не успело выстроить тот преодолевающий локальную контекст и подчеркнуть те взаимодействия, которые, обнаружив устойчивую связь с событиями, лицами и образными поисками русского модерна в его интернациональном варианте, не дали бы затеряться произведениям художника между двумя почвами. А ведь именно к воплощению такого понимания искусства, существующего вне географических и формальных ограничений, и стремился Боткин: «Мне кажется только, что все равно, какая жизнь окружает тебя, русская ли, или итальянская, что ли; по мне все равно, интересуется ли тебя русская хижина или нерусская, безразлично; мне бы душа чувствовала идею гармонии, правды и красоты, а любовь к искусству давала силу и энергию превозмогнуть все трудности»<sup>39</sup>.

Ввиду вышеизложенных обстоятельств более понятной становится источник той атмосферы забвения вокруг имени Федора Владимировича Боткина, в результате которой художник не упомянут ни в обобщающих исторических работах по русскому символизму, ни в специальных исследованиях, посвященных анализу русско-европейских и русско-французских связей. Однако в заключение хочется отметить, что к идее преодоления малой изученности творчества Боткина с большой заинтересованностью отнеслись такие ученые, как А.А. Русакова, Д.В. Сарабьянов, М.Ф. Киселев, Дж. Боулт, Н.А. Ардашникова, В.А. Леняшин, В.Ф. Круглов, Е.П. Яковлева, Н.Г. Шаболина и др. Не могу особо не отметить и ту отзывчивость,

которую проявили хранители музейных фондов из разных городов России, что позволило наглядно проиллюстрировать творческую манеру замоскворецкого парижанина.

### Примечания

1. *Яремич С.П.* – Бенуа А.Н. 2 (15) марта 1905, Париж – Санкт-Петербург. ОР ГЭ. Ф. 9. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 79.
2. *Боткин Ф.В.* – Остроухову И.С. 3 (15) мая 1892. Париж – Москва. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1282. Л. 2.
3. Цит. по: *Фрейд З.* Психопатология обыденной жизни // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 2008. С. 272.
4. На «Выставке русских и финляндских художников» (23 января – 16 февраля 1898, Музей ЦУТР барона А.Л. Штиглица) Федор Боткин представил 3 работы: № 47. Три женских силуэта. Опыт декоративного мотива в желтых тонах (1200 р.); № 48. Женский силуэт и № 49. Женский силуэт (могут служить проектом для вышивки шерстью, по 500 р.). См.: Каталог Выставки русских и финляндских художников, 1898. С. 6.
5. На 1-й Международной художественной выставке журнала «Мир искусства», открывшейся 18 января 1899 года в залах музея Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, Ф. Боткин экспонировал 3 произведения: № 45. Портрет (600 р.); № 46. Головка (225 р.); № 47. Портрет (225 р.). См.: Каталог выставки картин журнала «Мир искусства». СПб., 1899. С. 6.  
Интересно отметить, что уровень цен на произведения Боткина балансировал в границах между средними показателями мастеров французского салона (Э. Аман-Жан – от 190 до 1320 р.; Л. Анкетен – от 265 до 565 р.) и русскими художниками первой волны символизма (И. Левитан, В. Серов, А. Бенуа, К. Сомов, А. Бакст и др.). Так, например, «Сентябрьский день» Левитана («Выставка русских и финляндских художников») оценивался в 600 р., «Замок» А. Бенуа (Выставка русских и финляндских художников) – в 175 р., а его же «Маскарад» – в 800 р. (1-я выставка «Мир искусства»), «Девушка в шляпе» А. Бакста – в 500 р. (1-я выставка «Мир искусства»). Выразительную параллель привносят цены на произведения французских импрессионистов, привезенных на 1-ю выставку «Мир искусства»: «Зимний пейзаж» К. Моне – 9375 р.; «Жокеи» Э. Дега – 40 000 р.
6. Возможно, Боткин уехал за границу еще в конце 1886 года, что в настоящее время уточняется.
7. *Степун Ф.А.* Портреты. СПб., 1999. С. 182. Интерпретируя философскую теорию Г.В. фон Лейбница, понятие «монадологического одиночества» впервые ввел Ф. Степун применительно к психологическому типу сверхсильной душевной концентрации, «внутряного» видения, характерного для символистского мировоззрения, в частности, А. Белого.



8. К моменту первого выступления с темой на Международной научной конференции «XX Алпатовские чтения: Россия – Франция в искусстве трех столетий» (1–3 декабря 2010, Москва) с докладом «Федор Боткин между Францией и Россией» (2 декабря), было выявлено одно частное собрание. Подробнее об этом см.: *Давыдова О.С.* Федор Боткин. Апология воображения // Собрание. 2011. № 2, июнь. С. 26–35.
9. Подробнее см.: *Фет А.* Воспоминания. М., 1983. С. 322–327.
10. Боткин Пётр Кононович (1781–1853) – московский купец 1-й гильдии (с 1801), потомственный почетный гражданин (с 1832), основатель чаеоторгового дела: с 1854 – торговый дом, в 1893–1917 – товарищество чайной торговли «Петра Боткина сыновья».
11. *Боткин Ф.В.* – Остроухову И.С. 3 (15) мая 1899, Париж – Москва. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 3–3 об.
12. Это меткое выражение Н. Валентинова входит в общий контекст проблемы «русского европеизма», затронутой им в книге «Два года с символистами» (М., 2000. С. 23–26).
13. Список картин, проданных на 4-ой выставке «Союза русских художников» (27 декабря 1906 – 23 января 1907). ОР ГТГ. Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 544. Л. 1.
14. Русский музей. Каталог художественного отдела. Пг., 1917. С. 122.
15. В 1929 году данная работа, обозначенная как «Женская голова» (1900), была передана ГТГ в Краеведческий музей им. В.К. Арсеньева города Владивостока. В 1966 году «Портрет девушки» (историческое название) поступил в Приморскую государственную картинную галерею, в которой находится по сей день.
16. ОР ГТГ. Ф. 8. XI/10. Списки приобретенных Советом Галереи картин за годы 1899–1915. Л. 4 об., 5.
17. РГАЛИ. Ф. 646. Оп. 1. Ед. хр. 21. Первое заседание Совета по управлению Городской Художественной галереей П. и С. Третьяковых. 12 февраля 1907 г. Л. 2, 5.
18. *Боткин Ф.В.* – Остроухову И.С. 21 февраля (5 марта) 1895, Париж – Москва. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1288. Л. 2–2 об.
19. *Боткин С.* Эстетическое значение красок // В мире искусств. [Киев], 1909. № 2–3. С. 7–16.
20. *Боткин Ф.В.* – Боткиной А.Е. 23 января (5 февраля) 1902, Париж – Москва. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1327. Л. 2.
21. *Скотт Вальтер* Дева озера // Скотт Вальтер Собрание сочинений: В 20 т. М., 1965. Т. 19. С. 515.
22. Цит. по: *Фелди-Дожа К.* Вена и Будапешт в Санкт-Петербурге: от историзма к авангарду // Две империи – три столицы: Культурно-исторические параллели и взаимодействия в конце XIX – начале XX в. Будапешт, 2006. С. 143.
23. *Боткина А.Е.* – Остроухову И.С. Париж – Москва. 3 (15) февраля 1892. РГАЛИ. Ф. 822. Оп. 1. Ед. хр. 252. Л. 2–2 об.
24. Частное собрание. Работа воспроизведена в каталоге аукционного дома «Альфа-Арт»: «Русское и западноевропейское искусство XVII–XX веков.

- Аукцион № 20. Живопись. Графика. Декоративно-прикладное искусство». 11.06.1994, Москва. Индекс № 21.
25. *Глаголь С.* Федор Владимирович Боткин. М., 1907. Иллюстрация № 11.
  26. *Остроухов И.С., Глаголь С.* Московская городская художественная галерея П. и С.М. Третьяковых. В 2-х частях. М., 1909.
  27. *Остроухов И.С.* – Толстому Д.И. 13 (26) мая 1906. Москва – Санкт-Петербург. РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Ед. хр. 446. Л. 28 об.
  28. *Броше Жан* (Щука Иван). Ф.В. Боткин (Некролог) // Новое время. 1905. 26 февраля/ 11 марта. № 10409. С. 13.
  29. *Сюннерберг К.* Выставка «Союза русских художников» в Петербурге // Золотое руно. 1907. № 1, художественная хроника. С. 76.
  30. *Остроухов И.С.* – Гучкову Н.И. 13 (26) сентября 1901. Париж – Поповка. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 3 об.
  31. Библиографический словарь художников народов СССР. М., 1972. С. 52.
  32. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. М., 2007. Т. 2. Кн. 1. С. 187; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись конца XIX – начала XX века. М., 2005. Т. 5. С. 66–67.
  33. Московские ведомости. 1905. 21 февраля (6 марта). № 52. С. 1; Московские ведомости. 1905. 24 февраля (9 марта). № 55. С. 4; Московские ведомости. 1905. 1 (14) марта. № 59. С. 1.
  34. *Милиоти П.Н.* – Остроухову И.С. 20 апреля 1929. Москва. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 4297. Л. 1.
  35. За подтверждение информации, связанной с И.П. Похитоновым, автор выражает благодарность доктору искусствоведения, ведущему научному сотруднику ГТГ Э.В. Пастон.
  36. Копия домашнего духового завещания Ф.В. Боткина от 15 (28) мая 1901 года в Париже, нотариально заверенная в Москве 12 (26) декабря 1906 // Материалы по завещанию Ф.В. Боткина. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1328. Л. 1 об.
  37. Таволжанка – имение в Белгородском уезде Курской губернии, приобретенное Боткиными у помещика Жуковского в 1882 году одновременно с сахарным заводом (с 1890 – акционерное товарищество «Ново-Таволжанского свеклосахарного завода Боткиных»), в котором нередко проводили летние месяцы мать (Анна Ефимовна) и брат (Михаил Владимирович) художника.
  38. *Остроухов И.С.* – Боткиной А.П. 1 (14) марта 1905. Москва – Санкт-Петербург. ОР ГТГ. Ф. 48. Оп. 1. Ед. хр. 394. Л. 1–1 об. Письмо датировано ошибочно, так как события, описываемые в нем, происходили 2 (15) марта 1905 года.
  39. *Боткин Ф.В.* – Остроухову И.С. 3 (15) мая 1892. Париж – Москва. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1282. Л. 2 об.

*Джон Э. Боулт*

ИГРЫ С НОСТАЛЬГИЕЙ:  
АЛЕКСАНДР БЕНУА  
И КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ

Рожденный в Санкт-Петербурге – Северной Венеции или Пальмире, – Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) принадлежал к большой и знаменитой династии художников, скульпторов и архитекторов, чье творчество оставило глубокий след в русской художественной культуре. Невозможно представить себе культурный ландшафт Петербурга без многочисленных зданий архитектора Леонтия Бенуа (брата А. Бенуа); без спокойных пейзажей самого старшего из его братьев, Альберта, и его племянницы Зинаиды Серебряковой; без книжных иллюстраций его племянника Евгения Лансере и динамических скульптур отца Лансере, Евгения Александровича. Добавим к этому великолепные портреты-интерьеры французских и итальянских дворцов кисти его внучатого племянника А. Серебрякова и роскошные декорации и костюмы, выполненные сыном Бенуа, Николаем, в 1940–70-е годы для театра Ла Скала в Милане<sup>1</sup>.

А. Бенуа, будучи главным художником-декоратором Русских балетных сезонов Сергея Дягилева и главным художником Московского Художественного театра, являясь талантливым историком искусства, настоящим знатоком и ценителем эпох барокко и рококо, проницательным художественным критиком и журналистом, сотрудничавшим с несколькими русскими газетами, одаренным иллюстратором и страстным коллекционером книг, картин, документов, фотографий, оловянных солдатиков и гравюр, в том числе и японских, поднял знамя своей династии еще выше.

У себя дома в Петербурге на Никольской улице (ныне ул. Глинки) Бенуа с самого детства был окружен искусством прошлого: итальянскими *vedute*, французской мебелью XVIII столетия, мейсенским фарфором и разговорами, в которых смешивались немецкий, французский и русский языки. Семья Бенуа часто выезжала в театры, на

пикники в Павловск и Петергоф, а также на каникулы в Европу. Все это породило живое чувство истории, проявляющееся во многих областях деятельности Бенуа. Глубоко привязанный к впечатлениям нежного детства, в своих мемуарах Бенуа уделял им особое внимание, а самые выдающиеся работы Бенуа, такие, например, как балетные декорации, заставляют вспомнить о невинных детских развлечениях, играх в куклы и в оловянных солдатиков, о сказках и шарадах.

Выдающийся деятель Серебряного века и, в частности, художественного объединения «Мир искусства», Бенуа увлекался различными эстетическими, интеллектуальными и философскими темами, древними и современными, отечественными и иностранными. И поэтому самая большая проблема, с которой сталкивается исследователь творчества Бенуа, – это широкий диапазон его знаний. Для того чтобы адекватно воспринимать творчество Бенуа, исследователю необходимо разбираться в культуре итальянского Ренессанса и церемониях Людовика XIV, в немецком реализме и в операх Вагнера, быть знатоком загородных дворцов Екатерины Великой и Кунсткамеры Петра Первого, русского фольклора и гравюр



Добужинский М.В.  
Портрет А.Н. Бенуа. 1914.  
Бумага, карандаш, 21,5×13.  
Частное собрание



Серебрякова З.Е.  
Портрет А.Н. Бенуа. 1955.  
Бумага, пастель, 56×45,5.  
Частное собрание

Хokusая, английских карикатур и русского символизма. Задача не из легких, и мало кто, включая и меня, обладает необходимым историческим багажом для того, чтобы понимать и оценивать многочисленные достижения Бенуа.

Проблема заключается еще и в том, что по сложившейся традиции любимым сыном «своей эпохи» признают скорее Бакста, а не Бенуа. По мнению многих исследователей, именно Баксту, его смелым обращениям к темам сексуальности и насилия, а не спокойной и изысканной деликатности Бенуа, Русский балет обязан своим блеском. Более того, Бенуа, при искренней привязанности ко всему русскому, не всегда чувствовал глубокую органичную связь с Россией. Даже его фамилия была французской, а для его характера было несвойственно все то, что обычно приписывается поэтам и художникам *fin de siècle*: опрометчивость, мотовство и нарушение границ. Хотя, правду сказать, Бенуа мог порой проявить характер, что подтверждают его принципиальные споры с Бакстом, Дягилевым и Стравинским. Он мог долго питать злобу и зависть, мог давать волю своему гневу и раздражению, но его верной гаванью была счастливая семья и домашний уют, спокойствие библиотеки и умиротворенность его жены, Анны Карловны. Насколько же противоестественно то, что Бакст выбрал благоразумную и заботливую Анну Карловну моделью для порочной героини картины «Ужин» (1902, ГРМ).

При всех вышеперечисленных особенностях, затрудняющих изучение творчества Бенуа, таких, как разнообразие интересов художника, его космополитизм и умаление его заслуг в пользу Бакста, возможно, наиболее продуктивный, хотя и парадоксальный способ признать заслуги Бенуа-художника и историка – это рассмотреть его как дилетанта, любителя в хорошем смысле этого слова. По словам самого Бенуа, «Мир искусства» был образован художниками, критиками, музыкантами и писателями, эстетические вкусы и стилистические предпочтения которых представляли собой смесь разных культурных традиций, «не то или другое или третье в отдельности, а все это вместе или некий коллектив, который жил своеобразной жизнью, особыми интересами и задачами...»<sup>2</sup>.

Дмитрий Философов, двоюродный брат Дягилева и близкий соратник Бенуа, подчеркивал многообразие интересов, перечисляя основные интеллектуальные и художественные ориентиры группы: Гейнсборо и Бердслей, Левицкий и Брюллов, Веласкес, немецкая ксилография и гравюры Гойи, рисунки Орловского и Домье<sup>3</sup>. Неустанный энтузиазм мирискусников во многих творческих областях, проявившаяся страстная непосредственность их отношения к своей деятельности, готовность с легкостью переключаться с одной техни-

ки, стиля или канона на другую, – очевидно подтверждают размышления Бенуа и Философова.

Даже «Русские сезоны» Дягилева содержали значительный элемент неформального, интимного и случайного. В конце концов, едва ли хоть один из этих художников, включая Бенуа, имел специальное образование для работы в театре. Дягилев, который был, без сомнения, лучшим балетным импресарио всех времен, не умел танцевать. Многие важные художественные решения принимались не вовремя спокойных и взвешенных обсуждений, а после безрассудных и разгоряченных дискуссий.

В наши дни «Мир искусства» ценят за многое: за популяризацию символизма, прикладного искусства и модерна; за их вклад в область критики и просвещения: за многочисленные публикации, выставки, концерты и конференции. Многие из этих мероприятий были вдохновлены Бенуа, а также послужили основой, возможно, величайшему их творению – Русскому балету. Среди бесчисленного множества художественных увлечений мирискусников важную роль играли русская живопись и архитектура XVIII века, в том числе и в формировании разносторонней деятельности Бенуа. Не изучив этого влияния, невозможно полноценно понять всю образную гамму «Мира искусства». При этом нельзя сказать, что мирискусники были единодушны в понимании ценности и роли XVII и XVIII веков.

Подобный эклектизм и «любительский» подход не следует недооценивать. Они позволяют объяснить недостаток техники Бенуа, например, в области анатомии и перспективы: на эскизе «Марш часов» к балету «Павильон Армиды» (1909) можно заметить, что левая нога галантного юноши нарисована плохо. Но зачем омрачать восприятие великого художника, указывая на его несовершенства? Затем, что, при всех энциклопедических познаниях и неоспоримых талантах Бенуа, он был не прочь «срезать углы», приспособливаться и идти на компромиссы, особенно в эскизах и набросках. В большинстве творческих произведений Бенуа прослеживается его способность пренебрегать, недооценивать и быть неточным в деталях. Часто они являются импровизациями или вариациями на тему, передающими суть сцены, действия или места через недосказанность и невнимательность, а не через многословность и риторику. Этот метод особенно подходил Бенуа как театральному художнику. Нужно помнить, что бесчисленные эскизы костюмов для таких балетов, как «Павильон Армиды», «Петрушка» или «Соловей», при всех их достоинствах – это только подготовительные стадии на пути к конечному результату – в данном случае к осязаемому трехмерному костюму, который, чтобы

быть убедительным для огромной аудитории, должен быть свободным, подвижным и послушным.

Бенуа многое мог бы рассказать о художественных вольностях, но он не оправдывал грубые технические ошибки или показные эффекты неопытностью. Более того, за грубую техническую неряшливость он пренебрежительно отзывался о многих русских реалистах XIX столетия, включая баталиста Верещагина. С другой стороны, будучи строгим наблюдателем за жизнью и искусством, Бенуа пытался найти и распознать технические ошибки даже в работе великих мастеров, доказывая, что недостатки, случайности и промахи часто отличают динамику шедевра от статики академической работы.

Бенуа и сам часто ошибался, но редко был этим смущен, и, хотя и был педантом или по крайней мере человеком энциклопедическо-



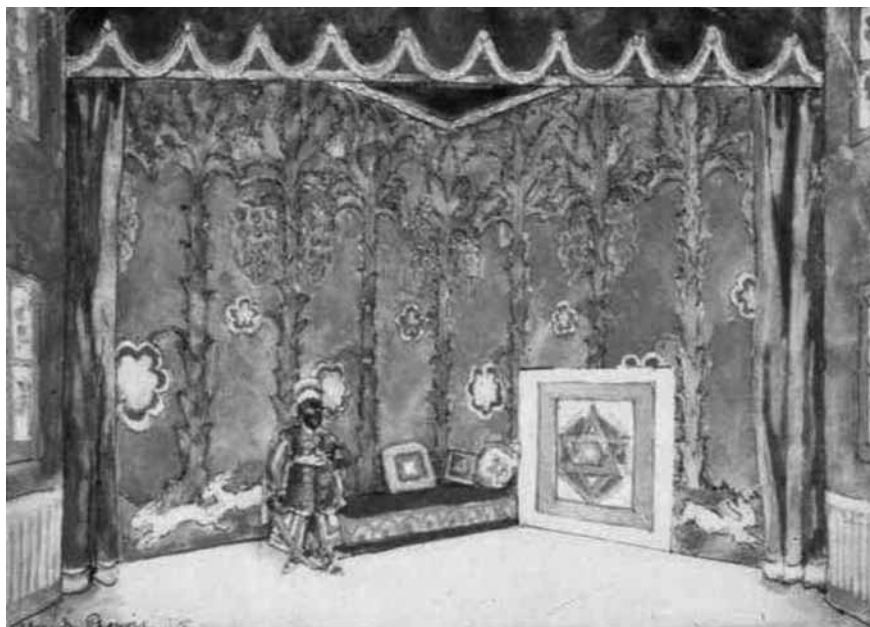
А.Н. Бенуа.

Эскиз костюма для «12 часов», одного из персонажей в «Марше часов» в балете «Павильон Армиды». Без даты.

Бумага, акварель, серебро, чернила, карандаш, 23×4.5.

Константиновский фонд, Санкт-Петербург

го склада, он не был таким перфекционистом, как заурядные художники XIX века. Принимая во внимание призывы Бенуа к технической терпимости и гибкости, можно понять его презрение к таким художникам, как Александр Кабанель и Генрих Семирадский. В то же самое время апология эстетики несовершенного объясняет его привязанность к детскому, народному, неумелому и странному. Например, параллельно, но не в согласии с фовизмом и московскими неопримитивистами Бенуа был одним из первых русских художников и критиков, кто превозносил заслуги фольклора и подвергал сомнению традиционное разделение «высокого» и «низкого» искусства. Его статьи об игрушках, вывесках, иконах<sup>4</sup> служат живым свидетельством терпимости по отношению к альтернативным формам искусства, хотя и небезупречной. В значительной степени его интерпретация «Петрушки», особенно декорации, соотносима с такими великими неопримитивистскими работами Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова, как «Сбор винограда» и «Кацалская Венера». С другой стороны, Бенуа без колебаний дистанцировал себя от их устремлений, а также от устремлений Матисса и Пикассо, рассматривая их в лучшем случае как поиски, лишённые «вдохновения в



А.Н. Бенуа.

Эскиз декорации для комнаты арапа  
в балете «Петрушка», 1956.

Бумага, акварель, гуашь, 26×30.

Частное собрание



высоком смысле этого слова»<sup>5</sup>, а в худшем – как настоящую угрозу красоте и гармонии европейской цивилизации. То, что Бенуа находил прибежище в прошлом, написав столько мемуаров, тоже указывает на дискомфорт и неудовлетворенность, которые он испытывал по отношению к настоящему.

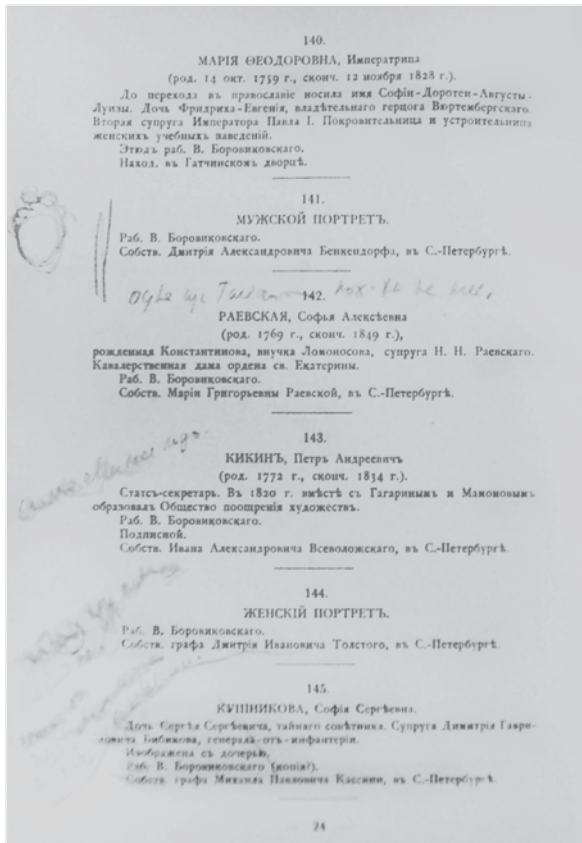
Элемент дилетантизма в художественном мировоззрении Бенуа (снова повторюсь, что я использую слово «дилетант» в его первоначальном смысле) непосредственно связывает его с некоторыми великими историками или, скорее, комментаторами искусства конца XIX – начала XX века, такими, как Джон Рёскин, Дягилев и даже Бернард Беренсон и Генрих Вёльфлин; все они позволяли себе решать, что является шедевром, полагаясь на глаз знатока, а не на мозг ученого. Их критерий, так же как и критерий Бенуа, больше опирался на визуальную память, интуицию и синтетический опыт знатока искусства и меньше на измерительные приборы, анализ краски и историю владения. Очевидно, что результаты такого метода могут быть блестящими (в случае с Бенуа – дотошные исправления и переатрибуция картин в процессе работы над дягилевской «Историко-художественной выставкой русских портретов» в Петербурге 1905 года) или, наоборот, провальными (как, например, ошибочное приобретение Беренсоном «шедевров итальянского Ренессанса», созданных уже после смерти их авторов, то есть фальшивок).

Принимая во внимание разнообразие достижений Бенуа, богатую мозаику его эстетических предпочтений и абсолютную разносторонность повседневных занятий за пределами профессиональной деятельности, в силах ли мы воздать ему должное? Возможно, мы найдем более легкий выход из этого затруднительного положения, обратившись не к тем блестящим шедеврам, которые сделали Бенуа знаменитым (как, например, его оформление «Петрушки»), а к произведению, которое постоянно игнорировалось, несмотря на его образность, привлекательность и синтетизм. Имеется в виду «Азбука в картинах», которую Бенуа создал в 1904 году и которая вышла в свет годом позже<sup>6</sup>. Во многих отношениях «Азбука» Бенуа может восприниматься и как кульминация предшествующих и современных экспериментов, и как лаборатория, откуда он заимствовал и пересказывал мотивы и темы для других важных проектов в живописи и дизайне.

Психологически понятно, почему Бенуа принял заказ на создание русской азбуки от престижной петербургской Экспедиции заготовления Государственных бумаг. В конце концов, азбука – это всегда абсолютные правила, определенный порядок действия, который нельзя нарушить, логическая последовательность, отражающая

культурные и социальные ритуалы, которые Бенуа принимал и уважал. С другой стороны, азбука, благодаря своей ориентации преимущественно на детей, стимулирует работу фантазии, терпимость к ошибкам. В азбуке оживает волшебство и вымышленные чудовища, невероятные мифы и история, которой никогда не было, происходит преобразование реальности. Во всем этом отзывались не только ностальгия Бенуа по счастливым мгновениям детства, но и его темные сокровенные желания, о которых мы еще поговорим позже.

В выборе сюжетов для иллюстраций к тем или иным буквам «Азбуки» можно увидеть ряд мотивов, к которым Бенуа еще вернется в более серьезных начинаниях. Уже в букве «А» появляется арап, который возвращается в «Петрушке», а букву «Т», разумеется, представляет «театр». Репертуар азбуки отсылает даже к Петру I и его культуре карликов, причем, представляя букву «К» в образе карлика, истори-



Страница из личного экземпляра А.Н. Бенуа Каталога под высочайшим его Императорского величества Государя Императора покровительством Историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов, Санкт-Петербург: Голике и Вильборг, 1905. На странице видны карандашные записи Бенуа. Частное собрание

ческая фантазия Бенуа окружает его обстановкой, напоминающей одну из императорских столовых в Версале.

Бенуа был очарован Версалем не только как выдающимся образцом архитектурной гармонии и целостным произведением искусства, но и как памятником великолепию Людовика XIV, «короля-солнце». Несомненно, увлечение Бенуа французской культурой конца XVII и XVIII века было не просто данью моде. Страсть Бенуа к Версалью преобразовала его отношение к живописи, критике, теории искусства. Бенуа, как он сам признавался, словно по ошибке родился двумя веками позже: «Многое в прошлом представляется мне хорошо и давно знакомым, пожалуй даже более знакомым, нежели настоящее»<sup>7</sup>.

С одной стороны, Версаль привлекал Бенуа как пример безупречного равновесия форм с продуманным соотношением планировки фонтанов и каскадов, садов и парков. Бенуа создал много изображений не только дворцовых построек Версаля, но и его статуй, топиариев и ландшафтов, точных, как чертежи в аксонометрической проекции. С другой стороны, восхищение Бенуа изяществом и легкостью рококо совпало с его страстью к игре и непреходящей ностальгией по развлечениям, куклам и игрушкам его детства. Другими словами, Версаль для Бенуа был буквально игровой площадкой для богатых и влиятельных аристократов (для Людовика XIV и его придворных), что и отражается в его картинах, например в «Оранжерее» (1906).

Подобно тому как в детстве Бенуа командовал своими игрушечными солдатиками, теперь он стал воображаемым церемониймейстером Версаля. Он указывал и распределял места для императора, его советников и придворных дам, подчеркивая, что в лучшем случае они были пешками в игре стихий, а в худшем – лилипутами, нелепыми в своих безумных костюмах и головных уборах на экстравагантных *fêtes galantes*.

Это же отношение он перенес в изображение военных парадов эпохи Павла I в Петербурге. Поэтому обитатели Версаля у Бенуа превращаются в искусственное продолжение дворцового ансамбля. Они могут быть живыми и веселыми, увлеченными и озадаченными, но они лишены собственной воли и динамизма, как послушные марионетки на сцене Адольфа Аппиа. Такой сценарий в духе Эдварда Крэга с управляемым извне актером лежит в основе балета «Петрушка».

Версаль Людовика XIV ослеплял Бенуа своим солнечным блеском, но, несмотря на это, в картинах художника император и его подданные часто предстают марионетками или роботами, а не деятелями культурного возрождения. Такие картины, как «Купание маркизы» (1906), подтверждают концепцию восприятия Версаля в качестве королевской игровой площадки.

В любом случае, для мирискусников дворцово-парковый ансамбль Версаля являлся прототипом русского XVIII века и оставил глубокий след в их художественной деятельности.

Первым балетом, который Дягилев представил парижской публике, открывая «Русские сезоны» в 1909 году, был не «Петрушка» и не «Шехерезада», а «Павильон Армиды» в оформлении Бенуа, с Тamarой Карсавиной и Вацлавом Нижинским в главных ролях. «Павильон Армиды» предоставил Бенуа тему, требовавшую и детской непосредственности, и точного исторического знания. Каждая деталь подвергалась тщательному изучению: «Над цветом какого-нибудь позумента, галуна на костюме статиста, которого и в бинокль не найдешь на сцене, он сосредоточенно думал, выбирал, чтобы галун блестел, но чтобы блестел не слишком, чтобы не был “дешевый” блеск»<sup>8</sup>. Всю свою жизнь Бенуа вновь и вновь возвращался к теме Версаля – и как художник, и как историк<sup>9</sup>.

Нетрудно заметить, что «Павильон Армиды» по своей атмосфере относится к концу XVII века и мало общего имеет с русской культурой, но тот факт, что Дягилев выбрал именно этот балет для своей



А.Н. Бенуа.

Эскиз декорации для Сада Армиды в балете  
«Павильон Армиды», 1909

Бумага, акварель, чернила, карандаш, гуашь, 47,5 x 63,2.

Частное собрание

первой постановки, а также искусные костюмы и декорации Бенуа свидетельствуют о том, что «Павильон Армиды» нес в себе определенный «туземный» колорит.

Гротескная помпезность празднеств, фейерверков, балов и любовных сцен балета наверняка вызывали сравнения с неумолимым упадком имперской России, этот мрачный мотив проникнет также в иллюстрации Бенуа к «Пиковой даме» и «Медному всаднику».

Очевидно предположить, что и для Бенуа, и для Дягилева, и для других их коллег русский архитектурный бум XVIII века (основание Петербурга в 1703-м и строительство пригородных дворцов в Петергофе и Царском Селе) был ответом на пышность и великолепие Версаля. Эту аналогию Бенуа подметил не только в бесчисленных акварелях с изображением дворцов<sup>10</sup>, но также в картине «Выход Екатерины II в Царскосельском дворце» (1909) и его блестящей монографии о Царском Селе<sup>11</sup>.

В личном плане то, что Бенуа наслаждался «сладкой» декоративностью Версаля, было своего рода данью памяти его французскому предку Луи-Жюлю Бенуа, который в XVIII веке был поваром и кондитером у императора Павла I. В то же время Дягилев хвастался еще более высоким происхождением, доказывая, что большой головой и ступнями он обязан родственной связи с Петром I.



А.Н. Бенуа.  
Герман угрожает графине пистолетом.  
Заставка третьей главы «Пиковой дамы»  
А.С. Пушкина. 1911.  
Санкт-Петербург, Л ЧЧЧ

Параллель между Версалем и Петергофом (заказанным Петром I в 1709 году) поразительна и многозначна: оба ансамбля прославляли торжество гидравлического и паркового искусства над капризами природы; оба опирались на рациональную геометрическую планировку; оба использовали отражающие поверхности воды, мрамора, зеркал и канделябров; оба функционировали как гигантские театры для торжеств и представлений.

Русская и европейская культура XVIII века и, в частности, культура Версаля, по словам критика Павла Муратова, «истончали» жизнь «в волшебное украшение»<sup>12</sup>. Как мы видим, с точки зрения Бенуа, XVIII век (который фактически означал Петербург Петра I, Елизаветы Петровны и Екатерины II) воплощал в себе идею русского гуманистического возрождения. Эта эпоха характеризовалась узнаваемым стилем, идеологической и эстетической целеустремленностью, тонкой артистичностью, весом на мировой арене и правле-



А. Бенуа.

«За ним повсюду Всадник медный».

Иллюстрация к «Медному всаднику» А.С. Пушкина, 1905.

Белила, тушь, кисть, перо, графит на бумаге, 25.1×32.5.

Всероссийский музей А.С. Пушкина,

Санкт-Петербург

нием просвещенного, хотя и не всегда милосердного диктатора – все эти характеристики XVIII столетия в XIX веке уступят место вторичности, провинциальности и академической рутине.

Утверждая, что XIX столетию не хватало технического мастерства и внимания к внешней красоте, Бенуа открыто признавал необходимость их восстановления через обращение к искусству России XVIII века, а также необходимость изобличения тех разрушений, которые в XIX веке претерпело екатерининское наследие: нарушение целостности, уничтожение и просто заброшенность архитектурных памятников, таких, например, как Михайловский дворец в Петербурге<sup>13</sup>.

Эти громкие выступления вдохновили целую кампанию по пропаганде и сохранению русского наследия XVIII века, которая развернулась в таких специальных журналах, как «Художественные сокровища России» (Санкт-Петербург, 1901–1903) и «Старые годы»



А.Н. Бенуа.  
Петергоф. Купеческая лестница  
в Большом дворце. 1900.  
Бумага, акварель, тушь, графит, перо. 16.7×23.2.  
Музей семьи Бенуа, Петродворец

(Санкт-Петербург, 1907–1916). Оба эти журнала, выходявшие под редакцией Бенуа, привлекли таких историков и коллекционеров, как Георгий Лукомской, Николай Врангель, Александр Трубников. Под их авторством выходили статьи о живописи, архитектуре, декоративном и прикладном искусстве. Вот как Бенуа определял свою редакторскую задачу: «Мы верим, что те формы, которые когда-то естественно выросли из русской почвы, ближе русскому сердцу <...>. Однако петровская реформа и для русского художества не прошла бесследно. Перестать теперь быть европейцами, оградить себя стеной от Запада – было бы странно и даже нелепо. <...> Вот почему, наряду с произведениями нашего отечественного искусства мы не побоимся давать все то чужое, европейское, что хранится в пределах России...»<sup>14</sup> Как следует из подобных высказываний, для Бенуа и его друзей Россия XVIII века была чем-то большим, чем величие Екатерининского «живописного



А.Н. Бенуа.  
Эскиз обложки для каталога  
«The Diaghilev Exhibition». Эдинбург, 1954.  
Бумага, акварель, чернила. 28.5 x 22.  
Частное собрание



Петербурга»<sup>15</sup>. Они имели в виду и «настоящую магию»<sup>16</sup> первых русских профессиональных портретистов (например, Дмитрия Левицкого), и сдержанные классические здания донаполеоновской Москвы, и священные ритуалы, сопровождавшие посольские приемы, парадные балы и королевскую охоту<sup>17</sup>, и дворянские безделушки в виде табакерок, чайных чашек, вееров и миниатюр.

Китайский стиль XVIII века обретает вторую жизнь в романтической картине Бенуа «Китайский павильон» (1906), в его декорациях для дягилевской постановки «Соловей» (1914), в его статье о китайском дворце в Ораниенбауме<sup>18</sup>, которая и по сей день является ценным источником документальных сведений и эстетических суждений.

Существует несколько важных обстоятельств, объективных и психологических, которые позволяют понять особую привязанность Бенуа к XVIII веку. 1903 год был отмечен празднованием двухсотлетия со дня основания Петербурга, и сам Бенуа воздал честь юбилею несколькими статьями об архитектуре Петербурга и окружающих его дворцово-парковых ансамблях, таких, как Монплезира и Царское Село.

Большинство первых членов «Мира искусства», например Нувель и Сомов, были из Петербурга. Бенуа, ведущий художник и идеолог объединения, также происходил из богатой своими традициями семьи петербургской интеллигенции.

В каком-то смысле Версаль удовлетворял врожденную потребность Бенуа в ритуалах и церемониях, в действиях, скорее рационально объяснимых, чем стихийно импульсивных. И действительно, многие исследователи творчества Бенуа готовы на этом остановиться и заключить, что он, в отличие от Бакста и Николая Рериха, был человеком логического разума и сдержанности, эрудированным знатоком убранства «блестящей эпохи», искренне восхищавшимся легкостью ее галльской геометрии.

Однако чем больше мы изучаем запутанное наследие Бенуа, тем больше мы понимаем, что в его мировоззрении присутствует и более темная сторона. Бенуа не был декадентом, как Зинаида Гиппиус, Оскар Уйальд или даже Дягилев, но в его творчестве присутствует и другое, мрачное течение, более разрушительное и таинственное, противоположное симметриям Версаля и игривости его «Азбуки», особенно заметное в изображениях Санкт-Петербурга. Здесь заключен парадокс, ведь даже если у этого нет достаточных исторических оснований, символически Санкт-Петербург можно трактовать в качестве северного «провинциального» двойника южного столичного Версаля.

Петр I, впечатленный Версалем, основал свой город после путешествий в Европу. Возможно, подобно Людовику XIV, он воспри-

нимал себя и свой проект как воплощение света – с этим связан и общий акцент на зеркалах и канделябрах. Действительно, во многих отношениях Санкт-Петербург и пригородные дворцы (особенно Петергоф, который Бенуа изображал и вспоминал до конца своих дней) функционировали как Версаль. Это была императорская резиденция, торжественное выражение величия и пышности, основанное на гидравлическом искусстве и объединенное одним и тем же архитектурным и декоративным стилем – рококо.

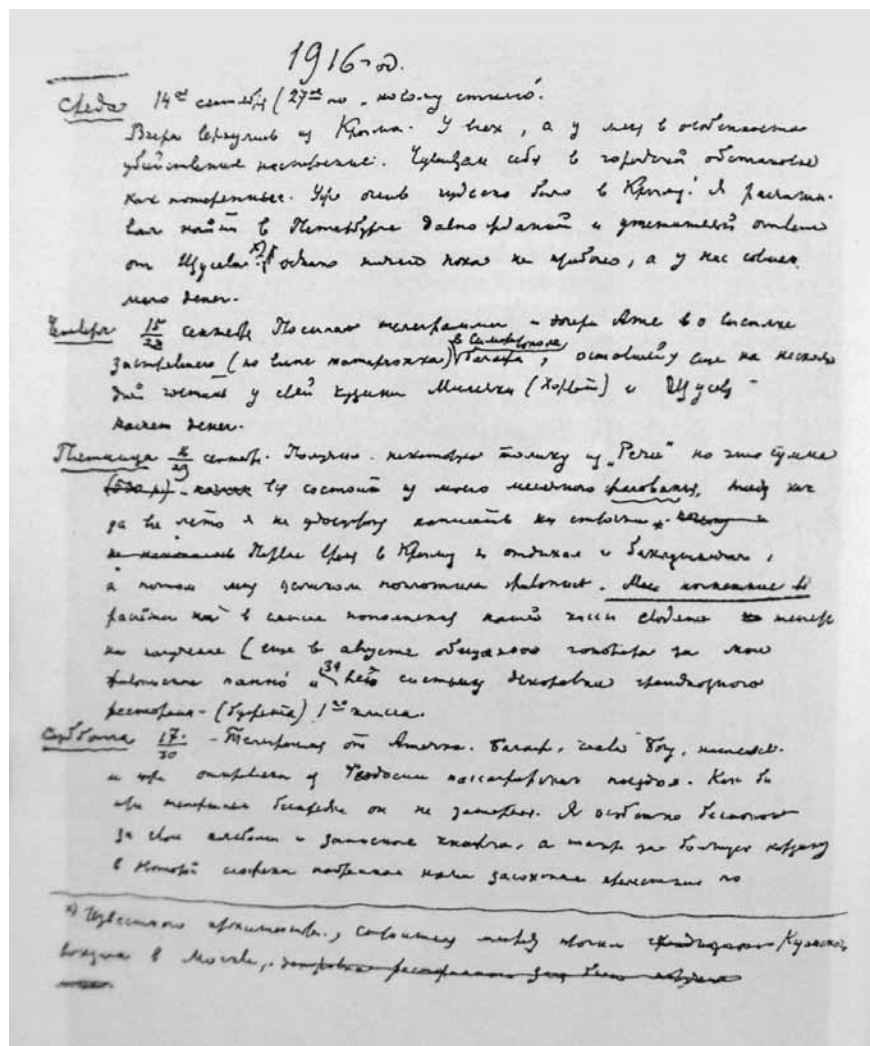
Однако, несмотря на то что Бенуа, по его собственным словам, «любил Санкт-Петербург»<sup>19</sup>, в психологическом и эмоциональном смысле он не воспринимал его как новый Версаль. Скорее, он был склонен интерпретировать его как дьявольскую мельницу и обитель Антихриста, как бесчеловечное и трагическое воплощение царского градостроительного каприза в условиях суровой местности и как источник беспокойства и болезни. У такого Петербурга было мало общего с играми и развлечениями, с которыми у нас ассоциируется Версаль. Если для Бенуа Версаль был местом упорядоченным, театральным и предсказуемым, то Санкт-Петербург был беспорядочным, своевольным и непредсказуемым. Его стихия – сурова, его основатель – подобен дьяволу, его время – не солнечное, а лунное, его границы и контуры – нечетки и зыбки. Наиболее отчетливо Бенуа выразил эти настроения в иллюстрациях к «Пиковой даме» и «Медному всаднику», в которых Санкт-Петербург предстает иллюзорным пространством, управляемым зловещей нечеловеческой силой. Это чувствуется в образах Германа и графини, Евгения и Медного всадника. В изображении Бенуа Петербург предстает не просто как место действия, но как одно из основных, если не самых главных действующих лиц. Например, в изображении ночной погони, созданной Бенуа в 1905 году, Пётр и Евгений мчатся в сумерках по мощеной площади. Театральный эффект усиливается благодаря зловещему городскому пейзажу, ставшему объемным. Город теперь становится местом роковой встречи человека (Евгения), сверхчеловека (Петра) и нечеловеческого (города).

Любопытно, что Бенуа, трезвый и разумный историк, утверждал, что произведение искусства (в этом случае речь идет об архитектуре Санкт-Петербурга) может вырасти до такого грандиозного масштаба, что осложнит и, более того, превзойдет возможности простого человека.

Другими словами, с точки зрения Бенуа, семьянина и светского человека, люди были всего лишь пешками в руках судьбы, и в этой переоценке всех ценностей, предметы, и в том числе произведения искусства, могут возвыситься и получить власть над своими создателями.

В этом отношении Петербург и Версаль, или Петербург и Венеция, разные как день и ночь, на самом деле являются половинами одного целого.

Бенуа, подобно многим художникам и писателям своего времени, мало интересовался политической риторикой, теорией демократии и демографическими сдвигами. Отгородившийся от мира академиче-



Первая страница дневника А.Н. Бенуа.

1916–1918. Рукопись.

Частное собрание.

скими занятиями и защищенный от суровой военной и революционной реальности социальным статусом и финансовой независимостью, Бенуа, похоже, совсем не тревожился о политической судьбе России.

Как показывают его дневники, Бенуа осознавал немощность царского режима и понимал неизбежность серьезных реформ, но когда вечером 25 октября 1917 года вспыхнуло восстание, Бенуа с дочерьми, не обращая внимания на выстрелы, спокойно направились в Мариинский театр смотреть выступление Т. Карсавиной в балете «Щелкунчик»<sup>20</sup>.

В 1926 году в возрасте 56 лет Бенуа эмигрировал из Ленинграда в Париж. Он многим пожертвовал – родным городом, просторным домом, близкими русскими друзьями, должностью куратора в картинной галерее Эрмитажа, огромной коллекцией книг, документов и антиквариата, так как вывезти за границу он смог немного. Конечно, для Бенуа – гражданина мира – Франция была не чужой страной, а одной из четырех родин, которые он признавал (Россия, Франция, Германия, Италия)<sup>21</sup>. Во всяком случае, у него уже было много связей в художественных и интеллектуальных кругах Парижа. Почти сразу



А.Н. Бенуа с дочерьми, Анной и Еленой, на квартире на рю Виту, Париж, 24 января 1960 г. Фотография Михаила Бродского.

Восп. в книге И. Зильберштейна и В. Самкова, ред.: Александр Бенуа размышляет... Москва: Советский художник, 1968, между стр. 128 и 129.

он с семьей переехал в просторную квартиру на улице Огюста Витю, 2, и следующие 30 лет он продолжал рисовать, создавать костюмы и декорации, иллюстрировать, писать и печататься; в частности, в эмигрантской газете «Последние новости» регулярно появлялись его статьи и рецензии<sup>22</sup>. И даже если Бенуа утверждал, что старость принесла ему логику вместо страсти<sup>23</sup>, он никогда не отказывался от своего Версаля, своего «Петрушки» и своих игрушек. Вплоть до своей смерти в 1960 году художник продолжал работу над «Историей живописи», 22 тома которой он опубликовал в период с 1912 по 1917 год. Конечно, карьера Бенуа во Франции не была такой блестящей, как в годы, предшествующие эмиграции, и он никогда больше не занимал такого высокого положения в музеях и театрах, как в «Русских сезонах» Дягилева, в МХТ или Эрмитаже. Да, в эмиграции он дружил со многими другими русскими художниками и критиками – Дмитрием Бушеном, Георгием Лукомским, Сергеем Маковским и Сергеем Эрнстом; служил на различных ответственных должностях. Так, например, он был составителем тематического каталога галереи Попова, главным консультантом проходившей в 1954 году в Эдинбурге и Лондоне выставки Ричарда Бакля, посвященной Дягилеву.

И тем не менее Бенуа никогда уже не достигал того всеобщего признания, которого он заслуживал. На сегодняшний день существуют только 3 серьезные монографии, посвященные Бенуа, все на русском языке, две из трех написаны Марком Эткингом<sup>24</sup>.

У этой статьи два вывода: один – радостный, другой – печальный. После смерти Бенуа 9 февраля 1960 года о нем вспоминали и признавали его заслуги не только в Европе и Америке, но и в СССР: московский журнал «Искусство» опубликовал анонимный некролог. Это был беспрецедентный случай: буржуазный историк и предатель родины теперь превозносился за талант и творческие достижения ведущим советским изданием<sup>25</sup>. Автор некролога, Илья Зильберштейн, признал Бенуа превосходным художником, ярким историком и русским интеллигентом, чья жизнь в эмиграции была омрачена глубокой тоской по его родине. Неясно, был ли автор до конца искренен, но советский некролог стал ясным сигналом идеологической репатриации и возвращения блудного сына в пантеон русской культуры. Это предшествовало открытию других художников и писателей-эмигрантов, которые долгое время замалчивались или очернялись советской критикой.

Другой вывод более печальный и более личный, но он тоже является частью истории Бенуа. Мне повезло в 1970–80 годах встречаться в Париже со старшей дочерью Бенуа, Анной Александровной Черкесовой, а также с ее сыном, Александром Юрьевичем. Анна Александровна тогда жила на втором этаже квартиры Бенуа и

была к тому времени очень слаба. Практически прикованная к постели на втором этаже квартиры, она не имела доступа к библиотеке, архиву и художественной коллекции своего отца, основная часть которых находилась на первом этаже. Без ведома Анны Александровны ее сын (внук Бенуа) начал распродавать коллекцию своего деда, пока в 1984 году, под влиянием психического расстройства, не покончил с собой. Это сломило Анну Александровну душевно и физически, и в следующем году она скончалась. Несмотря на то что благодаря любезным услугам И. Зильберштейна она на протяжении многих лет передавала архив Бенуа в дар различным советским учреждениям, многое было утрачено. Она не оставила завещания, наследством заинтересовались антикварные дельцы, и все, что осталось, было выставлено французским правительством на аукцион. В течение нескольких недель бесценная уникальная библиотека и художественная коллекция Александра Бенуа, одного из величайших представителей русского Серебряного века, была разрознена.

*Перевод с английского Анастасии Ванякиной*

### Примечания

1. В 1998 году московская галерея «Элизиум» организовала групповую выставку работ семьи Бенуа. См.: *Т. Вергун. Семья Бенуа. Выставка. Галерея «Элизиум»*, Москва.
2. *Бенуа А. Возникновение «Мира искусства»*. Л.: Комитет популяризации художественных изданий. 1928. С. 6.
3. *Философов Д. Тоже тенденция // Золотое руно. 1908. № 1. С. 73.*
4. См., например, статьи Бенуа, которые были опубликованы в петербургской газете «Речь»: «Поворот к лубку» (12 марта 1909 г.); «Культура наших детей» (2 ноября 1912 г.); «Русские иконы и Запад» (2 апреля 1913 г.); «Иконы и новое искусство» (5 апреля 1913 г.). См. также рисунки Бенуа для серии открыток «Игрушки» общества Св. Евгении.
5. *Бенуа А. Выставка Пикассо. Цит. по: Александр Бенуа размышляет / Ред. И. Зильберштейн, В. Самков. М., 1968. С. 481.*
6. *Бенуа А. Азбука в картинах Александра Бенуа. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905.*
7. *Бенуа А. Жизнь художника. Нью-Йорк: Чехов. 1955. Т. 1. С. 261.*
8. *М. Фокин. Против течения / Ред. Ю. Слонимский. Л.; М., 1962. С. 188.*
9. Бенуа также издал книгу о Версале (*Бенуа А. Версаль. Пг.: Аквилон. 1922*).
10. *Гусаров В. Петергоф в акварелях Александра Бенуа. СПб., 1996.*

11. *Бенуа А.* Царское село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб.: Голике и Вильборг. 1910.
12. *Муратов П. и Эттингер П.* Выставки Общества имени Леонардо да Винчи в Москве // *Весы.* 1907. № 1. С. 107.
13. См.: *Бенуа А.* Материалы для истории вандализма в России: Разрушение Михайловского дворца // *Хроника журнала «Мир искусства» за тысяча девятьсот третий год.* 1903. № 12. С. 117–120.
14. *Бенуа А.* Предисловие к журналу «Художественные сокровища России». 1901. № 1. С. II.
15. Бенуа А. Живописный Петербург // *Мир искусства (Хроника).* 1902. Т. 7. С. 1–5.
16. *Москвич.* Московская выставка художественных произведений старины // *Мир искусства.* 1901. Т. 5. С. 325.
17. Многие мирискусники, включая Бенуа, участвовали в иллюстрировании монументального труда Николая Кутепова, посвященного истории русской охоты. См.: Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII–XVIII век. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг. 1902.
18. *Бенуа А.* Китайский дворец в Ораниенбауме // *Художественные сокровища России.* 1901. Т. 1. С. 196–201.
19. *Бенуа Александр:* Мои воспоминания в пяти книгах / ред. Н. Александрова. М., 1990. Т. 1. С. 10.
20. *Бенуа А.Н.* Мой дневник, 1916–1917–1918 / ред. Н. Александрова и Т. Еси-на. М., 2003. С. 108–109. Конечно, Бенуа вскоре почувствовал тяготы нового режима; к 1921 г. многие его коллеги – художники и интеллектуалы – были арестованы. Ср.: Александр Бенуа [О Блоке]. Из дневниковых записей августа 1921 года / ред. И. Выдрин // *Звезда.* СПб., 2005. № 8. С. 47–51.
21. Там же. С. 9.
22. Часть из них были перепечатаны в книге: *Бенуа Александр.* Художественные письма 1930–1936 годов / ред. И. Хабаров и Г. Поспелов. М., 1997.
23. Письмо А.Н. Бенуа – С.П. Дягилеву. 4 октября 1912 г. Цит. по: *Александр Николаевич Бенуа: Сергей Павлович Дягилев. Переписка* / ред. И. Выдрин. СПб., 2003. С. 83.
24. *Эткинд М.* Александр Бенуа. Л.–М., 1965; А.Н. Бенуа и художественная культура, Л.; Художник РСФСР, 1989. Среди других публикаций следует упомянуть книгу *Г. Бернандта* «Александр Бенуа и музыка» (М., 1969), книгу *К. Азадовского* «Райнер Мария Рильке и Александр Бенуа» (СПб., 2001), *В. Круглова* «Бенуа» (М., 2005), а также несколько каталогов выставок, включая выставки в Фонде Тиссен-Борнемиса, Лугано (*J. Bowlt.* Theatre of Reason / Theatre of Desire. The Art of Alexandre Benois and L on Bakst. 1998) и в Дансмусеете, Стокгольм (*E. Näslund.* Alexandre Benois och Konstens värld. 2003).
25. *Автор не указан [И.С. Зильберштейн].* Памяти А.Н. Бенуа // *Искусство.* 1960. № 5. С. 70–71.

*Мария Валяева, Ефим Водонос*

ПЁТР УТКИН И ПРОБЛЕМЫ  
РУССКОГО ЖИВОПИСНОГО  
СИМВОЛИЗМА

«Самый продуманный текст не гарантирует читателя, особенно профессионала, от фактологических или оценочных сомнений, а стремление к формулировочной определенности может обернуться и однозначностью, опасной при анализе художественного произведения»<sup>1</sup>. Это особенно касается текстов о мастерах, чья судьба и наследие по-настоящему не изучены и с достаточной полнотой не восстановимы. В их числе Пётр Саввич Уткин (1877–1934). Его творческая биография не может быть полноценно прослежена: значительная часть произведений утрачена, а сохранившиеся рассеяны по музеям и коллекциям, и не все они введены в научный оборот.

Существуют и внутренние трудности, коренящиеся в характере его искусства, связанного с эстетикой символизма. Оно с трудом поддается рациональному осмыслению, требуя интуитивного проникновения, более отвечающего и дарованию мастера, и самосознанию эпохи. Символизирующую тенденцию сохраняли и некоторые работы последующих периодов, даже советской поры.

Художественное наследие Уткина отмечено цельностью, единством творческого поиска. Эволюция была замедленной, шла без скачков, и смена исканий не приводила к кардинальным поворотам: каждый период был органичен и готовил последующий. Но любой отличался своеобразием, предопределенными особенностями духовных поисков и ростом мастерства. С середины 1890-х до начала 1900-х годов шло обретение своей стилистики. Затем он стал активным участником символистского движения.

Уткинские этюды 1890-х – виды окрестностей Саратова, окрашенные сдержанной лирической интонацией. Обыденность мотивов – от стремления к одухотворению будничного. Нет напора кисти, выплеска эмоций: они сродни отрешенной медитации по поводу



увиденного. К концу 1890-х усиливается субъективно-лирическое начало. Увлечение живописцами «московского импрессионизма» в период учебы в МУЖВЗ лишь усложнило его творческое самоопределение. Это шаг в сторону от обозначившегося своего пути. Мастерство росло, а персональность интонации ослабевала: работы рубежа 1890–1900-х смотрятся наименее «уткинскими».

Эти веяния у Уткина и его друзей, не были глубокими: не меньшее воздействие оказали мастера северного модерна, влияние которого ощутимо и в работах их учителей. А такого сближения с французским импрессионизмом, как у их наставника В.Э. Борисова-Мусатова, и не намечалось. В живописи Уткина этой поры заметнее воздействие В.А Серова, К.А. Коровина, А.Е. Архипова и И.И. Левитана. Уткин не называл последнего среди учителей: занятия у него были кратковременными, но влияние его лиризма оказалось созвучным уткинской поэтической настроенности. Привлекало стремление к обобщенности, сдержанному и осторожному претворению импульсов импрессионизма и модерна в пределах традиционной манеры.

Тяготение к левитановскому «настроению» было возвратом к своему восприятию пейзажа. Даже в зрелую пору несколько минорный лиризм присущ его полотнам. Живое своеобразие «куска» природы становилось носителем лирической эмоции. С его редкой наблюдательностью, обостренным восприятием оттенков, Уткин избегал полнозвучия красок, передавая обобщенное, «суммирующее» впечатление.

Среди истоков его формирования увлечение поэзией. Она учила за внешней видимостью угадывать потаенную, скрытую от визуального восприятия жизнь природы. Но незримые эмоции надо было овеществить, сделать зримыми. Конкретные пейзажи начала 1900-х годов получают аллегорический подтекст. Сохраняя натуральный импульс, Уткин уже не ограничивался воссозданием мотива. Акцентирование настроения превалировало над тягой к достоверности. Менялась мотивация пейзажных сюжетов: от четкой предметности он уходил к мелодии красочных созвучий, линейной напевности.

Цвет стал носителем субъективных чувствований, конкретные мотивы – смутные ощущения. От внешних форм и красочной гаммы натурального пейзажа Уткин шел к символике стихийных сил природы. Чаще это вечерние, ночные или предрассветные мотивы: «Сумерки» (1901), «Ночь. Стога» (1901), «Утро. Чигирь» (1900). Они отличаются широким обобщающим письмом, сумеречной гаммой, уплощенностью трактовки, размытостью сюжета, недосказанностью авторской идеи. Образные возможности мотивов подталкивали к метафорическому «прочтению» их семантики. Путь от натурности к ассоциатив-

ным уподоблениям уже намечался. Пейзажный образ исподволь наполнялся символикой.

На выставках МУЖВЗ Уткин экспонировал натурные этюды. Но в 1904 году дал и символистскую картину «Любители бури». А в 1905-м выставил декоративное панно, отмеченное Н. Тароватым. Стремление к декоративно-монументальной живописи было «у времени в крови». Оно оказалось стилеформирующим моментом. Не случайно С. Маковский сетовал, что голуборозовцам присуще «перенесение приемов декоративной, фресковой живописи в область интимного творчества»<sup>2</sup>. Нередко это были панно, украшавшие залы при организации культурно-просветительских затей.

На «Вечере нового искусства» 24 января 1904 года в Саратове участие принимали гости из Москвы: поэт К. Бальмонт, композитор А. Гольденвейзер, артистка МХАТ А. Адурская. Он проходил на фоне живописных панно Уткина и П. Кузнецова. «Панно Уткина по бокам эстрады, чтобы не было стен, – «Любовь». Это чуть намечающийся пейзаж с луной, молодой березкой и двумя фигурами. От самого потолка до пола картина-панно раздвинула стену – ее не было»<sup>3</sup>. В заметке об этом в «Весах» отмечались «созданные для этого вечера интересные панно в стиле импрессионизма»<sup>4</sup>. Интерес к новейшим исканиям у саратовской публики был: в октябре 1903 года М.А. Каперович прочел в городе лекцию о символизме<sup>5</sup>.

В развязном тоне отозвался об оформлении «вечера» местный зоил С. Гришин, раздраженный символистскими панно, в которых узрел «ряд таинственных намеков на то, чего не понимает никто»<sup>6</sup>. Эти панно оказались на открывшейся весной 1904 года в Саратове выставке «Алая роза» – первом смотре сил нарождавшегося русского живописного символизма.

Сохранился ее каталог. Представлено было 109 работ. Две трети – полотна Уткина и П. Кузнецова. Ориентиром творческих устремлений были единичные работы Врубеля и Борисова-Мусатова: генетическую связь с ними сознавали молодые живописцы.

Экспонировались и натурные пейзажи, и произведения с пантеистическим восприятием видимого, стремлением к интуитивному проникновению в заповедные тайны природы. Символистскими были впервые показанные Уткиным «Любители бури», «Ночь», «Свет и тени», «Песня ночи», «Загораются звезды», «Я люблю эту ночь». Названия их, с явным метафорическим подтекстом, перекликаются с тематикой поэзии символизма. Менялась и стилистика. Намечался путь от импрессионизма к модерну, намеченный Мусатовым: «От реальных явлений через элементы цвета, света, воздуха и формы к содержательному живописному синтезу»<sup>7</sup>.

Уткинский символизм возникал как выявление скрытых значений, таящихся в пейзаже, как заострение этой подспудной образной потенции. И он, и П. Кузнецов глубоко задумывались «о единстве организма Вселенной», в любом явлении природы усматривая подспудную работу ее извечных таинственных сил, отблеск вселенской души. Они как бы материализовали программу символистской лирики – «отгулы сфер в отзывах струн лелеять»<sup>8</sup>.

Отсюда устремленность за пределы видимого, ностальгия по инобытию, обесплоенность живописной ткани. Для П. Кузнецова характерно растворение «недопроявленных» фигур в зыблущемся цветовом пространстве. Для Уткина – создание туманно-многозначительных живописных метафор, ставших философско-поэтическим «наполнением» декоративных полотен. Внутренней мелодике их свойственна просветленная элегичность, они погружают в атмосферу отрешенного мечтательного созерцания.

Начало 1900-х – важные годы его формирования, когда складывается эстетико-мировоззренческая концепция символистских исканий. «Мир исполнен соучастий. Природа – нерасторжимое всеединство», – спустя десятилетие сформулировал К. Бальмонт<sup>9</sup>. Все мирозерцание символизма пронизано этим убеждением. Слиянность с жизнью универсума лежала в основе его пантеистической мифологии.

Символизм вызревал на волне отрицания изживающего себя позитивизма. Мечталось о глубинном постижении сущностных оснований бытия. «Колоссальный научный скачок, резкое расширение всего мира социальных отношений, составляющие особенности культуры XX века, убедили, что бытовая картина мира лишь в определенных масштабах способна давать представление об объективной реальности, а при выходе за их пределы превращается из средства познания в источник заблуждений»<sup>10</sup>.

Социально-критическая программа передвижничества потускнела, казалась примитивно-назидательной. Произошла девальвация устоявшихся идейно-художественных ценностей, и привычный позитивизм отцов казался наивным. Но «дети рубежа» с их тягой к интуитивному постижению основ мироздания и социального бытия были прочно связаны со своей эпохой: не только в злободневности тематики дух современности.

Антипозитивистские настроения в философии, публицистике, литературе рубежа XIX–XX веков выплеснулись на страницы различных изданий<sup>11</sup>. Так же как и критика передвижнического реализма, еще достаточно авторитетного в общественном сознании. Это влияло на творчество, пропаганду новейших исканий и выставочную деятельность. При знакомстве с такими изданиями, как «Мир искус-

ства», «Весы», «Золотое руно» очевидной становится переориентация под их влиянием устремлений молодых живописцев к мифопоэтическому восприятию жизни, к стилистике модерна<sup>12</sup>.

Уткинский пантеизм приводил его к «перекодировке» натуральных мотивов с целью их символизации. Разгадка тайн природы, ее скрытого от взора, но важного и значимого смысла, согласно символистам, доступна лишь душе художника, умеющего перевести на язык цвета и пластики образные ассоциации, заложенные в пейзаже. Акцентируя их, он помогает проникнуться метафорическим значением расхожих мотивов: ночь, луна, звезды, ветер, водная ширь, огонек, светящийся в пустынном поле, тревожное небо.

Появляется стремление создать сказочно-ирреальную ауру, отталкиваясь от достоверных мотивов. Таковы обе «Лунные ночи» из бывшего московского собрания А.Я. Абрамяна<sup>13</sup>, нагруженные ассоциативным подтекстом. В одной художник зачарован звучанием ночного неба в полнолуние, в другой – мистериальным его свечением, создающим атмосферу таинственной отрешенности.

«Сущность символизма – установление точных соответствий между видимым и невидимым мирами»<sup>14</sup>. Иные уткинские пейзажи как раз и отмечены поисками таких соответствий. Отсюда колебания между одушевленной натурностью и метафорической условностью в пейзажах, инспирированных уклоном к символизму.

«Переживание природы – сердце русского символизма; часто именно природа для русских символистов источник символа, который запечатлевает акт мистического переживания художественным сознанием загадки творения и мироздания»<sup>15</sup>. Это подтверждают уткинские полотна рубежа 1890–1900-х годов. Меняется и общая гамма, становящаяся более сумрачной, и манера письма: широкий, протяженный и волнообразный мазок своим ритмом усиливает звучание колорита, усугубляя ощущение скрытого драматизма.

Натурность их очевидна, как и ассоциативно-образная «догрузка»: простое отображение видимого не было преобладающей задачей. Но и самые отвлеченные мотивы имели у него, хотя и существенно преображенный, натуральный импульс. «Пейзаж, как изображение, подменяется цветовой мелодией на тему пейзажа», – замечено об «Осенней песне» Мусатова<sup>16</sup>. Эту линию развивали и генетически связанные с ним голуборозовцы.

Творческая эволюция Уткина в основном соответствовала этапам развития русского живописного символизма, который был не художественной школой, а течением. Его полотна 1903–1908 годов, выдержанные в стилистике модерна, выражают характерно-символистскую тенденцию. Но в общем потоке стиля он не утратил само-

бытности. Обретая типологические черты набирающего силу канона, его работы сохраняли печать неповторимого мирозерцания. Если пейзажи рубежа столетий еще далеки от орнаментально-декоративных решений, то в годы приобщения к стилистике модерна натурные этюды практически исчезли: почти десятилетие он не обращался к ним, работая в основном по воображению.

Символичность спонтанная сменилась осознанным стремлением символизировать. Образы наблюдений и воспоминаний трансформируются в «воображаемую природу». Глубинный объект полотен – мечты или грезы, рожденные подсознанием, – находится за пределами чувственного восприятия. Образная концепция символистских картин, их поэтический мир, далекий от реального времени и пространства, требовали цветового единства, ритмизованности стилизованных форм, усиления плоскостности, акцентирования музыкальности рисунка и цвета, трансформирующей визуальную реальность.

В эти годы Уткин создал цикл фантазийных холстов, обогащенных сложной ассоциативностью, завораживающей напевностью, отмеченными уже откристаллизовавшейся стилистикой. В поисках разных импульсов он интуитивно улавливал то, что носилось в воздухе эпохи: желание услышать вечную мистерию Вселенной, пульсирующую каждый миг во всякой частице земного бытия, постичь ее безграничность и внутреннее единство.

А. Блок обронил слова о миссии истинного символиста: «Художник – это тот, для кого мир прозрачен, кто обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание зрелого человека: тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной; тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему не фальшивя»<sup>17</sup>.

Это было отмечено, когда символизм на излете своем становился модным поветрием, а штампы восприятия, выработанные им, стали расхожими, отдавая шаблонной эмоциональностью нарочито вычурных мистических образов у тех имитаторов течения, которых А. Белый именовал «обозной сволочью символизма»<sup>18</sup>. Но в первые годы XX столетия до этого было далеко. И замороженность мистическим, и пантеизм как представление о гармоническом единстве универсума, и насущная потребность мифологизировать все увиденное – только еще становились основой жизнеощущения будущих голуборозовцев.

На «Алой розе» Уткин экспонировал и работы начала 1900-х годов, где чувствовалась еще училищная пленэрная закуска. Постепенно его творческие ориентиры менялись. Ни серовско-коровинская, ни левитановская традиции не были определяющими. Ориентиром

становилось искусство Борисова-Мусатова. Он решающе повлиял не только на младших саратовцев, но и на других голуборозовцев. И не только на них: иные живописцы русского авангарда знали «мусатовский» этап своего становления.

Можно говорить о путеводном значении мусатовской живописи для творчества Уткина. Исследователи отметили это давно. И преувеличили значение глубокого воздействия, будто бы напрочь стиравшего самобытность младшего мастера. Даже пронзительный Абрам Эфрос, не то чтобы не заметил в 1910-е годы Уткина, но явно недооценил, не почувствовал его своеобразия. И позднее он не стал для него самостоятельным явлением: «Только Уткин – нежный светляк в мусатовских травах! – так и не отошел от приемов и эмоций учителя»<sup>19</sup>. Это писалось при жизни художника, а в год его смерти, вспоминая голуборозовцев, критик отделялся игриво-поэтическим сопоставлением, не лишенным ассоциативного подтекста: «Уткин в качестве саратовского Фра Анжелико, блаженно вздыхал синевами, золотистостями, цветиками и листочками»<sup>20</sup>.

Его убежденность передалась последующим исследователям, утверждавшим зависимость творчества Уткина не только от Мусатова, но и от исканий П. Кузнецова. Спустя десятилетия ему вторила А. Русакова: «Уткин скорее подражал результатам мусатовских исканий...»<sup>21</sup> В монографии о П. Кузнецове она утверждала зависимость ранних работ Уткина от исканий друга, словно не предполагая персональности его художнического лица. А это неверно. Причины их стиливого родства не только во взаимовлияниях, а в близости пантеистического мироощущения.

У Уткина «обретение себя» наступило раньше, чем у импульсивного, напористо ищущего Кузнецова. Замедленность последующего развития предопределялась устойчивостью своего, исходного, найденного им рано. Соприкасаясь с такими мощными творческими индивидуальностями, как П. Кузнецов, Петров-Водкин, Сапунов, Судейкин, Сарьян, Крымов, он не потерялся, не изменил своего лица. Это один из наиболее самоуглубленных и сосредоточенных на оттачивании мастерства художников стремительной и бурной эпохи. Живопись его, честную и скромную, лишенную броскости и притязательности, не спутаешь ни с чьей.

Узнаваемость уткинских работ, их мгновенная отличимость – верный показатель творческой самостоятельности. Уткин не страдал тем, что именуют «гипертрофией стиливых признаков», он был далек от «стилистического максимализма» иных голуборозовцев, прежде всего П. Кузнецова. Его сюжетный репертуар ограничен, интонационный диапазон сужен, но более устойчив. И в самых символистских

уткинских полотнах нет судорожной экстатичности, свойственной тогда его безоглядно увлекающемуся другу.

Лиризм Уткина тихий, как бы затушеванный. Он говорит словно вполголоса. Иносказательно-метафорический смысл его полотен не столь обнажен и очевиден. Натужная преувеличенность мистического, свойственная иным голуборозовцам, ему обычно чужда. Внутренняя форма в произведениях друзей и сообщников различна. Да, это различие на базе родства, но разность эмоционального содержания существеннее сходства приемов.

Особая, присущая лишь Уткину эмоциональная настроенность была подмечена чуткими критиками, подчеркивавшими, что у него «нельзя отнять оригинальных мыслей, своего ощущения природы и своей нежности»<sup>22</sup>.

С годами наличие этого *своего* проступило отчетливее.

Можно говорить о пожизненном голуборозовстве Уткина, и объясняется оно совпадением его творческой индивидуальности с выработанными этой группой системой художественного видения и соответствующей стилистикой. В этом смысле он – олицетворение «Голубой розы». Если выставка казалась «тихой часовней», делал ее такой не один Уткин. И «мистический интимизм» свойствен не ему одному. Но, будучи не самым ярким из голуборозовцев, он оказался наиболее стойким адептом этого течения.

Не заостряя и не утрируя общей стилевой тенденции, он последовательно ее выявлял. Врожденный инстинкт меры, редко ему изменявший, оберегал от ходульной псевдомистики, от надуманных аллегорий, которыми грешили иные из его коллег. Уткина отличала оглядка на натуру, живое, очень интимное чувство природы. В его символике меньше вычурного, болезненно-изломанного. Он простодушен и искренен, а потому органичен.

Критики сразу почувствовали в выступлении голуборозовцев программную общность стилистических устремлений: «Выставка, прежде всего, заинтересовывает, как выражение коллективного искания»<sup>23</sup>. «Глубинную связь» крупнейших мастеров группы, основанную на «тяготении к сверхчувственному», на взгляд Л. Столицы, особенно подчеркнула выставка «Голубой розы». Их «согласное творчество» представлялось ей «радугой», знаком того, что «закончилась очистительная гроза индивидуалистического искусства», а стало быть, настает «любовно-религиозное сотворчество Грядущего».

Рассуждая о П. Кузнецове, братьях Милиоти, Сапунове, Судейкине, она сознает, что истоки их творчества различны, но акцентирует групповую общность: «Каждый из них является уже вполне выявившим свою художественную личность, но каждый в то же

время тоном творчества своего дополнителен к другому, отчего и получается сила сияния»<sup>24</sup>.

Будущие голуборозовцы искали живописно-пластический эквивалент мистико-пантеистической поэзии младосимволистов. Эти поиски сплачивали их и обособляли в среде участников сложившихся художественных группировок. За год до рождения «Голубой розы» в «Золотом руне» уже пророчили, что группа молодежи объединится вне пределов МТХ, обрекая его своим уходом на гибель<sup>25</sup>. Пророчество это в первой части сбылось, и группа голуборозовцев «не только уверенно вошла в общесимволистское движение в России, но и оказалась последним значительным объединением символистов – живописцев, графиков и скульпторов в европейском искусстве»<sup>26</sup>.

А. Русакова (вослед С. Маковскому и А. Эфросу) акцентировала существенную черту, роднящую их: «...стремление к пластическому упрощению образов, опережающее готовый вот-вот родиться в России неопрIMITивизм» – и указала на его отличия от неопрIMITивизма художников русского авангарда<sup>27</sup>. Эти черты свойственны и полотнам Уткина, таинственная многозначительность которых сочеталась с доверчивой детской наивностью.

Символистскими полотнами некоторые мастера «Голубой розы» участвовали в экспозициях «Венка» (1908) и «Салонах “Золотого руна”» (1908, 1909, 1910), которые уже не обнаруживали прежнего стилевого единства. Меняется направленность исканий и коренных голуборозовцев, каждый из которых нащупывал собственный путь. Сегодняшнему взору «Голубая роза» представляется более разногласной, чем виделось современникам. Голуборозовцы – скорее единомышленники, а не «единочувственники». Единение их – от рационально воспринятых идей литературного символизма<sup>28</sup>. Глубинные же истоки разводили их. Время обнаружило это: каждый пошел по своей колее. Сказалось не только различие темпераментов, но и несовпадение типов художественного мышления. Их стилевое единство и отдаленно не напоминало групповой монолитности ядра «Бубнового вала»<sup>29</sup>.

Генезис расхождений коренился в разности истоков: «Так “Голубая роза” создалась в силу взаимного притяжения художников по существу индивидуалистов, причем индивидуализм явился спайкой между мистическим Павлом Кузнецовым и натуралистом (не реалистом) Крымовым», – утверждал один из участников и идеологов «Голубой розы»<sup>30</sup>.

Все они искали общую для живописного символизма платформу. Объединяющим принципом стал перевод изображаемого в иносказательный план: картина – как пограничье реального и ирреального, когда визуальные образы отсвечивают иным значением. «Группа “Го-



лубая роза” удачно выбрала себе название-манифест, сочетающее лаконизм, многозначность и дерзкую образную выразительность. <...> Прежде всего, объявлялось программное и состоялось “формальное” присоединение живописи к символистскому движению»<sup>31</sup>. Все так, но не случайно сказано: «Содержание всевозможных “измов” XX века внутри себя разнородно. На сходном формальном языке можно говорить о разном: с другой стороны – можно мыслить и чувствовать сходно, говоря при этом на разных языках»<sup>32</sup>.

Генетически голуборозовцы связаны не только с мастерами раннего русского символизма – Врубелем и Борисовым-Мусатовым. Для некоторых не менее существенно воздействие коренных мирискусников или ранних московских импрессионистов. Последующее расслоение голуборозовцев было неизбежным. Пути их неуклонно расходились: у каждого преобладающее значение получали первичные импульсы собственного творчества. Различные по истокам, по вкусам, по темпераменту, по размаху творчества, голуборозовцы в чем-то созвучны между собой. Исследователи чаще акцентируют относительную их общность и устойчивость этой общности<sup>33</sup>. Но она была сложной и внутренне неоднородной.

Абрам Эфрос различал в их стане искренних визионеров, связанных с мистической линией символизма, П. Кузнецова и Уткина, противопоставляемых им мастерам, чьи полотна ориентированы на театрализованную живопись мирискусников. То, что для последних было затейливой игрой, для первых – увлечением серьезным. У них не было того привкуса театральности, как у Сапунова, Судейкина, Феофилактова, Милиоти и ряда других. Типологическое родство этих групп, разнившихся мировоззренческими установками, было относительным.

«Голубая роза” представлялась своего рода звездной туманностью, где сила блеска была разная, но природа блеска – одна. Историческая перспектива разложила с тех пор это скопление на составные части. Они оказались очень непохожими. По одну сторону были мистики, по другую – мистификаторы; там была группа Павла Кузнецова, Уткина, Бромирского, здесь – Сапунова, Судейкина, Милиоти; первые, если взять пушкинское выражение, “вдохновенно бормотали”, вторые лукаво шаманствовали; одни юродствовали, другие прикидывались»<sup>34</sup>. Думается, и «природа блеска» таила в себе существенные различия. Границы творческого «единства» видны отчетливо.

Для П. Кузнецова, и в особенности для Уткина, первоимпульсом стало искусство Борисова-Мусатова<sup>35</sup>. И причина их творческой близости в общности истоков. Нередко ее выводят из особенностей саратовской природы, впечатления которой изначально предподре-

деляли живописно-пластический и ритмический строй их полотен. В этом усматривали «нечто специфически-своеобразное, что дает право говорить о художниках-волжанах почти как о направлении»<sup>36</sup>.

Родоначальник этого «направления» Борисов-Мусатов. Наиболее последовательно пейзажное обоснование истоков мусатовского колоризма и мусатовской монументальности дал В.А. Никольский: «От саратовской природы идут несомненно эти медленно идущие горы облаков, которые так любил Мусатов. <...> От заволжских просторов, от голубых и синих тонов кончающегося летнего дня, так характерных для саратовской природы, идут излюбленные гаммы мусатовского колорита. И, наконец, я позволю себе утверждать, что от волжских степных горизонтов, от волжских, одевающих голубеющим пеплом далей, идет и тяга Мусатова к стенописи, к фреске, к живописи, ставящей себе задачей не иллюзию трехмерности картины, а свободное заполнение громадных стенных задач...»<sup>37</sup>

Никольского, казалось бы, легко оспорить: и в описании саратовского пейзажа не так уж много сугубо местной специфичности; и тяга к монументальности – общее свойство многих тогдашних мастеров, ее не объяснить только своеобразием нижневолжской природы; и хуже того: само по себе созерцание все тех же неизменных ее мотивов (как в домусатовские времена, так и после него) рождало и совсем иные варианты пейзажного видения, очень далекие от мусатовского. Но отчасти Никольский прав: Мусатов-живописец был невозможен без претворения впечатлений, которые дала родная природа. Они стали одним из компонентов его искусства, не единственным, наверняка и не самым важным, но существенным и значимым.

Живопись Борисова-Мусатова – пожизненный творческий источник, от которого Уткин то удалялся, то приближался к нему вновь. Время их первых контактов – середина 1890-х годов. Но должно было пройти еще немало лет, чтобы Уткин подошел к мусатовскому декоративному пленэру и мусатовской символике. Он оказался ближе других духовной сущности мусатовских исканий и напоминает его не только собственно «живописью», но и общей душевной тональностью своих картин. То, что кажется у него мусатовским, шло не от простого заимствования, а от вызревания сходной лирической эмоции. Это всегда результат глубинного процесса.

Непосредственное ученичество у Мусатова для Уткина и его друзей было весьма относительным, ибо духовный опыт их был уже иным. Его лирический импрессионизм казался недостаточно философичным. В нем не находили они того «засоса в символ вещи»<sup>38</sup>, которого жаждало новое поколение живописцев. Их привлекает «мир тайных сил, загадок естества»<sup>39</sup>. Субъективизм восприятия усилива-

ется, явственней становится трансформация натурального мотива. Так исподволь формируется голуборозовский символизм.

Русский символизм был продолжением западноевропейского, но и органичным продуктом родной страны. А. Белый считал его глубже и почвеннее, чем символизм французский. К нему подвели имманентные законы эволюции художественных стилей, но прежде всего сама европейская и русская жизнь эпохи: «Символистом была действительность, которая сама была в переходах и брожении; вся что-то скорее значила, нежели составляла, и скорее служила симптомом и знаменем, нежели удовлетворяла»<sup>40</sup>.

В русской живописи символизм развивался в значительной мере под влиянием литературы. Импульсы повышенной лиризации шли от поэзии, которая опережала живопись и ставила ей задачи: «От видимой реальности и через нее – к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей»<sup>41</sup>. Порою картины оказывались образно-ассоциативным воплощением мотивов современной поэзии. Конечно, зависимость голуборозовской живописи от философско-литературной традиции символизма осложнялась преемственными связями, побочными влияниями, ограничивалась спецификой визуального и пространственного искусства, его прирожденными отличиями от возможностей литературы.

Эта зависимость выступала не прямо, а опосредованно, путем предварительной переориентации «спроса», путем выработки совершенно особого зрительского восприятия, которое было присуще всей культуре символизма. По наблюдению Г.Ю. Стернина, отмечавшего существенные сдвиги в творческом сознании эпохи, «результат, получавшийся из сочетания действительных качеств искусства и особенностей его восприятия, существовал в виде важного феномена духовной жизни той поры и оказывал свое влияние как на художника, так и на потребителя творчества»<sup>42</sup>.

Петров-Водкин вспоминал: «Еще неяснее, чем Метерлинк, но ближе к нам замузицировали символисты, раздвигая преграды для времени и пространства». Это был момент «зазыва в символизм, в декадентство, в ласкающую жуть неопределенностей», время «симфоний Андрея Белого с их дурманящими нежностями недощупа и недогляда...»<sup>43</sup> Конечно, в изобразительном искусстве требовалось не только обозначить «невидимое», но и как-то показать его, найти визуальный образ сверхчувственного.

М. Волошин определяя различия символизма литературного и живописного, оговаривался, что в эпоху, «когда символ оказался девизом, написанным на знамени искусства, мастера слова заразили живопись, изначально и по преимуществу бывшую искусством сим-

воличным – искусством обозначающим и знаменующим, заразили символами, привнесенными извне, – символами литературными»<sup>44</sup>.

Атмосфера призрачности, выражение затаенных предчувствий, загадочно-зыбких, словно извлеченных из иррациональных глубин духа, а потому как бы непроясненных, недооформленных – такого художества ждали в символистских кругах: «Что форма, что цвет, когда полусонная греза должна наискивать неясный образ?» – писал Петров-Водкин<sup>45</sup>. Он нашел путь в символизм, минуя увлечение «дурманящими нежностями недощупа и недогляда»<sup>46</sup>, не только потому, что пришел к нему запоздало, учитывая опыт друзей. Сказалась и склонность к рационально-рассудочному постижению мира, к акцентированной линейности и почти скульптурной четкости формы. Его устремление к символизму стало путем к неоклассике.

Сугубо символистских холстов Уткина сохранилось немного. Образный смысл их не всегда до конца ясен. И «непроясняемость» здесь программная. Она в русле самодовлеющего интуитивизма, культивируемого символистами<sup>47</sup>, когда акцент делается на подсознательном «узрении» потустороннего или тайного, которое, реализуясь в картинной плоти, обретает осязаемую оболочку. Образ природы трактован в формах, отрешенных от конкретно-случайного и вневременных.

Это живописные олицетворения мистико-символистских понятий, рационально не очень-то постигаемых, но обладающих силой непровольного внушения. Субъективности поэтических ассоциаций придается принципиальное значение. Крен в сторону еще большей свободы музыкально-образного претворения видимого получает у голуборозовцев осознанную целенаправленность. Мелодическая выразительность уткинской живописи и графики с их нежно струящимися линиями, с настойчивыми ритмическими повторами – наглядный тому пример.

Проблема воссоздания «внутреннего напева», отзвука душевных вибраций, пластической передачи ощущения звучаний, своего рода визуальной музыки, не была случайной в поэтике Уткина. Это норма символистского движения. Доминирующее значение музыкального прокламировалось его идеологами: «Не будут ли стремиться все искусства все более и более занять место обертонов по отношению к основному тону, то есть к музыке?»<sup>48</sup>

А на страницах печатного органа голуборозовцев формулировалась необходимость поиска «тех новых законов живописного творчества, которые должны дать теоретическую основу будущих красочно-музыкальных произведений»<sup>49</sup>. Такое понимание характерно для общесимволистских представлений о задачах искусства, призванного соединить душевную настроенность творца с музыкой мироздания:

«Музыка – окно, из которого льются на нас очаровательные потоки вечности»<sup>50</sup>. «Главное в музыке – это неслышимое, в пластическом искусстве – невидимое и неосязаемое, чувственное выступает носителем нечувственного»<sup>51</sup>.

Предголуборозовские искания – время окончательного вызревания уткинского символизма. Показательной стала картина-панно «Сон» (1905), написанная в период между «Алой» и «Голубой розой». Это одна из программных его работ. В. Круглов справедливо относит ее к классике отечественного символизма<sup>52</sup>. И образно-семантической сутью изображенного мотива, и ритмико-пластической организацией холста картина «Сон» целиком принадлежит этому течению. Она показательна для складывающейся символистской стилистики вообще. Здесь явлена и та «голуботускляя печаль»<sup>53</sup>, ставшая основной тональностью экспозиции «Голубой розы».

Тут почти полный набор символистских образных приемов: отрешенно-фантастический пейзаж, орнаментализованная растительность, блеклость серовато-голубого пригашенного «ночного» цвета, призрачность зыбкого лунного свечения, беспокойные тени, бегущие по земле, эротический призыв – змеиная гибкость обнаженной женской фигурки, полнейшая выключенность из времени исторического, отрешенность от какой бы то ни было пространственной конкретики.

Но и в сочиненном ландшафте образ природы воспринимается органичным и убедительным. Вымышленный мотив кажется реальным: в нем сохранилась доля «остаточной натурности». Вообще визуальные воплощения его живописных мифологем, несмотря на сложную метафоричность и явное преобладание орнаментально-декоративного начала, сохраняют иллюзию жизненной достоверности. По крайней мере – зримой правды сновидения.

Тема сна не случайна в эстетике символизма: это состояние мыслилось как прикосновение личности к тайнам мировой души, к непостижимым загадкам универсума: «Наше дневное сознание – только малая искра, мерцающая над вселенными мрака»<sup>54</sup>. Но уткинская космичность камерного звучания: не надмирность, а неотмирность, не беспредельность, а запредельность. Внутренней мелодике картин свойственна элегичность, они погружают в атмосферу отрешенно-мечтательного созерцания. Если же говорить о приметах внешних, то с середины 1900-х его отличает свободное владение стилистикой модерн, им создана целая сюита символистских композиций.

В их числе полотно «Ночь (Осенняя песня)» (1904), «Лунное» (1906). Первое – эскиз декоративного панно, где символизация достигается недосказанностью сюжета: мерцание желтой листвы, полеты громадных нетопырей или сов, загадочное чудище, чьи очертания

едва проступают из полумглы, – в этой до конца неразгадываемой образности толчок к восприятию тайны, жутковатого сокровенного смысла фантастических ночных видений.

Волшебно-сказочный пейзаж второго вводит в круг поэтических ассоциаций, связанных с переживанием напряженной тишины лунной ночи. «В густом синем сумраке работы Петра Уткина “Лунное” мерещатся образы-призраки, дрожащие силуэты, готовые исчезнуть от первого громкого звука. Рожденные полнолунием, они растворятся с первыми лучами солнца»<sup>55</sup>. Черты конкретного мотива преобразуются призрачным свечением, утрачивая реальность, – это неподлинный пейзаж, где за внешней оболочкой таится действительное его существо.

Пантеистическое восприятие мира предопределило устойчивое пристрастие Уткина к космизму, к мистериальному преобразению реальных явлений природы. Ночное небо как дорога, уносящая в горние сферы, отрешенные от всего земного, к загадочно мерцающим звездам, как путь в бездонные и бесконечные глубины мироздания – это отчетливо читается в одном из программных полотен – «Торжество в небе» (1906). Кажется, что впечатление от картины породило поэтическую строфу А. Белого: «Мгновеньями текут века. / Мгновеньями утонут в Лете. / И вызвездилась в ночь тоска / Мягущихся тысячелетий»<sup>56</sup>.

Изображение бесконечного и вневременного фантастического неба с мириадами мерцающих звезд, застывшего в торжественном молчании, обретает содержательную значимость, создавая ощущение запредельного таинства мира и зачарованности им художника-визионера, словно упоенного слиянием с универсумом. Ни в одной другой его работе мистика космоса, пронизывающая надземную высь, не выражена с такой убеждающей наглядностью. Это одно из свидетельств близости уткинских устремлений поэтической космологии М. Чюрлениса, который интересовался исканиями голуборозовцев<sup>57</sup>.

Уткинский космизм не отличается масштабностью. Огромность внешнего мира у него не акцентирована. Пафос распахнутых далей не характерен для него. Пространство чаще замкнуто, зона его узка, глубина не выявлена – это лишь фрагмент неохватного мироздания, свидетельствующий о его масштабах. Верно замечено: «Символ не посягает на то, чтобы воплотить форму истинного космоса, но лишь утверждает его существование»<sup>58</sup>.

Соловьевская философия всеединства лежит в основе культуры русского символизма. Мистическое чувство единения с универсумом присуще было и мирозерцанию Уткина. Изобразительная основа его полотен несколько расплывчата, фабульно-описательный подход сменяется поисками «отзвучных соответствий». В чередую-

щейся возвратности линейных «опаданий» и «взлетов», в свободном варьировании интервалов-пауз, в импровизационной затейливости ритмических переходов словно бы свершается трансформация зримо-пространственного в мелодическо-временное.

Работы эти держатся единством музыкально-лирической эмоции. Уткин строит скорее на недоговоренности, чем на многозначности, на ассоциациях загадочно-неопределенных. Им используются и мелодический потенциал линейно-ритмических построений, и чарующие гармонии цветовых созвучий. Образы становятся волнующе-неясными, призрачными и тающими, как сновидения. Предметный мир оказывается расплывчато-зыбким, словно растворяясь в медленно замирающей, гаснущей мелодии. И вместе с тем не теряется ощущение собственно живописных достоинств<sup>59</sup>.

Таков «Пейзаж с облаком» 1907 года. Здесь видимое – только символ невидимого, рожденного музыкально-лирическим переживанием. Даже и не равенство реальности и мечты, а явное преобладание последней: просветляюще-отрешенное безмолвие светлой ночи, мягкое мерцание белого и зеленовато-голубого, ощущение таинственной миражности изображенного. «Уйдем в мечту! Наш мир – фата-моргана!» – брюсовский призыв<sup>60</sup> был услышан и получил в эти годы широкий отклик.

Трактовка видимого как отзвука духовно-душевной жизни художника-творца – общее свойство живописи символистов. Переживания проецируются на пейзажный мотив порою и без прямого созвучия с его особенностями, как бы заряжая его мистериальностью. Такое «стремление воспользоваться образом действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания» А. Белый считал «характерной чертой символизма в искусстве»: «Образ как модель переживаемого содержания сознания есть символ. Метод символизации переживаний образами и есть символизм»<sup>61</sup>.

Интересно, как в мирозерцании Уткина отражались сформулированные постулаты символистского жизнеотношения: «видеть в себе центр мира», «нечувствительно сливать свои душевные состояния с явлениями окружающего мира», «считать законы своего духа законами мировых отношений»<sup>62</sup>. Весной 1907 года он выразил свое творческое кредо, близкое этим определениям: «Для меня нет эпизодов, то есть или все эпизоды – целая жизнь, или их совсем нет. Для художника все содержательно, таинственно и глубоко. Все явления моей жизни не бесследны и потому красивы»<sup>63</sup>.

Отмечались аналогии его живописи с поэзией А. Блока. Об этом писал Г. Тастевен, выделивший «нежного лирика красок Уткина с его неясным романтизмом, напоминающим Блока»<sup>64</sup>. Ассоциация не

столь уж произвольная. Она понятна не только тем, для кого Блок «создатель бесплотных и бескровных призраков в духе Мориса Денниса и Метерлинка»<sup>65</sup>. Немало переключек с уткинскими мотивами в его пейзажной лирике, как и в стихотворных пейзажах других поэтов. Важнее отмеченная «редкая космическая чуткость Блока»<sup>66</sup>. А, рассуждая о живописи той поры, А. Эфрос акцентировал «космогоническое самомышление символизма»<sup>67</sup>.

Мировоззренческую их близость обнаруживает одно из стихотворений: «Внемля зову жизни смутной, / Тайно плещущей во мне, / Мысли ложной и минутной / Не отдамся и во сне. / Жду волны – волны попутной / К лучезарной глубине. / Чуть слежу, смежив колени, / Взором кроток, сердцем тих, / Уплывающие тени / Суетливых дней мирских / Среди видений, сновидений, / Голосов миров иных»<sup>68</sup>. Окончательный текст датирован 1908 годом. Первоначальный же текст второй строфы ближе символистским устремлениям поэтов и художников: «Неисчисленные тени / Величайших сил мирских / Ждут ответных сновидений... / С ними сердцем я затих, / В ожидании поклонений / Неизвестных, неземных...»<sup>69</sup>

Нет уверенности, что Уткин был знаком с этим стихотворением, но родство с блоковским жизнеощущением, выраженным с такой образной точностью, не вызывает сомнений. Приобщение к гармонии универсума становится и для него предпосылкой творчества, то есть «ответных сновидений», в которых и совершается интуитивное познание стихийных проявлений мировой воли. В символизме возрождались творческие принципы романтизма: это и была постреалистическая его модификация. И пониманию уткинской живописной лирики может служить определение одного из ранних русских романтиков: поэзия – «не тело, в которое вдохнули душу, но душа, которая приняла очевидность тела»<sup>70</sup>.

Мусатовски чистая картина «Пейзаж с облаком» дает впечатление абсолютной выключенности из событийного потока. «Далеко мимо нас проходит время, / Часов исчезло сумрачное бремя...» – Уткину созвучны чувствования поэтессы-современницы<sup>71</sup>. В его полотнах иногда ощутимы пора года, часть суток, но время историческое отсутствует в них. Уже у Мусатова оно весьма приблизительно: «просто красивая эпоха», а Уткину как бы и вовсе ни к чему. Дело вовсе не в ретроспективизме тематики, а в нарочитой сюжетно-тематической «вневременности» подобных картин.

Она не только исповедовалась мастером, но и прокламировалась им: «Целая страна может жить во тьме или свете – в искусстве же не может быть ни упадка, ни возрождения, а есть только художники и нехудожники. Утверждаю потому, что не знаю примеров, когда бы



творчество выдающихся художников вытекало из потребностей страны...»<sup>72</sup> Признание важное для эстетического самосознания Уткина.

Но не стоит отождествлять наивное теоретизирование художника с его жизненным поведением. И тем более принимать искренние намерения за достижимые результаты. Уклониться от обжигающего дуновения истории ему не удалось. Возможность пресловутого «ухода от действительности» вообще иллюзорна. Она не дана художнику. И пассивное неприятие прозаичности социального уклада – тоже ведь позиция, быть может, невольное участие, своеобразный протест против пошлости будничного бытия. Уткин разделял основные веяния своего времени. Этого не могла изменить его настороженность к доктринерству и избыточному максимализму проповедников символистской эстетики.

Эпоха «послереволюционного похмелья» и общественной депрессии, наступившая в 1907–1908 годы, укрепила в Уткине, predisposed к утопизму, стремление уйти от дисгармонии повседневья в просветленную гармонию мечты. Свой идеал он искал вдали от суетности земных путей<sup>73</sup>. Вознесенный в астральные выси, образ становится почти недоступным непосредственному созерцанию. Восхождение от конкретно-явленного к отвлеченно-духовному требовало высвобождения от реального в самой живописной плоти картин, точнее, вело к визионерской обесплоченности их.

Подобное полурасстворение живописной формы, которая, по слову критика, «начинает светиться содержанием», характерно для эстетики символизма, с его пониманием искусства как способа «проникновений в мир запредельного»: «Символизм – система выражения того, что невыразимо. Символизм – звено, смыкающее два мира. Символизм – язык намеков, таинственных и безмерных по глубине указаний, язык бездонный по значению»<sup>74</sup>.

Современный исследователь, анализируя характерные уткинские произведения, говорит о «непроясненности сознания, подсказывающего загадочные, труднообъяснимые, таинственные образы. <...> Эту непроясненность фиксирует не только приблизительность изображения, но и зыбкость мироощущения, расслабленность чувств, слабеющее волевое начало, интимность общения с природой. Пейзаж соблюдает как бы “договорную условленность” все таинственное, неясное относить к символизму»<sup>75</sup>. Неверие художника в то, что материальное может выразить идеальное, вело к «дематериализации» самой живописи, к «разгрузению» ее от осязаемости, веса, объема.

Подобная стилистика была свойственна и его товарищам по объединению: «Они создали своеобразную “живопись души” – зыбкую, нежную, бесплотную и фантастическую живопись – благоуханной памяти – “Голубой розы”»<sup>76</sup>. Так выработывался стиль, адекватный

своему назначению, – в зримом передать незримое, стать чувственным воплощением нечувственного. Так рождалась пантеистическая символика, направленная на «высвечивание» гармонии глубинных сфер человеческого духа, сопричастной гармонии универсума. Путь, таящий угрозу природе живописного искусства.

С. Маковский первым определил опасную особенность голуборозовской живописи, стремящейся к дематериализации видимого. Воспринимая уткинские холсты как «обещающие миражи предчувствий и воспоминаний», он остерегал от излишней переутонченности: «Вообще усложнение символической темы чаще становится недостатком, чем достоинством картины. Особенно при упрощенности техники эта победа духа над плотью – опасное нарушение равновесия. Живопись не может сделаться бестелесной, как бы ни “дематериализовалось” изображение природы. В живописи должна быть плоть, более того – скелет; иначе ей грозит возможность расплыться, исчезнуть в фантастических дымах»<sup>77</sup>.

Замечание это касалось не только одного Уткина. Символистские идеи у него оказались относительно суженными, сводясь к всегдашней предрасположенности к пантеистическому одухотворению мира. Тот же критик, настаивая, что в уткинских полотнах «слишком чувствовалась символическая тенденциозность», специально оговорился: «Но уже и тогда между исканиями голуборозовцев они выделялись тонким благородством тона и нежно-сосредоточенным чувством природы»<sup>78</sup>.

Излишняя акцентированность внешними средствами душевных вибраций художника вообще присуща творческой эстетике модерна. И в живописи, и в графике Уткина этого периода есть привкус далеко не лучших черт утвердившегося стиля: налет болезненно-сомнамбулической фантастики, надуманной аллегоричности. Привкус, налет – не более. Это и «багряно-огненная»<sup>79</sup> «Осенняя песня» (1904) с ее смутными и тревожащими предчувствиями; и неотвязные наваждения волнующих таинственностью томительных снов в «Ивановой ночи» (1907); и ощущение некоей мистической «явленности» бесплотных видений мечты в «Утренней молитве» (1908); и завораживающая, осенне-прощальная, «отлетающая» мелодия «Займища» (1908).

«Эта черта, эта сомнамбуличность, таинственность, это бредное, иногда темное, иногда сотканное из прозрачайших грез и дыханий, меня всегда поражало, как неизменно присущее всем настоящим произведениям искусства. Почему? И является мысль, что не есть ли это своего рода веяние и дыхание потусторонности, запредельности, внешний и объективно наблюдаемый отпечаток и призрак совершившихся проникновений, вочию сотворенного чуда»<sup>80</sup> – так оценивал подобные образы современный критик.

Угадывается и мечта о своеобразном неомифологизме, показательная для эстетического мышления той поры. «Тропой символа к мифу» – так формулировал ее Вячеслав Иванов. «В круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество»<sup>81</sup>. Предчувствиям «новой органической эпохи» не суждено было реализоваться. Культура символизма не породила общезначимой мифологии: ей препятствовала гипертрофированная субъективность ее носителей, сыновей индивидуалистической эпохи. А настойчивые призывы к «соборности» особого успеха не имели.

Мифологизм символистов был персональным: у каждого особый мир, своя система метафоризации, собственный набор символов. Миросозерцательный смысл сугубо авторских мифологем не мог обрести всеохватного значения, замыкаясь на самом мифотворце или ближайшем его окружении. Попытки расширить сферу их воздействия оборачивались тривиальностью художественной идеи, образами вымученными, ходульными и фальшивыми. Теоретики символизма едва ли согласились бы с этим: притязания на общезначимость мифа прокламировались достаточно напористо<sup>82</sup>.

Увлечение модерном, «всегда заключавшим в себе склонность к иллюстративной символичности»<sup>83</sup>, отзывалось у иных голуборозовцев литературностью. Уткин довольствовался «интимнейшими из иллюстраций с “настроением”, робкими признаниями души, побывшей сумеречные сказки»<sup>84</sup>, не пытаясь форсировать их звучание. И живая природа сохраняла для него «влекущее свое очарованье». Она действовала целительно. Конечно, стремление к слиянию с ней опосредовано идеей мистического всеединства, и важна ему лишь застенно-глубинная суть природных стихий. Он устремлен к внутреннему, не игнорируя внешнего.

В.М. Лобанов привел рассуждение Уткина о достоверности и фантазийности своих пейзажей: «Кто-то не то написал, не то сказал, рассматривая мои картины на выставке, что все они сплошная фантазия, в жизни никогда не бывающая <...>. Неверно все это! Все, что я писал и показывал на выставках, я видел, наблюдал, переживал, сидя на берегу или развалясь на носу лодки, качавшейся на зыби Волги. Я ничего не выдумывал и все, что есть в моих картинах, я видел воочию. Может быть, у меня не всегда выходило и получалось, что надо, может, не хватало сил, но я изображал только то, что видели мои глаза и чувствовало мое сердце <...>. Даже изображенные мною миражи я ясно наблюдал и старался всеми находившимися в моем распоряжении живописными средствами правдиво передавать»<sup>85</sup>.

Трудно ругаться за буквальность его слов, воссозданных по па-

мяти годы спустя, но общий смысл не вызывает сомнений. Ведь он говорил о том, что видел не только глазами, но и сердцем. Убедительность внутреннего озарения подпитывалась пристальностью его наблюдений, стремлением к духовной наполненности образа, который обретал символический характер, не теряя видимой конкретности. Если в предсимволистских пейзажах Уткин выявлял ирреальное в реальном, то теперь, несмотря на уход от предметной конкретизации, он придавал ирреальному видимость визуально явленного.

Для его лирического пантеизма стали характернее сосредоточенность на внутренних видениях, а не на поисках таинственных соответствий запредельному путем вчувствования в облик реальных мотивов. Культивирование заведомой символизации начинается у него не раньше 1903 года, когда вызрел канон композиционно-пространственной и ритмической организации образа, открывающий его символический план.

Уткинские полотна середины 1900-х годов – это своего рода запечатленные на холсте галлюцинации («Любители бури», «Молния», «Северная колыбельная песня», «Иванова ночь», «Утренняя молитва» и другие). Давно сказано: «Слово у символистов не изображает и не выражает, а знаменует»<sup>86</sup>. Изображения этих полотен не воссоздавали реалии мотива, а знаменовали единую сущность человека и природных стихий. Как и другие художники-символисты, он реализует свои грезы, «абстрагируясь от натурального видения, но, не порывая радикально с миром видимым»<sup>87</sup>.

Характерна картина «Любители бури» (1908). Мифологизация пейзажа, сохраняющего отдаленную связь с натурным восприятием, достигается волнующей таинственностью изображенного: причудливыми изгибами ветвей, струящейся листвы, преобразованных отсветами грозового неба и потоками вихрящегося ураганного ветра. Крохотные фигурки только подчеркивают силу разбушевавшейся стихии.

Но особой динамики, предполагаемой сюжетом, нет: буря как бы остановлена и зафиксирована в одном из мгновений. Дан некий суммированный ее образ. Силуэтно-плоскостное решение, декоративная обобщенность колорита и пластики, почти орнаментальная стилизация растительных форм, свет не как реальное освещение, а как внутреннее свечение красок – таков путь преодоления натурности, предопределявший и образно-стилевую природу символистских полотен Уткина.

В не менее концентрированном виде это присуще и картине «Ночь. Ветер» (1907), где еще ощутимее мусатовские интонации. Отзываются они не только в характере колорита или в загадочно-прекрасной женской фигуре, напоминающей мусатовских девушек, но

и в благородной эмоциональной сдержанности, присущей образным решениям старшего мастера, своеобразной медитативности, гармоничном строе и филигранной сработанности лучших его композиций.

В уткинской образной системе и в его стилистике своеобразно преломились общесимволистские методы. Рассуждая о том, что у Сарьяна и Сапунова реальный мир служит только предлогом дальнейшей работы воображения, Бенуа замечал: «Часто они вдохновляются видимостью, но образы действительности сейчас же претворяются в фокусе их зрения и мозга в какие-то ирреальные формы, получающие новую, более яркую, но исключительно красочную жизнь»<sup>88</sup>.

Активизация живописно-пластического начала позволяет и Уткину создавать убедительные пейзажные образы не в формах самой природы. В. Милиоти не случайно утверждал, что для современного художника «природа цель лишь постольку, поскольку она является средством для воплощения индивидуальных переживаний»<sup>89</sup>. Показательна в этом смысле и явно визионерская «Северная колыбельная песня» (1905) Уткина, известная только по фотоснимку и воспоминаниям современников художника.

Вдова художника задним числом связывала эту картину с освободительными веяниями поры ее создания: «Как лирик по-другому он не мог почувствовать-предчувствовать революцию. Три слабых человеческих существа несут венки, и все это окаймляется прекрасной сосновой веткой. В одном углу, опущенная снегом, блестит и наша Северная звезда. Это Северный гобелен. Это предчувствие чего-то рождающегося сильного...»<sup>90</sup>.

Один из саратовских учеников Уткина вспоминал: «В ее, казалось бы, вычурности, надуманности не было ни вычурности, ни надуманности – это действительно песня, вылившаяся из глубин души художника-поэта, легко ранимого прозой окружающей жизни, выполненная в глубоких бархатистых сине-серовато-серебристых тонах. Она (картина) и сегодня волнует, встает в памяти своей мелодией пластики, образности, подлинно чарующей музыкальности»<sup>91</sup>. Художник Б.В. Миловидов говорил о каком-то взвешанном и завораживающем свечении ее красок.

Судя по фотографии, орнаментальность присуща и этому полотну, как и ослабление предметно-вещественной основы всех форм, акцентирование музыкально-ритмического начала. Уткин представляет образы своего воображения как мистерию природы, свидетельство одушевленности мироздания. В микрокосме картины он воплощал таинственные веяния Вселенной<sup>92</sup>.

Такие полотна были метафорой символистского «двоемирия», зримым воплощением мечтательного погружения в глубины подсо-

знания, смутными и зыбкими иносказаниями постигаемых лишь интуитивно медитативно-космических грез художника. Их не понять вне системы настроений и чувствований, характерных для специфической атмосферы тех лет.

Уткин, безусловно, был знаком со статьей Сергея Маковского об Эжене Каррьере в журнале «Искусство» (1905). Критик нашел слова, точно формулирующие и особенности манеры бельгийского мастера, и стилистические устремления молодых живописцев, тяготеющих к символистской образности: «Искусство Каррьера трансцендентно и потому приближается к пластике и музыке. Он ваятель полутелесности. Он, словно не пишет, а лепит образы из светящихся струй и сгущенных сумраков, и в этой лепке – свой музыкальный ритм, нежный и страстный. Повторяю, его сюжеты напряженно-реальны, но не реальностью внешнего мира. Что они? Воплотившиеся призраки людей или люди, одухотворенные до призрачности?»<sup>93</sup>

Такие публикации становились фактами реальной художественной ситуации, оказывая непосредственное воздействие на творческие искания. Аналогии напрашиваются как с полотнами Павла Кузнецова, так и других голуборозовцев, в том числе с упомянутыми картинами Уткина.

Образы, рожденные его воображением, ориентированы на особую тонкость субъективных восприятий, на глубину интуитивных чувствований, и держатся они магией ритма, эмоциональной окрашенностью цвета, мелодической выразительностью живописного рисунка. Объединенные сквозной эмоционально-лирической темой, его картины не выходят за пределы канонических форм символистской живописи.

Обостренность мистического чувства, стремление к подчеркнуто ритмизованной организации холста не противоречили голуборозовской эстетике. Но их программный субъективизм, нарочитая метафоризация смугли и расположенных к Уткину критиков: «Его холсты – обещающие миражи предчувствий и воспоминаний. Но художник еще далек от убеждающего искусства, ему надо учиться и, главное, не усложнять чрезмерно свои темы»<sup>94</sup>.

«Мистически настроенный, но тонкий наблюдатель», – справедливо замечено о Метерлинке<sup>95</sup>. Сказано, словно об Уткине. Зачастую поиски ритмико-мелодической закономерности ведутся им и на материале реальной, не преображенной творческим «хотеньем» природы. Только в характере мотива он становится избирательным. Порою это поэзия «замерзших сказок» оконного стекла: прихотливая игра крошащихся ломких линий, искрящегося «льдистого» голубого и матового белого, тончайшие переплетения ритмов, столь по внешней видимости случайных, но столь же непременно закономерных, как и сами морозные узоры.

На уткинских зимних окнах «струится вечности мороз» (О. Мандельштам). Художник пытался проникнуть в глубь естества природных явлений (ветер, мороз, огонь), выявить его ритмическую пульсацию, показать, как таинственным образом оно творит их рисунок и цвет, как в подспудной работе неизбывных стихийных сил гармонично самопроявляется единство организма Вселенной. Для модерна вообще характерно стремление творить по образцу природных формообразований: «Модерн делал упор на осмысление закономерностей, лежащих в основе структуры природных организмов»<sup>96</sup>.

Вероятно, Уткин мог бы повторить за Вячеславом Ивановым: «Для меня действительность – уже символ, а не материал, подлежащий символизации»<sup>97</sup>. Воссоздавая мотивы, где ощутима стихийно-непроизвольная игра сил универсума, акцентируя эту игру, он органично реализует задачу символизации наглядно-достоверного: «Подчеркнуть в образе идею – значит претворить этот образ в символ»<sup>98</sup>.

Так, в варианте «Займища» (1908) все строится не только на ритме срывающихся с ветвей листьев и отлетающих птиц, но и на смелом сопоставлении золотисто-желтого потока сметаемой ветром листвы с напряженно-синим небом и студеной водой: контраст, характерный для погожего осеннего денька, когда солнце уже не согревает выстуженной земли, – буквально «золото в лазури», по А. Белому. Обычно Уткин не форсирует звучание красок. В большинстве его полотен благородство сдержанной гаммы, почти орнаментальная стилизованность форм, явное преобладанием линейности. Но не теряется чувство реальности природы, претворенной в музыку его картин.

Участники художественного процесса конца 1900-х годов полагали началом обновления отечественного искусства, акцентирующего именно живописность живописи, «Голубую розу». Это читается в листовке Д. Бурлюка «Голос импрессиониста в защиту живописи»<sup>99</sup>. И нынешние исследователи подчеркивают, что эта выставка «вошла в историю как фиксированное условное “начало новейших течений” в русском искусстве»<sup>100</sup>. В сознании же последующих поколений новаторский импульс голуборозовцев надолго заслонился эпатажными выступлениями «Бубнового валета», «Ослиного хвоста».

В 1910-е годы голуборозовцы не пошли по пути напряженного формального эксперимента. Они существенно меняют эстетические ориентиры. В зрелом и позднем творчестве, преодолевая нарочитую символизацию, сохраняли умение подняться над визуальной данностью мотива, видя в нем значимую частицу мироздания. Культивируемый символизм прошел, поэтическая символика осталась.

В уткинской крымской пейзажной сюите 1910-х годов, созданной в период затухания символизма, мистика исчезает, отчетливость

видения восстанавливается. И если картины символистского периода – некая аллегория потусторонности, то здесь явная «посюсторонность»: нет отлета в разреженные надмирные выси, победы сверхчувственного над осязаемым. Образы утрачивают эфирную зыбкость, становятся вполне овеществленными<sup>101</sup>.

Достигается это заметным оплотнением цвета сравнительно с его символистскими полотнами 1904–1908-го. Колористическая изысканность уткинских кучук-койских пейзажей несет в себе дополнительную семантическую нагрузку: показать красоту реализованной мечты, эстетическую значимость этого сотворенного мира, где в неразсторжимом единстве сливались крымская природа, архитектура, скульптура и живопись.

Переориентация на натурность не подлежит сомнению. Но символистский этап был слишком значителен, и иные из этих пейзажей и сюжетно-образной концепцией, и по общему ощущению самой живописи порою близки голуборозовским полотнам. Кажется, что художник еще находился в кругу символистских образов-ассоциаций. На грани символа и реальности картина «Дом Я.Е. Жуковского в Кучук-Кое» с ярко светящимся в сумраке безлунной и беззвездной ночи огромным окном. Цветовой контраст желто-оранжевого и холодной синевы эмоционально напряжен, живописный рисунок упрощен, формы обобщены до знаковости. Они скорее символизируют, нежели осязаемо воссоздают изображенное. В стилистическом смысле картину нельзя отнести к числу символистских<sup>102</sup>, но потенциальная возможность ее ассоциативно-метафорического прочтения несомненна.

В крымских пейзажах очевиден уход от воображаемых мотивов к реальному импульсу. Но иногда изначальная натурность видения подчинена декоративной задаче и существенно преобразована опытом символистских полотен. В иных пейзажах (особенно ночных) сама визуальная реальность оказывается подспудно символичной. А мотив засыпающей природы, таинственная мистерия ночи – одна из важнейших мифологем его творчества.

К примеру, картина «Звездная ночь в цветущем саду», созданная еще в конце 1900-х годов. Непосредственное впечатление, феерически яркой ночи становится символом всеохватной гармонии мироздания. Стебли растений, листва, цветы в таинственном звездном мерцании почти утрачивают свою предметность. Зыбкость и призрачность самой живописной ткани только способствуют ощущению уткинского космизма.

Не стоит забывать и созданного в 1915-м программного полотна «Свечение моря». В картине символично-поэтической по образному решению он синтезировал и устремленность к мифотворчеству, и



утонченный пантеизм, и новую свою «оплотненную» живописность. Метафора прозрения заповеднейших тайн природы здесь легко угадываемая: удлинившееся в сосредоточенном экстазе лицо всплывающей прекрасной Нереиды, резвящийся в волнах дельфин, крабы, гирлянды водорослей, волнующая светозарность живописи – все получило здесь откровенно аллегорический смысл

Но в реализации поэтической метафоры особенно важным оказывается не столько описательное, изобразительно-объективное начало, сколько музыкально-лирическое воздействие – как результат продуманной ритмико-мелодической организацией холста. Образ отрешается от всего конкретного, получает смысловую емкость, законченную формульность. «Живопись хочет фрески», – прокламировал один из демиургов символизма Вяч. Иванов<sup>103</sup>. «Свечение моря» смотрится как значимый фрагмент монументальной росписи.

В символистской поэзии легко найти строки, в которых прямая сюжетно-тематическая переключка с вариантами этого полотна очевидна. В 1910 году вышла книга К. Бальмонта с почти идентичным названием «Морское свечение». Можно вспомнить также и строки Вяч. Иванова: «И куда лазурной Нереиды / Нас зовет певучая печаль?»<sup>104</sup>

1920-е годы не поколебали основ поэтики художника. Он писал пейзажи, проникнутые живым ощущением родной природы. Окружности Саратова, легко опознаваемые, – тема его тогдашних работ. Но точные реалии мотива, ощущение чувственной данности не меняют преимущественно лирического характера искусства Уткина. Конечно, эти натурные пейзажи – совсем не то, что прежние его «живописные симфонии». Нет в них ни субъективно-интуитивистского пантеизма, ни изощренной метафоричности. Поэтичность тут не извне привнесенная, она в самом характере восприятия мотива. Но это и не простое «списывание» с природы: образ природы в них эмоционально нагружен и содержателен, всегда ощутимо воздействие изначального лирического посыла, в корне изменяющего обыденность видимого.

К примеру, в уткинском «Осокоре» (1923) приглушенность цвета, мягкая маревность, образ природы потенциально метафоричен, хотя и воспринимается реальным. Как и прежде, мастер обобщает видимое, не монументализируя его. И все же обычный мотив обретает емкость эмоционально-образного содержания и убеждающую достоверность его.

Это наглядный пример реалистической символизации пейзажного образа. Отталкиваясь от визуальной данности, художник выявил в ней закономерное, придав натурному этюду метафорический ореол. Характерность мотива делает его по-своему знаковым. И на долгие годы он стал символом природы саратовского Поволжья.

Творческая эволюция П.С.Уткина сохранила основные черты его художественной системы, оформившиеся в эпоху расцвета русского живописного символизма. Преклонение перед неразгадываемой тайной природы, свежесть художественного высказывания, полнота переживания мотива, стремление «овеществить» тончайшие духовные понятия в материи живописи, достичь внутреннего приобщения к гармонии универсума на всех этапах отличали его медитативно-созерцательные пейзажи. Справедливо замечено: «Единство своих созданий художник несет в себе»<sup>105</sup>.

### Примечания

1. *Эткинд М.* [Рецензия]/м. Эткинд // Советские художники театра и кино, 77/78. М., 1980. С. 269. Рец. на кн.: Онуфриева С. А. Головин. Л., 1977.
2. *Маковский С. С.Ю.* Судейкин // Аполлон. 1911. № 8. С. 7.
3. *Уткина (Дмитриева) А.Е.* Воспоминания. 1948. Хранятся у наследников художника (СПб.).
4. *Весы.* 1904. № 2. С. 83/ (Хроника).
5. См.: Саратовский дневник. 1903. 7 и 11 октября.
6. *Икс.* (С. Гришин) Вечер нового искусства // Саратовский листок. 1904. 10 февраля.
7. *Уткин П.С.* Автобиография // Личное дело П.С. Уткина. Научно-библиографический архив Российской Академии художеств. Ф. 7. Оп. 3. Ед. хр. 383.
8. *Иванов В.* Стихотворение «Время» // Иванов Вячеслав. Кормчие звезды. СПб., 1903.
9. *Бальмонт К.Д.* Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М., 1917. С. 3.
10. *Лотман Ю.М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. Т. IV. Тарту, 1969. С. 222.
11. «Позитивизм пошатывается, и метафизика снова пробивает себе дорогу в области современной философии» (*Грбарь И.Э.* Упадок или возрождение // Литературное приложение «Нивы». 1897. Январь. С. 67).
12. О заметном отставании живописного символизма от литературного писал Д.В. Сарабьянов: К вопросу о символизме в русской живописи конца XIX – начала XX в. // Вестник МГУ. Сер. 8. 1982. № 3. С. 36.
13. Теперь Музей русского искусства. Коллекция А.Я. Абрамяна. Ереван.
14. *Элис* (Л.Л. Кобылинский). Русские символисты. М., 1910. С. 232.
15. *Флорковская А.К.* Природа глазами символиста: от «Алой розы» к московским живописцам 1970-х годов // Пути русского символизма: Провинция и столица. Материалы девярых Боголюбовских чтений. Саратов, 2006. С. 45.
16. *Манин В.* Русская пейзажная живопись. М., 2000. С. 277.

17. Блок А. Памяти В.Ф. Комиссаржевской // Блок А. Собрание сочинений. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 418
18. Бельй Андрей. Вольноотпущенники // Весы. 1908. № 2. С. 71–72.
19. Эфрос А. Кузнецов // Эфрос А. Профили. М., 1930. С. 121.
20. Эфрос А.М. Мартирос Сарьян // Эфрос А.М. Мастера разных эпох. М. 1979. С. 258.
21. Русакова А.А. В.Э. Борисов-Мусатов. Л.; М., 1966. С. 111.
22. Маковский С.К. «Голубая роза» // Золотое руно. 1907. № 3. С. 27.
23. Там же. С. 25.
24. Столица Л. Радуга // Золотое руно. 1907. № 7–9. С. 88, 89.
25. См.: Золотое руно. 1906. № 2. С. 119.
26. Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 1995. С. 229.
27. Русакова А. На повороте столетий. Символизм и модерн в русском изобразительном искусстве // Искусство Ленинграда. 1991. Март. С. 59.
28. «Конечно же, работы молодых художников не являлись иллюстрациями доктрин литературно-философского течения, под флагом которого они выступали. Символизм, электризируя окружающую духовную атмосферу, давал им лишь определенный импульс творчества. Рассматривая “видимое” как средство выражения “невидимого”, то есть переживаемого, мыслимого, он ориентировал искусство не на образы непосредственного восприятия, а на образы представления, фантазии» (*Мочалов Л.* Павел Кузнецов. 1878–1968. Л., 1979. С. 10).
29. По точному замечанию одного из проникательных критиков начала XX столетия, «каждое явление имеет бесконечное количество художественных осуществимостей» (*Радлов Н.* На пути к картине. О последних работах Кустодиева // Аполлон. 1915. № 8–9. (октябрь–ноябрь). С. 16).
30. М-и В. (В.Д. Милиоти). О «Союзе» // Золотое руно. 1908. № 1. С. 94.
31. Стригалева А. «...Там розы – голубые» // Пинакотека. 1997. № 3. С. 7.
32. Дмитриева Н. Впечатления от выставки «Москва–Париж» // Советская живопись – 5. М., 1982. С. 146.
33. И.М. Гофман полагает, что «голуборозовство оказалось “долгоиграющей” эстетической категорией, сохранилось, несмотря ни на что, в советском искусстве и дало там свои плоды». См.: *Гофман И.* Голубая роза. М., 2000. С. 9.
34. Эфрос А.М. Мартирос Сарьян. С. 257–258.
35. Наглядной метафорой обозначил эту связь с предшественником Абрам Эфрос: «Кузнецов “Голубой розы” есть по преимуществу мусатовский Кузнецов. Кузнецовские фонтаны бьют водой, которая проведена из мусатовского “Водоёма”». См.: Эфрос А. Профили. М., 1930. С. 123.
36. Русакова А. Павел Кузнецов. Л., 1977. С. 23.
37. Никольский В.А. Художники Нижне-Волжского края // ГТГ. РО. Ф. 4 /197.
38. Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970. С. 445.
39. Ореус И. (Коневской И.И.) Споряды // Книжки недели. 1896. Ноябрь.
40. Пастернак Б. Поль-Мари Верлен (1944) // Пастернак Б. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. М. 1991. С. 396.

41. *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909. С. 305.
42. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976. С. 7.
43. *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. С. 363–364, 422.
44. *Волошин М.* Творчество М. Якунчиковой // Весы. 1905. № 1. С. 31.
45. *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. С. 364.
46. Там же. С. 422.
47. Именно в эту пору Н.О. Лосский издал свое «Обоснование интуитивизма» (СПб., 1906).
48. *Белый А.* (Б.Н. Бугаев) Символизм. М., 1910. С. 17.
49. *Имгардт Д.* Живопись и революция // Золотое руно. 1906. № 5. С. 58.
50. *Белый А.* (Б.Н. Бугаев). Арабески. М., 1911. С. 225.
51. *Христиансен Б.* Философия искусства. СПб., 1911. С. 109.
52. См.: Символизм в России. ГРМ. 1996. С. 397.
53. См.: *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. Л., 1978. С. 152. Строка из стихотворения 1905 года.
54. *Волошин М.* Театр как сновидение // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 350.
55. *Дудаков В.* Вступительная статья к каталогу выставки «Русский символизм из частных собраний». М., 2005.
56. *Белый А.* Ночь и утро (1908) // Белый А. Стихотворения и поэмы. Б.С.Б.П. Изд. 2-е. М.; Л., 1966. С. 323. В какой-то мере перекликается с этой работой П.С. Уткина, возможно и инициированная ею картина Казимира Малевича важного для его становления периода символистских исканий «Торжество неба» (1907).
57. «Акцентированием графического начала из авторов “Голубой розы” Чюрленису наиболее близок Пётр Уткин, с которым Чюрленис был знаком лично и, судя по одному письму, относил его к художникам-модернистам. <...> Как и Чюрлениса, его привлекала орнаментальная структура, графическая основа изображения. Хотя в его живописи намного больше повествовательных литературных элементов, тем не менее метафоричность его картин, педалирование темы романтической ночи и космоса, музыкальная основа живописи – общие, сближающие Чюрлениса и Уткина черты» (*Раса Андриюшите-Жукене.* М.К. Чюрленис и искусство соседних стран: идеи и иконография // Европейский символизм. СПб., 2006. С. 249).
58. *Ревзин Г.* Картина мира в архитектуре. «Космос и история» // Вопросы искусствознания – 94. 1995. № 2–3. С. 51.
59. Уместно вспомнить в этом случае очень точное рассуждение Н. Радлова о музыкальности полотен Уистлера: «Здесь именно та приближенность к музыке, которая свойственна живописи, и художественный такт указывает те границы приближения, перейдя которые живопись больше теряет, ибо, приближаясь к чужому, она отдаляется от своего» (*Радлов Н.* О футуризме и «Мире искусства» // Аполлон. 1917. № 1. С. 10).
60. *Брюсов В.Я.* Ученый (1895) // Собрание сочинений в 7 томах. Т. 1. М. 1973. С. 36. Впервые: сборник Русские символисты: Сб. М., 1895. С. 11 (без заглавия)

61. *Белый А.* На перевале. 1 Символизм // Белый А. Арабески. М. 1911. С. 241–242.
62. *Витпер Р.* Символизм в человеческой жизни и творчестве // Русская мысль. 1905. № 2. С. 98–110.
63. *Уткин П.С.* Письмо А.Е. Дмитриевой из Москвы в Саратов. 21 марта 1907 года // Альбом «Художник Пётр Саввич Уткин и все, что предшествовало встрече с ним». Хранится у наследников художника.
64. *Эмтирик* (Г.Э. Тастевен). Несколько слов о выставке «Золотого руна» // Золотое руно. 1909. № 2–3. С. 1.
65. *Соловьев С.* Scurifragium. М., 1908. С. 162. Другой современник И.А. Аксенов называл Блока «одним из наиболее бесплотных символистов» (*Аксенов И.А.* Из творческого наследия. Т. 2. М., 2008. С. 25).
66. *Файнберг М.А.* К творческой истории стихотворения «Голубоватым дымом...» // Александр Блок. Исследования и материалы. Л., 1987. С. 155.
67. *Эфрос А.* Юон. (1926) // Эфрос А. Профили. М., 1930. С. 85
68. Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 1. М.; Л., 1960. С. 106.
69. Там же. С. 591.
70. *Киреевский И.В.* ПСС. Т. 2. М., 1911. С. 85.
71. *Розен Ева.* Летом // Золотое руно. 1908. № 6. С. 13.
72. *Уткин П.С.* Ответ на анкету // Куда мы идем?: Сб. М., 1910. С. 121.
73. Заинтересованная и внимательная современница вспоминала, какую роль в сознании творческой молодежи этих лет играла «Голубая роза», по ее убеждению, «деспотично клеймившая ненужным все, что пахнет в живописи жизнью» (*Симонович-Ефимова Н.Я.* Записки художника. М., 1982. С. 142).
74. *Гофман В.* О тайнах формы // Искусство. 1905. № 4. С. 36.
75. *Манин В.* Русская пейзажная живопись. М., 2000. С. 415.
76. *Эфрос А.* Художественный лик Сапунова // Сапунов Н. Стихи, воспоминания, характеристики, рисунки. М., 1916. С. 86.
77. *Маковский С.К.* «Голубая роза» // Золотое руно. 1907. № 3. С. 27.
78. *Маковский С.* Выставка Нового общества // Аполлон. 1911. № 1. С. 41–42.
79. *Тароватый Н.* XII выставка картин Московского товарищества художников // Искусство. 1905. № 2. С. 55
80. *Гофман В.* О тайнах формы // Искусство. 1905. № 1. С. 40.
81. *Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия // Золотое руно. 1906. № 4. С. 70.
82. «В круге искусства символического, символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество» (*Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия // Там же).
83. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976. С. 124.
84. *Маковский С.* Выставка Нового общества // Аполлон. 1911. № 1. С. 41.
85. См.: *Лобанов В.М.* Кануны. М., 1968. С. 205–206.
86. *Медведев П.Н.* (М.М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 82.
87. См.: Символизм в России. Беседу с Д.В. Сарабьяновым и В.А. Дудаковым ведет Е.А. Зингер // Творчество. 1991. № 5. С. 3.

88. *Бенца А.* Выставка «Мира искусства» – 11 // Речь. 1911. 14 января.
89. *Милиоти В.* О «Союзе» // Золотое руно. 1908. №. 1. С. 95.
90. *Уткина (Дмитриева) А.Е.* Памяти светлого человека и художника П. Уткина. 1934. Машинопись. Хранится у наследников художника (СПб.).
91. *Огородов Г.А.* Письмо М.В. Холиной (ныне Валяевой) Август. 1980.
92. «Дивная мистерия вселенной / Шла в театре северных светил», – написал полвека спустя Николай Заболоцкий в стихотворении «Где-то в поле возле Магадана ...» (См.: *Заболоцкий Н.А.* Стихотворения и поэмы. М., 1965. С. 145).
93. *Маковский С.* Портреты Карьера // Искусство. №. 5–6–7. С. 78.
94. *Маковский С.* Голубая роза // Маковский С.К. Страницы художественной критики. Кн. 2. СПб., 1909. С. 150.
95. М. Метерлинк утверждал, что «мистическое начало разлито во всем существующем, таинственно присутствует в самых обыденных вещах». Цит. по: *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция. Бельгия. 1870–1900. М., 1994. С. 3.
96. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура. 1830–1910 годы. М., 1982. С. 210.
97. См.: *Весы.* 1907. № 7. С. 75.
98. *Бенца А.* Критицизм и символизм // *Весы.* 1904. №. 2. С. 11.
99. См.: *Скиргелло.* Выставка картин «Звено» // Киевлянин. 1908. 30 ноября.
100. *Стригалева А.* Журнал «Золотое руно» в художественной жизни 1900-х годов // Европейский символизм. СПб., 2006. С. 274.
101. В самом начале 1910-х годов Петров-Водкин, сообщая в одном из писем Уткину о приглашении их (Уткина, Сарьяна и его самого) на выставку «Мира искусства», резко осуждал их общие (и особенно П. Кузнецова) символистские увлечения, уверенный в необходимости срочного их преодоления. Он отметил благотворные изменения в творчестве Кузнецова, который, по его убеждению, «вот теперь-то и подойдет к настоящей живописи – только к ней – форме и цвету вне лирики и символики. А у него все данные для этого». Далее следовали упреки европейскому литературному символизму: «Все это виноваты метерлинки, уайльды разные, что надрывали наши силы впустую». Проклятая «клоунство и фокусы» этих «будуарных чревоушителей и спиритистов», он обращается к приятелям с призывом: «...и пойдем к солнцу – отцу нашему, родящему цвет и заливающему цветом формы земли и человека. Ты, Павел, Сарьян уже знаете это, наверно». См.: Письмо К.С. Петрова-Водкина П.С. Уткину. Недатированное // РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 1. Ед. хр. 141.
102. Впрочем, А.А. Русакова считает, что пейзаж этот обладает «выраженно символистской концепцией» (*Русакова А.А.* Символизм в русской живописи. М., 1995. С. 269).
103. *Иванов В.* О веселом ремесле и умном веселии // Золотое руно. 1907. №. 5. С. 54.
104. *Иванов В.* Голоса. Собрание сочинений. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 570.
105. *Бучидзе Гастон.* Пиромани или Прогулка оленя. Тбилиси, 1981. С. 265.

*Михаил Киселев*

СИМВОЛИЧЕСКИЙ МИР  
ВАСИЛИЯ МИЛИОТИ

В среде художественной интеллигенции начала XX века очень заметной фигурой был Василий Дмитриевич Милиоти. Художник, критик, организатор выставок, он обладал незаурядной энергией в столь же значительной мере, как и творческим дарованием. А то, что его дарование было своеобразно и интересно, показывают как дошедшие до нас работы, так и отзывы о нем современников. Искусство Милиоти обращало на себя внимание П. Муратова, С. Маковского, И. Грабаря<sup>1</sup>. И хотя, к сожалению, от дореволюционного периода сохранилось не много произведений художника (значительная часть его работ погибла во время пожара в доме Н. Рябушинского в 1911 году), его деятельность тех лет не совсем забыта, правда не став пока еще предметом специального развернутого изучения.

Что же касается искусства Милиоти послереволюционного времени, то оно вообще до сих пор остается в тени, хотя именно данный период можно считать вершиной творчества мастера – именно тогда были созданы его наиболее значительные произведения.

В.Д. Милиоти родился в Москве в 1875 году. Еще в детстве он начал интересоваться изобразительным искусством и в гимназические годы с увлечением занимался у домашнего учителя рисования Турчанинова. Кроме того, он проявлял интерес к музыке, неплохо играл на рояле, однако предпочтение отдавал все же живописи. Возможно, тут имел значение тот факт, что брат Василия Милиоти, Николай, ставший впоследствии интересным художником, был учеником Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Что же касается Василия, то родители настояли, чтобы он избрал более «надежную» специальность – юриста, и он поступает в Московский университет, где учится сразу на двух факультетах – юридическом и историко-филологическом. В то же время он продолжает самостоятельно за-

ниматься живописью и рисунком. Очевидно, первыми наставниками его были Николай Милиоти и его товарищи, соученики по Училищу и среди них – П. Кузнецов, Н. Сапунов, М. Сарьян, П. Уткин, С. Судейкин, Н. Крымов. Уже один перечень этих фамилий дает яркое представление о художественной среде, с которой все теснее и теснее связывает себя В. Милиоти. Все эти художники уже в те годы задумываются о новых путях в искусстве и в то же время внимательно осваивают опыт наиболее передовых, по их представлениям, русских мастеров.

В студенческие годы В. Милиоти уже принимает активное участие в художественной жизни Москвы. Он становится секретарем общества «36-ти художников», а затем – «Союза русских художников», созданного в результате слияния этой группы с «Миром искусства»<sup>2</sup>. В 1904 году В. Милиоти – один из организаторов русского отдела Международной выставки современной живописи в Дюссельдорфе, куда были приглашены Ф. Малявин, В. Борисов-Мусатов, К. Сомов, К. Юон, И. Грабарь<sup>3</sup>. Правда, в этот период Милиоти как художник еще не участвует в выставках – дебют его относится к следующему, 1905 году, когда на выставке Московского товарищества художников он показывает два своих «Декоративных мотива». Эти и другие работы, которые он создает в последующие несколько лет, целиком находятся в русле исканий художников, чьи имена мы уже называли. В центре их художественных поисков – стремление к особой одухотворенности живописи, которой они стремились добиться при помощи тонких и выразительных красочных сочетаний.

Художники этого круга, куда входит и В. Милиоти, рассматривают себя как группу, не удовлетворенную ни положением дел в искусстве, ни тем, что ее вообще окружает в действительности. Жизнь, по их представлениям, лишена подлинной поэзии, в условиях власти материальных ценностей она утратила свою духовную наполненность.

Ставшая влиятельной в первое пятилетие нового века группа «Мир искусства» ищет спасения от всепоглощающего мещанства в обращении к прошлым эпохам. Искусство петербургских мастеров с их стилизованными в духе прошлого образами представляется В. Милиоти слишком холодным, внешне красивым и рационалистичным. Достаточно красноречиво высказывание самого художника: «Школа “Мира искусства” проникнута ядом салонности, сведением задач искусства к рафинированному эстетизму, надолго изгнавшему весь драматизм душевных переживаний»<sup>4</sup>. Зато именно этим привлекает и братьев Милиоти, и Кузнецова, и Судейкина, и других творчество М. Врубеля и В. Борисова-Мусатова. Оба мастера умели передавать



сложный мир внутренних ассоциаций и глубоких эмоций, творить на холсте красками образы, исполненные высокой мечты и романтики.

В 1907 году В. Милиоти вместе со своими единомышленниками организует в Москве выставку «Голубая роза», довольно ярко обозначившую особенности того направления, которое сформировалось несколько ранее в русском искусстве<sup>5</sup>. К этому времени Милиоти уже художник со своим творческим лицом. Мир его образов – это мир утонченной мечты, сказки, которая как бы противопоставляется прозе жизни. Такие произведения, как «Легенда», «Сказка», «Телем», рождают перед взором зрителя волшебную грезу. Полосками нарядных, декоративных красок художник словно тклет узор, в котором постепенно возникают очертания волшебных пейзажей, напоминающих сказки Шехерезады, – сады с розами и фигуры (большей частью женские) в фантастических костюмах, орнаменты которых вторят стилизованным формам цветов, растений.

Иногда В. Милиоти обводит контур черной тушью. Такой прием он использует в работе «Сказка» (1906). Всем очертаниям придается некоторая угловатость, графичность. Возникают ассоциации с какими-то кристаллами, из которых, словно мозаика, выложено изображение.

Довольно известный художественный критик начала нашего века, Н. Тароватый, говоря о первых работах В. Милиоти, заметил, что художник «претворил в себе дух мусатовского творчества», создавая в своих миниатюрах «хрупкую красоту»<sup>6</sup>. Однако, на наш взгляд, в гораздо большей мере Милиоти шел от Врубеля. Вспомним хотя бы его «Восточную сказку». Правда, у Врубеля фантазия пленяла какой-то скрытой энергией, в ней бушевали живые страсти, в то время как у Милиоти присутствует некоторая искусственность: изысканность и утонченность форм кажутся намеренными. Тесно связанный с символистами, художник порой с излишней прямолинейностью стремится пластически выразить их тезис о том, что все искусства должны быть приближены к музыке, обладающей даром проникать в самое сокровенное, не выразимое словами. Милиоти пытается уподобить линии – звукам, цвета – аккордам. Можно, конечно, упрекнуть художника в излишней красавости (порой он впадает в тот самый эстетизм, в котором упрекает мирискусников), но несомненно все же, что эти небольшие творения Милиоти обладают своими достоинствами. Им нельзя отказать в декоративной выразительности, в них есть та удивительная живописная гармония, действительно рождающая у зрителя музыкальные ассоциации.

Работы В. Милиоти 1900-х годов выдают его увлечение персидской миниатюрой, ковроделием. Интерес к Востоку – черта, ха-

рактерная для художников «Голубой розы». Узорочье, прихотливые формообразования, которыми так искусно владели восточные мастера, использовались «голуборозовцами» как средство создания своих вымыслов. Впоследствии этих художников обвинят в «бегстве от жизни», в стремлении замкнуться в «башню из слоновой кости». Упрек, возможно, и справедливый, но несколько односторонний. Сейчас, по прошествии более ста лет с момента возникновения «Голубой розы», мы видим и то положительное, что было достигнуто мастерами этого направления. Это прежде всего протест против светного мира приземленного материализма, это стремление говорить со зрителем языком художественных метафор, пробуждая в нем способность к сотворчеству. Данные качества присущи и ранней живописи художника.

Наряду со станковым творчеством В. Милиоти занимается в эти годы и другими видами изобразительного искусства. В содружестве с Н. Сапуновым и С. Судейкиным он трудится над декоративным оформлением пьесы Г. Ибсена «Гедда Габлер», поставленной В. Мейерхольдом в Театре В. Комиссаржевской в 1906 году. Но, наверное, наиболее плодотворна все же его деятельность как художника книги. Виньетки, заставки, иллюстрации Милиоти появляются в большом количестве на страницах журнала «Золотое руно», где он возглавляет художественный отдел, а в 1906 году целиком в его оформлении выходит девятый номер «Весов». Конечно, не все созданное художником в книжной графике равноценно: порой он отдает дань модному тогда мистицизму, порой заметна в его работах излишняя перегруженность декоративными деталями, что затрудняет восприятие. В то же время подлинной графической культурой отмечены такие рисунки пером, как «Поцелуй», виньетка «Женщина в тюрбане» и др. Обращает на себя внимание тонкое понимание художником страницы как плоскости («чувство листа») и в то же время его умение добиваться при помощи разной толщины линий ощущения пространственности, глубины. Если линия мирискусников отличается четкостью и строгостью, а язык орнамента ясен и определен, то у Милиоти все прихотливо изгибается, как будто вибрирует под воздействием воздушных колебаний. Разная штриховка плоскости, чередующаяся с заливкой ее тушью, создает почти живописные эффекты. Покоряет порой и эмоциональность, та радостная настроенность, которой он смог добиться узорочьем, не разрушив при этом целостности листа.

Постепенно, как и другие мастера «Голубой розы», Милиоти все больше и больше сознает, что, ограничивая себя поисками тончайших душевных ощущений, обращаясь к чистой декоративности,

художник рискует прийти к искусству, внутренне обескровленному. Он начинает понимать и важность натуральных наблюдений, и то, как «от ряда непосредственных впечатлений идти к синтезу их»<sup>7</sup>. В этом он видит одну из главных заслуг классического искусства и считает необходимым для современных художников обратиться к основным принципам классики.

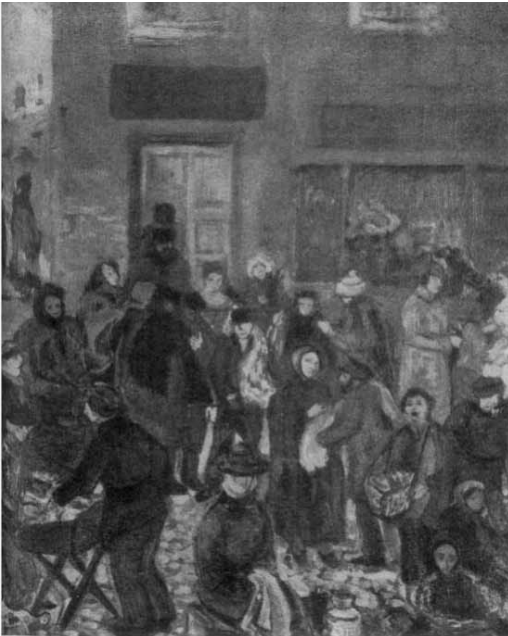
Постепенно нарастает неудовлетворенность художника отрывом искусства от проблем общественной жизни. В своей статье «Забутые заветы» он предлагает вспомнить некоторые традиции передвижничества, считая, что искусство лишь тогда обретает силу, когда превращается в общественное служение. «В основе первого передвижничества лежало то искание “вселенской” правды, то ценное, что до сих пор придает характерную значительность творчеству Достоевского и Толстого и делает их неумирающим источником духовной бодрости. <...> И если русское искусство хочет стать нужным для русской культуры, оно должно приобщиться той душевной глубины, бодрости и веры, которые оставили нам, как завет, первые учителя передвижничества». Статья заканчивалась такими словами: «Перед русским искусством стоит роковой вопрос: или замкнуться в себе, развивая круг эстетически утонченных ощущений и служа забавой одинаково чувствующему, но ограниченному классу, или расширить и углубить, как подсказывают вновь возрождающиеся чувства, наши внутренние переживания, не бояться властных запросов объективной жизни и стать реально-нужным»<sup>8</sup>.

Собственные вещи В. Милиоти в этот период по-прежнему посвящены сказочной тематике. Но характер работ в известной степени меняется. В картине «Поэт» (1909), например, на смену каллиграфической манере ранних вещей приходит свободная пастозная живописность. Широкий мазок, сохраняя декоративность своих очертаний, вместе с тем разрушает изолированность отдельной формы и создает единую атмосферу. Мерцание как бы загорающихся в ночи красок, которыми пишется арка грота на переднем плане, одеяние музы, восточный халат поэта придают картине характер сказочности. Но вместе с тем налицо реальное ощущение пространства, фигур – картина словно оживает перед нами.

Однако после 1909 года В. Милиоти отходит от участия в художественной жизни страны: по ряду семейных обстоятельств он вынужден был вернуться к профессии юриста. Милиоти уезжает из Москвы и работает судебным следователем по уголовным делам на севере России. Трудно предположить, что он не работал в это время над живописью, но, к сожалению, у нас нет и фактов, подтверждающих это. После революции начинается новый этап в

творческом развитии художника, правда, и в этот период целиком отдаться искусству ему не удастся. Он совмещает занятия живописью со службой в государственных учреждениях: то исполняет обязанности старшего контролера Рабоче-крестьянской инспекции в Комиссии по закупке картин в музейный фонд Москвы, то работает председателем Изоотдела Дворца искусств или организует студию при командных курсах Наркомата обороны. Одно время Милиоти возвращается к театральной живописи, оформляет спектакли в различных театрах, но главная область его творчества – все же станковая живопись, которой он занимается вплоть до самой смерти в 1943 году. Само время, события, свидетелем которых был Милиоти, побуждают его в ряде картин обратиться к темам окружающей жизни, к портретам современников.

К 1920 году относится небольшой этюд «Смоленский рынок в Москве в первые годы революции». Трудно поверить, что эта работа создана тем утонченным сказочником, каким предстал в своих работах Милиоти в начале столетия. Ему удается передать обстановку бытового, будничного момента жизни тех лет. Художник сопоставляет различные типы, показывает разные социальные группы. Тут и



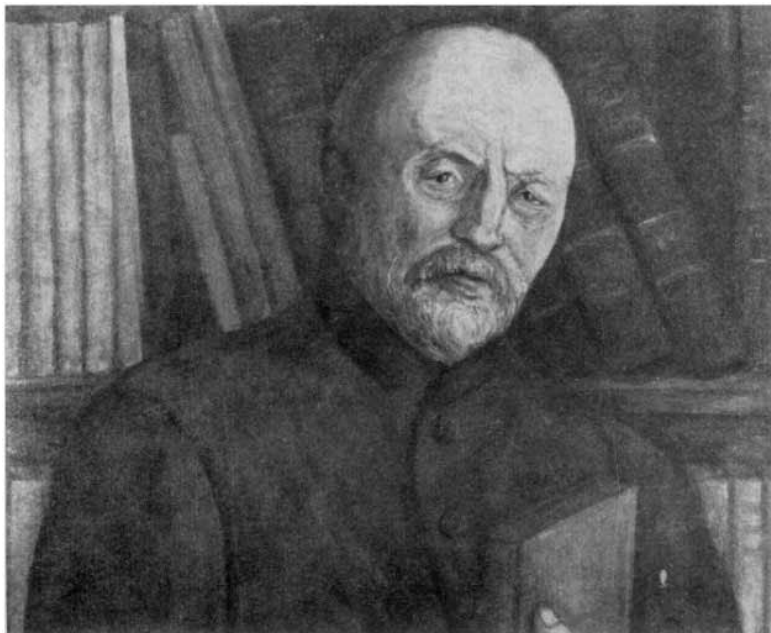
В.Д. Милиоти.  
Смоленский рынок в Москве в первые  
годы революции. 1920.  
Масло. Местонахождение неизвестно



В.Д. Милиоти.  
Автопортрет. 1927–1932.  
Масло.  
Местонахождение неизвестно

кое-кто из «бывших», распродающих остатки былой роскоши, и спекулянты, пытающиеся нажиться в трудные послереволюционные годы, и калеки, и шустрые мальчишки-разносчики, и красноармеец. Художник пишет очень эскизно, почти не передавая лиц и их выражений. Предметы тракуются крупными пятнами, композиция как бы подчиняется принципу «жизненно случайного». Но переданные широкими мазками фигуры отличаются острой характерностью; они привлекают к себе внимание зрителя еще и потому, что цветочное пятно выделяет их из общей массы (например, пестрые тряпки в руках у женщины с подвязанной щекой или зелено-оранжевая фуфайка лотошницы). Однако звучность отдельного цвета хорошо увязывается с общей красочной гаммой, а обилие пепельных и дымчатых тонов поэтически передает атмосферу серого, пасмурного осеннего дня.

Портрет, так же как и бытовой жанр, область новая для Милиоти. В портретах художник не дает развернутой характеристики своей модели: он выделяет лишь одну черту, которая кажется ему наиболее существенной для изображаемого человека. В автопортрете (1927–1932) возоблагодало драматическое начало. Скорбному выражению



В.Д. Милиоти.  
Портрет В.В. Вересаева. 1934.  
Масло.

лица соответствует черный цвет сюртука с оранжевыми и зелеными бликами от несколько фантастического пейзажа. Этот пейзаж-фон не случаен, он как бы свидетельствует о романтических пристрастиях художника, с тревожным раздумьем глядящего на зрителя.

Сосредоточенность, творческая углубленность – главные черты в портрете В. Вересаева (1934). Писатель изображен в своем доме, на фоне книжных полок. В склоненной над книгой голове, во всей его фигуре чувствуется внутренняя сосредоточенность, погруженность в собственные мысли. И спокойная цветовая гамма, построенная на мягких переходах серых, зеленоватых, охристых тонов, хорошо передает атмосферу покоя, раздумья писателя.

Образы литературного творчества в это время служат своего рода импульсом для создания многих работ Милиоти. И в прошлом произведения художника нередко возникали под впечатлением сказок, стихов, поэм, но в дореволюционных творениях такого рода (например, «Наль и Дамаянти» по поэме В. Жуковского, 1906) подчеркивался именно вымысел – то, что отличало мир, созданный литературой, от жизни. Сказочное, фантастическое и теперь не утратило для художника своего обаяния, но появляются и другого рода работы на литературные темы, где художник стремится за-



В.Д. Милиоти.  
Дон Кихот за чтением  
рыцарских романов. 1925.  
Масло.



В.Д. Милиоти.  
Дон Жуан и Смерть. 1929.  
Гуашь.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

острить внимание на той подлинно реальной основе, которая питала мысль писателя.

Одна из наиболее удачных работ такого рода – картина на тему романа Ч. Диккенса «Наш общий друг» (1929). В. Милиоти изображает ночную улицу с островерхими старинными домами. Резкие пятна оранжевых окон, пронзающих мглу, рождают чувство тревоги. Холодные мазки кладутся энергичными экспрессивными ударами. В самой структуре произведения чувствуется желание передать внутреннее волнение города во время грозных событий Французской революции. Напряженному цветовому строю соответствует и композиция полотна, в которой господствуют диагонали. В пейзаж введены фигуры; Милиоти дает их намеком, обобщенно, но позы и ракурсы очень выразительны – они еще более выявляют тревожный характер повествования.

Интересное прочтение литературного произведения наблюдаем мы и в работе «Дон Кихот за чтением рыцарских романов» (1925). Через композиционно-живописное решение, основанное на контрастном сочетании теплого света свечи и коричневого сумрака вокруг, передается глубокая увлеченность героя миром таинственным и увлекательным, в который переносит его книга. Неверные тени



В.Д. Милиоти.  
В гроте. 1931.  
Масло.  
Местонахождения неизвестно



В.Д. Милиоти.  
Медитация. 1933.  
Гуашь.  
Местонахождение неизвестно

скользят по стрельчатым аркам, по книжному шкафу, они как будто готовы вот-вот превратиться в персонажи, о которых повествуют старинные фолианты вокруг Дон Кихота. В прежние времена Милиоти, вероятно, показал бы образы, пленяющие фантазию идадьго. Теперь он трактует все иначе, но романтическое восприятие творения Сервантеса выражено трепетными мазками оранжевого, коричневатого и зеленоватого цветов, как бы переходящих один в другой.

Драматическое начало, столь несвойственное работам Милиоти прежде, теперь нередко появляется в его произведениях. Возьмем хотя бы цикл рисунков пером к «Пиру во время чумы» А. Пушкина (1927) с его особенно выразительным листом, изображающим поющую Мери. Произведение лишено каких-либо внешних черт. Атмосфера напряженности создается самим штрихом – то рваным, то образующим темные пятна и хорошо передающим внутреннее состояние пирующих, исполненных тревоги, не могущих отвлечься от своих тяжелых мыслей.

Возможно, цикл этот предназначался для иллюстрирования трагедии. Каждому листу придана своя, особая форма – то овальная, то в виде стрельчатой арки, что позволяет нам представить каждую сцену, воспроизведенную в книге. Но если раньше, работая в книжной гра-



В.Д. Милиоти.  
Иллюстрация к трагедии А.С. Пушкина  
«Пир во время чумы». 1927 .  
Тушь, перо.  
Местонахождение неизвестно



В.Д. Милиоти.  
Мертвая царевна. 1929.  
Гуашь.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина



фике, Милиоти преследовал цели исключительно оформительские, то теперь главное для него – дать почувствовать читателю настроение трагедии.

Не говоря уже о работах к «Пиру во время чумы», картины на мотивы произведений Диккенса и Сервантеса тоже носят безусловно иллюстративный характер. То же можно сказать и о полотне «Прогулка Чичикова» (1939). Мы видим шествующего вдоль забора Чичикова в коричневом пальто и пестром шарфе. Шарф написан излюбленными Милиоти полосочками желтого, голубого и розового цветов. Этот звонкий колористический аккорд привлекает внимание к фигуре Чичикова так же, как сине-голубое платье дамы и мундир мальчика, идущего за ней. Изображение дано сверху, оно как бы расплывается перед зрителем, открывая приметы провинциального пейзажа. Взята обыденная сценка гоголевской поэмы, но в ней столько подлинного ощущения драмы жизни провинциального городка прошлого столетия, столько верно переданных бытовых деталей, что вновь вспоминаются слова Милиоти о заветах передвижничества. Вместе с тем активность цвета, выразительности композиции, обнаженный в своей динамике мазок говорят о стилистической принадлежности произведения уже искусству XX века.



В.Д. Милиоти.  
Прогулка Чичикова. 1939.  
Масло.  
Музей Искусств имени И.В. Савицкого,  
Нукус

Наряду с рассмотренными нами работами В. Милиоти пишет и произведения, где мотивы, взятые из области других искусств ведут к появлению образов и ситуаций, в которых художник пытается передать лишь общее настроение взволновавшего его произведения. Милиоти создает много композиций на музыкальную тему, давая в них как бы ее живописные вариации. Понятно, что музыка, это наименее конкретное из всех искусств, естественно подсказывает ему такие решения. Милиоти стремится выразить драматический динамизм фантазий Шумана (1931), изображая космический пейзаж в бурю, во время столкновения стихий, когда отблески молний создают первые пульсирующие, напоминающие звуки красочные ритмы. Но и во многих работах на литературные темы образ писателя – лишь толчок к полету фантазии художника. Особенно это характерно для работ на сказочные темы, которые продолжают постоянно волновать художника.

Часто в произведениях такого рода (в особенности это относится к гуашам) художник применяет свой старый прием, цветную линию, строит сложные арабески (например, в работе «Шехерезада», 1929). Но достаточно сравнить это произведение с его ранними работами – «Легендой» или «Сказкой», чтобы увидеть, насколько более непосредственным оказывается переживание, вложенное в картину. Художник пользуется свободной манерой, не уподобляя при этом свое произведение ковровому орнаменту или миниатюре, как бывало раньше.

Несмотря на богатство воображения художника, побуждающее его в фантазии на тему «Сказки о мертвой царевне» А. Пушкина (1929) изобразить горную реку превращенной в дракона, стерегущего хрустальный гроб, а в работе «Дон Жуан и смерть» (1929) ввести отсутствующую в литературных источниках фигуру Смерти на лошади, образы Милиоти убеждают, так же как превращения, метаморфозы и всякие невероятные ситуации в сказках. Причем в лучших работах этого плана зритель чувствует и национальный колорит, и дух эпохи. В многокрасочности «Шехерезады» перед нами ясно встает Восток с его любовью к цветистости, в пейзажном фоне «Дон Жуана», в синеве лунной ночи – полная романтических страстей Испания.

В свое время А. Горький, говоря с Ф. Богородским о М. Чюрленисе, отстаивал необходимость развития в советском искусстве сказочного, фантастического начала, справедливо полагая, что оно активизирует пытлившую человеческую мысль<sup>9</sup>. Работы В. Милиоти, увлекая зрителя романтикой мечты, дают нам пример именно такого искусства, и, конечно, не стоит забывать, что вырастает оно на основе символистского мироощущения. Знакомство с произведениями художника на современном этапе открывает нам еще одну интерес-

ную страницу в истории нашей художественной культуры, дополняя и углубляя представления о ее богатстве, многогранности и преемственности.

### Примечания

1. См.: *Муратов П.* Старое и молодое на последних выставках // Золотое руно. 1907. № 5. С. 90; *Маковский Сергей.* Голубая роза // Золотое руно. 1907. № 5. С. 26; *Грабарь И.Э.* Письма. 1891–1917. М., 1974. С. 393.
2. Эти и нижеследующие факты биографии В. Милиоти взяты из архива Милиоти, составленного его дочерьми – З.В. Косачевой и В.В. Милиоти.
3. См.: *Грабарь И.Э.* Указ. соч. С. 151.
4. Цит. по: Мастера Голубой розы. Каталог выставки. Вступительная статья В. Миллера. М., 1925. С. 4.
5. Подробнее об этом см.: *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в контексте эпохи. М., 1991; *Гофман И.* Голубая роза. М., 2000; *Киселев М.Ф.* «Голубая роза» // Русское искусство. XX век / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М., 2008. Т. 2. С. 3–47; *Давыдова О.С.* Символическое пространство: сады «Голубой розы» // Русское искусство. XX век. С. 48–96.
6. См.: *Тороватый Н.* На выставке «Мир искусства» // Золотое руно. 1906. № 3. С. 124.
7. *В. М-и* [Милиоти]. О «Союзе» // Золотое руно. 1908. № 1. С. 96.
8. *Милиоти Василий.* Забытые заветы // Золотое руно. 1909. № 4. С. 5.
9. См.: *Богородский Ф.* Полгода в Сорренто // Горький и художники. Воспоминания, переписка, статьи / Сост. И.А. Бродский. М., 1964. С. 104.

*Наталья Штольдер*

МИСТИЧЕСКИЕ РИТМЫ  
ФЕРДИНАНДА ХОДЛЕРА

Этот художник имеет очень  
сильную волю, страстность;  
он найдет красоту.

*Сар Пеладан. «La Rose + Croix»  
au Salon du Champ-de-Mars, 1894*

Затем, что я ищу не стиль, а образ.  
Не в многознание – сила мудрецов,  
А в их слепом, ошеломленном сердце.

*У.Б. Йейтс «Ego dominus tuus»,  
(Плавание в Византию: Стихотворения /  
Пер. с англ. Г. Кружкова. 2007)*

В круге творцов конца XIX – начала XX века швейцарский художник Фердинанд Ходлер занимает почетное место. Феномен его личности является предметом постоянного интереса зарубежных исследователей. Однако, несмотря на то что написано о нем достаточно много, Ходлер до сих пор остается малоизученным мастером в силу внутренней сложности его фигуры и неоднозначности художественного поиска. Следует отметить, что в отечественном искусствознании внимание к творчеству Ходлера вообще довольно ограничено.

Данное исследование представляет собой попытку выявить духовные смыслы творчества Ходлера. Они нашли свое воплощение как в таинственных сюжетах его произведений, так и в оригинальных формальных построениях и организации пространства картинной плоскости. Не претендуя на исчерпывающее разъяснение исканий швейцарского мастера, да это, наверно, и невозможно, представленный опыт затронет такие аспекты жизнедеятельности Ходлера, как восприятие его творчества современниками, взаимоотношение с учителями и влияние соратников по искусству, теоретические взгляды художника и связанные с ними предпочтения. Кроме того, в данной работе будут проанализированы некоторые символистские композиции художника и ряд последних пейзажей 1900–1910-х годов.

Русская критика рубежа веков не часто обращалась к швейцарскому искусству. Что касается Ходлера, то его заметил только Я. Тунгендхольд в своем обзоре Международной выставки в Риме 1911 года. Исследователь отзывался о нем как о величайшем мастере ритма<sup>1</sup>.

В советском искусствознании, до конца 1980-х годов, Ходлер, признанный европейский символист, рассматривался только в качестве реалиста. В частности, этот отпечаток несет книга Л. Варшавского (1980)<sup>2</sup>. В ней подчеркнута реалистическая направленность творчества художника, и в этом контексте проанализированы национальные и социальные аспекты его исканий. Символистские произведения Ходлера, «туманные» для автора книги, характеризуются как ошибочные и второстепенные. Отсюда происходит «опущение» ряда значительных фактов из жизни художника, и, соответственно, оценка и представление данного мастера оказываются односторонними.

Важным фактическим материалом является публикация ряда мыслей и высказываний Ходлера в сборнике «Мастера искусства об искусстве» (1934, 1969). Представленное теоретическое наследие приоткрывает картину философских взглядов художника, а также некоторые принципы его художественного метода.

В каталоге 1988 года по случаю выставки Ходлера в ГМИИ им. А.С. Пушкина исследователь А. Лазарев рассматривает фигуру ху-



Ф. Ходлер в своей мастерской.  
Женева. 1906–1907, фото.  
Фонд Рейнхарт, Винтертур

дожника в контексте западноевропейского и русского символизма. Автор анализирует примеры влияния творчества швейцарского мастера на русское и советское искусство, в частности, на творчество раннего К. Петрова-Водкина и А. Дейнеки. И наконец, в книге «Модерн. История стиля» 2001 года Д. Сарабьянов высоко оценивает достижения Ходлера, его особое символистское видение и монументальный дар. Хотя естественно, что в данном исследовании разговор о художнике носит эпизодический характер: в такой обобщающей работе автор не ставил задачу развернутого анализа отдельных персоналий.

Корпус зарубежных исследований о Ходлере обширен. Как при жизни художника, так и после, о нем и его творчестве было много написано. Остановимся лишь на некоторых из этих работ.

Объемное место занимают германоязычные исследования. Прежде всего это четырехтомный труд К. Лоосли, друга и биографа Ходлера, изданный в 1921–1924 годах, который содержит бесценные фактические сведения о жизни, творчестве и суждениях художника.

В фундаментальном исследовании Ф. Бургера «Сезанн и Ходлер: проблемы современной живописи» (1913) подчеркивается невероятное международное влияние ходлеровской живописи. Приоритет формы – вот что роднит его с П. Сезанном. Относительно французского художника, Ходлер предстает выразителем «линейного» стиля, обладающего той же силой воздействия, что и «живописный».

Исследователь Х. Мюленштейн в книге «Фердинанд Ходлер» (1914) дает разносторонний анализ философского видения и творческого метода художника. Так, во второй главе, названной «Философия Ходлера», автор углубленно обсуждает такие аспекты программного представления художника, как параллелизм физической природы, параллелизм органической природы, параллелизм психической природы, эвритмия, перманентность, отношение искусства и природы и другие. Исследователь представляет большое количество набросков и подготовительных зарисовок к различным композициям мастера. Своим необычным подходом выделяется работа того же Х. Мюленштейна в соавторстве с Дж. Шмидтом (1942), в которой авторы высветили жизнь и искания художника с помощью применения юнговского психоанализа и марксистской критики.

Вопросы построения пространства в ходлеровских полотнах рассматривались в исследованиях В. Мюллера (1941) и О. Бечмана (1986), которые составили матрицы соответственно для некоторых пейзажных и фигурных композиций художника.

Публикации Ю. Брюшвейлера, начиная с 1960-х годов, также являются богатым источником сведений о Ходлере, дополняющих Лоосли. В работах Брюшвейлера, а также в исследованиях

Х. фон Тавеля феномен Ходлера изучается в сравнении с другими художниками.

Работа швейцарского искусствоведа Ф. Кэнеля для каталога выставки произведений художника в Москве 1988 года, представляет собой серьезное исследование и глубокое размышление о Ходлере. В сущности, она является единственным переведенным на русский язык трудом о художнике.

Краткий, но довольно определенный взгляд дает «Энциклопедия символизма» 1979 года под редакцией Ж. Кассу, П. Брюнеля, Ф. Клодона и других (опубликована на русском языке в 1998-м). Современные французские историки искусств относятся к Ходлеру с большим пиететом. В данном издании приводится следующее суждение о художнике из книги Ж. Рюделя «Искусство и современный мир»: «Произведения Ходлера вводят нас в новый живописный мир, где твердое владение линией придает персонажам подлинную проблемность: это отвечало необходимости в строгой разработке собственных форм и в определении стиля, ведущего к ар нуво и в то же время отчасти близкого задачам символистов понт-авенской школы»<sup>3</sup>.

Хотелось бы несколько подробнее остановиться на важной и интересной странице в изучении наследия мастера, а именно, на французской критике 1890-х годов, раскрывающей страсти и предпочтения художественной среды данного периода. Она отражает как реальное ощущение современников от принципиального звучания живописи Ходлера, так и некоторую тенденциозность в суждениях, прежде всего парижских «законодателей», видевших в швейцарской живописи только ее местное значение, не дотягивающее до универсальной эстетики. Впрочем, следует заметить, что и в целом творческая и общественная жизнь художника была окружена постоянной полемикой, флюидами недоброжелательности, иногда скрытой завистью.

При первом появлении работ Ходлера на парижском культурном «небосклоне» главной их характеристикой стало возведенное в эстетическую категорию прилагательное – «странный»: «странная картина», «странное чувство», «странный художник». Наиболее аргументированно и позитивно в этом критическом хоре выступал Арсен Александр, глубокий исследователь творчества Пюви де Шаванна. Он, кроме «странности Ходлера», отмечал значительность поисков швейцарского художника, очевидных в таких его работах начала 1890-х годов, как «Разочарованные души», «Устал жить», «Избранник».

Однако, рассуждая о символизме Ходлера, Александр, пришел к мысли, что по характеру он слишком холоден, а метафизические идеи художника – поверхностны и порой искусственны. Вообще любые мистические настроения французские критики связывали прежде всего с

иностранными художниками, а точнее, с протестантизмом. Считалось, что эти настроения не характерны для французского темперамента, предпочитающего аллегорию. Поэтому неудивительно, что один из критиков отозвался о Ходлере как о «немного сумасшедшем»<sup>4</sup>.

С одной стороны, французы справедливо усматривали в живописи женева влияние мэтра П. де Шаванна и интеллектуальных прерафаэлитов. С другой стороны, один из парижских критиков подчеркивал, что философские идеи швейцарского художника не трогают парижскую публику, вызывают смех, не очень красивы, даже безобразны<sup>5</sup>.

Критик А. де Лестале писал, что живопись Ходлера эксцентрична и несет что-то новое, что у художника много таланта. Он иронично назвал фигуры из «Эвритмии» «танцующими апостолами» и в то же время указал на заметную связь художника с А. Дюрером, проявляющуюся прежде всего в использовании «красивой линии»<sup>6</sup>.

Обобщить данную аналитически двойственную критику французских обозревателей можно было бы мнениями Г. Аполлинера и М. Гильмо, высказанными в ходе Осеннего Салона 1913 года. Первый, увлеченный в этот период кубизмом и орфизмом, счел, что «Живопись Ходлера не подходит французскому вкусу»<sup>7</sup>, второй – что Ходлер – «новатор, но больше ученый, чем человек, творящий по вдохновенью»<sup>8</sup>.

И тем не менее, несмотря на неоднозначность оценок, в Париже рубежа веков Ходлер был знаменит. На Международной ярмарке 1900 года, проходившей в «столице европейского искусства», художник, будучи в составе представленных на этом смотре 140 швейцарских мастеров, получил золотую медаль. А в 1913 году в качестве президента Общества швейцарских художников и скульпторов он был удостоен ордена Почетного легиона от французского правительства.

В статье «На смерть Ходлера» 1918 года Аполлинер выразился о феномене художника более корректно: «Теперь парижане любят и понимают Ходлера. Он идеалист и мощный художник; великий художник Швейцарии и значительно лучше многих немецких художников»<sup>9</sup>.

В данном резюме чувствуется национальный аспект. Действительно, вопрос национальной идентификации искусства Ходлера имеет некоторые особенности; по поводу данного вопроса существовали и существуют различные мнения. С одной стороны, уроженец немецкоговорящего Берна, с 19 лет и до конца жизни он живет во французском кантоне, а именно в Женеве. «Синтез гения германского с гением латинским» – так охарактеризовал Ходлера профессор Фрибургского университета Г. де Ренольд, который был автором предисловия к каталогу первой выставки художника<sup>10</sup>. С другой стороны, защитники децентрализованного федерализма в Конфедерации считают, что швейцарского искусства вообще не существует. Нам близка позиция



Кэнеля, рассматривавшего Ходлера именно как швейцарского художника. Исследователь высказал следующие доводы: «во-первых... он (Ходлер) пишет героев и эпизоды национальной истории и воссоздает национальный пейзаж; во-вторых, национален сам стиль его живописи, по-швейцарски «грубый и мужественный»; в-третьих, сам он похож на свою живопись, на изображаемых им наемников и на швейцарский пейзаж»<sup>11</sup>. В этот список доводов можно было бы добавить то, что символические женские фигуры, выведенные художником в разнообразных композициях, также родственны швейцарскому пейзажу.

Теперь обратимся к кругу встреч и событий, так или иначе повлиявших на художника. Первоначальные навыки в живописном ремесле Ходлер получил от своего отчима, художника-декоратора Г. Шюпбаха, а затем в мастерской его друга Ф. Зоммера, специалиста по «видам Швейцарии» в Туне. Однако решающее обучение началось в 1872 году, в Женевской школе изящных искусств у Бартеlemi Менна (1815–1893), бывшего ученика Ж.-Д. Энгра, крупного швейцарского пейзажиста – романтика и выдающегося педагога. «Он наш общий учитель», – говорил о Менне близко его знавший «барбизонец» Камиль Коро<sup>12</sup>. Современники восхищались «дидактическими картинами» Менна, развешанными на стенах учебного зала, а также собранным им «Фотографическим музеем шедевров всех школ». Эти наглядные пособия давали обзор всех наук – гуманитарных, естественных, точных (оптика, физика, геология, ботаника, зоология и др.). Нет сомнения, такой охват человеческих знаний не мог не повлиять на молодого Ходлера.

Кроме того, художник впоследствии отметит, что педагогическому и творческому труду Менна он обязан тем, «что вернулся в природное состояние, тем, что заново обрел способность видеть»<sup>13</sup>. Именно эта развитая «способность видеть» позволит начинающему художнику не поддаться стереотипам, а искать свое видение, выражать свое понимание природы, окружающего мира.

Интересно, что в одной из «дидактических картин» Б. Менна декларировалось следующее: «Искусство есть Единство, оно пользуется разными Языками, они предоставляют Форму Идее, которая объединяется по принципу родства с необходимой ей для того, чтобы стать ощутимой для Духа».<sup>14</sup> Очевидно, что ходлеровский символизм и теория параллелизма во многом базировались на менновских постулатах, обретая индивидуальное практическое выражение, в некоторых произведениях доходя до дидактически-прямолинейного звучания (например, «Священный час», «Единогласие», «Любовь»). В своей лекции «Миссия художника», состоявшейся 12 марта 1897 года во Фрибурге, Ходлер развернуто остановился на своем понима-

нии Единства как в природе, так и в человеческой жизни, в искусстве, выделяя в этом понятии качества параллелизма и гармонии. Можно заметить, что в свою очередь такого рода мировосприятие соприкасается с учением русского мыслителя данного времени Н. Лосского. Он развивал идею о том, что в мире «все имманентно всему», все органически связано друг с другом и это «все» может познаваться через интуицию – чувственную, интеллектуальную, мистическую.

На естественнонаучные взгляды Ходлера, также ставшие весомой частью его мировоззрения, повлияли лекции профессора Женевского университета, ученого-дарвиниста Карла Фогта (1817–1895). Художник признавался в конце жизни Лоосли, что эти лекции «дали... больше художественных знаний и обогатили... больше, чем все, что... когда-либо читал об искусстве... <...> ... и был момент, когда... серьезно собирался бросить живопись и целиком отдаться так восхитившим... естественным наукам»<sup>15</sup>. Интерес к научным исследованиям проходит как через символистские холсты Ходлера, так и через его пейзажи разных периодов, через многочисленные наброски и зарисовки фигур, растений, гор. Страстное внимание к анатомической точности, верным пропорциям в человеческой фигуре, любовь к ракурсам (вспомним его восхищение Мантеней), скрупулезное отношение к изображению скалистых структур, отдельных цветков, растений и в то же время объединение их в единое законченное целое – все это говорит о важности для художника естественного источника реально существующего мира. В своих построениях Ходлер не хочет выдумывать, воображать, он хочет и берет видимое с натуры и делает это изображение идеей.

Мы снова вернулись к менновской Идее и использованию разных Языков для ее выражения. К сочетанию крайне реалистического и откровенно декоративного начал Ходлер будет подходить сначала интуитивно-чувственно, затем – методически-последовательно, хотя и не менее страстно. Такого рода синтез будет органичен для художника и сложен для понимания публики. Здесь уместно вспомнить о пяти постулатах символистской живописи рано ушедшего Альбера Орье, который считал, что живопись будущего будет идеистической, символической, синтетической, субъективной и, как следствие вышесказанного, декоративной<sup>16</sup>. Кроме того, критик полагал, что только мистицизм способен «спасти наше общество от оупения, культя чувственности и утилитаризма, и только в искусстве может найти себе прибежище человеческая духовность»<sup>17</sup>. По-видимому, швейцарский художник был знаком с этими суждениями теоретика символизма и стремился двигаться в творчестве сообразно веяниям своего времени.

Только наука, только знание не могли удовлетворить художника. В биографических ритмах художника важны моменты, связанные

с религиозным чувством, с богоискательством. Здесь прежде всего, следует сказать, что Смерть, как реальность, постоянно сопровождает его. В раннем возрасте умирают от туберкулеза родители; последний брат (из 6 детей) умирает в 1879 году. Во второй половине жизни он встретит смерть двух любимых женщин: сначала Августины Дюпен, затем Валентины Года-Дарель. В период с 1879 по 1883 год Ходлер переживает духовный кризис. Крещеный протестант (церковь Святого Духа в Берне), он думает о призвании пастора, что, в свою очередь, аналогично духовным устремлениям таких художников данного периода, как Берн-Джонс и Ван Гог. В это время он создает ряд полотен на религиозные темы: «Отец, читающий Библию», «Молитва в Бернском кантоне», «Углубление в себя» и другие работы. Данный цикл, в котором преобладали портреты, обращен к человеку, находящемуся в молитвенном состоянии. Музыка этих холстов аскетична, полна строгости и смирения.

Однако «воздух перемен» 1880-х годов берет свое. В 1882 году Ходлер посещает лекции в Женевском университете по египетскому искусству и по символизму. В 1883 году осуществляет поездку в Мюнхен, где помимо Пинакотеки видит современную живопись на



Ф. Ходлер.  
Портрет Валентины Года-Дарель  
в шляпе с перьями. 1909.  
Частная коллекция.



Ф. Ходлер.  
Отец, читающий Библию. 1880.  
Фонд Рейнхарт, Винтертур

Международной выставке. И наконец, в эти годы художник попадает в питательную для него среду женеvских символистов, которые тесно сотрудничали с символистами Парижа и влияние которых на Ходлера трудно переоценить. В 1885 году художник знакомится с поэтом Луи Дюшозалем. Эта встреча, перешедшая в дружбу, – знак и подарок судьбы. Дюшозаль, поклонник Бодлера и Вагнера, был главным редактором символистского журнала «Женеvское обозрение» («Revue de Geneve»), который издавался в 1885–1886 годах в Женеве и Париже.

Благодаря этому общению Ходлер находит ощутимую поддержку в литературных и художественных кругах не только Швейцарии, но и Франции; впитывает интеллектуальный и эмоциональный дух времени. В его скромной мастерской на Гранд Рю, 35, собирается кружок, куда входят друг Ходлера Марк Одье, художники Альбер Траксель, Теодор Дузон, Эмиль Артюс, Давид Эстоппе, писатели и журналисты Матиас Морхарт и Шарль Бонифа. Это было содружество интеллектуалов и творцов нового искусства.

В студии Ходлера бывал Поль Верлен. Если обратиться к творческому наследию поэта, можно увидеть некоторые прямые или ассоциативные аналогии с пластическими идеями художника.

Например, в стихотворении «Тоска» из книги «Поэмы сатурналий» встречаем такие строки: «Меня не веселит ничто в тебе, Природа...» и далее:

*Устал я жить, и смерть меня страшит. Как челн,  
Забывтый, зыблемый приливом и отливом,  
Моя душа скользит по воле бурных волн<sup>18</sup>.*

Скорбящее подсознание поэта пересекается с настроением Ходлера в цикле работ «Устал жить», который он начинает в 1887 году и продолжает в 1890-е годы.

Или совсем иная эмоция французского поэта, пульсирующая в его книге «Мудрость» и перекликающаяся с содержанием картины-элегии Ходлера «Нагая у ручья» (1903):

*Послушай нежной песни лепет.  
Она заплачет, утешая,  
Такая скромная, простая,  
Как ручейка над мхами трепет<sup>19</sup>.*

На картине силуэт женской фигуры, отличающийся плавностью и чистотой и показанный в состоянии трепетного движения, пластически и образно связан с белой бегущей лентой ручья.

Возвращаясь к Дюшозалю, следует отметить, что именно он впервые назвал Ходлера реалистом и мистиком в «Revue de Geneve» (20. 10. 1885 г.). Сейчас эта позиция поддержана многими исследователями творчества художника. Можно сказать, что женевский поэт был как инспиратором ходлеровского символизма, так и сам инспируемым им. Известно, что Дюшозаль написал «Поэмы в прозе», посвященные художнику. Так, например, во 2-й поэме рассказывалось о бесконечности мира и одиночестве в нем человека; а в 4-й поэме был представлен эпизод мистической встречи странствующего еврея со своим двойником. Соответственно, данные мотивы поэта пересекаются с визуально-пластическими решениями, представленными Ходлером в холстах «Мертвый юноша» (1885) и «Агасфер» (1886).

Картина «Мертвый юноша» – ходлеровская интерпретация (третья по мере появления) библейского сюжета о добром самаритянине, спасшем раненого юношу. Ходлер создал ее, вдохновившись сочинением Дюшозаля «Золотая ветвь». В этой картине проявляются «символистские флюиды», особая двойственность – натурализм изображения и загадочность нарратива. Причем в этой третьей версии сюжет освободился от фабулы: нет самаритянина, нет изображения сострадания и вообще какого-либо действия, а есть некая Идея, до конца непонятная, и ее пластическое выражение. Художник постепенно уходит от жанрового мышления. В работах этого периода его еще интересует социальная или цеховая принадлежность персонажей, и «натурность», связанная с деталями одежды, предметов, с реальным освещением, будь то в темном помещении или на пыльной солнечной дороге. Тем не менее Идея проходит через глубокое переживание реальной ситуации, через ее обобщение и освобождение видимого от случайного, второстепенного. *«Для художника самое важное – изучение формы: всю жизнь свою он наблюдает ритмы формы и цвета (последний дополняет первую). Формы действуют на художника с такой силой, что вызывают в нем переживания»*, – утверждает Ходлер<sup>20</sup>. Проблема выражения собственных чувств с помощью особого изображения тела и его движения на протяжении всей жизни будет интерпретироваться художником по-разному. В «Мертвом юноше» он еще на пути к самостоятельному и убедительному ее разрешению.

Глубокий научный «культ природы» к концу 1880-х годов нашел особые точки соприкосновения с религиозными и философскими исканиями художника. Рациональный слой сознания вышел на определенный уровень соединения с религиозно-мистическим состоянием души. Именно в это время Ходлер вплотную подошел к созданию картины нового типа – картины-панно, картины-концепции, визу-

ального философского размышления эпохи модерна, – воплотившейся в его программном произведении «Ночь» (1889–1890). Неслучайно художник называл ее «мое первое произведение»<sup>21</sup>.

Несомненно, данному холсту принадлежит ключевая роль во всей его творческой карьере. Эта картина произвела шокирующее впечатление на администрацию Женевы, вызвала скандал и была отстранена от публичного просмотра, хотя профессиональное жюри приняло ее. Позже картину «поддержит» Пюви де Шаванн, она будет выставлена в салоне на Марсовом Поле в Париже в 1891 году. Именно этот холст будет отмечен золотой медалью на Международной выставке в Мюнхене в 1897 году. Парижский показ «Ночи» вместе с «Разочарованными душами», «Эвритмией» и «Днем» в 1900 году также принесет Ходлеру золотую медаль. «Ночь» откроет художнику вход в круги Сецессии, где его понимающе приветствуют и он высоко котируется, а также даст выход на художественный рынок Германии и, наконец, принесет внимание, заказы и почет в самой Швейцарии.

В чем новизна данной работы? О чем она? «Ночь» Ходлера – дитя своего времени, она эпатирует, она эротична и мистична одновременно. Она обращена к подсознанию, в ней звучат фрейдистские мотивы. Вспомним, классика психоанализа и младшего современника художника, также швейцарца, Юнга: «бессознательное более чувствительно, чем сознание», «бессознательное является спонтанным источником мифологического материала». Личные переживания художника, попытка проникнуть в загадочно-мучительное «бессознательное» стали стержневым импульсом для Ходлера в работе над полотном. В лице главного персонажа «Ночи», выражающего активную эмоцию (ужас), узнаем самого художника. От личного, чувственного переживания, сообразуясь с объективными понятиями и знаниями, которыми он овладел к этому моменту, мастер пришел к своему важнейшему холсту-программе.

Полотно Ходлера можно было бы назвать «Ночной кошмар» или «Страшный сон» и провести параллель в его эмоциональном воздействии с ощущением произведений И. Фюссли. В 1790–1791 годах швейцарский романтик создал свой «Ночной кошмар», и Ходлер, наверное, был знаком с этой работой. Однако в представлении Фюссли ночь – это тьма, населенная призраками, которые исчезнут при свете утра. Ночь Ходлера – это хорошо освещенное пространство, где группы фигур, точно увиденные в микроскоп, показаны со всей натуралистичностью тел. Это иная философия.

Фридрих Ницше рассуждает: «...свойства, называемые “растительными”, и свойства, носящие названия “человеческих”, в действительности развиваются одновременно и тесно сплетаются между со-

бой. В самых благородных проявлениях своей души человек носит в себе зловещую печать природы»<sup>22</sup>. Данное умозаключение философа сопоставимо с положениями ходлеровского параллелизма. Мастер подчеркивал универсальность параллелизма, который пронизывает, как природу во всевозможных ее проявлениях, как строение человеческого тела, так и человеческие эмоции и ощущения<sup>23</sup>.

Обращаясь к логике сна, Ницше пишет, что во сне первобытное свойство человечества возрождается в нас: «...сон переносит нас назад, к отдаленным эпохам человеческой культуры»<sup>24</sup>. В эти эпохи человек полагал, что во сне он узнает «другой реальный мир». Не представляется ли верным, что «Ночь» Ходлера – это и есть некая физически ощущаемая иная реальность, эмоционально выраженная с первобытной непосредственностью?

В некоторой степени ходлеровские спящие персонажи возвращают нас древним языческим мотивам и символам. Например, горизонтально вытянутые фигуры ассоциируются с волнистой линией. Как известно, две волнистые параллельные линии, расположенные друг над другом, – это древнейший символ в шумерском (4 тыс. до н.э.), а позднее в ассиро-вавилонском царствах. Он обозначал «воду», «родителя», «потомство». Аппелляция к данным значениям способна на визуально-психическом уровне воздействовать на подсознание.

В противоположность сложному содержанию композиция данного холста отличается ясностью. Здесь выявлены те принципы, которых автор будет методично придерживаться и в дальнейшем. Важнейшими из них являются: любовь к симметрии и к упорядоченному ритму, преимущественная фризность общей конструкции, замкнутые силуэты форм. Даже сильные ракурсы фигур будут подчинены плоскости: их будет крепко держать контур или контрастное окружение. «Повсюду параллелизм приносит очарование и единство», – отмечает Ходлер в своих записях<sup>25</sup>. Следует заметить, что, чем проще формулирует Ходлер свои постулаты, тем таинственнее звучат они в его произведениях, как у Дж. Рескина: «...чем грубее символ, тем глубже его значение»<sup>26</sup>.

Интересной страницей в «ритмах жизни» художника было его пересечение с кругом парижских розенкрейцеров. Организуя в 1892 году Салон «Роза + Крест» («La Rose + Croix»), Жозефен Пеладан, заметная фигура в оккультных и литературных кругах Парижа того времени, пригласил выставиться на ней набирающего известность художника из Швейцарии. Ходлер представил в Салоне свою только что написанную работу «Разочарованные души» (1891–1892), которую критик Александр выделил как самую значительную на выставке.

На первый взгляд данная картина была вполне реалистична и

несколько мрачновата. На ней изображены то ли странники, то ли бродяги, сидящие на скамейке в позах сильнейшего утомления и переживания. Черные, ветхие одежды одинаково прикрывают их тела, за исключением среднего персонажа, темный плащ которого становится фоном для его обнаженных и подчеркнута изможденных рук и ног. В сложении ощущения метафизичности образов решающую роль играет композиция: повтор фигур через равные промежутки по горизонтали и их «зажатость» по вертикали. «Странники» априори не могут «разогнуться» не только из-за нависшей над ними линии горизонта, но и в результате близко расположенных к фигурам краев холста. Такие пространственные качества усиливают безысходность их состояния. Парадоксально, но гармония декоративных ритмов примиряет с физиологически неизбежной тленностью. Мир иной предчувствуется странным образом, подобно сократовскому ощущению: когда тело умирает, душа выздоравливает<sup>27</sup>.

Французская критика на этот раз была положительна и единодушна, отметив выразительную силу данного произведения и мастерство работы художника с фактурой живописи. Феликс Валлотон сравнил эту работу с фресками Оркана и Синьорелли. Нам представляется, что отчаяние персонажей «Разочарованных душ» соотносимо с задумчивостью и страданием пророка Иереми Микеланджело (1510, Сикстинская капелла). Можно привести и другую ассоциативную параллель: роспись «Сошествие Святого Духа» (1883–1884) Михаила Врубеля и «Разочарованные души». Однако, если у русского художника в апостолах можно увидеть обыкновенных людей, переживающих экстатическое состояние от Божественного Видения, то у Ходлера наблюдается процесс превращения реальных персонажей с близким состоянием души в обобщенный символ.

В 1892 художник был принят в члены эстетического Общества «La Rose et Croix», основанного Ж. Пеладаном. В данном контексте невольно возникает вопрос: в какой степени общение с «посвященными» затронуло мировоззрение и творчество Ходлера? С однозначным ответом на намеченную проблему исследователи проявляют осторожность. Известные факты осваиваются, но они не дают прямых интерпретаций. Эпизодически всплывают новые аргументы, но предположения, намеки и заключения выводятся, скорее, интуитивно или из сравнительной аналогии с доступными «розенкрейцеровскими» текстами и изображениями. Во всяком случае, мы не нашли каких-либо высказываний Ходлера или его ближайшего окружения, явно указывающих на его погружение в эзотерические доктрины. Представляется, что лучшие ответы на эту тему – это его символические произведения и суть теории параллелизма, которую он считал своим открытием.



К концу 1880-х годов каббалистическое общество розенкрейцеров Станисласа де Гуайты было запрещено церковью. Создавая свой так называемый католический орден «Роза + Крест» (учрежден летом 1891 года), ученик де Гуайты, Жозефен Пеладан, мечтал о соединении догматичного христианства и эзотерики. Его «Орден розенкрейцеров», как известно, имел эстетическую направленность и оказал существенное влияние на развитие и поддержку идеалистического искусства конца XIX века, соответственно и на символистскую живопись, особенно французскую и бельгийскую. Однако достаточно сравнить произведения одного из лидеров бельгийского символизма Ж. Дельвиля и Ходлера, чтобы понять степень влияния Сара Пеладана (Сар – вавилонский владыка, маг, волшебник) на каждого из них. Если первый, будучи учеником «мага», находил изобразительную форму для иллюстрирования определенных эзотерических символов и легенд, то применительно ко второму можно говорить только о некоторой общей эзотерической направленности его исканий, априори связанных с его личным мифотворчеством, о некоей магической ауре, излучаемой его произведениями.

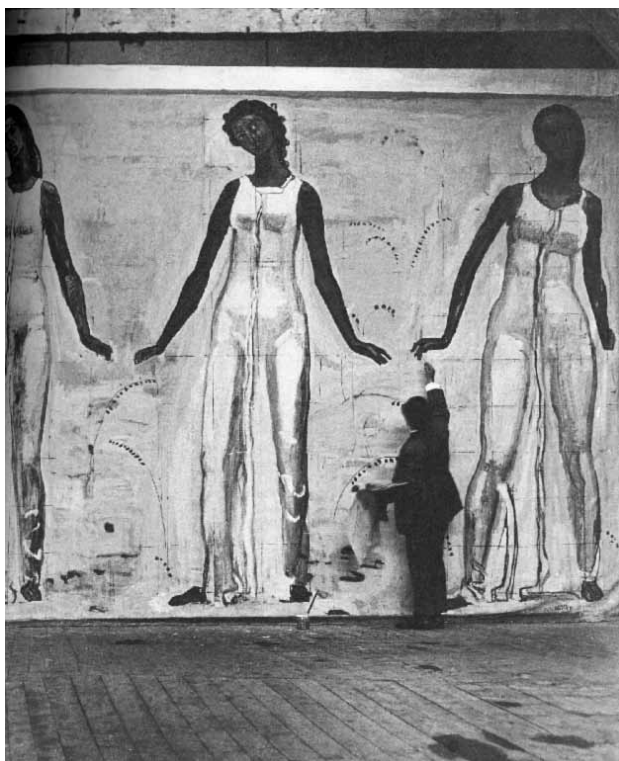
Какие же из положений, высказанных Пеладаном, были близки Ходлеру? Вероятнее всего, это могла быть мысль об идентичности переживания религии и искусства, подчеркивающая в истинном художнике необходимость присутствия способности чувствовать Божественное. Кроме того, важным в учении Пеладана было положение об индивидуализме выражения собственных идей – выражения лишь того, что диктует собственное «Я»<sup>28</sup>. В этом контексте можно сказать, что в *своем* творчестве Ходлер будет создавать визуальный эквивалент *своей* Библии, в которой действуют старцы, сивиллы и богини, «воплощенные» художником языком живописи.

С другой стороны, обязанность посвященных в орден «искать, восхищаться и любить Красоту» у Ходлера выразилась в устремлении к Вечному и Прекрасному в природе и в человеке как особой ее части<sup>29</sup>.

В произведениях художника последующих лет влияние учения розенкрейцеров продолжает угадываться в большей или меньшей степени. Наиболее показательны в этом смысле такие произведения, как, например, «Причащение к бесконечности» (1892), «Взгляд в бесконечность» (1904), «Взгляд в бесконечность» (1915–1916), а также «Путь избранных душ» (1893) и «Избранник» (1893–1894). Прежде всего следует отметить, что эти работы, созданные в разное время, объединены особым сакральным звучанием их названий. Что можно сказать об их сюжетной и эмоциональной стороне? Например, в «Причащении к бесконечности» изображена обнаженная женщина в молитвенной позе, находящаяся в некоем загадочном «космическом»

пространстве. В декоративной композиции 1904 года обнаженный юноша стоит на обрыве скалы, окруженной со всех сторон водой. В монументальной работе «Взгляд в бесконечность» (1915) женщины-сивиллы шествуют в эвритмическом танце. Иными словами, выделенные произведения созвучны в представлении некоего особого экстатического состояния, хотя и различаются в стилистическом отношении.

Рассмотрим холст «Путь избранных душ». Мы видим аллею из цветочных кустарников, которую замыкает белый крест на фоне спокойного неба. Как известно, в эзотерическом учении крест олицетворяет трудности, муки жизни и карму. Достаточно литературное и «прямолинейное» решение, которое не характерно для Ходлера и, наверно, поэтому не имеет аналогов в его последующем творчестве. Некоторые пейзажи художника этого времени с дорогой, ведущей к горизонту, близки по настроению к композиции «Путь избранных душ», однако они лишены дидактических знаков.



Ф. Ходлер работает над панно  
«Взгляд в бесконечность». 1915, фото.  
Фонд Рейнхарт, Винтертур.

Относительно содержания картин «Избранник» и «Поклонение» (1994) вопрос сложнее. Тема избранности, служения, поклонения, очевидно, инспирирована общением с членами «La Rose + Croix». Однако Ходлер идет своим путем, романтические грезы – не его стихия. Посмотрите, как реальны женщины-ангелы в «Избраннике», как достоверен и правдив мальчик, сидящий на коленях в молитвенной позе. Такого рода натурализм претил французским символистам; неслучайно гризайльный вариант «Поклонения», относящийся к 1893 году и выставленный на втором Салоне розенкрейцеров, был холодно встречен критикой.

Тем не менее нельзя не заметить наполнение ходлеровских изображений эзотерической символикой. В «Избраннике», например, это Древо жизни, Древо познания. Оно имеет двойное символическое значение: восхождение и ось мира. В трактовке Ходлера данная композиция приобретает особый смысл. Мальчик и древо подобны друг другу, их параллелизм подчеркивают симметрично расположенные вертикали фигур ангелов – крылатых Дев; причем все образы картины едины в своем внутреннем устремлении.

Ходлеровская «Эвритмия» (1894–1895), о которой художник говорил, что это «шествие человечества к смерти», также близка духу оккультной философии. Она соприкасается с мыслью Платона: «Эвритмия, т. е. выражение порядка, составляющего суть единого существа, проникает в душу через тело, и можно научиться гармонии целого с помощью пластического танца»<sup>30</sup>. Здесь под танцем понимается ритм движения фигур, охваченных одним состоянием души. *«Параллелизм ощущений проявляется внешним образом в формальном параллелизме...»* – писал Ходлер<sup>31</sup>. В сущности, ходлеровский параллелизм можно рассматривать и как научный принцип построения любой композиции, и как мистический принцип интуитивного познания Вселенной отдельным индивидуумом.

«Эвритмия» вызывает разнообразные ассоциативные параллели: с орнаментальным параллелизмом некоторых египетских росписей, например, с «Умершим и его супругой перед Осирисом и другими богами загробного мира», XIII в. до н. э.; с античным рельефом I века «Сцена жертвоприношения», который Ходлер мог видеть в Лувре; с византийской мозаикой «Шествие Святых жен» (около 561 года) в церкви Сант-Аполлинаре Нуово в Равенне. Эти параллели не случайны, ведь герметизм, как область эзотерики, признавал традиции разных религий. Представляется, что Ходлер сознательно использует изобразительные приемы этих традиций, чувствуя их внутреннее единство.

На семантическом уровне «Эвритмия» переключается с сущностным содержанием средневекового портала – шествие ко Христу.

Правда, старцы Ходлера, почти бесплотные, двигаются к невидимому, пугающему, неизвестному. Такое решение также близко эзотерическому видению. Как отмечает Андре Натаф, герметизм не давал ответа на вопросы, существует ли потусторонний мир и что есть после смерти. «Вхождение в невидимое, философский камень, посвящение дает лишь освобождение от болезненного восприятия, то есть от навязчивых идей, с ними связанных. Ведь эти фантазмы, или страхи, мешают нам как жить, так и смириться с нашей реальной смертью»<sup>32</sup>. До конца жизни художник будет мучим этими «фантазмами». Представляется, что только в общении со швейцарской природой, создавая свои поздние пейзажи, Ходлер будет находить душевное успокоение.

Особое отношение выработалось у художника к такой области оккультной философии, как нумерология. Число в ней – знак Бога и имеет символическую функцию, восходящую к метафизической математике. Как видно из зрелых произведений Ходлера и его теоретических рассуждений, он придавал большое значение количеству фигур в композиции. Так, пять – любимая цифра Ходлера – возникает на полотнах «Разочарованные души», «Эвритмия», «День» (версия 1904–



Ф. Ходлер  
«Эвритмия» (фрагмент). 1894–1895.  
Музей изящных искусств, Берн

1905 годов), «Взгляд в бесконечность». Художник отмечает, что эта цифра «согласуется с архитектурой четких и решительных форм»<sup>33</sup>.

Выявляя в целом степень влияния на творчество Ходлера его вступление в эстетический орден «Роза + Крест», не следует ее преувеличивать. Красноречивым подтверждением этому может быть тот факт, что после участия во второй выставке вышеназванного ордена (28 марта – 30 апреля 1893 года) он решает, что члены «La Rose + Croix» не достойны его таланта и ему больше никогда не следует с ними выставляться. Видимо, в определенный момент это общение послужило углублению его теории параллелизма, которую он начал разрабатывать еще в студенческие годы. Однако общий художественный уровень представляемых в Салоне произведений, не мог его удовлетворить.

Со второй половины 1890-х годов Ходлер попадает в круговорот как национальной, так и международной, общественной и художественной жизни. Он становится признанным мэтром, и этот факт, не отменяя уже накопленный духовный опыт, тем не менее вносит свои коррективы в творческие поиски художника. Интимность и элитарность уступают место социально-общественной активности.

Примерами такого рода могут быть монументальные работы мастера: «Отступление при Мариньяне», «Единогласие», панно для Йенского университета, а также символистская композиция «Истина», написанная под впечатлением реального политического события – дела Дрейфуса. Как вышеназванные художественные работы художника, так и его деятельность в качестве председателя Швейцарского общества художников и скульпторов, участие в деятельности берлинского, мюнхенского, венского Сецессионов говорят о живом интересе Ходлера к изменениям в реальном мире, его событиям и фактам.

Следует отметить и другую особенность художественного языка Ходлера. Многим символистским образам мастера присущ более ярко выраженный элемент портретного сходства с реально живущими и близкими людьми, чем, например, Г. Моро или Э. Берн-Джонсу. Последние предпочитали стилизованно-утонченные типизированные лица и пропорции, что соответствовало их представлению о Прекрасном и не отвлекало от звучания Идеи.

В образах Ходлера на уровне «физиологических» переключек доминируют черты Берты Жак – его второй жены («День», «Нагая у ручья», «Истина»); Гектора – сына художника («Избранник», панно «Единогласие»); Гертруды Мюллер – постоянной натурщицы художника («Священный час» и другие). Конечно, число источников «естественных» прообразов было более обширным. Представляется, что

за этим стояло глубокое восхищение Прекрасным непосредственно в самой природе земной жизни. Однако снова следует оговориться, что и в этих обращениях Ходлер неоднозначен: индивидуализированные черты персонажей вплетены в загадочный символистский контекст.

С начала 1900-х годов тема жизни, тема «тайны и эволюции» будет выражена у художника в женских образах. Здесь он явно пересекается с общими эзотерическими представлениями, но по-своему видит эстетические каноны. В частности, о перекличках свидетельствует эпизод из книги Э. Шюре «Великие посвященные», изданной в 1895 году, в котором автор вспоминает положение, приписываемое Пифагору «вместе со всеми древними посвященными»: «Отдадим же честь женщине на земле и на небесах, она дает нам понимание Великой Женщины – Природы. Да будет она ее освященным образом и да поможет она нам постепенно подняться до великой Души, которая зарождает, сохраняет и обновляет; до божественной Цибеллы, которая в своей светотканой мантии влачит за собою бесчисленные сонмы душ»<sup>34</sup>.

В период 1900-х годов Ходлера будет интересовать попытка передать с помощью женских образов такое эмоциональное состояние, в котором он чувствовал момент личного причащения к Гармонии сфер, Красоте и Вечно Женственному началу. Н. Бердяев отмечает: «...женственная стихия есть стихия космическая, основа творения, лишь через женственность человек приобщается к жизни космоса,...»<sup>35</sup> Именно в таком бытовании воспринимаются женщины Ходлера – таинственные сивиллы и «богини» в работах «Причащение к бесконечности», «Взгляд в бесконечность», «Отдаленная песнь», «Цветение». В этот ряд также могут быть поставлены «День», «Священный час», «Эмоция», «Женщина в экстазе», «Желание». Причем экстатические чувства будут здесь рассматриваться художником через движение, жесты, как отдельной фигуры, так и через общую ритмичность, темпоральность конструирования взаимоотношений между фигурами.

Анализируя образ женщины у Ходлера в сравнении с женскими персонажами других символистов, можно сказать, что, с одной стороны, они почти некрасивы, слишком физиологичны. Отношение Ходлера к категории «Вечной Женственности» самостоятельно и органично его индивидуальности. Перед нами не роковые красавицы Г. Климта и не эфемерные создания Г. Моро, а прежде всего женщины-матери, восхищающие силой природного начала. С другой стороны, образ женщины у Ходлера ассоциируется с растением, с древом жизни, с «цветком священным», с богиней. Ее лицо-лик играет вторую партию. Главное – поза, ритм движений, через взаимоотноше-

ния которых передается таинственный ход мироздания. «Тело – это архитектура. Жесты становятся орнаментом, выражающим наше внутреннее состояние, наши чувства» – так писал мастер в своих «Десяти заповедях художника», и это многое объясняет<sup>36</sup>.

Заключительным аккордом «в служении тайне и эволюции» стала для мастера работа над огромным панно для украшения вестибюля Кунстхауза в Цюрихе. Известны три варианта, выполненные в 1915–1916 годах. Здесь все было символичным: и выбор темы, который Ходлер осуществлял сам, и название работы – «Взгляд в бесконечность», и ее монументальная композиция, предельно очищенная от случайного. В данной росписи художник изобразил пять величественных женских фигур. В некотором смысле «Взгляд в бесконечность» – это особого рода диалог с Микеланджело. Женщины – «сивиллы» Ходлера, грубоватые и мужественные, близки к женским образам с фресок великого итальянца.

Интересно и другое. Ф. Кэнель замечает, что в процессе работы над этой монументальной картиной художник несколько раз меняет ее название: «Общение», «Созерцание неба», «Взгляд в вечность» и, наконец, «Взгляд в бесконечность». Исследователь подчеркивает, что мышление художника исходит прежде всего из формальных и пластических задач, то есть форма определяла смысл и название данной композиции.

Говоря о ритмическом построении «Взгляда в бесконечность», следует отметить следующее. Вертикали женских фигур членят вытянутое по горизонтали пространство почти через равные промежутки. Фигуры, несмотря на их чувственную телесность, легки, находятся в плавном скольжении. С другой стороны, они монументальны, инспирированы витрувианскими схемами, в которых голова равна одной десятой всей фигуры. Приметы философии перцепции, которые можно обнаружить и в других работах Ходлера, здесь выражены наиболее наглядно. Как известно, по Лейбницу, это смутное и бессознательное восприятие, представление; перцептивные особенности русской иконы изучал Б. Раушенбах. У Ходлера особенность такого взгляда выражена в том, что две левые фигуры чуть меньше центральной и двух правых, что придает данной мистерии «ускользающее движение».

В работах швейцарского мастера важную роль играет *контур*, который сам по себе в его представлении есть элемент прекрасного. Смягчение контура для Ходлера означает «банальное мировоззрение, пошлость и просто неправильный рисунок»<sup>37</sup>. В зрелый период творчества этот пластический элемент близок по смыслу выразительным контурам Джотто и претерпевает существенное изменение в последнее десятилетие жизни художника. Контур становится более

экспрессивным, страстным, «первобытным». Он приобретает различную окраску, толщину, фактурность. Соответственно, монументальные фигуры Ходлера выглядят из-за «диктата» такого контура несколько эскизно. Этому впечатлению способствует и отношение к фонам: условным, «недосказанным», просто особо обработанным фактурным плоскостям. Следствием такого подхода, с другой стороны, становится состояние ирреальности, нездесьности изображенного. Художник не вуалирует принцип «non finito», а педалирует его. В результате синтеза «контурности» и эскизности выявляется метафизическая значимость и сакральная сила созданных мастером фигур.

Свое дальнейшее содержательное развитие «линия контура» находит в поздних пейзажах Ходлера, особенно тех, которые были написаны после 1910 года и названы самим художником «планетными». Возможно, именно в них ходлеровский символизм выразился наиболее «чисто» и свободно. Цвет, свет и текущие объемы выступают здесь как перманентное движение, как символ бесконечности. Некоторые из них по силе воздействия приближаются к произведениям У. Тернера.

Пейзажные мотивы, изображающие озеро Леман и французские Альпы с Монбланом, в этом ряду занимают особое место. Так, в 1905–1906 годах художник создает целый ряд вариантов на тему Леманского озера со стороны Шебра. Это удивительно таинственные и нежные мотивы, созвучные линейной стилистике модерна в целом. Здесь ритмы форм и света создают особую визуальную поэзию, поэзию индивидуально прочувствованного Космоса. Они пересекаются с некоторыми тибетскими пейзажами Н. Рериха в этом своем настроении.

Из множества последующих холстов назовем лишь несколько: «Ритмические формы на берегу Леманского озера» (1909) – облачка прямоугольной и округлой формы, точно повторяющееся движение преобразенных фигур; «Горный рельеф утром» (1915) – плавные, горизонтальные, голубые ритмы; «Озеро Леман и Монблан» (1918) – свет, образуемый красочным слоем, негрунтованный холст, вибрации ультрамарина, кобальта, красной охры. Ландшафты, оставленные Ходлером, можно назвать синтетическими, неповторимыми пейзажами-тайнами.

Понимание личности Ходлера невозможно без изучения его теоретических взглядов и предпочтений в искусстве. Со слов его друга и главного биографа Лоосли, нам известен ряд «Мыслей» и так называемые «Десять заповедей художника». Данный текст не сохранился, но, по-видимому, был сформулирован еще в 1874–1875 годах. Его содержание показывает научный, рациональный, связанный с глубоким изучением природы подход художника в работе над созданием картин. «Я воспринимаю природу как нечто цельное – не как отдель-



ные явления, взятые сами по себе, благодаря чему я имею возможность выразить себя как художник в экспрессии. Можно сказать, что я полностью влюблен в природу»<sup>38</sup>.

Программным можно считать уже упомянутое выступление художника во фрибурском Обществе друзей изящных искусств. Здесь он формулирует тезис о своем понимании миссии художника: она, «если можно так сказать, состоит в том, чтобы выразить вечное в природе – ее красоту, чтобы раскрыть красоту как глубинную суть природы»<sup>39</sup>. Художник отмечает, что умение видеть глазом является важной, но не абсолютной частью познания. Высшее видение художника заключается в мысли и сердце, именно в них зарождается подлинное произведение искусства. В разделе «О Творении» Ходлер подробно останавливается на примерах параллелизма, под которым он подразумевает всякого рода повторение (как в природе, так и в человеческом обществе; как в композиционном строе великих произведений искусства, так и в эмоциях человека), которое он считает прекрасным.

Художник видит знаки Бога и вообще Божественное здесь, на земле, и выражает это понимание в фигуративных формах. Нарративный подтекст в его произведениях не связан напрямую с какой-либо религиозной доктриной или мифологией, а обращается прежде всего к наблюдению жизни. В этом, как ни странно, он близок к мыслям русского философа Вл. Соловьева, высказанным в стихотворении «Иммануэль». В нем автор призывает увидеть Бога в земной жизни с ее повседневной суетой и тревогами.

Отличие от ряда французских и бельгийских художников-символистов, у которых высшие смыслы были зашифрованы знаками, намеками, символами, понятными только для посвященных, Ф. Ходлер пытается найти свое изобразительное решение, которое могло бы разрешить раскол между Наукой и Религией. Возможно, именно в этой области лежит глубинное противоречие, «странность», его символизма. Ведь, по сути, своеобразие данного явления – идеалистичность мышления, разрыв с натурализмом и любыми формами его проявления. Тем не менее швейцарский художник оставляет за собой право тесного общения с натурой. В ходлеровских символистских холстах значения и смыслы полифоничны. Его художественный язык также труден для обывателя и неподготовленного зрителя, как вообще сложен для понимания образный посыл модерна. Однако, отличаясь от эзотерической символики других художников, мистический язык Ходлера представляет собой синтез естественнонаучных взглядов и идеалистической философии.

Рассматривая предпочтения Ходлера в искусстве, обратим внимание на следующее важное замечание: «Я не хочу сказать, что ничто

другое меня не очаровывает, но что касается декоративного искусства, то здесь выше всего – египетское искусство, Альбрехт Дюрер, итальянские примитивы, Джотто»<sup>40</sup>. Об увлечении Ходлера египетским искусством мы уже упоминали. Следует только добавить, что данное предпочтение совпадает с идентичным увлечением венских сецессионистов и, в частности, Климта. Что до символистских холстов Ходлера, то во многих из них построение фигур, их чередование, а также неглубокий рельеф пространства картинной плоскости отсылают зрителя к египетским рельефам и живописи.

Влияние Дюрера, его научно-пластического метода, присутствует во многих произведениях художника. Еще в 1875 году Ходлер делает копии с «Четырех книг о пропорциях». По-видимому, уже тогда он почувствовал в них таинственную гармонию чисел, измерений, пропорциональных соотношений, воспринял их как некую духовную ценность. В 1883 году художник совершает поездку в Мюнхен, где непосредственно изучает произведения любимого мастера в Пинакотеке.

В период своего становления Ходлер испытал сильное влияние испанской школы живописи. Посетив в 1878–1879 годах Мадрид, он серьезно увлекся Веласкесом и Риберой с их лапидарной обобщенной формой. В это же время на художника повлияло восхищение итальянскими примитивами и мастерами Раннего и Высокого Возрождения, чему во многом способствовало знакомство с коллекцией Лувра. Дуччо, Джотто, Мантенья, Рафаэль, Тициан, Веронезе стали предметом постоянного интереса Ходлера. Кроме того, он увлеченно изучал живописную технику мастеров других школ – Н. Пуссена, К. Лоррена, Рубенса, Гольбейна Младшего.

В зрелые годы художник несколько раз посещал Италию. Он побывал в Падуе и Ассизе (1905), где мог познакомиться с фресками Джотто. В 1911 году он совершил поездку в Рим, Пизу, Флоренцию, Сиену.

Из старших современников он чтит П. де Шаванна и впоследствии писал, что французский мастер, как очень немногие, познал смысл гармонии. Художник восхищался творчеством Г. Климта, высоко оценивал работы Ф. Валлотона, А. Траксея, К. Амье, К. Мозера, И. Хоффманна, которые были его коллегами и друзьями.

В начале своего пути Ходлер обращался к опыту импрессионистов. Однако, как он сам признавался, эта встреча была неудачной. Тем не менее проблемы света и цвета будут предметом его постоянного интереса. Как сообщает в своей книге Варшавский, швейцарский мастер изучал научные трактаты французского химика Шевреяля, его теорию гармонии цветов. Был знаком с законом вибрации цвета Эйлера, в которой ученый указывал на параллельность звуковых

и цветовых явлений. Также ему были близки идеи Рескина о цвете. Ходлер писал: «...богатство красок... это дар света», «...именно цвет спорит часто художника с публикой», «цвет независимо от формы вызывает чрезвычайно сильные музыкальные раздражения. Цвет влияет на мораль. В нем заключен элемент радости, веселья. Ощущения такого рода вызывают преимущественно краски, свет. Темные же краски порождают меланхолию, печаль и даже ужас»<sup>41</sup>.

В конце жизни художник испытывает влияние постимпрессионистических поисков экспрессионистов и фовистов, в частности А. Матисса, о чем свидетельствуют его женские портреты, этюды фигур и пейзажи последних лет. Ходлер чувствует пульс эпохи и в то же время остается самим собой.

В заключение обозначим в целом *черты эволюции* швейцарского художника. Прежде всего это тернистый путь *от натуралистического реализма к собственному символистскому стилю*. Начав с видов Швейцарии, жанровых сцен из жизни своего окружения (ремесленного соловья), художник в зрелый период создает уникальные символические композиции, завершающие одну эпоху и открывающие окно в новое искусство. В связи с этим непосредственное пересечение с творческой эволюцией Ходлера имеют рассуждения М. Волошина: «...символизм неизбежно зиждется на реализме и не может существовать без опоры на него. Здесь лишь одна дорога – от преходящего к вечному»<sup>42</sup>.

Другой, не менее важной чертой развития художника была его *естественнонаучная направленность*. Получив заряд от встречи с Б. Менном и К. Фогтом, Ходлер развил их идеи до своеобразной теории параллелизма. Ее принципы он применил на практике, в том числе в своих символистских холстах, в которых он не оставил желанная объективно отражать натуру и любоваться действительностью. В фигурных композициях прочитывается строгая композиционная архитектура, анатомическая точность, интерес к сложным ракурсам. Работа с перспективой, трактовка земли, водных и скалистых структур, деревьев и растений в пейзажах также отличаются научным подходом. Тем не менее гармония целого, комбинаторика масс, ритмов, носит загадочный, метафизический характер.

Эволюция Ходлера проходит под знаком *поиска духовных смыслов* бытия. Безусловно, этот аспект связан с богоискательством. От «родительского» кальвинизма, пройдя через духовный кризис, художник погружается в другую атмосферу, к иным призывам, витающим в воздухе 1880–90 годов. Общение с символистами и членами эстетического ордена «Роза + Крест» дало новые направления духовным исканиям швейцарского художника. До конца жизни он не будет полностью свободен от влияния эзотерических учений. Как «сообщают» его последние автопортреты, Ходлер, вероятнее всего,

был далек от ортодоксального христианского бессмертия души. Вера в «Великое единство», в бесконечность Творения не дала ответ на вопрос существования неповторимой индивидуальности там, «за гранью», в этой самой «бесконечности».

Важным вектором эволюции художника является *стремление к монументальной и архитектурной форме*, которое предстает органичным проявлением его внутреннего «я». Его символистские композиции и монументальные росписи прямое тому подтверждение. Их мощь, выверенное равновесие больших масс, доминирующие лаконичность и орнаментальность, их выразительная геометрическая и ритмическая организация, артистизм его кисти, воздействующий и на большом расстоянии, – говорят о незаурядном монументальном даровании.

Развитие ходлеровского мировосприятия шло по пути структурирования идей, ощущений, форм и желания обобщить их в гармоничное единое целое, в котором в конечном счете Ходлер видел *свой символ Красоты*. Как писал сам художник: «Я стремлюсь к мощному единству, к религиозной гармонии. Я хочу раскрыть то, что делает нас подобными»<sup>43</sup>. В этом смысле последняя законченная монументальная работа художника «Взгляд в бесконечность» (1915–1916) является неким завещанием мастера. Именно здесь его верования обретают чистую и завораживающую форму. Женщины-«исполины» в светлых одеяниях, созерцающие небо, ассоциируются с предстоящими святыми в византийских храмах. Думаю, Ходлер нашел свою Красоту, но универсальна ли она и поймут ли ее будущие поколения – вопрос всегда открытый для новых исследователей.

### Примечания

1. *Тугендхольд Я.* Международная выставка в Риме // Аполлон. 1911. № 9. С. 38.
2. *Варшавский Л.П.* Фердинанд Ходлер. М., 1980.
3. Цит. по: Энциклопедия символизма / пер. с франц. Н.В. Кисловой, Н.Т. Пахарьян. М., 1998. С. 171.
4. См.: Ferdinand Hodler. Catalogue. Musée d'Orsay. Paris, 2007. P. 226.
5. Там же. P. 229.
6. *Lostalot de A.* Le Salon de 1895. I. Exposition du Champ-de-Mars // L'Illustration. № 2722. 27 avril, 1895.
7. *Apollinaire G.* Chroniques d'art. Paris, 1960. P. 414.
8. *Guillemot M.* Le Salon d'Automne. Peinture, sculpture, objets d'art. // Art et decoration. Décembre, 1913. P. 175.
9. Цит. по: Ferdinand Hodler. Musée d'Orsay. P. 231.
10. Фердинанд Ходлер. Каталог. Швейцарский фонд культуры. Цюрих, 1988. С. 93–94.

11. Там же. С. 93.
12. Там же. С. 90.
13. Там же. С. 10.
14. Там же. С. 91.
15. *Loosli C.A.* Ferdinand Hodler. Leben, Werk, und Nachlass. Vol. I–IV. Bern, 1921–1924. P. 39.
16. *Aurier G.-A.* Euvres posthumes. Paris, 1893. P. 215–216.
17. Цит. по: *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870–1900. М., 1994. С. 54.
18. *Верлен П.* Стихи (выбранные и переведенные Ф. Сологубом). Пг.–М., 1923. С. 13; курсив автора.
19. Там же. С. 70; курсив автора.
20. Фердинанд Ходлер. Указ. кат. С. 21.
21. Там же. С. 14.
22. См.: *Галеви Д.* Жизнь Фридриха Ницше. Новосибирск, 1992. С. 79.
23. Подробнее об этом см.: *Ходлер Ф.* О Творении // Фердинанд Ходлер. Указ. кат. С. 23.
24. *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. I. М., 1990. С. 245–246.
25. Цит. по: Ф. Ходлер. Указ. кат. С. 48.
26. *Рескин Дж.* Лекции об искусстве. М., 2006. С. 56.
27. Подробнее об этом см.: *Платон.* Федон // Платон. Избранные диалоги, М., 2006. С. 119–195.
28. Подробнее об этом см.: *Бычкова Е.* Жизнетворческая практика и французский символизм (Жозефен Пеладан) // Европейский символизм. СПб., 2006. С. 486–490.
29. Там же. С. 490.
30. Цит. по: Ф. Ходлер. Указ. кат. С. 49.
31. Мастера искусства об искусстве. М., 1934. Т. 3. С. 571.
32. *Натаф А.* Мэтры оккультизма. СПб., 2002. С. 96–97.
33. *Loosli C.A.* Ferdinand Hodler... Vol. III. P. 155.
34. *Шюре Э.* Великие посвященные. Репринт 1914 года. СПб., 2002. С. 256–257.
35. *Бердяев Н.А.* Самопознание. М., 1999. С. 60.
36. Цит. по: Ф.д Ходлер. Указ. кат. С. 21.
37. Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 2. М., 1969. С. 136.
38. *Widmer J.* Le peintre Ferdinand Hodler // Revue Mensuelle Juisse illustree. 1916. Mai. P. 4.
39. Ф. Ходлер. Указ. кат. С. 22.
40. Там же. С. 21.
41. Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 2. С. 136–137.
42. *Волошин М.* Лики творчества. М., 1988. С. 446.
43. Ф. Ходлер. Указ. кат. С. 15.

*Кирилл Гаврилин*

ШАМАНИЗМ, ИНДУИЗМ, ТЕОСОФИЯ  
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО  
В.А. ВАТАГИНА

Я повстречался в лесу с медведем.

Истинно хочет он примириться с вами...

*А.М. Боголюбов. Из книги невидимой (1905)*

Все литературное и художественное наследие известного русского скульптора, живописца и графика-анималиста Василия Алексеевича Ватагина (1884–1969) обнаруживает особое внимание мастера к архаическим религиозным культам и связанным с ними кругом художественных образов. В данной статье речь идет прежде всего о наблюдениях и размышлениях Ватагина по поводу шаманизма и индуизма, вполне сопоставимых между собой благодаря очевидным пережиткам анимических и тотемических представлений, идущих из первобытности, а также существенной роли экстатического танца в ритуальной практике.

Важно отметить, что неослабевающее внимание Ватагина к древнейшим религиям шаманизма, Египта и Индии развивалось в русле его теософских интересов, с которыми мастер, как нам кажется, не порывал и в советские времена, пунктуально придерживаясь выработанных им еще в первые десятилетия XX века философских и этических принципов.

К сожалению, российское искусствознание трактовало творчество Ватагина односторонне, видя в нем только художника-натуралиста, иллюстратора детских книг о животных и научных изданий по зоологии. Вместе с тем, как нам удалось установить, Ватагин в течение всей своей жизни выступает в роли незаурядного мыслителя, находя именно в теологии идейное обоснование нерасторжимому единству всей природы и человека. Природы, представлявшейся ему живой, одухотворенной и одушевленной.

Прежде всего художника интересуют искусство и религиозные воззрения Древнего Египта, пробудившие в нем глубокие переживания: «...первобытное поклонение животным тотемам возводится в Древнем Египте в религиозную концепцию «зверобожества», про-

никнутую идеей единства животного и человеческого начал. Образы сфинкса – зверя с человеческой головой, – человекоподобные боги с головами птиц и зверей соединяют в себе человеческое начало с животным. Впервые зверь с таким поэтизмом изображается в египетском искусстве»<sup>1</sup>. Культура Египта стала первым и очень ярким увлечением Ватагина, развивавшимся, вероятно, в русле его теософских исканий. Однако он даже не мог представить себе, что в последующих путешествиях ему придется наблюдать тотемические культы и пережитки тотемизма в реальности, во время научных экспедиций по Восточной Сибири и Дальнему Востоку России, а также в Индии (куда художник, впрочем, попал гораздо раньше, чем в Сибирь).

Помимо того, опыт многочисленных религиозно-философских кружков, теософских обществ, «ашрамов», студенческих кружков, успехи российской этнографической науки в области изучения культур и экстатических религий примитивных народов, населявших бескрайние просторы Сибири и Русского Севера, привлекали общественное внимание творцов литературы и художественной культуры символизма 1900–1910 годов. Так, что даже журнал «Живая старина», весьма востребованный в теософских кругах, публиковал в своих приложениях труды этнографов, посвященные жизни народов Сибири и шаманизму. Важно отметить, что небезызвестный В. Марков (В.И. Матвей, 1877–1914), одним из первых в России увлекшийся профессиональным изучением искусства примитива, обратил свое пристальное внимание не только на африканскую скульптуру, но и на искусство народов Сибири, которому, как известно, хотел посвятить отдельную книгу – «Искусство Северной Азии», подготовленную в 1913 году и основанную на анализе большой коллекции произведений из собраний Петербурга.

В этой связи нам кажется вполне объяснимым и то, что свой художественный идеал Ватагин ищет и находит в культурах глубокой древности, а также примитива, которые в то время только-только начали открывать. В поисках собственного стиля мастер пережил ряд трудностей, связанных с традиционно пренебрежительным отношением русских художников к анималистическому жанру<sup>2</sup>. Так, например, когда весной 1904 года молодой художник показал выполненные им рисунки животных своему наставнику К.Ф. Юону, известному живописцу, блестящему мастеру пейзажа, тот, посмотрев, бросил краткую фразу – слова запомнившиеся Ватагину на всю жизнь: «А где же искусство?» Этот вопрос будто повис в воздухе, пробудив череду размышлений художника об истоках и судьбах искусства: «Я был поражен и не решился спросить, почему в этих рисунках нет искусства. Но я как-то инстинктивно понял, что не всякое (хотя и

правильное и точное) изображение животного может быть произведением искусства. Надо искать это искусство. Как? И где? Ведь я, кроме зоологических иллюстраций, других изображений животных не видел и не представлял себе. Да в те времена и не мог увидеть. Это были глухие времена конца XIX и начала XX века, когда еще не был открыт, скорее не понят, палеолит; искусство Мексики и Перу проклято и забыто; искусство Африки неизвестно или не признано, искусство Китая почти неизвестно; Крит еще не открыт; архаика Греции не признана, Ассирия только возникала из развалин. Только о египетском искусстве было кое-что известно <...>. Открытие всего этого богатства и его широкое и великолепное обнародование было достоянием XX века».

В творческой судьбе Ватагина путешествия сыграли важнейшую роль. Примечательно, что все его поездки на дальние расстояния приходится на первые три десятилетия XX века. Без преувеличения можно сказать, что вкус к обобщению формы, силуэта, выразительности линии и эффектам фактуры, выбору материалов скульптуры и способам их обработки, интерес к определенным мотивам – «зверобогам», идолам, священным животным, обожествленным культурами стран Востока (от Египта, Месопотамии, Персии и Индии до



Ватагин в мастерской в Тарусе.  
1914



Китая и Восточной Сибири) – появился благодаря путешествиям. Опыт непосредственного соприкосновения с архаическими культурами, сохранившими свои традиции, верования, и даже древнюю религиозную практику. В археологическом плане Ватагина интересуют древние цивилизации Египта, Месопотамии, Ирана и Китая, скифских племен, а также древности Латинской Америки.

В реальной жизни путешествия помогли ему стать свидетелем и даже участником некоторых ритуалов в индуистских центрах на юге Индии и российском Дальнем Востоке, оставив яркие впечатления на всю жизнь, отраженные в сотнях рисунков, живописных и скульптурных произведений, мемуарах и письмах.

Итогом этих поездок, многолетнего труда и размышлений художника стал альбом «Образ животного в искусстве», насчитывающий более 1000 листов<sup>3</sup>. Этот малоизвестный альбом из коллекции Художественно-промышленного музея Строгановской академии в Москве впервые был опубликован нами в 2004 году, к 125-летию юбилею мастера. Очень важно отметить определенную направленность этого альбома, почти полностью исключая какие-либо жанровые сюжеты. В центре внимания Ватагина (сознательно или нет?) оказались произведения сакрального искусства разных времен и народов, от эпохи палеолита до XX века, искусства, воплотившего все свои представления в образе обожествленного животного.

Подтверждение этой целенаправленности в отборе мотивов для альбома мы все же находим в размышлениях мастера на страницах «Записок анималиста»: «Как у зверопоклонника египтянина у меня особое сочувствие вызывали образы зверей и птиц, возведенные в сан божественных существ; их изображения, которым когда-то поклонялись люди...» Вневременное бытие этих удивительных божеств, их застылость, носящая сакральный характер, всегда вызывали восторженной трепет и преклонение древних и примитивных народов. Можно с уверенностью сказать, что альбом отражает наблюдения, вынесенные из всех дальних поездок мастера, совершенных им с 1906 по 1929 год.

В 1902–1907 годах Ватагин является студентом Естественнонаучного отделения Московского университета, блестящим рисовальщиком-натуралистом, прилежно фиксирующим жизнь животных на практике в зоопарке и поездках на Биологические станции Российской академии наук – от Мурманска и Севастополя до Неаполя. В эти же годы формируются не только научные, но и художественные интересы Василия Алексеевича, которые, по сути, предопределяют его будущее. В 1904–1906 годах он регулярно посещает занятия в Московской студии живописца К.Ф. Юона, одного из основателей

«Союза русских художников», мастера постимпрессионистического пейзажа, известного своим пристрастием к мотивам снежной русской зимы, ранней весны и панорамам монастырей.

В мастерской Юона Ватагин увлекается живописью, мечтает о «чистом» искусстве, даже не думая о карьере анималиста, часто выезжает в Тарусу, на берега величественной Оки, места, которые «шутливо называли тогда... «Русским Барбизоном» или «Русским Мюнхеном»», где обосновалась большая колония художников, поэтов и писателей. Он выбирает место для строительства собственного дома<sup>4</sup> и пишет лирические пейзажи – «состояние природы, облаков», раздольные «берега Оки, цветы лугов, кустами заросшую [маленькую] речку, синеющие лесные дали».

Настоящим переворотом стало первое заграничное путешествие, совершенное в 1906 году, которое Ватагин впоследствии назвал своим «художественным крещением» и «крещением великолепным». Посетив Турцию, Грецию, Италию, Австрию и Германию, Василий Алексеевич переживает нечто наподобие «посвящения». Однако не классическая художественная традиция увлекает его, а архаика, древность, воплощенная в трехмерных образах скульптуры – в собраниях больших европейских музеев: «Уезжая из Москвы, я вовсе не думал о скульптуре, она совсем не занимала меня, я думал стать живописцем, и... ждал открытий именно в этой области. Уже в Греции я не мог остаться равнодушным к скульптуре». Именно в Греции, так же как и В. Брюсов, В. Серов, Л. Бакст и С. Коненков, наш мастер открывает искусство доклассической древности, очарование архаической скульптуры Эллады – десятки статуй куросов, кор, мифологических животных, а также существ, совместивших звериное и человеческое в своем облике (тритонов, сфинксов, медуз и др.), – сенсационное открытие археологии тех лет, обнаружившей так называемый «персидский мусор», следы разрушения Афин персами в 480–479 гг. до н.э. – оскверненные и разбитые статуи божеств VII–VI вв. до н.э., ритуально погребенные древними греками на священном участке Акрополя. Истинное открытие искусства доклассической Греции привлекло внимание публики и уже экспонировалось в местных музеях. Кроме того, именно в Афинах Ватагин встречается со скульптурой Древнего Египта, навсегда пленившей его. Впоследствии он специально изучает отделы египетского искусства в музеях Берлина, Лондона, Флоренции, Рима и Парижа.

Уже в 1907 году Ватагин создает свои первые анималистические скульптуры. Сначала – в раскрашенной терракоте, затем в дереве и камне. Образы, требующие предстояния так, будто животное действительно объект поклонения, олицетворение величия природы,

божество («Обезьяна», 1907; «Сидящий кондор», 1908; «Краб», 1909; «Моржи», 1909 и другие). Именно благодаря анализу древнего и примитивного искусства Ватагин наконец находит свой собственный путь, создавая обновленный образ животного: глубоко обобщенный и полный значительности, спокойствия и достоинства, с позой замкнутой в самоуглубленную, торжественную неподвижность, силуэтом, охваченным изысканной и скупой линией, где нет ничего лишнего или случайного, нарушающего гармонию целого.

Другое, ярчайшее, на наш взгляд впечатление, наложившее сильный отпечаток на все творчество, Ватагин переживает во время путешествия в Индию и на Цейлон в 1913–1914 годах. Это был длительный морской круиз, совершенный при поддержке Академии художеств, который Василий Алексеевич провел совместно со своей двоюродной сестрой художницей Н.А. Шереметевской и известным впоследствии художником-графиком А.И. Кравченко. Путешествие охватило побережья Турции, Аравии и Ирана, но то, что пережил Ватагин в индуистских религиозных центрах Южной Индии, изменило его навсегда. Это было сродни перерождению: «Я почувствовал себя вновь рожденным, рожденным сразу взрослым человеком, впервые увидевшим солнце, небо, растения и все окружающее...» Так описывает Ватагин свои ощущения после длительного пребывания в английском госпитале Мадраса, наполненного 11-дневным беспмятством, бесконечными галлюцинациями и буйными припадками беспричинной агрессии, наступившими вследствие теплового удара (?) или таинственного ритуала, совершенного во время празднеств в знаменитых индуистских храмах Мадурая и Танджура или в одном из местных европеизированных ашрамов.

Подобные ритуалы практиковались в теософских кружках Мадраса, особенно во время обряда Посвящения. Например, в январе 1910 года при прохождении такого обряда самим Кришнамурти он находился «вне своего физического тела почти двое суток, совершив астральное путешествие к Учителю» (с Учителем Ч. Ледбитер и А. Безант, известные последователи Е.П. Блаватской, воспитавшие Кришнамурти, отождествляли Бога)<sup>5</sup>. Возможно, Ватагин посетил теософскую колонию в Адьяре (основана Блаватской), недалеко от Мадраса, где практиковались подобные ритуалы.

Галлюцинации были столь яркими, что Ватагину казалось, будто они происходят «не во сне, а переживаются как реальное», так что даже 50 лет спустя он с трепетом вспоминал о них. В те дни художник побывал на пороге смерти, поэтому врачи, посчитавшие его безнадежным, выставили кровать в больничный сад, предоставив художника самой Судьбе. Здесь, под сенью деревьев, его выходили служители

соседнего индуистского храма, спасшие мастеру жизнь (подобный жест нельзя назвать типичным для индуизма, ставившего иностранцев в положение низшей касты).

Важно отметить, что Мадрас в начале XX века является крупным международным центром теософии, где под влиянием христианского миссионерства складываются особого рода кришнаитские организации и ашрамы, привлекавшие европейцев, а также почитателей учения йоги, к которым, кстати, относились Ватагин и его московский друг – писатель, теософ и путешественник А.А. Чеглок (Усов) 1871–1942). Последний в это же время находился в одном из религиозных центров Южной Индии. Запланированная еще в России встреча Ватагина и Чеглока в Индии так и не состоялась, по причине болезненного беспамьятства художника.

Ватагин описывает свои ярчайшие впечатления, с трудом определяя границу между реальностью и иллюзией, галлюцинацией: «Я очень долго был без сознания, сейчас я не могу утверждать, что все, что я видел, было явью, может быть, это был бред или сон. Я видел священных слонов в расшитых пополах, я видел факельные шествия, я слышал звуки барабанов и толпу, окружающую слонов...» Художник рассказывает о торжественных и таинственных ночных процессиях в святилищах Мадурая, доведенной до экстаза толпе, музыке и изваяниях божеств, которых пронесли на носилках: «Голова кружилась и от потрясающего зрелища, и от дыма ароматных смол; стены и идола по сторонам таинственно мерцали, и хотелось упасть на колени, преклоняться вместе с толпой перед идолами...»

Ватагину вторит его спутник, Кравченко, передающий ощущения от участия в ночной процессии храма Шивы в Танджуре: «...фантастические толпы людей, озаренные пламенем багровых факелов... священного белого слона, изукрашенного золотыми письменами... диссонирующие звуки индийских флейт, возбуждающие толпу, <...> золотую статую Вишну» и, наконец, «грандиозную колесницу Шивы, под колеса которой бросались исступленные люди... зловещих и странных своей красотой богов Индии...»

Известно, что чрезвычайно важной чертой мифологического образа Шивы является его связь с музыкой и танцем. Он выступает покровителем музыкального искусства и «царем танца» (натараджа). Танец всегда составлял существенную роль шиваитского ритуала. «Пляска Шивы», неистовая и экстатическая, как отмечают индологи, указывает на наличие в его культе шаманистских элементов. Поэтому, видимо, Шива нередко изображался безумцем в разорванной одежде, подобный шаману, а воплощением космической энергии, регулирующей мировой порядок, является его оргиастический танец –

«тандава». Именно мотив экстатического шиваитского танца стал центральным в знаменитом балете Дягилевских сезонов «Синий бог» (1912), также обнаруживающий интерес эпохи к культуре Индии.

Культы Шивы и связанных с ним священных животных, по всей видимости, особенно привлекают Ватагина (известна древнейшая функция Шивы – «хозяина животных», сближающая его с шаманским божеством). Из всей иконографии шиваизма художник выделяет двух самых главных – слона и быка, которых, безусловно, видел воочию и рисовал с натуры. Бык Нандин – как известно, ездовое животное Шивы, незаменимый помощник божества, сопровождающий музыкой его космический танец, а слоноподобный Ганеша – предводитель его свиты.

Примечательно, что те же годы отмечены особыми успехами российской индологии в трудах В.В. Голубева, собравшего во время своей экспедиции богатую коллекцию искусства Индии и выставившего ее в 1912 году в Музее Чернусси в Париже (что совпадает с премьерой «Синего бога»), под одобрительные критические статьи Николая Рериха<sup>6</sup>. Помимо того, в 1910-е годы публикуются работы другого крупнейшего российского индолога – князя Ф.И. Щербатского, посвященные философии и религии древней страны.

Однако увлеченность Ватагина Индией началась, как мы знаем, гораздо раньше, еще в детстве, под впечатлением от рассказов и очерков Д.Р. Киплинга, и прежде всего его «Книги Джунглей», с которой будущий художник ознакомился на страницах журнала «Детское чтение». Важно отметить, что спустя многие годы, направляясь в круиз, Ватагин вновь вернулся к Киплингу, заручившись принципиальным согласием издательства И.Н. Кнебеля на публикацию «Книги джунглей» с его иллюстрациями.

Кроме того, особое восприятие Индии у Ватагина было подготовлено Александром Чеглоком, основавшим, как известно, теософскую общину на побережье Черного моря – ашрам в Лазаревском, недалеко от Сочи, который неоднократно посещал Ватагин и до и после поездки в Индию. Чеглок, увлеченный учением йоги и индуизмом, известен нам так же как один из важнейших деятелей социал-демократической партии, организовавший ячейку РСДРП в Сочи, а также близкий друг А.В. Луначарского, А.М. Горького и Г.В. Плеханова. В 1905 году он принял активное участие в революционных событиях в Хосте (недалеко от Сочи), организовав вооруженное выступление бедняков. После этого события Чеглок был вынужден эмигрировать, пробыв за рубежом с 1906 по 1914 год. Находясь в эмиграции, он принял участие в работе партийной школы на Капри и в 1907 году вместе с Луначарским предложил философскую ревизию марксизма – «бо-

гостроительство». Интересно и то, что среди слушателей партийной школы на Капри были индусы, так что миссия Чеглока в Индии представляется нам неоднозначной.

Вернувшись в Лазаревское, А.А. Чеглок возобновил деятельность теософского ашрама, построив в местечке Гуарек, на вершине горы, храм Солнца, в плане представлявший звезду, где, благодаря системе зеркал, в течение всего дня сохранялся солнечный свет. В этом ашраме регулярно бывали М. Волошин, П.С. Попов, А.Н. и О.Б. Обнорские, чета Ватагиных и многие другие. Примечательно, что Василий Алексеевич, разделявший теософские идеи Чеглока, впоследствии приобрел здесь дом, так что жизнь его протекала между Москвой, Тарусой и Лазаревским. Здесь, в Лазаревском, изучался санскрит, переводились священные книги индуизма, в частности «Бхагавадгита», стихи Рабиндраната Тагора, штудировались первые книги Джидду Кришнамурти (1896–1986), например его программное произведение «У ног учителя» (1910) и другие. По всей видимости, для ритуальных собраний кружка в храме Солнца Чеглок избрал струнный музыкальный инструмент – «гудун» (вероятно, что то наподобие индийского ситара), помогавший войти в транс, напомиравший своими звуками экстатическую музыку шиваизма. Члены кружка придерживались вегетарианства, приверженность которому Ватагин сохранял до конца жизни: его слова о жертвенной роли животного в человеческой истории, кажется, совпадают с известным суждением Кришнамурти.

В.А. Ватагин нередко вспоминает музыку и ритуальные действия святилища Шивы в Мадуре, которое оказалось в центре его внимания: «Особенно волновало меня желание изобразить ту ночную процессию. Мне представлялась большая масляная картина, но, разумеется, тема была не по моим живописным возможностям. Да и по существу эта тема едва ли могла быть изображена живописью. Здесь не было момента, который бы охватил впечатление в целом. Здесь одно впечатление сменялось другим и третьим. Одно явление сменялось другим поразительным явлением. А музыка, пение, фимиами, блеск факелов и фантастические отблески цветного окружения и вся экстатическая напряженность – разве можно было реально отобразить всю временную смену явлений в одном неподвижном образе?» Впоследствии собрания теософского общества в Лазаревском также стали устраивать по ночам, при свете костра на берегу моря, которые сопровождала музыка «гудуна».

Пристальное внимание Василия Алексеевича привлекло ансамблевое решение величественного индуистского комплекса в Мадуре: «Святилище под золотым разукрашенным куполом; туда ведут полу-

темные коридоры и галереи – сотни колонн по сторонам. Колонны превращены в изваяния богов – скульптурные группы в 2–3 этажа. Из полутьмы смотрят фантастические фигуры и лики богов. Идолы живые, украшенные цветами, политые маслом, намоленные, проникнутые флюидами иступленно молящихся поклонников. Мерцают светильники, крупные летучие мыши проносятся под потолком и огромными стропилами. Впечатление настоящей жути. Даже теперь, через 50 лет, невозможно спокойно писать и не находишь слов, чтобы передать потрясающее впечатление».

Так или иначе, но переживший своеобразное «посвящение» и даже перерождение Ватагин выносит не только духовные, но и связанные с ними художественные впечатления, обращает внимание на роскошь индуистской архитектуры и изобилие скульптурного декора: «Готика кажется простой и скромной перед этой неистовой творческой стихией». Художник справедливо отмечает, что архитектура как бы вырастает из скульптуры. Он подолгу задерживается в лавочках ремесленников у ворот храма Мадурая, наполненных мастерски вырезанными из красного дерева большими и маленькими изображениями богов: «Идолы не освященные, и любого из них всякий мог купить (также и европейцы). Здесь же за одну рупию можно было купить у автора тут же раскрашенную красками на дощечке из слоновой кости прелестную миниатюрную иконку – Шивы, Вишну или иного бога».

Вернувшись на Цейлон, Ватагин стремится осознать произошедший в Индии переворот. Экстаз проходит, уступая место рассудительности: «Я вновь на цветущем зеленом острове под покровительством благостного Будды, вдали от страшных богов, которым я готов был поклоняться...» Неуверенно оценивая произошедшее с ним в госпитале Мадраса, Ватагин с осторожностью сообщает (спустя 50 лет, уже в советские годы) о некоей «болезни», ставшей «наказанием за отступничество от христианского мировоззрения» – тем самым подтверждая свою причастность к индуистским культам, хотя бы на уровне ашрама в Лазаревском.

На борту парохода, отплывающего с Цейлона в Россию он тем не менее, «жалуясь на судьбу, с грустью прощается» с очаровавшим его краем света, меланхолично читая «Обрыв» (роман И. Гончарова) и занимаясь резьбой двух рельефов. Под впечатлением от увиденного и пережитого Ватагин режет скорлупу двух кокосовых орехов, взятых с Цейлона...

Лето 1914 года проходит для Ватагина «под знаком Индии»: «...я пытался на больших картинах по наброскам, этюдам и воспоминаниям воплотить поразившие меня впечатления...» В скульптуре из де-

рева в сочетании с росписью – в приемах, как бы позаимствованных в индуистской резьбе, – Ватагин воплощает своих слонов и одногорбых быков-зебу, а в живописных панно, зафиксированных на старых фотографиях, мы видим, в частности, женское воплощение Шивы – богиню Дургу верхом на льве. Художник говорит, что, намеренно отказавшись «от живописной работы» (т.е. традиционной картины), он «написал условно три панно «Боги Индии» как подражание» искусству древних, а «из дерева резал слонов и священных быков». Видимо, тот духовный опыт, пусть и признанный Ватагиным неудачным «отступничеством от христианского мировоззрения», выплеснулся в его творчестве второй половины 1910-х годов с невероятной яркостью. Возможно, что некоторые произведения – панно и рельефы, явно предполагавшие архитектурное решение, – создавались для убранства ашрама в Лазаревском или храма Солнца в Гуареке, где Ватагин вновь встречался с Чеглоком, уже после поездки в Индию. Тем более, что художник практиковал йогу и был знаком с ней как с религиозным учением, разделяя теософские воззрения своего товарища.

В числе произведений большого индийского цикла, созданного Ватагиным, хотелось бы отметить небольшую статую слона, вероятно, олицетворение Ганеши. Высеченный из цельного куска дерева и ярко расписанный «Сидящий слон» (1915, ГТГ) водружен на орнаментированный пьедестал, приобретая вид сакрального изваяния – завораживает торжественной статикой абсолютно симметричной композиции. Произведение напоминает базу или капитель монументальной колонны времени легендарного Ашоки. Движение резца ощутимо, однако не создает той эффектной взрыхленной фактуры, что свойственна другим произведениям мастера. Ватагин сознательно сглаживает поверхность, готовя ее под роспись.

Вынесенные из Индии впечатления касаются прежде всего монументальной скульптуры. Отсюда архитектуроподобие «Сидящего слона» и особая выразительность полихромных рельефов с иконным изображением священного быка-зебу, демонстрирующего выразительный силуэт и декоративную яркость локальных цветовых пятен. Украшенные браслетами, ожерельями и драгоценной упряжью, эти величественные животные находят схожее отображение в записках спутника Ватагина, А.И. Кравченко, о посещении монастырей Шивы и Вишну: «В храме – полумрак, белые попугаи, зебу с золотыми рогами, в янтарных ожерельях...». Алексей Ильич тонко замечает: «Архитектура Древней Индии как будто возникла из скульптуры...»<sup>7</sup>

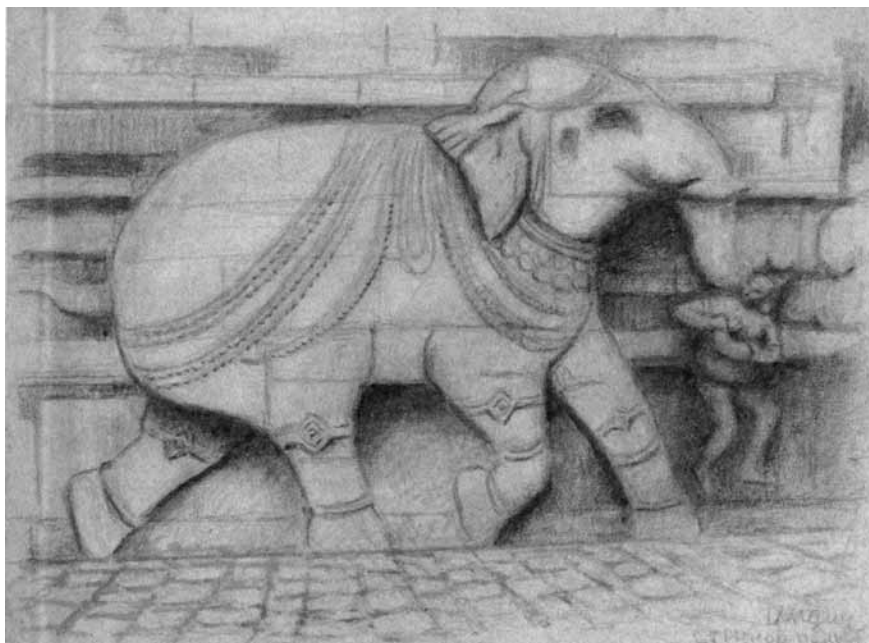
Барельеф «Идущий слон» (1914, ГТГ), также созданный из раскрашенного дерева, с использованием слоновой кости, передает другое яркое впечатление, зафиксированное в записках Ватагина:



«... когда на украшенном почтенном слоне жрец переносил священный сосуд из одного святилища в другое...». Совершенно очевиден композиционный прообраз, которым вдохновлялся Ватагин, создавая это небольшое произведение (способное выдержать любое увеличение), – акварельный рисунок из коллекции Музея Строгановской академии, изображающий каменный барельеф одного из шиваитских святилищ юга Индии.

Другое соприкосновение с экстатической религией, идущей из глубокой древности, – шаманизмом – впечатлительный Василий Алексеевич переживает уже в атеистические советские времена (спустя 15 лет после поездки в Индию), отправившись с экспедицией Центрального музея народоведения, под руководством известного археолога и этнографа Б.А. Куфтина, на Дальний Восток России – в Забайкалье, низовье реки Амур, приморскую тайгу, побережье Японского моря и остров Сахалин, где обитают малочисленные народности тунгусо-маньчжурской и палеоазиатской групп: удэгейцы (удэге), орочи, нанайцы (гольды), коряки, негидальцы и нивхи (гиляки).

Здесь Ватагин наблюдает еще сильную, но находящуюся на грани исчезновения под бурным натиском социальных и экономических



Ватагин В.А.  
Слон. Монументальный рельеф.  
Индия X–XII век.  
Бумага, карандаш, отмывка тушью.  
Музей Строгановской академии

реформ первобытную культуру и ритуалы шаманизма. Если учесть факт существования ашрама в Лазаревском до начала 1930-х годов, то можно себе представить, какой замечательный материал для теософских собраний мог собрать в этих краях Ватагин.

Важно отметить, что термин «шаман» ведет свое происхождение именно в дальневосточном регионе. «Шаманство» – от тунгусо-маньчжурского наименования особого культового служителя «самань». И именно здесь, возможно впервые, русская литература фиксирует этот термин в «Житии Аввакума» – опального протопопа, сосланного на Восток Сибири, в Забайкалье, на берега Амура (Амурское воеводство) в 1653–1664 годах вследствие его неприятия реформы патриарха Никона и внутренней политики царя Алексея Михайловича Романова. С ужасом описывает Аввакум действия воеводы А. Пашкова перед отправлением русских в военную экспедицию в Мунгальское царство (Монголия): когда Пашков приглашает волхва «шаманить, т.е. гадать, удастся ли им поход и с добычею ли будут домой». Крестьясь и молясь, протопоп наблюдает экстатический танец шамана, который «начал скакать и плясать и бесов призывать, крича много; о землю ударился, и пена изо рта пошла. Бесы его давили, а он спрашивал их, удастся ли поход?..»<sup>8</sup>. Парадоксальное решение православного воеводы, вызвавшее осуждение Аввакума, можно объяснить тем, что русский отряд отчасти состоял из местных жителей и тунгусов, придерживавшихся религии шаманизма. Описывая странствия по этой стране, названной русскими XVII века Даурией, протопоп упоминает и «Шаманский порог» – водопад в русле одной из рек, который, по всей видимости, почитался местными жителями как священный. Литературную славу Дальнего Востока гораздо позже составили произведения А.П. Чехова и В.А. Арсеньева (1872–1930), непроизвольно проехавших по пути Аввакума и вновь наблюдавших традиции и нравы аборигенов, которые не претерпели существенных изменений с XVII века.

Первые наблюдения экспедиции Куфтина были сделаны в дремучей тайге на реке Хор: «...у стойбища уже малочисленного племени удэге», где путешественники «попали в иной мир, в древние времена. Сюда еще не дошли бури современности». Здесь среди удэгейцев Ватагин впервые столкнулся с шаманизмом как цельным явлением, охватывающим все стороны жизни людей.

Основой религиозного мировоззрения удэгейцев было анимическое представление о природе, суть которого заключалась в том, что все явления и силы природы живые, одушевленные, так же как и ее многочисленные обитатели – люди, птицы, животные, пресмыкающиеся, насекомые, растения. Вера в души и духов – одна из древней-

ших форм религии. По воззрениям хорских удэгейцев, душа проходила три стадии развития, постоянно перерождалась, вначале имея вид птички, потом бабочки, и только потом маленького человечка – двойника, помещавшегося в груди ребенка. Преодолев посмертные мытарства, душа возвращалась в мир снова в образе птички. В этих представлениях Ватагин, безусловно, почувствовал отдаленную связь с Индией, утвердившись в универсализме теософских представлений (о влиянии индуизма и буддизма на шаманизм писали многие исследователи, в том числе М. Элиаде).

Для Ватагина, давно рассуждавшего о единстве человеческого рода со всем живым на земле, анимизм и тотемизм удэгейцев, их вариант «зверобожества», стали также привлекательны. Он будто бы возвращается к тем мистическим, пантеистическим представлениям, которых придерживался известный поэт-символист А.М. Добролюбов (1876 – около 1944)<sup>9</sup>, основавший секту добролюбовцев, ашрам в Московском университете, как раз в те годы, когда там учился Ватагин. Поэт и проповедник, переродившийся из «белоподкладочника», эстета и декадента в странствующего аскета, исходившего самые глухие уголки Европейской России, Урала, Северного Кавказа и Сибири.

Согласно Добролюбову, все в живой и неживой природе есть перерожденные души или просто «живые», «одухотворенные» явления природы, к которым он всегда обращался словами «брат» и «сестра» (брат медведь, сестра молния, брат камень, брат тополь и т.п.). По всей видимости, философские взгляды Добролюбова испытали влияние учения Е.П. Блаватской, различных сект, таких, например, как духоборы, а также Л.Н. Толстого, с которым поэт много беседовал. Кроме того, Добролюбов – постоянный участник заседаний Религиозно-философского общества в Петербурге. Обратим внимание на то, что в проповеднической практике Александра Михайловича была одна особенность, сближающая его с шаманом или кликушей (в практике русских сект): он неожиданно исторгал откровения, с которыми вполне сопоставимы некоторые строки из его поэзии: «Я повстречался в лесу с медведем. Истинно хочет он примириться с вами...»

Безусловно, этот образ медведя заставляет нас вспомнить и св. Сергия Радонежского, усмирившего медведя и разделившего с ним пищу, и более древние «медвежьи культы» восточных славян, и, наконец, образ медведя-прародителя многих сибирских народов. Зверь этот на просторах России (в фольклорной традиции) всегда считался равным человеку или даже подобным ему. Этот евразийский миф о медведе-человеке, медведе-оборотне продолжает свою историю и в современной культуре России. Достаточно вспомнить фильмографию, например кинокартину М. Захарова «Обыкновен-

ное чудо» (1978 г.) или работу С. Бодрова-старшего «Медвежий поцелуй» (2002 г.).

Созерцание настоящего «медвежьего праздника» – одного из центральных в религии шаманизма – еще ожидало Ватагина в земле нивхов (гиляков). Здесь же, в селении удэгейцев, Ватагин увлеченно исследует их материальную культуру и декоративное искусство, делая многочисленные зарисовки и записи: «Время не коснулось строя их жизни, их обрядов и обычаев, их искусства. Диву даешься, глядя, как женщины тупым шилом выдавливают на бересте замысловатые фигуры священных животных на ковриках для камлания шамана, и еще удивительно, когда те же женщины острым резцом на жесткой бересте, без рисунка, вырезают сложные узоры и режут в полтолщины бересты, нигде не прорезав насквозь, и делают разную посуду из бересты с раскрашенными полувыпуклыми узорами. Также все украшения одежды и обуви – из раскрашенной кожи».

В стойбище на реке Хор Ватагин сталкивается также с лечебной практикой шаманизма: «Кто-то хворал в это время, и мужчины делали из зеленой травы (перевязанных пучков) идолов «майков» – в них после соответствующих заклинаний должна перейти болезнь. А один из шаманов сидел с больной ногой и невозмутимо пел заклинания, уверенный в исцелении».

Покидая хорских удэгейцев, путешественники попросили шамана напутствовать их, совершив традиционный обряд. То, что увидели Куфтин и Ватагин, на наш взгляд, вполне сопоставимо с описанием камлания у протопопа Аввакума. И в том и в другом случае шаман просил духов ниспослать благополучие в пути, исполняя экстатический танец, сопровождавшийся обезглавливанием животного или птицы: «Вечером в полутемноте чума он со своим помощником провел ритуал камлания на наше благополучие. В своем священном наряде, с железными погремушками и множеством тонких ремешков, спускающихся вокруг пояса, под глухие ритмичные удары в огромный бубен он пел заклинания и призывал богов, и исполнял торжественный танец, и в такт с глухими ударами бубна звенели железные подвески и извивались, как змеи, кожаные тесьмы. Помощник отрезал голову освященного петуха и кровь в чаше поднес нам (мы сделали вид, что причастились). Все действие было искусно исполнено и произвело на нас впечатление. Можно представить, какое сильное и благоговейное впечатление производит камлание шамана на его верующих соплеменников».

Описанный Ватагиным эпизод нашел прямое отображение в рисунке 1928 года из собрания Третьяковской галереи, сделанном, по всей видимости, с натуры, так как в подписи специально отмечено

место – «р. Хор, шаман». Экспрессивный язык этого рисунка, энергичные резкие линии и контрастные пятна акварели будто бы воссоздают экстатическое напряжение ночного ритуала, в очередной раз пережитого художником.

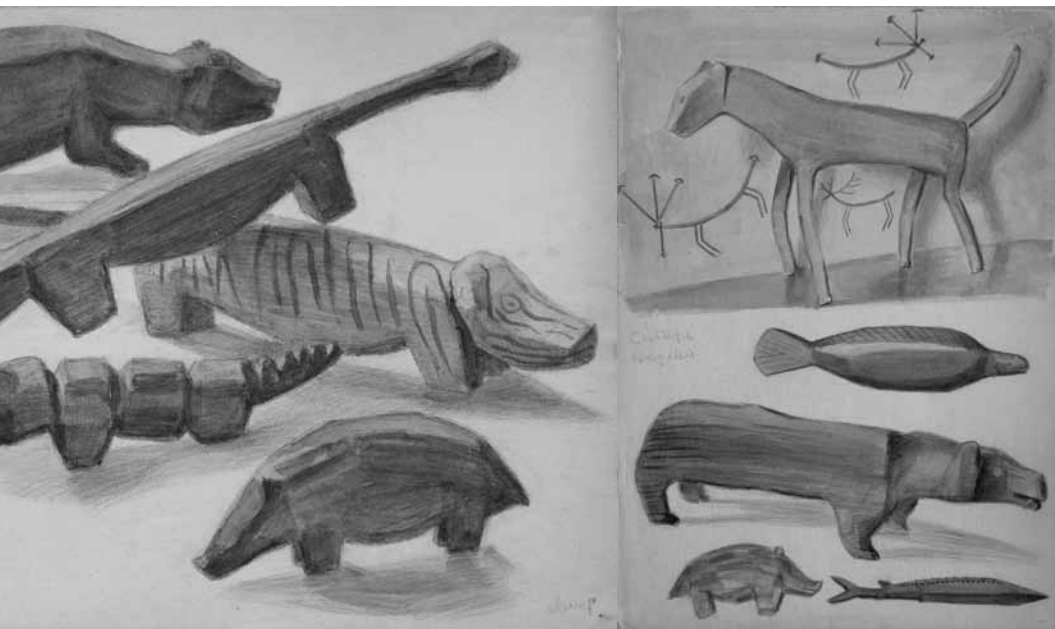
Спустившись в низовья Амура, к берегам Охотского моря, экспедиция попадает во владения племени нивхов (гиляков), предпочитавших морские промыслы и расселившихся даже на о. Сахалин (здесь, как известно, «жизнью гиляков» «очень заинтересовался» Чехов, посетивший их стойбище в 1890 году). Особенно яркое впечатление на скульптора произвели местные жители, он отмечает их рожденную красоту, выразительный этнический тип: «Я был увлечен образами этих если не первобытных, то самобытных людей, тесно связанных с природой... их лицами азиатов и изумительно гладкой кожей, без морщин или складок, размером их глаз, красиво обрисованными губами, своеобразной гармонией, спокойствием их лиц. <...> Они казались какими-то идолами, и я старался изобразить их такими. Какие милые лица с особенно гладкой кожей, плоскообтекаемые, с красивыми ртами. Шлифованное дерево как раз подходит к их скульптурной передаче».



Вагагин В.А.  
Медведь. Деревянная скульптура нивхов  
(гиляков). Бумага, карандаш, акварель. 1928.  
Музей Строгановской академии

Одно из лучших произведений дальневосточного цикла статуя «Женщина народности нивхи» (1930, ГТГ), высеченная из цельного куска дерева фигура сидящей, кутающейся в одежды молодой женщины – как бы греющейся у огня, замороженно глядящей на языки невидимого пламени. Почти отказавшись от тонировки, деликатно отметившей лишь края одежд, брови, глаза и губы, Ватагин демонстрирует естественную фактуру материала, оставляя глубокие следы резца, так, будто это поверхность грубо отесанного идола. Глыбообразность едва расчлененной скульптурной композиции усиливает сходство с идолом. И только лишь овал лица, охваченный плавной линией, тщательно отшлифован, выявляя изысканную текстуру дерева. Эффектный контраст в обработке поверхности статуи, безусловно, помогает автору найти художественный прием, обостряющий характеристику, делающий осязательным тот образ первобытного, но одухотворенного, гармоничного и чистого душой человека, которым восхищался Ватагин.

Так же как у удэгейцев, главные тотемные животные нивхов – медведь и тигр, которым местные народы обязаны своим происхождением. Однако, в отличие от других племен дальневосточного

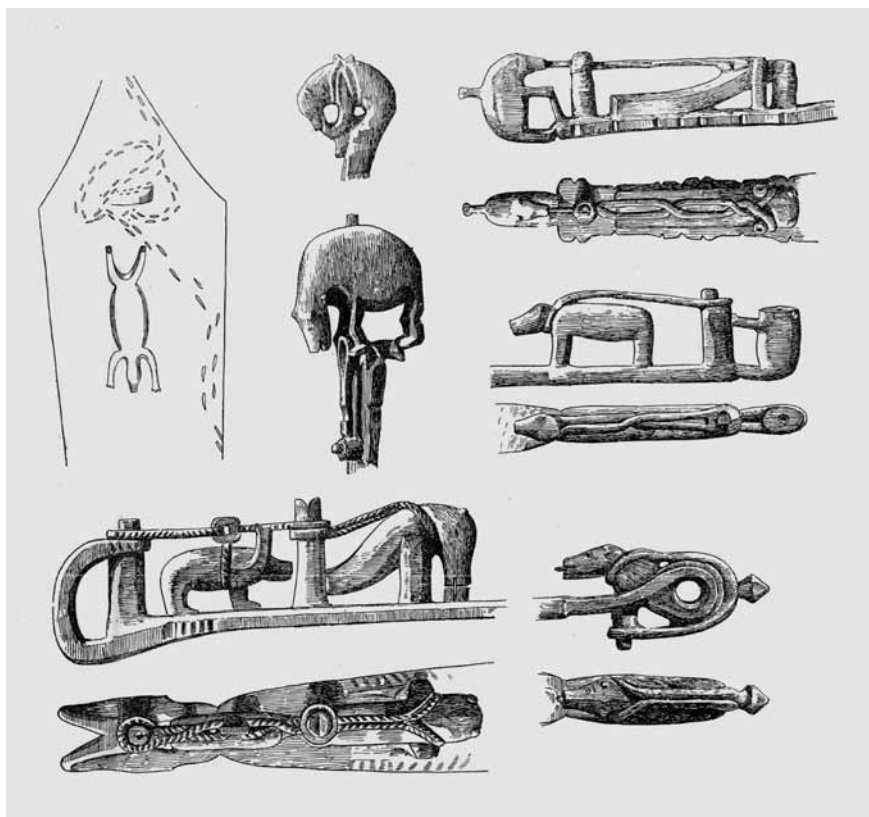


Ватагин В.А.  
Медведь, тигр, вепрь, волк. Деревянные  
фигурки нивхов (гиляков).  
Бумага, карандаш, акварель. 1928.  
Музей Строгановской академии

Ватагин В.А.  
Медведь, тигр, вепрь, тюлень и рыба.  
Деревянные фигурки нивхов (гиляков).  
Бумага, карандаш, акварель. 1928.  
Музей Строгановской академии

региона России, именно здесь в стране нивхов иконография медведя разработана наилучшим образом<sup>10</sup>, отличаясь разнообразием и стилевыми вариациями. Исследователи искусства дальневосточных народов единодушно отмечают невероятную развитость резьбы по дереву среди нивхов, в скульптуре которых выделяют две группы памятников – самостоятельную круглую скульптуру и изображения на ритуальной посуде, употребляемой на медвежьем празднике.

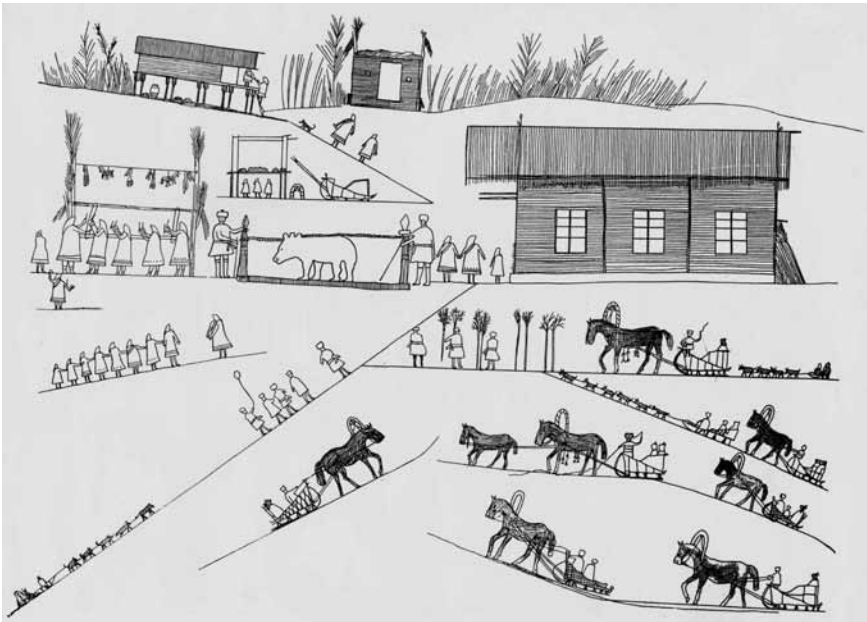
Мелкая пластика – фигурки тигров, кабанов, медведей, волков, тюленей и рыб, как правило, использовались в шаманских ритуалах, связанных с лечением. Подобные произведения фиксирует Вагтагин в двух акварельных рисунках из собрания Музея Строгановской академии: грубо отесанные, слегка подкрашенные, охваченные скупым лаконичным силуэтом. В этих незамысловатых, но по-



Изображения медведей  
на ручках глинящих ложек.  
Музей ИАЭ

своему выразительных фигурках Ватагин видит «живые традиции палеолита».

Большой изысканностью, сложностью компоновки, использованием орнамента и даже пиктографического письма, тщательной обработкой поверхности отличались священные сосуды из дерева – ковши и ложки, предназначавшиеся для медвежьего праздника: «Мы широко интересовались их бытом и с уважением относились к их обычаям, и они охотно дарили нам эти священные предметы; в частности, я получил прекрасный, только что вырезанный пиришественный ковш с длинной ручкой, в орнамент которого был вплетен медведь в ритуальной позе, и несколько изящных ложек; особенно меня радует одна, которую я разыскал в амбаре, уже немного подгнившая, с изысканной композицией, в превосходных пропорциях! На ее ручке – изображение двух медведей. В нем как бы сохранился аромат палеолита, как и в рисунках зверей, вырезанных на шаманских бубнах. Все эти изящные ложечки – плоские, без углубленной лодочки, а ковши совсем не пригодны для мясных блюд». Эти редкие произведения, собранные экспедицией, Ватагин и Куфтин передали в ленинградский Музей антропологии и этнографии.



Медвежий праздник.  
Рисунок негидальца.  
Собрание музея антропологии  
и этнографии, колл. И-1958-12



Однако центральным произведением скульптуры нивхов, зафиксированным Ватагиным в одной из акварелей (1928, Музей Строгановской академии), можно считать небольшую идолообразную статую медведя, стоящего на задних лапах в позе божества, которое являлось одним из могущественных покровителей и помощников шамана. Скульптуру эту отличает особая выразительность, простота и внушительность образа, спустя многие годы далеким эхом отразившаяся в другой известной статуе Ватагина – «Медведь, балансирующий на шаре» (1955, ГТГ), также высеченной из дерева. Этот медведь (кажется цирковой), буквально повторяющий иконографию идола, заставляет нас вспомнить не только статуи нивхов, но и средневековые изображения на бронзовых накладках угорских народов из Перми (Пермь, Исторический музей), вероятно часть украшения одежды шамана, и даже идолообразный скульптурный улей из кол-



Ватагин В.А.  
Медведь, балансирующий на шаре.  
1955. Дерево тонирующее.  
ГТГ

Улей.  
XIX век. Резьба, роспись.  
Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник

лекции Загорского музея (созданный русскими крестьянами уже в XIX веке), отголосок медвежьего культа в славянском язычестве<sup>11</sup>.

Торжества по поводу медвежьего праздника и сопровождавшие их обряды Ватагин описывает с особым вниманием: «Медведь в то время еще считается у гиляков священным и даже божественным. В каждой большой деревне или в группе небольших деревень воспитывался медведь в землянке с загороженным кольями входом. Медведя откармливали, о нем заботились; чтобы ему не было скучно, девушки танцевали перед его землянкой. Нельзя сказать, чтобы танец был грациозным ([скорее—] во вкусе медведя). Три или четыре девушки становились лицом к нему в своих балахонах, доходящих до колен; они держали в обеих руках маленькие веерки из хвойных веток, смешно приседая, выбрасывали то одну, то другую ногу вбок, ритмично похлопывали веерком то по груди, то по низу живота, танцевали они долго и молча». Архаическая пластика ритуального танца – последнее, что фиксирует Ватагин в своих «Воспоминаниях». Возможно, экстатическая хореография напомнила художнику другие древние ритуалы, и в частности те, с которыми он столкнулся когда-то в Индии.

Однако сам Ватагин сознательно избежал жестокой кульминации праздника: «Праздник «Медведь» – скорее, тризна по нем – был большим торжеством; сам я не видел, да и не желал бы видеть это жестокое действие: зверя-«бога» привязывают ремнями под мышками к перекладине между двух столбов и ритуально убивают будто бы стрелами и после торжественно вкушают буквально «мяса и крови» своего божества».

Хотелось бы специально отметить, что «Воспоминания» Ватагина, содержащие убедительные этнографические описания обрядов и ритуальных предметов, не были учтены российской этнографической наукой, хотя, безусловно, являются ценным источником. История Ватагина, как нам кажется, еще раз подтверждает тезис о специфических и многообразных идейных основах русской культуры Серебряного века. Хорошо известно, что Россия в первой четверти XX века являлась, наряду с Германией, крупнейшим международным центром теософии. Специфику теософских исканий России, с ее многочисленными конфессиями и сектами, пестрым калейдоскопом, соединившими религии Востока и Запада, Севера и Юга, представляет также теснейшая связь с литературой и художественной культурой символизма. Анализ творчества Ватагина, предпринятый нами, – лишь частный пример влияния теософии на искусство. Хотелось бы также отметить, что рассмотрение культуры русского символизма без учета теософии может показаться бесперспективным.

Связь теософии и науки – другая важная составляющая сложного культурного процесса. Так, например, среди членов ашрама в Лазаревском кроме Ватагина были известнейший профессор-физиолог В.В. Ефимов, профессор математики Е.А. Зеленина, скульптор-анималист А.А. Арендт, изучавшая зоологию, и другие. Ватагин, сохранявший преданность своим идеалам, уже в конце своей жизни, в одном из писем (1960) заявляет о том, что верит в существование «духов-создателей, по проектам которых в мастерской Природы возникают те мириады носителей красоты, которые заполняют Вселенную...»<sup>12</sup>, тем самым возвращаясь к пантеистическим идеям русской теософии и анимическим представлениям шаманизма.

### Примечания

1. Здесь и далее цитаты из воспоминаний Ватагина приводятся по книге: Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. М., 1980. С. 25–26, 34–35, 47, 52–9, 75–78.
2. *Ватагин В.* Как лепить животных // *Художник.* 1962. № 5. С. 53–56; *Ватагин В.А.* Изображение животного: Записки анималиста. М.: Сварог и К, 1999. (*Примеч. науч. ред.*).
3. *Гаврилин К.Н.* Чудесный зверописец // Ватагин В.А. Образ животного в искусстве. М., 2004. С. 5–19
4. «В Тарусе у нас был и сейчас есть дом, который папа построил в 1913 году после возвращения из Индии, где он побывал годом раньше вместе с художником Кравченко и своей двоюродной сестрой Надеждой Федоровной Шереметевской. <...> Отец вообще любил экзотику. Живя в Средней Азии, носил тибетейку (он к тому времени совершенно облысел), и местные жители относились к нему как к своему. Что-то монгольское действительно было в его лице, хотя он – русский, коренной москвич... Индия произвела на отца огромное впечатление. В 1912 году он уже был знаком с мамой и писал ей во время путешествия каждый день письма в виде дневника, которые отправлял при любой возможности. К сожалению, письма эти не сохранились. В Индии он сильно заболел какой-то болезнью. Попутчики отправились дальше, а отец, поправившись, вернулся домой и начал строить дом в Тарусе. <...>. Дом так и не достроили. Сохранился эскиз – он планировался огромным, с мастерской в два этажа, со смотровой башней. Удалось воплотить лишь часть задуманного – началась Первая мировая война, потом революция... Тарусский дом включен сейчас в перечень охраняемых памятников культуры. Внутри он весь расписан отцом. Василий Алексеевич намеревался выстроить русский терем, а получился модерн начала века с индусскими и тому подобными мотивами». (*Ватагина И.* О тех, кого помню и люблю // *Московский журнал* 2001. № 5, май) (*Примеч. науч. ред.*).

5. *Блаватская Е.П.* Из пещер и дебрей Индостана, М., 2007.
6. *Рерих Н.К.* Индийский путь, в Глаз добрый, М., 1991. С. 177–179.
7. *Кравченко А.И.* Автобиография // Сб. Советские художники. Живописи и графики. М., 1937. Т. 1. С. 131–134.
8. Житие Аввакума и другие его сочинения / Сост., вступ. ст. и коммент. А.Н. Робинсона. М.: Сов. Россия, 1991. С. 40, 48.
9. О Добролюбове в воспоминаниях С. Маковского: Портреты современников. Александр Добролюбов. М., 2000. С. 143–172, а также: Брюсов В. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002. С.60–70; 173–175.
10. *Иванов С.В.* Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – нач. XX веков. М.; Л., 1954; С.В Иванов, Медведь в религиозном и декоративном искусстве народностей Амура // Памяти В.Г. Богораза 1865–1936, М.; Л., 1937. С. 1–46; *Гонтмахер П.Я.* История культуры нивхов. Автореферат, Владивосток, 1974.
11. О культе медведя у восточных славян см.: *Успенский Б.А.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 85–112.
12. Письма В.А. Ватагина Д.В. Горлову, 1959–1969 // Панорама искусств. Т. 7, М., 1984.

*Михаил Киселев*

СИМВОЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ  
Н.П. ФЕОФИЛАКТОВА

В среде ценителей искусства и художественной интеллигенции начала XX века произведения Николая Петровича Феофилактова (1878–1941) всегда вызывали большой интерес. Работы художника быстро раскупались коллекционерами, его охотно привлекали к иллюстрированию своих книг многие из ведущих литераторов того времени. Но шли годы, менялись вкусы и пристрастия. Фигура Феофилактова все больше и больше отодвигалась в тень. Тут было много причин, и далеко не последнюю представляло нежелание мастера быть все время на виду, его полное пренебрежение к внешнему успеху. К тому же и те творения, что снискали ему в свое время популярность, были в глазах Феофилактова для него чем-то второстепенным. В результате и получилось, что исследователи вспоминают мастера, только когда говорят об искусстве второго пятилетия XX века – период совсем небольшой! Да и оценивают его деятельность этих лет несколько односторонне. Однако Феофилакт интенсивно работал и в последующее время, до конца своих дней создавая яркие и талантливые произведения. И если в период наибольшего признания его вещи, появившиеся на выставках, вызывали сочувственные отклики И.Э. Грабаря<sup>1</sup>, то искренним почитателем позднего творчества художника стал тесно сблизившийся в 1920-е годы с Феофилактовым А.Г. Габричевский, человек безукоризненного вкуса и универсальных знаний в области истории культуры.

И все-таки до сих пор нет ни одной монографической работы о творчестве Феофилактова. Лишь в 1909 году издательством «Скорпион» был издан альбом 66 рисунков художника, но без сопроводительного текста. Это побуждает нас коснуться биографии мастера в той мере, в какой она связана с формированием его искусства.

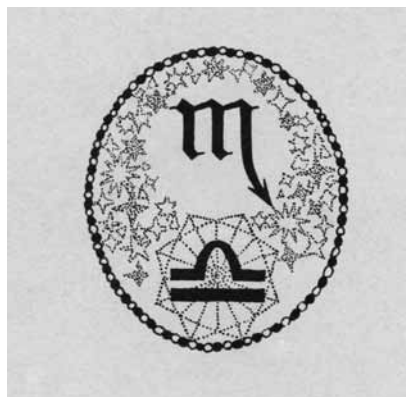
Н.П. Феофилакт родился в Москве в семье служащего среднего достатка. Когда ему было девять лет, умер отец, и средств на об-

разование сына у матери не хватало. Лишь в 1892 году ей удалось определить мальчика на казенный счет в закрытое среднее учебное заведение, Московский межевой институт, который Феофилактон окончил в 1899 году. Профессионального художественного образования он так и не получил, но, видимо, обучение искусству в Межевом институте велось очень серьезно. Недаром из его стен вышел другой известный художник, А.А. Арапов, сидевший с Феофилактовым за одной партией. В Межевом институте Феофилактову сумели привить любовь к живописи и музыке. Способности юноши в области художественного творчества были настолько очевидны, что администрация сочла своим долгом всячески поощрять их. Феофилактову разрешают заниматься самообразованием, он читает книги по искусству, много рисует и пишет красками. «Ко времени окончания института, – вспоминал художник, – я рисовал хорошо и достиг этого большой, упорной, главным образом самостоятельной работой»<sup>2</sup>. К концу пребывания в училище творческие успехи Феофилактова так бросались в глаза, что директор при выпуске дарит ему книгу с надписью: «Будущему художнику», а преподаватель музыки предсказывает судьбу музыканта. Для Феофилактова увлечения изобразительным искусством оказались определившими его дальнейшую жизнь, но любовь к музыке не прошла с годами. Она часто будет давать знать о себе в темах, характере образов, особенностях пластического строя графических и живописных работ художника.

Первое дошедшее до нас произведение Феофилактова – акварель 1899 года, сделанная в Пскове, куда он получил назначение после окончания Межевого института. Вещь снабжена авторской надписью: «Вид из окна моей квартиры во Пскове на Успенскую улицу». Акварель лишена какого-либо дилетантизма. Обращает на себя внимание слаженность цветовых сочетаний: нежно-зеленых, золотисто-желтых внутри объединяющего охристого тона. Эта работа – явно натуральный вид. Но в окружающем художник хочет найти декоративное начало. В тонкой сетке теней от веток деревьев, лежащей на стены дома, угадывается та любовь к узорочью, которая будет характерна вскоре для графических произведений Феофилактова. Здесь она вносит определенную поэтичность, лирическое начало в обыденный мотив.

В Пскове Феофилактон пробыл всего несколько месяцев. Он стремится в Москву. Некоторое время он занимается в студии К.Ф. Юона, затем работает самостоятельно. Известно, что в 1900–04 годах Феофилактон пишет в Москве ряд картин фантастического характера, по содержанию связанных с темой музыки. К сожалению, эти работы погибли, сгорели во время пожара, но можно предпо-

ложить, что по своему характеру они были близки к полотнам тех лет Н.Н. Сапунова, С.Ю. Судейкина, П.В. Кузнецова, А.А. Арапова – мастеров, с которыми в это время Феофилактов особенно близок. Пытливо всматривается художник в современное ему русское искусство, увлекается М.А. Врубелем, интересуется творческой практикой мастеров «Мира искусства». Одновременно изучает зарубежную графику конца XIX – начала XX века: О. Бердслея, Ф. Валлотона, Т.-Т. Хейне и других. Об этом свидетельствует, в частности, графический лист Феофилактова «Осень» (1902). Это произведение показывает в художнике подлинное чутье к специфике графики как искусства преимущественно белого и черного. Чередуя четкие по контуру пятна тушью с острыми уверенными линиями, он прекрасно располагает изображение на плоскости, постоянно сохраняя ощущение листа бумаги. Кое-где, правда, вводится зеленая и желтая подкраска, но, внося дополнительный эмоциональный акцент, она не разрушает выразительной игры белых и черных плоскостей, на которой и построено произведение. Конечно, воздействие «Мира искусства» и западноевропейских мастеров здесь во многом не переработано еще во что-то вполне самостоятельное. Тем не менее художник научился говорить подлинным языком графики,



Н.П. Феофилактов.  
Марка книгоиздательства  
«Скорпион» и журнала «Весы».  
1904



Н.П. Феофилактов.  
Обложка для журнала «Весы».  
1907. № 1 (Из альбома  
«Н. Феофилактов. 66 рисунков»,  
М., «Скорпион», 1909. С. 50)

и это бросается в глаза, несмотря на некоторую литературность темы, где осень трактуется как образ смерти, приглашающей испуганную женщину в свою обитель.

В 1904 году творчеством Феофилактова заинтересовывается С.П. Дягилев, благодаря которому ряд рисунков художника публикуется в журнале «Мир искусства». Через Дягилева происходит знакомство мастера с С.А. Поляковым, издателем московского символистского журнала «Весы» и владельцем издательства «Скорпион». Отношения с этим высококультурным, знающим бесчисленное количество языков человеком скоро переходят в глубокую дружбу, упрочению которой способствовала горячая увлеченность Полякова художественным дарованием Феофилактова. С этих пор Феофилактов становится главным художником «Весов» и издательства «Скорпион». Рядом с ним там трудятся художники, имена которых мы уже называли. Все вместе они организуют выставки «Алая роза» (1904, Саратов) и «Голубая роза» (1907, Москва), и именно как яркий представитель графики «голуборозовцев» будет фигурировать с этого времени в искусствоведческой литературе Феофилактов.

Главная область творчества Феофилактова в тот период – книжная и журнальная графика. По утверждению А.А. Сидорова,



Н.П. Феофилактов.  
Обложка для журнала «Весы».  
1905



Н.П. Феофилактов.  
Заглавный лист для журнала «Весы».  
1908



в 1904–09 годах художник становится основным мастером «московской графики»<sup>3</sup>. В его оформлении выходят произведения Андрея Белого, В.Я. Брюсова, М.А. Кузмина, Д.С. Мережковского и других, ему принадлежат изысканные в своем решении обложки, заставки, виньетки и концовки журнала «Весы». Графическая изощренность, а также характер многих тем его рисунков заставляют современников называть Феофилактова «московским Бердслеем»<sup>4</sup>. Андрей Белый со свойственной ему остротой и эксцентричностью наблюдений подчеркнет даже внешнее сходство профиля русского художника и его знаменитого английского собрата<sup>5</sup>. Открытый для русского зрителя «мирискусниками» английский художник привлекал их своим пониманием специфики искусства иллюстрации, отношением к книге как к целостному организму.

Феофилактow увлекся графической культурой Бердслея, а нередко следовал ему и в сюжетных мотивах. Но вряд ли и его работы полностью отвечали подлинным творческим устремлениям Феофи-



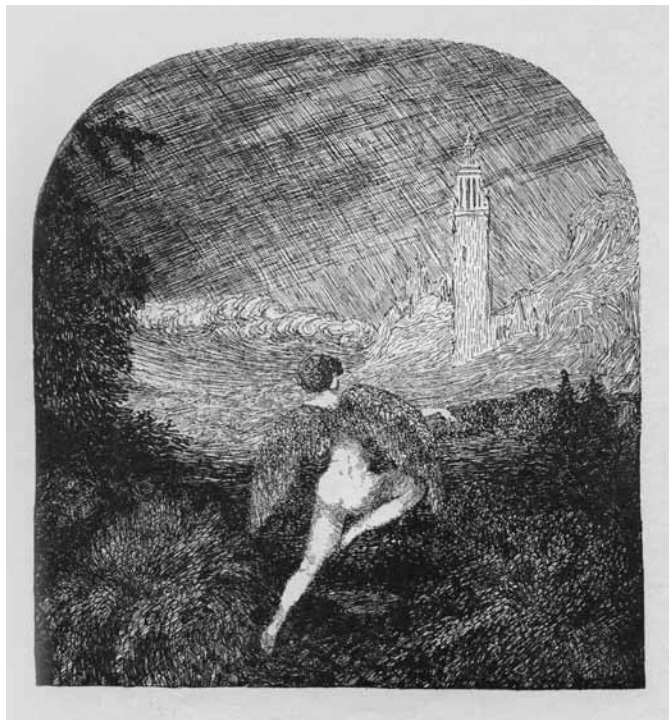
Н.П. Феофилактow.  
Дьявол. 1907.  
Конкурсный рисунок из журнала  
«Золотое Руно». № 1.

лактова. «Николай Петрович не раз говорил, – отмечала жена художника Н.А. Радзимовская, – что период работы в журналах с 1904 по 1909 год, когда ему почти исключительно приходилось заниматься книжной графикой, он считает наименее серьезным периодом своей деятельности»<sup>6</sup>. Отчасти объясняется это тем, что в то время Феофилактов постоянно находился в стесненных материальных условиях, ему надо было на что-то существовать. При этом стоит учитывать и влияние «модных настроений» аудитории, а главное, заказчика, которым, как упоминалось выше, являлся Поляков. В определенной степени именно он был законодателем вкусов для своих современников, что во многом объясняет и характер мотивов ряда графических работ Феофилактова тех лет.

Впрочем, художник и тогда отнюдь не замыкался в кругу специфически бердслеевских тем. Более того, эти темы в трактовке Феофилактова несут в себе черты скорее легкомысленной шутки, нежели серьезного, истинного явления искусства. Между тем, в



Н.П. Феофилактов.  
Автопортрет. 1908.  
Местонахождение неизвестно



Н.П. Феофилактов.  
Романтизм. 1905.  
Местонахождение неизвестно

ряде работ Теофилактова, как, например, в обложках к сборнику стихотворений Андрея Белого «Золото в лазури» (1904), в обложках к сочинениям М. Кузмина, Д. Мережковского, к журналу «Весы» за 1907 год, в оформлении поэтического сборника «Северные цветы Ассирийские» (1905), проявляется подлинная декоративность, сочетающаяся со свободой линий, своими плетениями вызывающих ощущение движения жизни. В лучших образцах книжной графики Теофилактов использует достижения мастеров старшего поколения, художников «Мира искусства». Но он вносит в эту область



Н.П. Теофилактов.  
Памяти Обри Бердслея. 1905.  
Проект обложки журнала «Весы». № 5)

творчества и принципиально новое. Линия мирискусников обладает повышенной четкостью и определенностью, она отделяет предмет от окружающего, строго очерчивая его. Лишь в некоторых работах Л. Бакста наряду с линией появляется пунктир для изображения легких предметов. Так же применяет кое-где пунктир и Бердслей. Феофилакт же часто делает пунктирную линию определяющим элементом графического произведения. И благодаря этому оно наполняется воздухом, как бы смягчающим изолированность контура, создается ощущение пространственности, нескольких планов при сохранении плоскости бумажного листа. Именно так построено «Посвящение Обри Бердслею» (1905), где первый план с портретом художника дан тонкой контурной линией, а многие фигуры, представляющие мир его образов, при помощи пунктира как бы находятся сзади. Этот лист определенно демонстрирует и то, что Феофилакт не был простым подражателем английского мастера. Так, мягкая округлость форм, лирическая певучесть точечного силуэта явно противоположны подчас эмоционально слишком обостренным формам графики Бердслея. В целом можно сказать, что в лучших своих рисунках Феофилакт стремится к передаче лирических душевных движений, противопоставляя это, подобно другим «голуборозовцам», мирискусническим работам, которые новому поколению художников уже представляются рационалистическими стилизациями.

Несмотря на то что в графику художник, по его словам, «был вовлечен помимо своей воли, силою обстоятельств», он и там старался совершенствовать свое мастерство. «В каждом рисунке, иллюстрации, виньетке, обложке, – вспоминал впоследствии Феофилакт, – я всегда сознательно ставил перед собой определенные задачи, стремился их осуществить, и это всегда заставляло меня двигаться вперед»<sup>7</sup>.

Целиком перейти к своему любимому искусству живописи Феофилактову удастся только в 1910 году. К сожалению, от дореволюционного периода живописных вещей мастера дошло до нас крайне немного. Художник ценил свои произведения только в процессе работы над ними, дальнейшая судьба их его не интересовала. Картины расходились по частным рукам, попадали к случайным покупателям. Однако из тех произведений, которые мы знаем, вырисовывается новая сторона творческого облика мастера. Динамикой жизни насыщена выполненная им в 1913 году темперой<sup>8</sup> картина «Цыгане» (ГТГ). Экспрессивна ее цветовая гамма, выражающая страстность цыганской песни. Романтический язык художника лишен здесь какой-либо излишней утонченности прежнего периода.

Полнота живого чувства воплощена и в «Римлянке» (1916, ГМИИ им. А.С. Пушкина), в которой одновременно мастер демонстрирует и прекрасное понимание античной архитектуры, ее исторического прошлого. Он любуется пропорциями и формами коринфского ордера, дает глубокие звучания зеленого, вызывающие в памяти ассоциации с тонами помпейских росписей. Есть декоративное, музыкальное начало в абрисе женской фигуры с подносом, но вместе с тем в ней столько ощущения подлинной жизни, исполненной силы и душевного здоровья!

Новый этап творчества Феофилактова относится к послереволюционному периоду. В это время художник безвыездно живет в Москве и работает как бы в двух направлениях. Одно – опять-таки книжная графика, претерпевшая, правда, ряд существенных изменений в сравнении с его деятельностью в данной области в начале века. Именно в качестве мастера книжной графики Феофилактов чаще всего выступает на выставках советского искусства, таких, как выставки общества «4 искусства» (1925, 1926, 1928), «Выставка русских книжных знаков» (1926), «Русский рисунок за десять лет Октябрь-



Н.П. Феофилактов.  
Римлянка. 1916.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

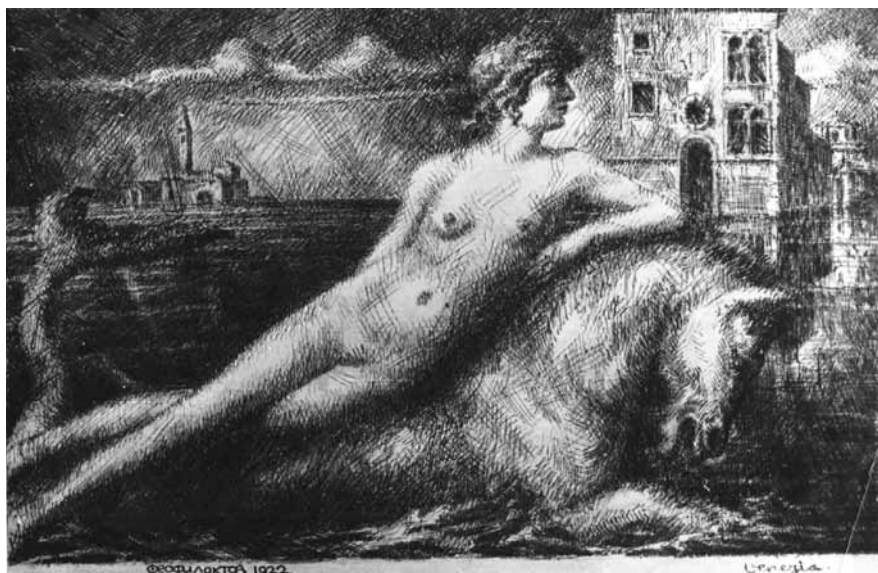
ской революции» (1927), «Художники РСФСР за XV лет» (1933), «Выставка советской иллюстрации к художественной литературе за пять лет» (1936) и других. Произведения второго направления творчества художника – его живопись и станковый рисунок – зритель видит на выставках гораздо реже. Они большей частью хранились в доме художника или у его близких друзей, круг которых составляли А.Г. Габричевский, Г.Г. Шпет, И.В. Жолтовский, К.А. Липскеров, М.Я. Шик и друг юности, соратник по «голуборозовскому движению» А.А. Арапов. Вещи, выделенные в группу второго направления, практически неизвестны специалистам. Скрытый от природы, Феофилакт рассматривал их как нечто выражающее сокровенное его мира чувств, «дело душевное», и поэтому не предназначенное для широкого обозрения.

Характерно, что в 1920–30-е годы он активно занимается живописью, считая работу в журналах такой же вынужденной, как и на раннем этапе своего творчества. В его признаниях, относящихся к послевоенным десятилетиям, ощутима почти та же интонация, что и в период символизма. «Я по природе своей живописец, – утверждал художник, – лишь силой обстоятельств, помимо своей воли, я был вовлечен в графику»<sup>9</sup>. Правда, и в этот период художник много рисует, но его рисунки – это, как правило, станковые листы, насыщенные светом и воздухом, близкие к живописи. Войдя в общество «4 искусства», Феофилакт показывает мало станковых работ на выставках, так как в советский период ему чужды современные темы и он не может уйти от символизма (недаром в начале века Феофилакт тесно сблизился с Андреем Белым, Брюсовым и Кузминым).

Свою тему после 1917 года художник находит в образах Венеции. Отмечу, что еще до революции мастер ездил в Италию практически ежегодно с 1906 по 1913 год. Во всем венецианском цикле выражена мечта о гармоническом счастье, об освобожденной жизни души и чувства, слитой с природой и искусством. Произведения, составившие этот цикл, овеяны светлой романтикой, проникновенной в своей пленительной символике. Характерен рисунок пером и китайской тушью, на котором изображена Амфитрита на морском коне, проплывающем мимо встающего из моря города («Venezia», 1922, РГАЛИ). В нем тонкий виртуозный штрих как бы пронизывает все эмоциональным движением света. Богатство тона, создающегося разнообразием штриховки, рождает ощущение чего-то сказочного, волшебного в самой атмосфере. И поэтому так естественна здесь героиня античного мифа. Данное произведение как бы соотносится со стихотворением в прозе Феофилактова «Venezia», написанном, правда, позже, в 1926 году: «Я очень сильно чувствую, что в недрах Венеции / скры-

лась античная греческая Душа, давшая ей и восточные прелести. / Плещущие волны Адриатики беспрерывно говорят о Богах и Героях, / а сама Венеция кажется одной из песен Сирен, / слышанных с корабля Одиссея, конец которой говорит о том, / что придет время, когда Амфитрита приплывет в город / за той греческой Душою, за Психеей, / без которой Венеции уже не будет»<sup>10</sup>.

После 1922 года прямое обращение к чему-либо сказочному, мифологическому исчезает из венецианских работ мастера. Теофилактос рисует и пишет улочки города, его каналы, характерные постройки. Иногда перед ним предстают уличные музыканты, танцоры, иногда Венеция видится как бы в каждодневном облике, а иногда – во время карнавального праздника. Но какой бы мотив ни избирал художник, он стремился преобразить его во что-то, всегда наполненное атмосферой мечты. Не в последнюю очередь этому служит композиционное построение, где передний план часто воспринимается как сценическая площадка, а если в работу вводятся фигуры, то они или обращены к зрителю, как актеры, исполняющие для него музыку, танец, или отодвинуты в глубину и уподоблены статистам, ждущим выхода главных действующих лиц. Момент театрализации является средством переключить изображаемое из бытового, будничного в иной план. Тем самым Теофилактос дает



Н.П. Теофилактос.  
Venezia. 1922.  
РГАЛИ, Москва

почувствовать, что перед нами не непосредственно увиденная реальность, а символический образ, созданный на основе синтеза воспоминаний и воображения. Воскрешая в памяти свое первое пребывание в Венеции, в уже цитированном стихотворении художник писал: «Я был один в этом странном городе, ни с кем не виделся, ни с кем не говорил. / Моя жизнь состояла только из тех впечатлений, которые впитывала душа изо дня в день». И далее: «Венеция – город, где все прошлое кажется стоящим рядом, / кажется событием вчерашнего дня и никакое будущее далеким, / а время остановившимся. / Свое личное прошлое ощущаешь не бывшим, / а будущее тонет в настоящем»<sup>11</sup>.

При создании венецианского цикла Феофилаktову необходимо было сохранить всю яркость тех впечатлений, которые держали его в своем плену спустя много лет после поездок в Италию. И отсюда – стремление добиться удивительной чувственности тона, передающего характер световоздушной среды в произведении. Работая тушью, углем или смешивая тертый уголь с клеем и превращая его в черную краску, мастер достигал бесконечного богатства воздушных планов, наполненности листа солнечным светом. Когда же он обращался к живописи, оттенки у него приобретали еще большее многообразие и в то же время поразительную верность тональных отношений.



Н.П. Феофилакт.   
 Венеция. 1940.   
 Частное собрание



«Живопись значит “живо написано”. В картине не должно быть ни одного места, которое было бы “раскрашено”, каждый кусок должен быть сделан»<sup>12</sup>, – говорил художник. Феофилактон не любил масляную живопись и предпочитал клеевую темперу, созданную по собственному рецепту. Бархатистость этой техники позволяла ему добиваться изысканности цветового звучания. Причем свои колористические искания и проекты будущих композиций мастер сначала заносил в альбом, начатый в 1920-е годы (ГРМ). В нем он помечал, в каком цвете надо будет выполнить ту или иную деталь будущего произведения. В альбоме мы находим и маленькие красочные наброски, решенные в разном тональном ключе и показывающие разную степень освещенности изображаемого. Кстати, подобные вещи встречаются у товарища Феофилактова по «Голубой розе» – Н.П. Крымова. Но у Крымова они сделаны с натуры, а Феофилактон их сочинял. И тем более поражает в этих набросках удивительная гармоничность цветовых сочетаний.

Если говорить о законченных живописных произведениях Феофилактова, то каждое из них в цвете построено так, что его оттенки рождают определенную красочную мелодию. К примеру, в «Венецианской лагуне» из ГТГ (1928) солирует несколько ярких цветовых пятен: красная юбка девушки, беседующей с кавалером у лестницы, пестрый ковер на балконе здания, голубизна моря за женской фигурой. Затем эти цвета рассыпаются по охристой поверхности стен, проникают в оттенки неба. Таким образом, вся работа в цветовом отношении становится похожей на музыкальное произведение, в котором партии отдельных инструментов то самостоятельно развертывают тему, то сливаются в единое звучание оркестра. В такой структуре работ художника отчетливо прослеживается его мысль о том, что живопись – искусство цвета – должна строиться так же, «как музыкант komponует звуки»<sup>13</sup>.

Связь с образами Венеции обнаруживают также и три произведения Феофилактова, представляющие какие-то моменты театрального действия. Это две композиции «Перед выходом на сцену» (1933, Архангельский областной музей изобразительных искусств; 1937, частное собрание, Москва) и «В антракте. (В гроте)» (1940, ГРМ). Тема карнавала, превращения масок – типично венецианская. Но здесь проявилось, видимо, и влияние традиционной итальянской комедии, которой увлекались круги символистской художественной интеллигенции, близкой Феофилактову в 1900–10-е годы. Мастер изобразил в этих картинах своих друзей – писателя П. Сухотина, актера МХАТ В. Сеницына. Видимо, и другие персонажи портретны. Живописно-пластическим строем работ художник дает

почувствовать, что между изображенными существуют определенные внутренние связи. Круглящимся, трепетным мазком темперы, передающим внутреннее движение, он создает в произведениях психологически активную среду, пропускает оттенки основных красочных пятен через все изображение, цвет, сконцентрированный в какой-нибудь фигуре, обнаруживается в другой уже как тающий блик. Так возникает общая эмоциональная атмосфера. Подчеркнутая декоративность красок повышает романтическое начало, а символическая недоговоренность того, что происходит, своей тайной властно притягивает к себе.



Н.П. Феофилакт.  
Принцесса Брамбилла.  
Иллюстрация к V главе. 1935.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

Углубленность художественного образа характерна и для книжного искусства Феофилактова послереволюционного периода. При всей тонкости и изысканности лучших работ художника в начале века в ее основе превалировал акцент чисто оформительский. Теперь же мастер обращается к художественной интерпретации самого содержания литературного произведения. Круг иллюстрируемых им книг – классическая литература: Э.-Т.-А. Гофман, Л. Стерн, В. Шекспир, Г.Э. Лессинг. Феофилаков не боится внести даже станковое начало в иллюстрацию, ибо это помогает ему выявить психологическую сторону литературного произведения. Показательны в этом отношении иллюстрации к «Принцессе Брамбилле» (1930-е годы, РГАЛИ, ГМИИ им. А.С. Пушкина) и «Повелителю блох» (1937, РГАЛИ) Гофмана. Художник как бы хочет осязаемо воспроизвести фантастические картины, созданные воображением немецкого романтика, столь любимого символистами, и для этого плоскостные изображения своих рисунков композиционно строит с введением в иллюстрации перспективной глубины. Сложная цепь романтических превращений раскрывается и в этих вещах Феофилактова, который в фантазмагориях писателя видит своеобразный путь в постижение явлений мира и человеческих взаимоотношений. В обличье таинственной игры передать нечто совсем не развлекательное, серьезное стремился Феофилаков в уже рассмотренных композициях на тему театра. И не случайно близость к ним обнаруживают иллюстрации к Гофману. В одной из них, «Принцессе Брамбилле» (1935, ГМИИ им. А.С. Пушкина), даже композиция с танцующей во время карнавала героиней, безусловно, перекликается с построением картины «Перед выходом на сцену».

Отмечая известную станковость книжных иллюстраций Феофилактова в данный период, хочется подчеркнуть, что они являются одновременно органичным элементом книги как целостного произведения искусства.

Художник сохраняет и определенную общность форм, и декоративность чисто графического порядка, благодаря чему его рисунки прекрасно сочетаются с наборной полосой, шрифтом, всей книжной страницей. На новом этапе творчества мастера работа в качестве иллюстратора воспринимается Феофилаковым как очень серьезное и ответственное дело.

Вдова художника Н.А. Радзимовская рассказывала, насколько был поглощен Феофилаков созданием фронтисписа к «Гамлету» Шекспира (1936, ГМИИ им. А.С. Пушкина). Мастер был захвачен стремлением проникнуть в сокровенный смысл шекспировской тра-

гедии, внутренне ощутить ее общечеловеческое значение, которое на протяжении столетий продолжает волновать людей. И действительно, лист, созданный художником, поражает своим драматическим психологизмом. Лицо Гамлета, держащего череп, обращено к зрителю, но взгляд его устремлен куда-то мимо, в пространство. Принц погружен в свои мысли и сомнения. Здесь Гамлет, а вместе с ним и художник, словно бы вопрошают само время, саму историю о смысле бытия, смысле человеческого существования.

Изображение выполнено пером, каждая форма построена точно и уверенно, ибо ее определенность должна служить раскрытию



Н.П. Феофилактков.  
Фронтиспис к трагедии  
В. Шекспира «Гамлет». 1936.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

идеи. А вместе с тем, как красива именно декоративной красотой готическая арка с занавесом, служащая фоном, декоративны тональные отношения планов, намеченных штриховкой разного характера. Обращает на себя внимание и еще один момент. Арка с занавесом вносит в этот рисунок элемент столь часто используемой Феофилактовым театрализации. Тем самым художник как бы подчеркивает, что иллюстрируемое произведение – пьеса. Но вместе с тем, думается, небезоснователен и вопрос: нет ли здесь стремления художника зрительно воплотить мысль Шекспира, что мир – театр, а люди – актеры в нем? Глубокий психологизм этой вещи наводит на подобное толкование.

К сожалению, из названных книжных работ Феофилактова, созданных для издательства «Academia», были опубликованы только иллюстрации к «Повелителю блох» Гофмана (1935, РГАЛИ). Но самым большим несчастьем была утрата иллюстрационного цикла к произведению Л. Стерна «Тристрам Шенди» (1937), который мастер считал наивысшим своим достижением. Работы были утеряны. Удар оказался настолько велик, что Феофилаков решил вообще оставить область книжного искусства.



Н.П. Феофилаков.  
Фронтиспис к трагедии  
В. Шекспира «Гамлет». 1936.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

Обратившись исключительно к станковому творчеству, Феофилактос создает воображаемые испанские пейзажи, навеянные «Дон Кихотом» Сервантеса (например, «Дон Кихот и Санчо Панса подъезжают к таверне», 1930-е годы, Архангельский областной музей изобразительных искусств). Наряду с этим он пишет пейзажи Коктебеля (1939, ГРМ) и украинского города Остер (1930-е годы, Государственный музей искусств им. И.В. Савицкого, Нукус). Они были созданы также не непосредственно с натуры, но на основе недавних поездок мастера в Крым и на Украину. Особенность этих работ – прекрасное ощущение характерности пейзажа, что достигается подчеркнутой предметностью его форм, не исключающей и наличие второго символического смысла.

Незадолго перед смертью мастер пишет свою последнюю работу «Сторожка в лесу под Москвой» (1940, ГМИИ им. А.С. Пушкина). Этот пейзаж запечатлел то место, где прошло детство Феофилактова. На пороге «иной жизни» в сознании художника<sup>14</sup> ярко вспыхивают воспоминания о далеком, воплощаясь в чувственно прекрасный образ теплого летнего вечера. Ласково бросает свои лучи заходящее солнце, розовеют облака, фактурностью мазка и точностью тона пе-



Н.П. Феофилактос.  
Фронтиспис к трагедии  
В. Шекспира «Гамлет». 1936.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

редается живая трепетность света и воздуха. Человек прощается с миром, всю красоту которого он сосредотачивает на маленьком кусочке картона. Художник уходит из жизни, напоминая о неумирающей вечной прелести ее.

Представленный очерк, призванный пунктирно наметить связи между жизненным путем Феофилактова и эволюцией его образной системы, в сущности, является давним намерением автора этих строк привлечь внимание к личности одного из ведущих мастеров русской символистской графики. Следующий этап изучения художественного наследия Феофилактова требует более тщательного осмысления судьбы его графических и живописных работ в контексте генезиса русского символизма, а также тех особенностей модификации символистского восприятия образов искусства, которые оно претерпело в условиях новых социально регламентированных критериев «воинственного» мышления XX века.

Необходимость исследования искусства Феофилактова на современном научном этапе обусловлена широким спектром историко-теоретических проблем, которые затрагиваются его творчеством. Контрапункт вопросов включает и крупномасштабные темы, связанные с «интернациональными диалогами» между Феофилактовым и западноевропейскими мастерами модерна; и более камерные темы –



Н.П. Феофилактов.  
Фронтиспис к трагедии  
В. Шекспира «Гамлет». 1936.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

взаимоотношение символистской поэзии на уровне слова и ее визуального эквивалента на уровне штриха, или феномен неиссякаемости символистских качеств художественной формы, основывающихся на театрализации мышления, апелляции к нематериальным источникам вдохновения – памяти, воображению, иллюзорным образам книжных идеалов.

В заключение хочется еще раз подчеркнуть, что искусство Николая Феофилактова, имевшее ярко выраженный вектор развития от «душистой», пряной романтики символизма к живописной пейзажно-декоративной пластике советских лет, на протяжении всех этапов развития сохраняло внутреннюю мечтательность и страстную фантазию. Именно они характеризуют образный мир художника как метафорически-ассоциативный и поэтико-символический в самых глубинных своих истоках, связанных с тем высоко эстетичным духом предреволюционной культуры, кульминационным воплощением которого стал модерн.

### Примечания

1. См.: Лобанов В.М. Кануны. М., 1968. С. 200.
2. Биографическая справка, составленная женой Феофилактова Н.А. Радзимовской в 1940 году при участии А.Г. Габричевского. Рукопись. Л. 2. Архив М.Ф. Киселева.
3. Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. М., 1969. С. 155.
4. Белый А. Между двух революций. Л., 1934. С. 237.
5. Белый А. Начало века. М.; Л., 1933. С. 385.
6. Биографическая справка... Л. 4.
7. Биографическая справка... Л. 5.
8. Художник в своей живописи пользовался почти исключительно темперой, которую он сам приготовлял из красочных пигментов фирмы «Виндзор-Ньютон».
9. Цит. по машинописному варианту беседы В.М. Лобанова с художником Н.П. Феофилактовым 22 февраля 1940 года. Л. 8. Архив М.Ф. Киселева.
10. Феофилакт Н.П. Venezia. Стихотворение в прозе. Цит. по рукописной копии, сделанной вдовой художника Н.А. Радзимовской. Л. 1 об. Архив М.Ф. Киселева
11. Там же.
12. Отрывочные, высказанные в различное время, мысли Н.П. Феофилактова, записанные Н.А. Радзимовской. Л. 3. Архив М.Ф. Киселева.
13. Биографическая справка... Л. 2.
14. В 1941 году Н.П. Феофилакт умер от туберкулеза.



*Приложения*

Архив М.Ф. Киселева

*Н.П. Феофилактос*

Venezia

Впервые я был в Венеции во цвете своей юности.  
Прибыл я рано утром, вместе с лучами солнца переплывая волны  
Адриатики.

Я был один в этом странном городе, ни с кем не виделся,  
ни с кем не говорил.

Моя жизнь состояла только из тех впечатлений,  
которые впитывала душа изо дня в день.

Бродя в часы полудни по узким улочкам внутренней Венеции,  
на маленькой пустынной площади я чувствовал иногда  
самое большое веселье и отсутствие всяких желаний,

мечты пропадали,  
а душа была полна каким-то одним и тем же звуком,  
который издает постоянно вся Венеция.

Венеция – город, где все прошлое кажется стоящим рядом,  
кажется событием вчерашнего дня и никакое будущее далеким,  
а время остановившимся. Свое личное прошлое ощущаешь  
не бывшим, а будущее тонет в настоящем.

Когда над Венецией опускается ночь, море сливается с небом,  
все исчезает и кажется, что плывешь на каком-то корабле  
к звездам и неизвестности.

Я очень сильно чувствую, что в недрах Венеции  
скрылась античная греческая Душа,  
давшая ей и восточные прелести.

Плещущие волны Адриатики беспрерывно говорят  
о Богах и Героях,  
а сама Венеция кажется одной из песен Сирен,  
слышанных с корабля Одиссея, конец которой говорит о том,  
что придет время, когда Амфитрита приплывет в город  
за той греческой Душою, за Психеей,  
без которой Венеции уже не будет.

В архитектуре Венеции видна настойчивая  
работа моря над формами,



Носитель мрачных тяготений,  
Таланта дивного скупец.

В угаре дней неся свой рок  
Животрепещущих мечтаний,  
Покоя в них найти не смог,  
Собою созданных терзаний.

Имея пламенную веру,  
Держа Вакхический венец,  
В искусстве дал нам образец,  
Портрет пленительной Венеры.

И пилигримом, наконец,  
В самой Венеции узрел Венеру.

1949





*Евгения Иванова*

А. БЛОК: «СИМВОЛИСТОМ МОЖНО ТОЛЬКО РОДИТЬСЯ...»



И.И. Левитан.  
Избы. 1899.  
Частная коллекция

А.Н. Бенуа  
Комедия дель арте. 1906.  
Ивановский областной музей  
изобразительных искусств



Н.Н. Гончарова  
Пьеро и Коломбина. 1906.  
Частная коллекция



Г.Б. Якулов.  
Женский портрет. Фрагмент. 1920.  
Частная коллекция

*Игорь Светлов*

ФАТАЛЬНОЕ МОЛЧАНИЕ КНОПФА



Ф. Кнопф.  
Портрет сестры художника  
Маргариты Кнопф. 1887.  
Смешанная техника.  
Частное собрание, Брюссель

Ф. Кнопф.  
Предложение. 1891.  
Пастель, бумага.  
Метрополитен-музей,  
Нью-Йорк





Ф. Кнопф.  
Я затворил дверь внутрь себя. 1891.  
Масло.  
Новая Пинакотека, Мюнхен



Ф. Кнопф.  
Воспоминания. 1889.  
Пастель, бумага.  
Королевский музей изящных искусств, Брюссель



*Ольга Давыдова*

ЗАМОСКВОРЕЦКИЙ ПАРИЖАНИН ФЕДОР БОТКИН



Федор Владимирович Боткин.  
Фото 1890-е гг.

Ф.В. Боткин.  
Женская голова. 1900.  
Х., м. 41×33.  
Приморская государственная  
картинная галерея, Владивосток.  
(Первая работа Ф. Боткина,  
приобретенная Советом  
Третьяковской галереи  
в 1901 году)

Ф.В. Боткин.  
Женская головка. Этюд. 190?  
Х., м. 52×36.  
Художественный музей  
им. М.С. Туганова, Владикавказ  
(Бывшее собрание «Русского  
музея Александра III»)





Ф.В. Боткин.  
Натурищица. Декоративное  
панно. Х., м. 70×54.  
Рама с росписью – 105х98.  
МУК «Музей истории и  
культуры Среднего Прикамья»,  
Сарапул, Удмуртия

Ф.В. Боткин.  
Женский силуэт. 1897.  
Х., м. 76,7×69.  
ГТГ, Москва

Ф.В. Боткин.  
Вечер на берегу озера. 1897.  
Х., м. 150,5×150.  
ГТГ, Москва



Ф.В. Боткин.  
Задумчивость. 1897.  
Х., м. 24,1×33,2.  
Частное собрание

Морис Дени.  
Утренний букет, слезы.  
Литография  
из серии «Любовь». 1890-е.  
Париж, Национальная  
библиотека, кабинет  
эстампов

Ф.В. Боткин.  
Сиреневые сумерки. Ок. 1897.  
Бумага, акварель, графитный  
карандаш. 38,1×28,1.  
ГТГ, Москва



Эмиль Бернар.  
После купания. 1908.  
Х., м. 140×190,5.  
Музей Орсе, Париж



Ф.В. Боткин.  
Натурщица. 1890-е гг.  
Х., м. 50×64.  
Ярославский  
художественный музей



Ф.В. Боткин.  
Портрет А.Е. Боткиной  
(матери художника).  
Х., м. 46×55.  
Саратовский государст-  
венный художественный  
музей им. А.Н. Радищева  
(Бывшее собрание ГТГ,  
дар М.В. Боткина  
в 1907 году)



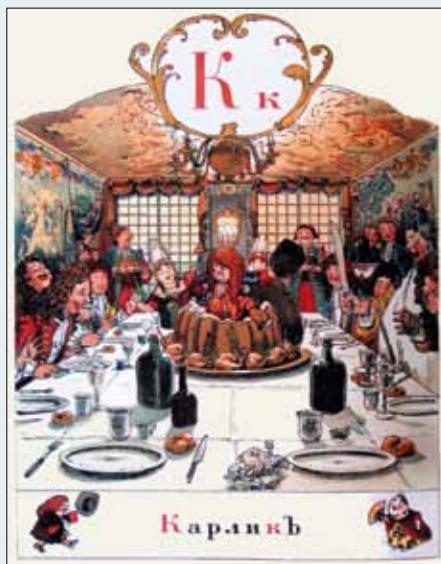
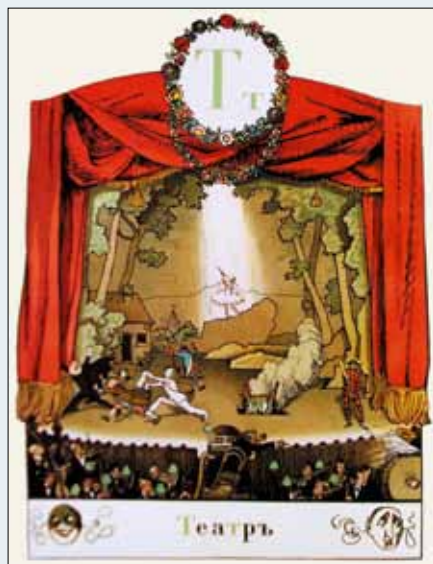
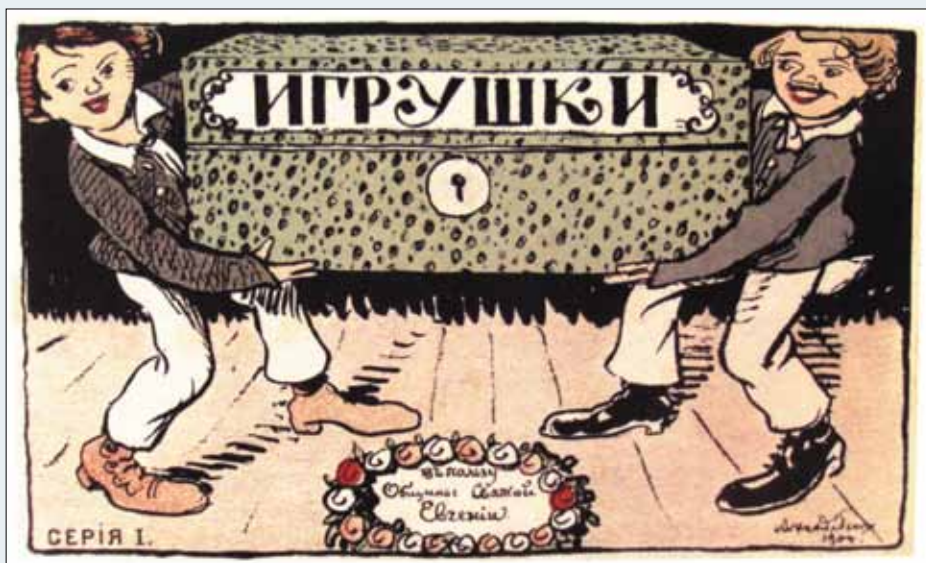
Ф.В. Боткин.  
Женская головка. 1890-е гг.  
Х., м. 52×37. Удмуртский респуб-  
ликанский музей изобразительных  
искусств, Ижевск



Ф.В. Боткин.  
Портрет неизвестной. 1900.  
Х., м. 92,5×65,2.  
ГТГ, Москва

Джон Э. Боулт

ИГРЫ С НОСТАЛЬГИЕЙ: АЛЕКСАНДР БЕНУА  
И КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ



А.Н. Бенуа.  
Игрушки.  
Конверт для комплекта  
восьми открытых писем,  
опубликованного  
Общиной Св. Евгении.  
Санкт-Петербург,  
1905

А.Н. Бенуа.  
«Т – Театр» из книги  
А.Н. Бенуа  
«Азбука в картинках».  
Санкт-Петербург:  
Экспедиция заготовления  
Государственных бумаг,  
1904

А.Н. Бенуа.  
«К – Карлик» из книги  
А.Н. Бенуа  
«Азбука в картинках».  
Санкт-Петербург:  
Экспедиция заготовления  
Государственных бумаг,  
1904

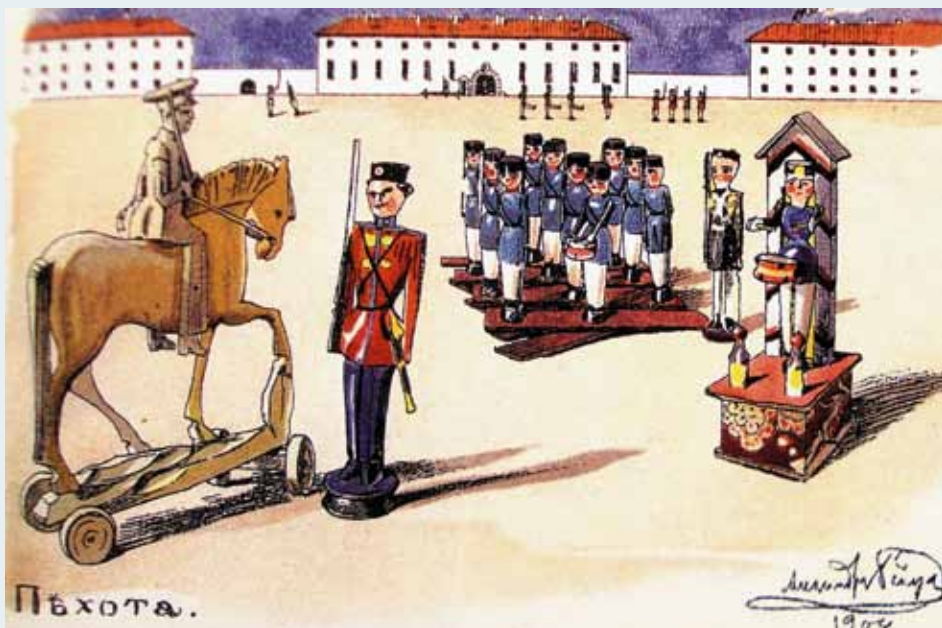


А.Н. Бенуа.  
Хор кормилиц.1904.  
Открытое письмо,  
опубликовано Общиной  
Св. Евгении,  
Санкт-Петербург,  
1905

А.Н. Бенуа.  
«И – Игрушки» из книги  
А.Н. Бенуа  
«Азбука в картинках».  
Санкт-Петербург:  
Экспедиция заготовления  
Государственных бумаг,  
1904

А.Н. Бенуа.  
«А – Арап» из книги  
А.Н. Бенуа  
«Азбука в картинках»  
Санкт-Петербург:  
Экспедиция заготовления  
Государственных бумаг,  
1904





А.Н. Бенуа.  
Пехота. 1904.  
Открытое письмо, опубликовано  
Общиной Св. Евгении,  
Санкт-Петербург,  
1905



А.Н. Бенуа.  
Китайский павильон.  
Ревнивец. 1906.  
Гуашь, перо на бумаге  
на картоне, 50,7×53,5.  
ГТГ, Москва





А.Н. Бенуа.  
Оранжерея. 1906.  
Гуашь на бумаге на картоне, 60×70.  
ГТГ



А.Н. Бенуа.  
Купальня маркизы. 1906.  
Гуашь, перо на картоне, 51×47,5.  
ГТГ

*Мария Валяева, Ефим Воднос*

ПЕТР УТКИН И ПРОБЛЕМЫ РУССКОГО  
ЖИВОПИСНОГО СИМВОЛИЗМА



П.С. Уткин.  
Ночь. Стога. 1901.  
ГРМ

П.С. Уткин.  
Ночь (Осенняя песня). 1904.  
Частное собрание



П.С. Уткин.  
Сон. Декоративное панно. 1905.  
ГРМ

П.С. Уткин.  
Лунное. 1906.  
Частное собрание





П.С. Уткин.  
Любители бури. 1904/1908.  
ГТГ



П.С. Уткин.  
Ночь. Ветер. 1907.  
ГТГ



П.С. Уткин.  
Торжество в небе. 1906.  
ГРМ



П.С. Уткин.  
Иванова ночь. 1900-е (середина).  
ГТГ



П.С. Уткин.  
Звездная ночь в цветущем саду.  
Конец 1900-х гг.  
Частное собрание

П.С. Уткин.  
Лунное. 1906.  
Частное собрание

П.С. Уткин.  
Займище. 1908.  
ГТГ





П.С. Уткин.  
Утренняя молитва. 1908.  
Частное собрание

П.С. Уткин.  
Дети на фоне окна в комнате. 1911.  
Саратовский государственный  
художественный музей  
им. А.Н. Радищева

П.С. Уткин.  
Куст. 1916.  
ГТГ



П.С. Уткин.  
Вид имения Новый Кучук-Кой. 1912.  
Саратовский государственный  
художественный музей  
им. А.Н. Радищева



П.С. Уткин.  
Крымский этюд. Лунный. 1913.  
ГРМ



*Михаил Киселев*

СИМВОЛИЧЕСКИЙ МИР  
ВАСИЛИЯ МИЛИОТИ



В.Д. Милиоти.  
Дерево. 1904–1905.  
Гуашь.  
ГТГ



В.Д. Милиоти.  
Наль и Дамянти. 1906.  
Местонахождение  
неизвестно

В.Д. Милиоти.  
Поэт. 1909.  
Выставка «Золотое  
Руно», 1909, № 95.  
Местонахождение  
неизвестно

В.Д. Милиоти.  
Автопортрет. 1920–1928.  
Картон, масло.  
Собрание семьи  
художника



В.Д. Милиоти.  
У камина. Иллюстрация  
к роману Т. Готье «Spirite».  
1927. Дерево, масло.  
Собрание семьи  
художника



В.Д. Милиоти.  
Композиция на тему романа  
Ч. Диккенса «Наш общий друг».  
1929. Масло.  
Местонахождение  
неизвестно





В.Д. Милиоти.  
Сон. 1932.  
Картон, масло.  
Собрание семьи  
художника



В.Д. Милиоти.  
Из сказок. 1930-е гг.  
Холст, масло.  
Собрание М.Ф. Киселева

В.Д. Милиоти.  
Каменный балкон. 1935.  
Дерево, масло.  
Собрание семьи  
художника

*Наталья Штольдер*  
МИСТИЧЕСКИЕ РИТМЫ  
ФЕРДИНАНДА ХОДЛЕРА



Ф. Ходлер.  
Интимный диалог. 1884.  
Музей изящных искусств,  
Берн

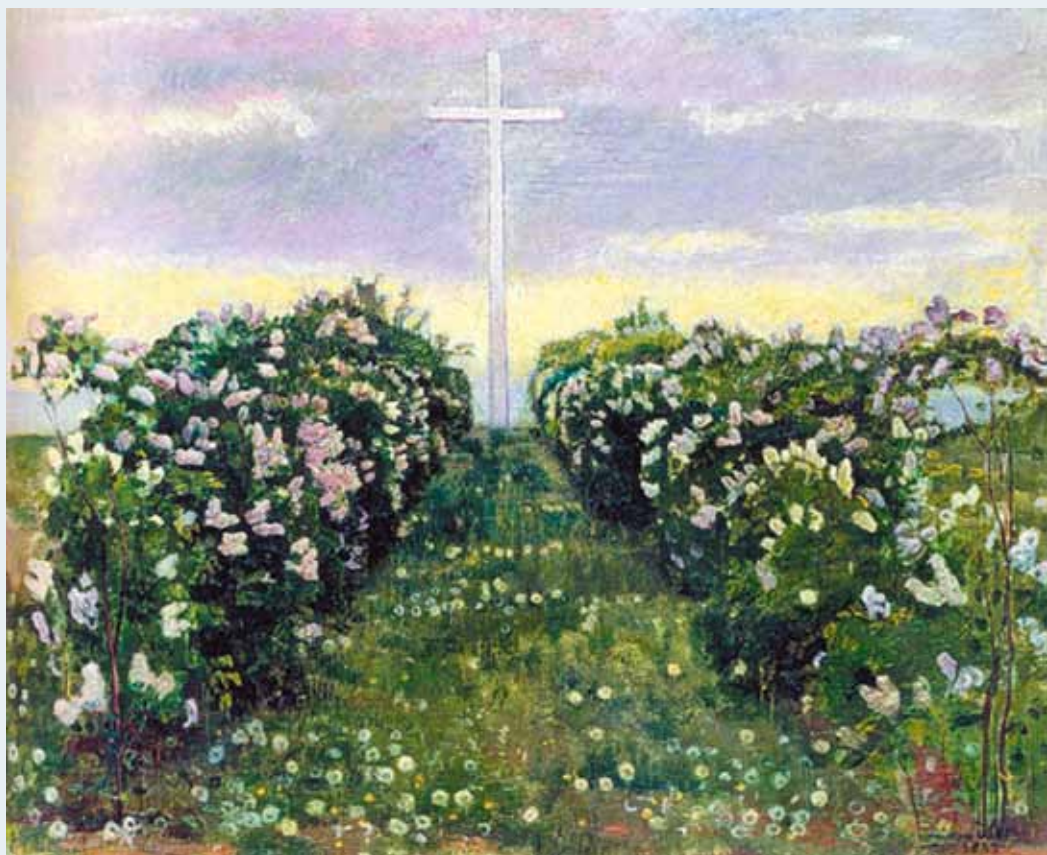


Ф. Ходлер.  
Ночь. 1891.  
Музей изящных искусств,  
Берн



Ф. Ходлер.  
Разочарованные души.  
1891–1892.  
Музей изящных искусств,  
Берн





Ф. Ходлер.  
Путь избранных душ. 1893.  
Частная коллекция



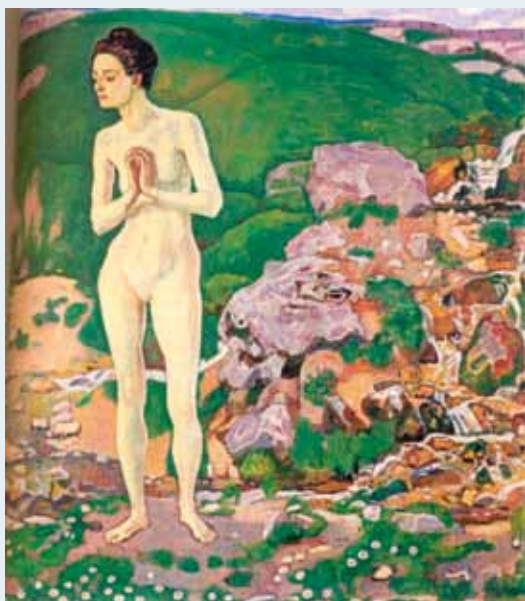
Ф. Ходлер.  
Отступление при Мариньяне  
(эскиз центральной части). 1897–1898.  
Фонд Г. Келлера,  
Цюрих

Ф. Ходлер.  
День (I вариант). 1899–1900.  
Музей изящных искусств,  
Берн





Ф. Ходлер.  
Истина (второй вариант). 1903.  
Кунстхауз, Цюрих



Ф. Ходлер.  
Нагая у ручья. 1903.  
Кунстхауз, Цюрих



Ф. Ходлер.  
Ритмические формы на берегу  
Леманского озера. 1908.  
Частная коллекция

Ф. Ходлер.  
Триумф техники. 1897.  
Частная коллекция

Ф. Ходлер.  
Женщина в экстазе. 1911.  
Музей искусства и истории,  
Женева



Ф. Ходлер.  
Автопортрет. 1912.  
Музей искусств, Винтертур



*Кирилл Гаврилин*

ШАМАНИЗМ, ИНДУИЗМ, ТЕОСОФИЯ  
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В.А. ВАТАГИНА



В.А. Ватагин.  
Бык. 1915.  
Контррельеф.  
Дерево подкрашенное.  
Собственность семьи  
Ватагиных

В.А. Ватагин.  
Бычок. 1920-е гг.  
Рельеф. Дерево, роспись.  
ГТГ



В.А. Ватагин.  
Идущий слон. 1914.  
Горельеф. Дерево  
подкрашенное, слоновая кость.  
Собственность семьи  
Ватагиных

В.А. Ватагин.  
Сидящий слон. 1915.  
Дерево, роспись.  
ГТГ

В.А. Ватагин.  
Женщина народности  
нивхи. 1930.  
Фигура сидящая. Дерево.  
ГТГ

*Михаил Киселев*

СИМВОЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ  
Н.П. ФЕОФИЛАКТОВА



К.Ф. Юон.  
Портрет Н.П. Фефилактова. 1901.  
ГТГ, Москва



Н.П. Феофилактов.  
Вид из окна моей квартиры во Пскове  
на Успенскую улицу. 1899.  
Собрание М.Ф. Киселева,  
Москва





Н.П. Фефилактов.  
Осень. 1902.  
Местонахождение  
неизвестно

Н.П. Фефилактов.  
Обложка. Андрей Белый  
«Золото в лазури». 1904

Заглавный лист  
для альманаха «Северные  
цветы Ассирийские». 1905





Н.П. Феофилактов.  
Рекламный плакат  
«Золотое руно», 1906

Н.П. Феофилактов.  
Ложь. 1907  
(Весы. 1908. № 1)



Н.П. Феофилактов.  
Кадриль. 1902.  
Собрание И.В. Качурина,  
Москва

Н.П. Феофилактов.  
Итальянский этюд. 1910.  
Собрание М.И. Зеликмана



Н.П. Феофилаков.  
Ландшафт со скульптурой.  
1915.  
ГРМ



Н.П. Феофилаков.  
Грот. 1906.  
Собрание И.Г. Сановича,  
Москва





Н.П. Феофилаков.  
Выезд Венеры. 1910.  
Собрание В.А. Дудакова  
и М.К. Кашуро



Н.П. Феофилаков.  
Актеры перед выходом на сцену. 1937.  
Собрание М.Ф. Киселева,  
Москва

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

## ДУХ СИМВОЛИЗМА

РУССКОЕ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО  
В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Директор издательства *Орешин Б.В.*  
Зам. директора *Горжевская Е.Д.*

Корректор *Маркелова Н.И.*  
Технолог *Лобачева Е.А.*

Формат 70х100/16

Бумага офсетная. Гарнитура PetersburgС.

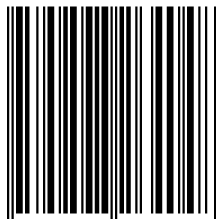
Печать офсетная. Объем 43,0 усл. печ. л.+ 6,5 п.л. цв. ил.

Подписано в печать 14.08.2012.

Тираж 1000 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»  
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9  
Тел. (495) 245-49-03

ISBN 9785898264048



9 785898 264048