

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ им. С.Г. СТРОГАНОВА

МЕЖИНСТИТУТСКАЯ ГРУППА
«ЕВРОПЕЙСКИЙ СИМВОЛИЗМ И МОДЕРН»

НАУЧНЫЙ СОВЕТ «ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Серия

«ИСКУССТВО В ИСТОРИЧЕСКОЙ ДИНАМИКЕ КУЛЬТУРЫ»

Основана в 2003 году

Редакционная коллегия серии:

Ю.А. Рыжов

В.И. Васильев

Э.В. Сайко

Д.В. Трубочкин

Н.А. Хренов, председатель

И.В. Кондаков

В.С. Жидков

А.Я. Рубинштейн

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

СИМВОЛИЗМ

как художественное
направление:
Взгляд из XXI века

СБОРНИК СТАТЕЙ

Ответственные редакторы:
доктор философских наук Н.А. ХРЕНОВ,
доктор искусствоведения И.Е. СВЕТЛОВ



МОСКВА 2013

УДК 73/76
ББК 85.1
С37

*Издано при финансовой поддержке Министерства образования
и науки Российской Федерации в рамках Программы стратегического
развития МГХПА им. С.Г. Строганова*

Редколлегия:

*Светлов И.Е., Хренов Н.А., Курасов С.В., Давыдова О.С., Вдовина Н.В.,
Гаврилин К.Н., Кондаков И.В., Нащокина М.В., Киселев М.Ф.*

Ответственные редакторы:

*доктор философских наук Н.А. Хренов,
доктор искусствоведения И.Е. Светлов*

Рецензенты:

*доктор философских наук А.С. Мигунов,
доктор философских наук М.Н. Афасижев*

Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века.
Сб. ст. / Отв. ред.: Н.А. Хренов, И.Е. Светлов. – М. : Государственный
институт искусствознания, 2013. – 464 с. (Серия: Искусство в историче-
ской динамике культуры).

ISBN 978-5-98287-048-3

Данное издание посвящено такому известному художественному направлению в истории отечественного и мирового искусства рубежа XIX–XX веков, как символизм. В поле внимания авторского коллектива – и философско-эстетические аспекты символизма, и контакты между разными локальными и региональными художественными группировками, в деятельности которых получают выражение установки символизма, и традиции символизма, реализуемые в разных видах искусства, и продолжающееся воздействие этого художественного направления на практику искусства вплоть до наших дней.

Издание предназначено для искусствоведов, культурологов, социологов и для всех тех, кто интересуется теорией и историей искусства, а также вопросами методологии изучения искусства. Сборник может быть рекомендован в качестве учебно-методического материала для преподавателей художественных вузов и студентов-искусствоведов.

В оформлении издания использована картина Г. Тома «Флейтист» (1901)

ISBN 978-5-98287-048-3

© Коллектив авторов, 2013
© Государственный институт искусствознания,
2013
© Яковлев В.Ю., оформление, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии.	9
-------------------------	---

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СИМВОЛИЗМА

<i>Н.А. Хренов.</i> Культурологический смысл символизма как художественного направления рубежа XIX–XX веков.	13
<i>В.С. Турчин.</i> Символизм и теософия.	30
<i>Е.А. Сайко.</i> Символизм: парадигма осмысления в рубежные эпохи.	47
<i>Е.В. Щербакова.</i> Ницше и Скрябин в русском и западноевропейском символизме.	56
<i>Н.В. Штольдер.</i> Душа и тело: Ходлер – Голейзовский – Бежар.	64
<i>А.А. Золотов.</i> Символизм как константа художественности.	74

СИМВОЛИЗМ В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР

<i>М.А. Ариас-Вихиль.</i> Французский и русский символизм – творческая асимметрия.	86
<i>Н.З. Башинджагян.</i> Станислав Выспанский и Александр Блок – возможности творческих сопоставлений.	101
<i>В.Б. Валькова.</i> Сокровенные смыслы поэмы «Колокола» Э. По – К. Бальмонта – С. Рахманинова.	110
<i>О.В. Турбаевская.</i> Символизм в региональных школах. Поиски Яцека Мальчевского.	119
<i>А.Е. Завьялова.</i> Арнольд Бёклин и художники объединения «Мир искусства».	127
<i>В.А. Дубровина.</i> Образ Сфинкса в художественной культуре русского символизма.	133

<i>А.М. Василенко.</i> Влияние английского эстетизма на русскую символистскую критику	139
---	-----

СИМВОЛИЗМ В РАЗНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА

<i>М.В. Нащокина.</i> Символизм в архитектуре русского модерна.	145
<i>Е.В. Калимова.</i> Символизм в архитектуре Антонио Гауди.	158
<i>А.А. Голубева.</i> Отзвук архитектуры венского Сецессиона в проектах А. Сант'Элиа.	165
<i>Е.И. Кириченко.</i> Символичность архитектуры и символизм в архитектуре	171
<i>И.Е. Светлов.</i> Альтернативы и синтезы символизма (метафорические смыслы наготы и костюмировки фигуры человека в символистской живописи)	182
<i>О.С. Давыдова.</i> Эстетическая топография модерна	187
<i>И.Б. Делекторская.</i> Андрей Белый в поисках золота и лагури	198
<i>Е.В. Наседкина.</i> «Декадент» или «усатый мужчина». Два портрета Андрея Белого работы Льва Бакста	208
<i>Джон Э. Боулт.</i> Горькое – сладкое: Михаил Кузмин и Константин Сомов	222
<i>Т.В. Галина.</i> Символизм в творчестве А.С. Голубкиной	234
<i>А.К. Коненкова.</i> Символизм в скульптуре С.Т. Коненкова. Фольклорные образы	240
<i>А.В. Григораш.</i> Символика пластики Б. Хётгера в Дармштадской колонии.	249
<i>К.Н. Гаврилин.</i> Проблема архаизма в скульптуре русского символизма	256
<i>А.Г. Солодовникова.</i> Символика балетов Бартока	268
<i>Ю.С. Смирнова.</i> Символические мотивы в графике немецкого сатирического журнала «Simplicissimus» (1896–1944)	282
<i>А.В. Трощинская.</i> Графика М.А. Врубеля в собрании музея МГХПА им. С.Г. Строганова	287

<i>В. Сэлмонд.</i> Мастерские по изготовлению вышивки в селе Соломенки	294
<i>Л.В. Казакова.</i> Стекло как символ	307

НОВЫЕ ГРАНИ И АСПЕКТЫ СИМВОЛИЗМА

<i>М. Бертеле.</i> Русский зал на Венецианской биеннале 1907 года	318
<i>Н.В. Злыднева.</i> Гибридные формы в живописи символизма и постсимволизма: случай К. Малевича	325
<i>В.А. Крючкова.</i> Камерный символизм художников группы «Наби»	335
<i>М.Ф. Киселев.</i> Символизм в творчестве Н.П. Феофилактова после 1917 года	342
<i>А.Д. Маполис.</i> Русский символизм в Венесуэле	350
<i>А.В. Соколов.</i> Символизм и мексиканский мурализм	357
<i>И.В. Обухова-Зелинская.</i> Символизм и массовые издания начала XX века	364
<i>О.В. Калугина.</i> Представители старообрядческой традиции и становление русского символизма. К постановке проблемы	374
<i>И.Е. Печёнкин.</i> Русская церковная архитектура начала XX века в контексте символизма	385
<i>А.И. Савицкая.</i> История изучения ранней нидерландской живописи и культура символизма	393
<i>С.В. Курасов.</i> Символизм и проблемы интерпретации художественной культуры Тибета	398

ТРАДИЦИИ СИМВОЛИЗМА В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

<i>А.К. Якимович.</i> «Советский символизм». Мистерия масок	407
<i>Я.Г. Шклярская.</i> Символизм в русской монументальной скульптуре первых лет революции	418
<i>В.И. Мильдон.</i> Символизм и большевистская «эстетика жизни»	424

<i>М. Дель Буфало. Лев Троцкий, Антонио Грамши и культура символизма</i>	431
<i>А.К. Флорковская. Серебряный век и «семидесятники». Живопись Константина Кузнецова.</i>	445
<i>И.В. Кондаков. Постсимволизм и метасимволизм в русской культуре.</i>	452
Коротко об авторах	461

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

На протяжении истекшего столетия внимание к символизму как художественному направлению рубежа XIX–XX веков то активизировалось, то ослабевало, то поддерживалось усилиями многих исследователей из разных стран, то оставалось уделом одиночек. Исследователи, как правило, сосредоточивались преимущественно на стилистике произведений и философских взглядах художников. Акценты, возникающие в этом процессе, принципиальны. Одни ученые исходят из самоценности периода доминирования символизма в европейской панораме. Другие – указывают на то, что, пережив вслед за феноменальным взлетом периоды забвения и отрицания, символизм как творческое явление оказался способен к модификациям и стал одним из истоков искусства XX века.

По мнению большинства исследователей, внимание в наши дни к символизму связано с утверждением духовных приоритетов, противостоянием культу материального благополучия. Когда-то это было характерно для романтизма, с которым символизм генетически связан. Не меньшее значение имеет и другое. Стремление постичь глубинные основы бытия в науке и искусстве как одна из тенденций нашего времени несовместимо с сопутствующей массовой культуре примитивизацией.

Вопреки предсказаниям, притягательными в символизме вновь оказались созерцательная погруженность, тема человеческой судьбы, мысль о Вселенной. В этом контексте интерес к творческому опыту символизма объясняется и противовесом укоренившейся в традиционных художественных формах инерции, и принципиальным размежеванием с экспериментальным произволом «актуального искусства». Не являясь в наши дни творческой доминантой, символизм все же продолжает заявлять о себе как о перспективном художественном мировидении.

Участники Международной конференции «Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века» (Москва, 16–19 апреля 2012 года), материалы которой печатаются в дан-

ном издании, обсуждали следующие вопросы: как соотносятся между собой различные формы символизма, как уживаются в нем человеческие драмы и эстетизм, что оказывается важным для символистского синтеза в разных областях художественной культуры, какова структура искусства символизма в национальных школах, в чем обозначаются связи и разрывы между символистской теорией и практикой.

Оргкомитет конференции ставил своей целью объединить исследовательские усилия нескольких исследовательских центров и отдельных ученых, изучающих искусство символизма. Свои взгляды на этой конференции смогли изложить известные исследователи из Отдела теории искусства Государственного института искусствознания (заведующий отделом – Н.А. Хренов) и Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете «История мировой культуры» Российской академии наук (председатель Комиссии – Н.А. Хренов). Появилась возможность суммировать получившую отклик в гуманитарной аудитории работу межинститутской научной группы «Европейский символизм и модерн» (руководитель – И.Е. Светлов). Новыми гранями обогатился опыт плодотворного сотрудничества с зарубежными учеными, накопленный на кафедре Московской Государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова (заведующий кафедрой – К.Н. Гаврилин). Интересно раскрылась практика изучения и пропаганды символизма в московских музеях – Мемориальной квартире Андрея Белого (заведующая – М.Л. Спивак) и Мемориальном музее-мастерской А.С. Голубкиной (заведующая – Т.В. Галина). На конференции активно выступали искусствоведы из Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Приходится лишь сожалеть, что отсутствие финансирования не позволило участвовать в работе конференции крупным специалистам из Франции, Бельгии, Польши, а также известным ученым из Санкт-Петербурга и других российских городов.

Основной темой конференции стало осознание исторического и географического диапазона символизма, его национальных особенностей и международных связей. Творческий отклик со стороны ученых разного профиля, активный интерес молодежи,

расширение символистской географии Москвы – свидетельство современной актуальности символизма. Надеемся, что издание материалов конференции это подтвердит еще раз.

Символизм демонстрирует одну из основополагающих традиций в русской культуре, которая начинается еще в романтизме. Как известно, романтизм оказывается в оппозиции позитивизму. Как свидетельствует символизм, романтическая традиция была особенно сильной в России и созвучной ментальности русского человека. Эта особенность, связанная с традицией романтизма, дает о себе знать и сегодня. Об этом говорит и сегодняшнее состояние отечественной культуры, для которого характерна озабоченность сохранением культурного наследия, а также активное становление науки о культуре, получающей в нашей стране развитие в результате этой озабоченности. Углубляясь в символизм, мы находим ключ к утверждению диалога как наиболее эффективного способа взаимодействия между культурами и цивилизациями, что в нашу эпоху интенсивной глобализации очень важно.

Внимание к символизму позволяет выявить значимые аспекты современной художественной практики. Поэтому символизм важно рассмотреть в контексте истории, понимаемой как история культуры. Однако еще более важно осмыслить его в контексте переходной ситуации в культуре как общемировом процессе. В XX веке разворачивается переходность, которую, может быть, можно соотнести лишь с переходностью, связанной с угасанием средневековой культуры и становлением в эпоху Ренессанса новой культуры, которую иногда называют культурой чувственного типа. Однако поскольку символизм возвращает к традиции романтизма, а романтизм во многом реабилитирует характерные для Средневековья символические формы выражения, то на рубеже XIX–XX веков переосмысливается и отношение к культуре Средневековья. Этот период вызвал к жизни не только художественный, но философский и религиозный ренессанс. Эпоха символизма – эпоха развернувшейся глубочайшей трансформации культуры. Поэтому внимание сегодня к опыту символизма можно рассматривать уже с культурологической точки зрения.

В символизме приоткрываются смыслы, которые в контексте культуры чувственного типа не прочитывались. И поскольку символисты оказались провозвестниками характерного для XX века

универсального и общемирового процесса, то интерес к их опыту сегодня оказывается актуальным. Необходимо новое прочтение символизма. Вот почему название конференции и данного издания ориентирует на специфическое рассмотрение символизма. Это взгляд на процессы художественной жизни рубежа XIX–XX веков из XXI века.

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СИМВОЛИЗМА

Н.А. Хренов

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ СМЫСЛ СИМВОЛИЗМА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАПРАВЛЕНИЯ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Название нашей конференции свидетельствует о стремлении подчеркнуть, что символизм как художественное направление конца XIX–XX веков не стал достоянием прошлого. То, что возникло в этот период, продолжалось и позднее. Но оно и не появилось исключительно в это время. То, что получило выражение в символизме, можно обнаружить и в предшествующий период, например в XIX веке. А.Ф. Лосев находил романтизм в античности. Д. Мережковский прочитывал историю искусства так, что в этой истории символизм уже имел место на протяжении всего XIX века.

Мы знаем, что существовал целый период, когда о символизме и вообще о Серебряном веке не размышляли или размышляли поверхностно, оглядываясь на идеологические установки. Тогда господствовало функциональное отношение к искусству. Более или менее глубокое осмысление символизма началось в эпоху оттепели. Но по-настоящему глубокое проникновение в смысл символизма началось ближе к концу XX века. Возникшая в это время смута как следствие надлома большевистской империи напомнила смуту, что имела место в конце XIX-го и в начале XX века. Имея в виду эту созвучность, 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»¹. Приходится констатировать: мы не так далеко ушли от времени символизма.

Действительно, и тогда и позднее происходило то, что можно назвать надломом, а затем и распадом империи. В последний раз речь идет о большевистской империи. В 1903 году А. Блок ощущал не только приближение свободы, но и появление «народного усмирителя», который на развалинах старой империи построит новую. «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»². Странный образ, ведь усмирители обычно приходят с улыбкой и массе нравятся.

Проведенная 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 и арабами и т.д. Та же судьба 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»³.

Эту мысль символисты могли обнаружить у своего кумира Ф. Ницше, сформулировавшего, что «культура обязана высшими своими плодами политически ослабленным эпохам»⁴. Такой и была эпоха «цветущей сложности» русской культуры рубежа веков. Культура Серебряного века цвела в ситуации надлома и разложения империи.

Период реабилитации символизма развертывался в эпоху «оттепели» как признака надлома уже большевистской империи. Как известно, эта эпоха началась с середины 1950-х годов. Любопытно, что время символизма тоже воспринималось «оттепелю». Д. Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых

¹ Гайденок П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. С. 8.

² Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 1. М.; Л., 1960. С. 269.

³ Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. в 3-х т. Т. 1. М., 1961. С. 48.

⁴ Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб., 2004. С. 363.

течениях современной русской литературы» писал: «Мы живем в странное время, похожее на оттепель»⁵. Удивительное совпадение в восприятии эпох.

Время и первой и второй оттепели – это время того, что можно даже назвать «ренессансом» искусства. Применительно к началу русского XX века это утверждение справедливо. П. Гайденко пишет: «В культуре русского Серебряного века многое напоминает происходящее в европейском XV и XVII веках»⁶. Но может быть это только нам сегодня так кажется? Нет, «Ренессансом» воспринималось начало XX века, в том числе и самими символистами, например В. Брюсовым и Д. Мережковским. Правда, для них славянский Ренессанс – не просто повторение западного Ренессанса. Н. Бердяев формулирует: «Если эпоха Возрождения была возвратом к жизни земной, то наша эпоха есть начало возрождения религиозного смысла жизни, соединения правды язычества с правдой христианства, начало новой эры, связанной с динамическим переворотом в мистической основе мира»⁷. Действительно, славянский Ренессанс, началом и выражением которого Д. Мережковский считал символизм, был в то же время и религиозным Ренессансом.

Немаловажный момент, связанный с символизмом, – переходность эпохи. Надлом империи способствовал нарушению преемственности культуры. Это проявилось в том, что символизм отрицает непосредственно предшествующую культуру и реабилитирует ту, что составляла ее подпочву, то, что было вытеснено из культуры, пребывая на положении маргинальных явлений. Жесткая просветительская традиция многое вытеснила в подсознание. Символизм радикально переосмысляет такую установку. Например, он проявлял интерес к архаике, к религиозному подполью, о чем превосходно пишет А. Эткинд в исследовании «Хлыст»⁸.

Символизм иллюстрирует известное положение представителей русской «формальной» школы о том, что в истории литературы постоянно происходит чередование официальных и неофициальных пластов. Символизм демонстрирует отрицание

⁵ Мережковский Д. Эстетика и критика. Т. 1. Москва–Харьков, 1994. С. 137.

⁶ Гайденко П. Владимир Соловьев ... С. 235.

⁷ Бердяев Н. Новое религиозное сознание и общественность. М., 1999. С. 38.

⁸ Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998. С. 156.

официальных, а точнее, уже ставших традиционными пластов и прорыв бессознательного в культуре в сознание. Наверное, именно это обстоятельство и позволяет видеть в символизме истоки искусства XX века, что неудивительно, ведь сам символизм – продолжение традиции романтизма. А по поводу значения романтизма для искусства XX века Х. Зедльмайр сказал так: «... многие течения современного искусства XX века оказываются последними и самыми решительными отпрысками романтического рода»⁹.

Что нового внесли 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? И вообще, что сегодня из их наследия продолжает быть актуальным? Попробуем ответить на эти вопросы.

1. Раз оттепель всегда означает активность молодых, то дух молодости не мог не проявиться и в символизме. В эстетике символизма ощущается болезненное переживание и разрыва в межпоколенной преемственности, и необходимости в таком разрыве, что на предыдущих этапах истории не имело такого значения. Распад империи означает распад связей между поколениями вплоть до противопоставления. Новое поколение подчеркивает свое несходство с предшествующим. В России так было в 60-е годы XX века. 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 публикует статью, в которой выводит «закон» о смене поколений¹⁰. Его смысл в циклической схеме расхождений между поколениями в истории. То, что предыдущее поколение оценивало плюсом, новое поколение начинает воспринимать со знаком минус. У А. Белого проблематика смены поколений подается как решающая в возникновении символизма. У него символисты – новое поколение, отважившееся сказать XIX веку решительное «нет». Этот век он отождествляет с «отцами». Он утверждает: «Наше “нет” брошено на рубеже двух столетий – отцам»¹¹.

⁹ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 163.

¹⁰ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 648.

¹¹ Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 35.

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»¹².) Будущая общность – еще в катакомбах. Слово «катакомбы» употребляет А. Белый. В статье «Крушение гуманизма» А. Блок тоже пользуется этим словом. Он говорит: «В наше катастрофическое время всякое культурное начинание приходится мыслить как катакомбу, в которой первые христиане спасали свое духовное наследие»¹³.

Еще немного – и символистов будут называть сектой. Однако В. Ходасевич найдет для них другое, знакомое по нигилистам XIX века, последователям Ш. Фурье понятие. Это фаланга. Как и фаланга нигилистов, фаланга символистов требовала организации. Как известно, ее жестким организатором был В. Брюсов. «Он (Брюсов. – Н. Х.) основал "Скорпион" и "Весы" и самодержавно в них правил; он вел полемику, заключал союзы, объявлял войны, соединял и разъединял, мирил и ссорил»¹⁴.

Определиться в своем противостоянии старшему поколению символистов помогал Ф. Ницше, оценивающий свою эпоху как переходную, когда «значение всех вещей должно быть определено заново»¹⁵. В своем исследовании о Ф. Ницше К. Ясперс пишет: «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 долженствующего, коренным образом заново создать свое бытие»¹⁶. Но именно эту цель – заново создать бытие – и преследовали символисты.

Символисты – подпольщики, они – из катакомб. Они – разрушители старого и строители нового. В статье 1906 года А. Блок вспоминает М. Бакунина и его знаменитый тезис: страсть к разрушению есть вместе с тем и творческая страсть¹⁷. Если этот

¹² Белый А. Указ. соч. С. 36.

¹³ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 6. М.-Л., 1962. С. 111.

¹⁴ Ходасевич В. Некрополь. СПб., 2008. С. 56.

¹⁵ Ясперс К. Ницше... С. 387.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 35.

тезис во всем своем радикализме, может быть, и нельзя приложить к деятельности символистов, зато без него едва ли удастся осмыслить опыт разбуженных символистами авангардистов.

А. Белый ощущает себя борцом со старым бытом. Старый быт ассоциируется с мещанством. Но задуманная А. Белым революция быта превращается в программу разрушения, как он выражается, «тысячелетней культуры, выветрившейся в тысячелетний склероз»¹⁸. Разрыв между поколениями болезненно ощущает А. Блок, о чем свидетельствует его поэма «Возмездие». Эпиграф к ней «Юность – это возмездие» поэт берет из драмы Г. Ибсена «Строитель Сольнес». Его поэма навеяна смертью отца. Но семейная тема у поэта перерастает в тему смены поколений.

Распад и возрождение – две стороны одного противоречивого процесса. С возрождением ассоциируется дух молодости, устремленной в будущее. Символисты отдавали отчет в том, что их творчество – начало тех значительных процессов, которые могут получить развитие в будущем. В. Брюсов писал: «В человеке сегодняшнего дня есть проблески тех алканий и утолений, которые диким вихрем наполнят души наших грядущих братьев»¹⁹.

2. Рождение символизма можно рассматривать в контексте активизации гуманитарной стихии как сопротивления позитивистским установкам XIX века с его культом естественных наук. При этом гуманитарное начало одновременно проявилось и в философии, и в искусстве, и в поэзии, и в религии. Бурное развитие наук о природе, что получило выражение в дезантропоморфизме раннего модерна, спровоцировало осознание отчуждения от науки, способствующей скорее прогрессу цивилизации, но не человека. Можно утверждать, что символизм возникает в контексте компенсаторного механизма культуры.

Идея разрыва между поколениями переросла в идею разрыва в научных предпочтениях. Отцы боготворили Спенсера и Милля. Сыновья отвергли этих кумиров и обратились к Шопенгауэру и Ницше, к средневековым мистикам, к Упанишадам. Своего кумира они видели прежде всего в В. Соловьеве, а тот, как известно, отталкивался от Ф. Шеллинга. Интересна судьба А. Белого, который закончил математический факультет, ибо так

¹⁸ *Белый А.* На рубеже двух столетий. С. 436.

¹⁹ *Брюсов В.* Собр. соч. в 7-ми т. М., 1975. Т. 7. С. 375.

требовал отец, а потом пришел к мистике. «К мистике, а затем к символизму он, – утверждает В. Ходасевич, – пришел трудным путем примирения позитивистских тенденций XIX века с философией Владимира Соловьева»²⁰.

В наиболее проявленном виде дезантропоморфная тенденция проявилась на Западе и отождествилась с Западом. Поэтому символизм в его русском выражении осознавал себя в том числе и в своей антизападной направленности. 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.

Вместе с интересом символистов к В. Соловьеву проявился их интерес к философии Шеллинга как критика рационализма на Западе, сторонника синтеза знания и веры и реабилитации религии, статус которой в раннем модерне явно понизился. Философия Шеллинга выражает дух романтизма, а не модерна. Как считал сам Шеллинг, его предшественниками были такие мистики, как Парацельс, Беме и Сведенборг, которых в эпоху символизма стали читать вновь. Еще до символистов Шеллинг в России успел затмить Гегеля. 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 поступка индивида»²¹.

Что касается В. Соловьева, то он привлекал еще и тем (в том числе и символистов), что именно с ним связана критика имперсонализма Гегеля. Но с В. Соловьевым связано также возрождение столь популярной в эпоху символизма гностической традиции. Давая характеристику гностикам, А. Лосев пишет, что для них определяющим было напряженное и обостренное чувство личности²². Конечно, религиозный Ренессанс, на фоне которого разворачивается символизм, означал возвращение прежде

²⁰ Белый А. На рубеже двух столетий. С. 37.

²¹ Гайденок П. Владимир Соловьев ... С. 104.

²² Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Т. 1. М., 1992. С. 257.

всего к христианскому персонализму с присущей ему обращенностью к личности. Не случайно еще романтики ощущали в христианстве романтическое начало. Это, кстати, повлияло на философию искусства Гегеля. Так, давая характеристику «речам о религии» Шлейермахера, Р. Гайм говорит, 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»²³.

Возвращение к персоналистскому ядру религии ставило мыслителей этой эпохи в конфликтное положение по отношению к официальной церкви. Официальное православие успело об этом персонализме забыть. Но это возрождение развертывалось в неприемлемых для существующей церкви формах, т.е. в формах сект. Фигура В. Соловьева казалась чересчур свободомыслящей. Религиозный Ренессанс эпохи возвращает к личности, в том числе и в религиозных формах, даже если эти формы выводят за пределы официальной церкви.

Если согласиться с тем, что «цветущая сложность» культуры Серебряного века напоминает западный Ренессанс, 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 писал не только Маркс, но «философы жизни», экзистенциалисты и т.д. Поэтому понятно, что нарушенное равновесие потребовало возвращения к человеку. Символизм оказался следующей после романтизма формой сопротивления рационалистической тенденции, ставшей с эпохи раннего модерна доминантной.

Первый раз это проявилось в романтизме. С этим связан интерес символистов к мифу, который уже был предметом внимания романтиков и будет актуальной проблемой на протяжении всего XX века. С символистами связана реабилитация мифа, а также символических форм сознания и мышления, столь значимых для культур прошлого. Символизм не существует без ярко выраженного ретроспективизма, ведь проявляя интерес к разным существовавшим в истории культурам, в особенности

²³ Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб., 2006. С. 412.

к Средневековью, он пытается восстановить в правах сверхчувственную реальность, которая в эпоху секуляризации не существует. Просветительская или классическая эстетика имеет дело исключительно с чувственной реальностью. По сути, символисты вызывают к жизни новую эстетику.

3. В период разложения империи разворачивается возвращение к формам, казалось бы, ушедшим в прошлое. П. Сакулин утверждал, 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 (например Новалису)²⁴.

Когда А. Блок пытается обнаружить корни символизма, он исходит из родства русского символизма с немецким романтизмом²⁵. Каким же образом, спустя столетие, образы и идеи немецкого романтизма проявились на русской почве? По мнению А. Блока, традиции немецкого романтизма не прервались и вновь активизировались в России благодаря М. Метерлинку. У Метерлинка проявилась традиция, рождение которой произошло в средние века, а вспышка интереса к ней имела место в эпоху немецкого романтизма. Эта традиция подхвачена Метерлинком, переводившим Новалиса. А. Блок упрекает филологов, сводивших, по его мнению, романтизм к узкопонимаемому литературному течению.

Может быть, именно А. Блоку удастся дать широкое истолкование романтизма. В этом улавливается понимание поэтом того, что такое символизм. В том, как понимает поэт романтизм, есть уже и понимание символизма. Определяя романтизм как то, что взрывает застывшие формы и представляет стихию жизни (такое представление о романтизме соответствует «философии жизни»), А. Блок указывает на восточные культы и мистерии, на разрушившее твердыни Рима христианство, на учения 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, подготавливших Ренессанс, и в произведениях Шекспира и Сервантеса²⁶. Это как раз та мысль, согласно которой символизм в истории искусства уже имел место.

²⁴ Сакулин П. Романтизм и неоромантизм // Вестник Европы. Петроград, 1915. № 3. С. 152.

²⁵ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 6. С. 363.

²⁶ Там же. С. 367.

В границах символизма улавливается тяготение к реабилитации гностических архетипов. А. Лосев, имея в виду гностика Валентина, утверждает, что его учение – пророчество новоевропейского романтизма²⁷. Если это суждение верно, то на рубеже XIX–XX веков возвращение романтизма сопровождалось обращением к более древней, ассоциирующейся с романтизмом традиции, а именно – с гностицизмом.

Наверное, с этим связано открытие демонического начала в человеке. Вот как звучит этот мотив у А. Блока: «Боюсь души моей двуликой / И осторожно хороню / Свой образ дьявольский и дикий / В сию священную броню»²⁸. Известно тяготение романтизма к демоническому. Ведь восстающий против Бога Сатана – первообраз, утверждающий исключительность личности, претендующей занять в мироздании то место, которое до этого занимал Бог.

Гностицизм – утверждение враждебности созданного Богом мира человеку. Создавая мир, Бог в процессе творения совершает ошибку. Причина существования зла в мире не связана с человеком, как это известно по христианству, которое на протяжении всей истории стремилось преодолеть сопровождающее его историю учение гностиков. Не случайно в XX веке экзистенциализм почти приблизился (если его не возродил) к этому чувству враждебности мира человеку, выброшенности отчужденного человека в мир.

Раз, создавая этот мир, Бог совершил ошибку, то почему бы с ним не вступить в полемику и об этой ошибке ему не сказать? Кто же способен отважиться на такую дерзость, 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.

Сатанинское начало – порождение разворачивающейся в начале XX века великой антропологической революции, смысл которой заключается в попытках обретения личного начала, в антропоморфизации истории, а точнее, в потребности утвердить в ней личное начало. Эта потребность утверждения рождает не только добро, но и зло. Подобная диалектика в последствиях утверждения личного начала осмыслена Н. Бердяевым. С его

²⁷ Лосев А. История античной эстетики... Т. 1. С. 288.

²⁸ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 1. С. 187.

точки зрения, личность ощутила свою самоценность, но одновременно она ощутила небывалую еще в истории оторванность от мира, отъединение и тоску, ужас небытия и смерти. И вот данный философам диагноз эпохе: «Личное начало восстало из глубины мирового бытия с небывалой мощью, оно рождает небывалое зло, но и небывалое добро должно от него родиться»²⁹.

Это обстоятельство сделало для символистов популярной философию А. Шопенгауэра, провозгласившего в качестве средства для преодоления индивидуализма восточные религиозные и философские системы. Так, А. Белый увлекается чтением «Упанишад». Поворот к Востоку, а вместе с этим и антизападный комплекс ярко заявлены в творчестве В. Хлебникова.

4. Антропоморфная стихия проникает не только в религию и искусство, но и в науку. Более того, активизация этой стихии свидетельствует об общих процессах изменения в культуре. Понять до конца смысл символизма невозможно, если его расцвет не ввести в еще один, столь существенный для рубежа XIX–XX веков контекст.

Речь должна идти уже не о надломе империи, а о надломе той системы культуры, что была реальной на протяжении всего Нового времени. Ее можно было бы обозначить культурой модерна в философском, а не в искусствоведческом смысле этого слова, культурой модерна, во многом обязанной рационалистической и просветительской философской мысли. Эту культуру, оказывающуюся на рубеже XIX–XX веков в фазе «заката», П. Сорокин в своей книге по социодинамике культуры называет культурой чувственного типа. Что же касается культуры, приходящей ей на смену, то он называет ее культурой идеационального типа³⁰. Главное в этой приходящей культуре – реабилитация сверхчувственной стихии. Пожалуй, творчество символистов и можно по-настоящему оценить лишь в соотнесенности и со сверхчувственной стихией, и с новой альтернативной культурой.

Для культуры модерна сверхчувственного не существует. Рационализм связан исключительно с чувственной реальностью, что и пытается реабилитировать эстетика в ее классической форме, стремящаяся преодолеть средневековые формы выра-

²⁹ Бердяев Н. Новое религиозное сознание... С. 25.

³⁰ Сорокин П. Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. СПб., 2000. С. 408.

жения. Напомним, что буквальный перевод слова «эстетика» – это чувственное. Что же касается сверхчувственного, то это удел средневековой, а также архаической культуры. Реабилитация средних веков романтиками связана с природой их творчества, т.е. со значимостью сверхчувственного.

Именно реабилитация сверхчувственного свидетельствует о том, что новая культура – далеко не новая. В истории искусства она уже имела место. В связи с осознанием знания, выходящего за пределы модерна, интересен опыт В. Брюсова с созданием романа «Огненный ангел» о средних веках, в котором говорится о возможности объединения знания, добытого с помощью разума, с древним откровением. Да и миф, который так интересовал романтиков и продолжает интересовать символистов, – это именно сверхчувственная стихия. Реабилитируя миф, а следовательно, сверхчувственное, символисты продолжают начатую романтиками линию в истории искусства.

Свое творчество символисты осознали в более широком контексте, т.е. как строительство новой культуры. У А. Белого есть определение символизма как «строимого мирозерцания новой культуры»³¹. Смысл новой культуры для него заключается в формировании «нового человека в нас». Подобные высказывания есть и у А. Блока. В статье об А. Стриндберге новое время А. Блок называет временем экспериментов. По его мнению, в переходной ситуации культура демонстрирует разные переходные типы личности. «Культура как бы изготовила много “проб”, – утверждает поэт, – сотни образцов – и ждет результата, когда можно будет сделать средний вывод, то есть создать нового человека, приспособленного для новой, изменившейся жизни»³².

А. Блок, как и Ф. Ницше, ощущает высыхание и отверждение западной культуры, которая существует благодаря возвращению к природе. Западный цивилизованный человек – индивидуалист утратил дух музыки, утратил витальность. Но этот дух музыки можно вернуть в дряхлеющую и изнемогающую под грузом рационализма цивилизацию, и ее оживить. Это возрождение духа музыки, а следовательно, и преодоление опасности умирания культуры поэт решительно связывает с массами, т.е. с варвара-

³¹ Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 189.

³² Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 5. С. 464.

ми. Дух музыки убила цивилизация. Но цивилизация разрушила и культуру в целом. Цивилизация оказалась неспособной приобщить массу к культуре. В этом случае прежняя культура должна погибнуть, как в средние века погибла отвергнутая античная культура.

5. Раз в центре символизма – реабилитация сверхчувственного, то нельзя не задаться вопросом о связи символизма с религией. Как и романтики, символисты проявляют интерес к религии. Рубеж XIX–XX веков в России – это эпоха религиозного напряжения, вызвавшего к жизни теургическую философию и эстетику. В данном случае в символизме проявляется влияние философии В. Соловьева, утверждавшего, что преодоление кризиса искусства возможно лишь в результате устранения разрыва между искусством, стремящимся в культуре модерна к обособлению, и религией.

Правда, применительно к символистам речь идет не о приверженности к традиционной религии, а о так называемом «новом религиозном сознании». Вот почему символисты проявили интерес к мистико-экстатическим сектам. Через секты в символизм вошел древнейший пласт культуры. Возникла мода на хлыстовские радения. Этим увлекались Вяч. Иванов, Д. Мережковский, А. Белый, А. Блок. Ссылаясь на М. Пришвина, А. Эткинд обращает внимание на то, что петербургские хлысты приглашали А. Блока стать их вождем³³. Интерес к сектам характерен для А. Белого, о чем свидетельствует его роман «Серебряный голубь».

К. Бальмонт пытается воссоздать песни хлыстов в своем сборнике «Зеленый вертоград». Мистико-экстатические секты были охвачены ожиданием конца света и наступления Царства Божия, т.е. земного царства. Это характерно для хилиастического мировосприятия, смысл которого заключается в идее тотального разрушения всего созданного в истории и в мире. Лишь в результате этого разрушения возникает новый, преображенный мир. Хилиастические настроения характерны и для символистов. Их больше привлекает даже не религиозное, а мистическое состояние мира. Символисты уже ощущали новую эпоху и новые миры. Некоторые из них ощущали себя пророками иных миров.

³³ Эткинд А. Указ. соч. С. 480.

Речь не идет о революции. Но футуристы, противопоставившие себя символистам, уже смыкались в своем видении нового мира с представителями политического авангарда.

В качестве иллюстрации к мистическим настроениям приведем строчки из книги А. Блока «Стихи о Прекрасной даме»: «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо – / Все в облике одном предчувствую тебя / Весь горизонт в огне, и близко появление, / Но страшно мне: изменишь облик Ты»³⁴. Это именно мистическое предчувствие преображения мира и человека.

А. Блок и А. Белый 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, все происходящее вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл»³⁵. Всему, что попадает в поле внимания А. Блока, придается смысл иносказания.

Однако «новое религиозное сознание» выходило за пределы христианского мирозерцания. В этом символисты тоже демонстрировали преемственность. К такой же возможности иной, не христианской религии подходили и романтики. Так, Шлейермахер допускал возможность появления новых религий, которые могли бы существовать параллельно с христианством. Он утверждал: «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»³⁶.

Идея альтернативной культуры, которую пророчили символисты, предполагала и новую сверхчувственную основу. Поскольку понятие «культура» происходит от слова «культ», то, следова-

³⁴ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 1. С. 94.

³⁵ Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т. Т. 6. С. 431.

³⁶ Гайм Р. Романтическая школа... С. 458.

тельно, 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.

6. Следующую особенность символизма можно было бы сформулировать так: от прорыва в настоящее к прорыву в мифологическое время. Оппозиция модерну, т.е. Просвещению была характерна уже для романтизма. С точки зрения романтиков «золотой век» находится не в будущем, как это казалось просветителям, а в прошлом. Они перечеркнули футуристическое мировосприятие, представ пассаистами. Символисты решительно повернули от футуризма раннего модерна к пассаизму романтиков. Этот мотив отрефлексирован в мемуарах А. Белого. Когда он высказывает мысль о том, что младшее поколение разрушило казавшийся таким стабильным быт отцов, он пользуется 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 визой поколения семидесятников и восьмидесятников; они не учли Фета, Тютчева, Боратынского; мы их открыли в пику отцам; в нашем тогдашнем футуризме надо искать корней к нашим пассаистическим экскурсам и к всевозможным реставрациям»³⁷.

Авангард, а до этого символизм открывали 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. Но вся эта получившая в футуризме и вообще в авангарде тенденция началась именно в символизме.

Открытие чувства настоящего времени в русской культуре происходит еще до символизма. Если иметь в виду Запад, то этот процесс происходит в импрессионизме. Для него значимым становится фиксация каждого мгновения вечно изменчивого бытия. Естественно, что импрессионизм последних десятилетий

³⁷ Белый А. На рубеже двух столетий... С. 37.

XIX века переходит в символизм. Так, К. Бальмонт стремится отразить в каждом миге всю полноту бытия. Не случайно В. Брюсов считал его импрессионистом. «Для него, – писал В. Брюсов, – жить – значит быть в 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»³⁸.

Однако гипноз настоящего времени далеко не исчерпывает смысла символизма. Скорее его характеризует связь мгновения с надындивидуальным временем. В символизме кроме линейности истории улавливается циклическая логика. А. Белый – поклонник идеи Ф. Ницше «вечного возвращения». У него происходит осознание цикличности исторического времени. То, что в истории воспринимается новым, оказывается лишь повторением некогда существовавшего. Выясняется, что мгновение является выходом из себя, из заданных границ личности, выходом из времени. Один из персонажей «Симфонии» А. Белого говорит: «Быть может, все возвращается. Или все изменяется. Или все возвращается видоизмененным... И мы живем одновременно и в отдаленном прошлом и в настоящем, и в будущем. И нет ни времени, ни пространства»³⁹.

Пассеизм символистов стимулировал их прорывы к иным мирам и культурам, что нарушало преемственность в художественном процессе. Пассеизм символизма – выражение необходимости познать себя с помощью приобщения к другим культурам. В творческих экспериментах символизма получила выражение идея, в соответствии с которой угаснувшие эпохи окончательно не исчезают. История постоянно возвращается к уже, казалось бы, исчерпанному и угаснувшему. Она подхватывает это, развивает и делает актуальным.

Если символисты продолжали традицию романтизма, и потому их пассаизм логично вытекал из этой традиции, то сменяющее его следующее художественное направление – футуризм был пронизан мировосприятием модерна, т.е. безудержной жадной инновации, отрицанием и прошлого, и всякой традиции вообще. В этом футуризм, не порывая окончательно связи с сим-

³⁸ Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т. Т. 6. С. 250.

³⁹ Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 232.

волизмом, возвращался к просветительской традиции, а точнее, к традиции раннего модерна.

Высказывая некоторые касающиеся эстетики символизма суждения, мы стремились продемонстрировать «геологические» сдвиги, какие происходили в искусстве начала XX века. Пытаясь эти сдвиги осмыслить, мы обнаружили и нечто большее, а именно то, что символизм оказывается духовным ядром возникающей и проходящей начальный этап альтернативной культуры, становление которой развертывается на всем протяжении XX века. Этот процесс продолжается и в наше время. Вот почему эстетика символизма продолжает оставаться актуальной.

СИМВОЛИЗМ И ТЕОСОФИЯ¹

Теософия и символизм находятся в тесном взаимодействии. Одно подразумевает существование другого. Весь символизм пронизан теософскими символами и верой в Тайны и одухотворение материи. В этом он выступил наследником романтизма, в чем его представители признавались неоднократно. Поэтому возникает вопрос, как и у кого, к каким результатам это приводило, имея в виду – в данном случае – художников, как яркий пример содружества творчества и теорий. При этом надо понимать, что художники рубежа веков, пусть и не все, порой и сами были теоретиками, т.е. считали необходимым пояснять свои намерения и пути к их реализации. Люди искусства могли также и не быть основательными теософами, но знакомство, да и увлечение, у кого более сильное и у кого менее, с мистическими доктринами предполагалось. Собственно, и сейчас смотреть на произведения символистов, будь то картины, рисунки, или же знакомиться с поэзией, литературой, драматургией, танцем, музыкой того времени бессмысленно, если не знать хотя бы общих положений 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 «осадок», пусть и эффектный сам по себе (ах, как красиво!), того эстетического начала, который должен обращаться к царству Духовного. Когда нельзя верить в «Следы сакрального»², тогда лучше сторониться символизма.

Примечательно, что символисты опирались на богатый предшествующий опыт, а внутри символизма складывались творчес-

¹ Первый вариант этого текста опубликован в сборнике «Символизм и модерн – феномены европейской культуры» (М., 2008, с. 115–130). В предлагаемом варианте много добавлений и уточнений.

² Здесь использовано название выставки «Traces du sacré», открытой в Национальном музее современного искусства, Центр им. Ж. Помпиду, Париж (7 мая – 11 августа 2008). Представлен разнообразный материал (более 300 произведений, 125 мастеров, 26 разделов) от романтизма до наших дней. Понятно, что рубежу XIX–XX веков посвящено многое.

кие 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»³. Гипотетично можно предположить, что у названных выше мастеров могло бы не быть прославивших их следующих этапов развития. Однако же в истории Ар Нуво они бы, несомненно, присутствовали.

Понятно, что материал на тему «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 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»⁴.



Теософия, оформившаяся как некое эзотерическое знание на рубеже XVII–XVIII веков⁵, оставалась долгое время тайной наукой для посвященных, тем более что она являлась мыслительным материалом для масонских сообществ⁶. Более или менее явно

³ В этом отношении характерна была конференция в Москве с таким же названием и вышедшим впоследствии сборником статей ее участников в 2003 году.

⁴ Кандинский В.В. О духовном в искусстве // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. В 2-х т. 1901–1914. Т.1. М., 2001.

⁵ Об истоках и предшествующих отдельных явлениях мы тут не говорим.

⁶ Масонство как бы вложено в теософию, а теософия в масонство. Если масонство было в первую очередь организацией со своими сказаниями и ритуалами, то теософия являлась некой идеологией.

она обнаружила свое влияние на культуру в конце XVIII и начале XIX века⁷, дав начало романтизму с его поиском возвышенных истин и откровениями 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 в 1875 году возникает Теософское общество. В его организации активную роль играла 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, П. Шенавар, П. Бланш, Л. Бенедикт, Э. Шюре, Р. Штайнер⁸. Они были широко известны за пределами Франции и Германии благодаря и переводам⁹, и поездкам «учителей» по всему миру.

Идея о ведущем «отряде», который направляет людей по пути грядущего совершенства. В нем в первую очередь числятся 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 бы поклонялись 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. Начиная с конца

⁷ Нам приходилось писать об этом в отношении русского искусства: *Турчин В.С.* Образы Ордена вольных каменщиков в иконографии русского искусства первой половины XX века // XX век. Целостность и процесс. ГИИ и ГТГ. М.: Пинакотека, 2002.

⁸ Французский материал назван в статье: *Кудриковой 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. ст. М., 2003.

⁹ Понятное дело, что большинство читало теософские трактаты в оригинальных изданиях, но факт перевода их был важен как способ утверждения победы «новых Истин».

XVII столетия оно издавалось неоднократно, а также издавались и другие его сочинения¹⁰. Талантливый мистик, в чем-то диалектик, Бёме ниспровергал устоявшиеся представления о мироздании, создавая, пусть и на темном, еле внятном 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-Штиллинга учение Бёме передается из XVIII-го 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»¹¹. Тем не менее 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 в Европе был самым знаменитым мистиком XVIII столетия. Он вдохновлял многих, и не без его влияния возникло оригинальное

¹⁰ Так его «Аврора, или Утренняя заря в восхождении» была издана в России в 1914 г. До этого появилась только книга «Christosophia, или путь к Христу» (1815; переиздана в 1994).

¹¹ Бёме Я. Теософия. СПб., 2000. С. 3.

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 её также по-символистски. Он разрабатывал систему «соответствий», когда за одним видно другое. Полагая, что Страшный суд уже произошёл, мистик призывает соответствующим образом критически смотреть на действительность, которая мнима¹².

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, но все же идет своим путем. Поэт сам в первых же строках (после обязательного «Посвящения») пишет: «К необычной песне призываю <...>, и не старайся силою понятий прямой разгадке здесь добиться, значеньям нет числа». Далее торжественно повествуется о тайнах природы, когда межзвездный мрак рождает свет и творится новая Вселенная, чья красота в своем облике пленяет¹³. 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 цивилизаций¹⁴.

Наконец, особо стоит отметить Елену Блаватскую и затем выделить современников символизма, в первую очередь Рудольфа Штейнера и Анни Безант. Основанное 7 ноября 1875 году Теософское общество, известное по аббревиатуре «TS», активно пропагандировало наследие алхимиков, мистиков, каббалистов, натурфилософов. Блаватская выпустила в 1888 году «The Secret Doctrine» – книгу, которая особенно стала популярной. В ней обобщался опыт неоплатонизма, экзотеризма и христианства, а также восточных религий. Свои универсальные знания¹⁵ она

¹² См.: Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде. СПб., 1999.

¹³ Позже эта тема будет развита в «Гимнах к ночи» Новалиса.

¹⁴ См.: Гёте И.В. Тайны. Сказка. М., 1996.

¹⁵ См.: Блаватская Е. Ключ к теософии / Пер. с англ. М., 2004.

сочетала с ярко выраженным собственным сильным чувством. Наконец, как можно судить по «Теософскому словарю»¹⁶, 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 ясновидческому 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 мыслеформы¹⁷.

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

Наконец, есть тексты Анни Безант¹⁸, ее лекции «Строение космоса», книги «Эволюция жизни и формы», «В преддверии храма» и др.¹⁹ Как и Блаватская, она соединяет верования индус-

¹⁶ Блаватская Е. Теософский словарь / Пер. с англ. М., 2004.

¹⁷ 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 Р.* Теософия. Познание высших миров. М., 2002; *Anthropos.* Энциклопедия духовной науки. В 2-х т. М., 1999.

¹⁸ Здесь мы не затрагиваем ее переход от теософии к антропософии.

¹⁹ См.: *Безант А.* Алхимия духа. М., 2000.

ские и христианские, направляя их 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 неразвезанный прах,
Угрожаем обвалами дремлющих лет;
В просиявших пирах, в набежавших мирах
Мы – летящая стая хвостатых комет.

Пролетаем в воздушно-излученный круг:
Засветясь, закружляясь, заплетаясь в нем, –
Лебединый, родимый, ликующий звук
Дуновеньем души лебединой пойдем.

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

В 1913 году Штейнер создает «Всеобщее антропософское общество», влияние которого после войны усиливается. Проявляя интерес к сущности человека (что сказалось и в 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»²⁰. Он существен-

²⁰ Шюре Э. Великие посвященные. Очерки эзотеризма мировых религий / Пер. с фр. Е.Ф. Писаревой. М., 1998. С. 5.

но 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 картину «Христос и Будда» пишет 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 интересует нагнетание деталей, которые в сумме дают изображение, да и колористические сочетания у него новы (этим определяется его влияние на своих учеников А. Матисса, 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 «синтетизма» – стиль, который он создал в Понт-Авене. Он вызывает к жизни свой миф о златокожей расе, живущей безмятежно в гармонии с природой. Художник до отъезда, будучи ещё 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. Своеобразным итогом его размышлений стала картина «Кто мы? Оттуда? Куда мы идём». 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 «обгонял» «мэтра». Именно он разрабатывает теорию «клуазонизма» (писать большими пятнами цвета), которую воспринял и Гоген. Позже дружеские отношения прекращаются, и Бернар начинает выставаться в Салоне независимых. Он также поддерживал дружеские отношения 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, П. 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. пейзажи с горой Сент Виктуар)²¹. 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, идущим за ними художникам. 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 года²², выделяя основные принципы нереалистической живописи, обращает внимание на мысль Сведенборга о «внутреннем видении». У Гогена он видит возвращение к мифам и вспоминает суждение Плотина о том, что «мы привязываемся к внешней стороне вещей, не зная, что нас волнует то, что скрыто внутри них».

Жозефен Пеладан по имени «Сар» (он считал, что у персов это слово обозначает «маг») примыкает к ордену «Роз э Круа»,

²¹ Нами был прочитан доклад «Мистицизм Сезанна» на Алпатовских чтениях.

²² *Mercure de France*. 1891, mars

который в 1888 году создал Станислав де Гюят по подобию розенкрейцеров (ордену, основанному 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 он являлся в белых одеяниях). У Пеладана редко выставлялись крупные мастера (хотя тут можно было видеть работы Ж. Руо). Главным являлась тенденция: 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 заглаживал 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. Он 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». Редона интересовали возможности 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. Боннар и М. Вьюром. 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 древне-еврейского 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» М. Дени, написанная 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. Именно 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 впоследствии изложил 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 так называемой Академии Рансона (1908–1912 гг., основанной после ранней смерти ее ректора). Это была теория «священных мер», не дающих уйти в «океан разнообразия».

М. Дени зачитывался сочинениями Шюре, позже «Цветочками» Франциска Ассизского. Цикл панно «История Психеи»²³ для концертного зала дома на Пречистинке И.А. Морозова разработан самим художником, которому дал свободу в выборе сюжетов заказчик. 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, публикует статьи. Отказываясь от принципов подражания природе, некогда столь авторитетных, он рассуждает о «визуализации грёз».

Впоследствии все больше увлекается доктринами католицизма, создает мастерскую «Сакрального искусства» и пишет «Историю религиозного искусства» (1939).

Я. 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 и задолго до этого. Например 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 давала основу для создания подлинно абстрактных форм. Достаточно характерен пример Августа Стринберга, написавшего около 1900 года ряд живописных «абстракций». В них на поверхности холста представлены вибрирующие красочные массы. Еще интереснее творчество шведки Хильмы аф Клинт. После завершения обучения в Академии

²³ 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».

художеств она посвятила себя постижению сверхъестественного. Первые абстрактные рисунки были ею сделаны во время спиритических сеансов. Потом возникло 192 рисунка для храма. Её десять громадных (328 x 240 см.) панно 1907 года были разрисованы арабесками, как бы представлявшими 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 Фратишка Купки, начинавшего свой творческий путь с композиции «Рождение жизни» (1900) и подобных композиций, 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 приручать зрителя 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 в красках выражена мысль Блаватской, согласно которой все рождается под влиянием космических сил. Некие светила представлены у голов женщин, которые символизируют три фазы жизни, от про-

буждения до зрелости. Характерно, что соски груди сперва изображены треугольниками, обращенными вниз (слева), потом они образуют квадраты (справа) и, наконец, снова треугольники, обращенные вверх (центр). Характерно, что все женские фигуры синеватого-сиреневого астрального цвета. Они – видения. Далее, после опыта теософски напряженного периода Ар Нуво, наступил у художника период кубистической деструкции, а затем уже возник и знаменитый неопластицизм. Близкий соратник Мондриана Тео Ван Дусберг увлекался идеями Брезант.

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 него 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 такая 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 теософии²⁴, 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.

²⁴ Подробнее см.: Турчин В.С. «Другое искусство» при свете теософии. С. 406.

Там он, опираясь на авторитет Гёте, высказывает мысль о всеединстве сущего. Привлекает он и мысли Блаватской и Штейнера. В дальнейшем, около 1910–1911 гг., художник создает свои знаменитые «абстракции»²⁵ – некие космические пейзажи, где материя переходит из одного состояния в другое.

В решительном повороте в сторону теософии 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 Х-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»²⁶. С Кандинским Кульбин переписывался, а также в 1912 году зачитал его доклад «О духовном в искусстве».

Наконец, существенным явилось и кульбинское воздействие на Казимира Малевича²⁷. «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 компози-

²⁵ Творческий путь мастера подробно рассмотрен нами в книге: *Турчин В.С. Кандинский в России*. М.: Художник и книга, 2005; *Он же. Кандинский. Опыты разных лет. Livre de arte M.*, 2008.

²⁶ Характерно, что когда «Союз» создавался, Матюшину было более 50 лет, и само название общества подразумевало, что это единение молодых душ.

²⁷ К сожалению, оно еще мало учитывается исследователями.

ция без названия. Иначе говоря, 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, эквивалентны золотому. 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 обратно²⁸. Известный «Черный квадрат» был трактован как «теософская икона»²⁹.

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



Таким образом, все крупные мастера рубежа XIX–XX века, связанные с символизмом, так или иначе, были знакомы с теориями теософского плана. Хотя не следует 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 для исследователей становится ясно, насколько при голоде по Духовности высшего порядка, что порождал позитивизм и плоско понятый материализм,

²⁸ Подробнее см.: Турчин В.С. *Метаморфозы форм у Малевича // Турчин Валерий С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем.* М., 2003.

²⁹ Подробнее: Турчин В.С. «Другое искусство» при свете теософии. С. 412–413.

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». Увлечение спиритизмом, оккультными науками, каббалой³⁰ было характерно для эпохи. Многие призывало художников в свои ряды, и им о многом захотелось сказать.

³⁰ Авторитетным Великим магистром Каббалистического ордена был Станислав де Гуайт, основавший «Розу и Крест». Популяризатором оккультизма выступил доктор Папюс (псевдоним Жерар Энкоса), который, кстати, некоторое время подвизался в русских придворных кругах. Многие книги его переводились до революции. В настоящее время появилось издание: *Папюс. Магия и гипноз*. М., 2001. Там подробно говорится об астральных телах, духах и душе.

СИМВОЛИЗМ:
ПАРАДИГМА ОСМЫСЛЕНИЯ В РУБЕЖНЫЕ ЭПОХИ

Мотивация интереса к такому феномену, как символизм, а также методология его изучения представляется достаточно специфичной именно в рубежные эпохи, в частности в конце XIX – начале XX века и на перекрестке XX–XXI столетий – т.е. в те периоды, которые в поле социогуманитарных исследований позиционируются как «переходные эпохи». Для них в контексте культурно-исторического процесса характерна неустойчивость и нестабильность, вызванные кризисами, возникновением и эскалацией рисков в культуре, провоцирующих в ней различные деструктивные явления.

В такие периоды происходит трансформация мировоззрения общества в целом, что обуславливает в свою очередь противоречивость художественных тенденций и одновременно – активные инновационные поиски в различных сферах жизнедеятельности.

С этой точки зрения закономерен повышенный интерес к переходным эпохам, который наблюдается в философской, историко-культурологической и искусствоведческой мысли в последние десятилетия. В качестве переходных и одновременно рубежных эпох актуальным и востребованным объектом исследований становится культура Серебряного века в целом и, соответственно, символизм и модерн. Однако эта прецедентная культурфилософская и художественная рефлексия в отношении символизма и модерна, да и всего Серебряного века, наблюдаемая в современную переходную эпоху, сохраняет известную преемственную связь с дискурсивными культурфилософскими практиками другой рубежной/переходной эпохи (конец XIX – начало XX в.). И это не случайно, поскольку обозначенные переходные периоды характеризуются высокой степенью культурной полиморфности, противостоянием ее различных духовных доминант, многообразием трендов, свойственных художественным процессам в культуре, сочетанием несовместимых субкультур, спорадичностью в динамике диффузных и мутационных изменений, происходящих в пространстве культуры.

Особенное, личностное восприятие переходной эпохи отражают свидетельства самих символистов. Так, к примеру, А. Белый в мемуарах «Начало века» отмечает: «Есть узловые пункты, стягивающие противоречивые устремления, пересекающие отвлеченные порывы с конкретной биографией: в такие моменты кажется: ты – на вершине линии лет; перебой троп, по которым рыскал, сбиваясь с пути, вдруг являет единство многообразия; что виделось противоречивым, звучит гармонично; и что разрезало, как ножницы, согласно сомкнулось в крепнущей воле»¹.

С точки зрения осмысления символизма в рубежные эпохи особого внимания заслуживает, к примеру, критика А. Белого по отношению к воззрениям Вяч. Иванова, обращенных к сущности символизма. По мнению А. Белого, «В. Иванов совершенно прав, когда утверждает за искусством религиозный смысл; но, приурочивая момент перехода искусства в религию с моментом реформы театра и преобразования драмы, он впадает в ошибку. Художественные видения для Иванова внутренне реальны; связь этих видений образует миф; миф вырастает из символа. Драма по преимуществу имеет дело с мифом; следовательно, в ней сосредоточены начала, преобразующие формы искусства... Что касается до происхождения мифа из символа, то кто же из нас отрицает это или оставляет право переживать мифическое творчество религиозно? Мы считаем только, что утверждать это теперь на основании теории символизма преждевременно, пока теория символизма вся еще в будущем»².

В то же время Вяч. Иванов, размышляя о мифе, мифотворчестве и символизме, полагает, что первым условием мифотворчества является «душевный подвиг самого художника», «...миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию»³. При этом, так же как и А. Белый, он дает достаточно скромную оценку творчеству поэтов-символистов: «Попытки приближения к мифу в поэзии наших дней, конечно, еще далеки от той теургической цели, которую мы определили именем мифотворчества. Этим попыткам мы прида-

¹ Белый А. Начало века. М.: В/О «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. С. 31.

² Белый А. Символизм и современное русское искусство // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 343–344.

³ Иванов В. Две стихии в современном символизме // Иванов В. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 160.

ем значение, прежде всего симптомов поворота – скажем лучше: солнцеворота – современной души к иному мировосприятию, реалистическому и психическому в одно и то же время. Не темы фольклора представляются нам ценными, но возврат души в ее новое, пусть еще робкое и случайное прикосновение к "темным корням бытия"»⁴.

Отметим, что именно культура Серебряного века в целом, будучи мифологической по сути, а символизм и модерн, в частности, во многом инициировали новые тенденции в осмыслении искусства, актуальные как для XX века, так и в начале XXI столетия. Ю.М. Лотман, апеллируя к М.М. Бахтину, определил один из результатов этого процесса в качестве нового тренда в социогуманитарных исследованиях: «Известная точка зрения на изучение искусства как некой развлекательной сферы человеческой жизни, в которой серьезные люди время от времени отдыхают, чтобы затем снова возвратиться к своим важным занятиям, вытесняется представлением о художественной коммуникации как действительно центральной проблеме современной науки. Научный гений М.М. Бахтина осознал эту проблему уже в 1920–1930-е гг.»⁵. Именно обращение к мифу определило важный тренд искусства Серебряного века и, как следствие, тенденции в его осмыслении в рубежные эпохи. И это отдельная, самостоятельная тема исследований отечественных и зарубежных специалистов, объектно-предметной сферой которых является символизм и модерн. В связи с этим напомним, что в 2008 году в Государственном институте искусствознания состоялась международная научная конференция на данную тему, итоги которой поэтапно отражены в двух изданиях: «Теория художественной культуры» (Вып. 13); «Миф и художественное сознание XX века (Миф в модерне и Модерн как миф)»⁶.

А. Белый достаточно ярко и эмоционально описывает в своих мемуарах, насколько сложны были искания символистов и не менее противоречивы их оценки этого феномена, в том числе и

⁴ *Иванов В. Две стихии в современном символизме // Иванов В. Родное и вселенское. М. 1994. С. 160.*

⁵ *Лотман Ю.М. Наследие Бахтина и актуальные проблемы семиотики // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 151.*

⁶ *Теория художественной культуры. Вып. 13 / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: ГИИ, 2010; Миф и художественное сознание XX века (Миф в модерне и Модерн как миф) / Отв. ред. Н.А. Хренов. М., 2011.*

позиций друг друга, в начале XX века. Он предвидит неоднозначную реакцию читателя будущего, более того, словно сознательно побуждает его к подобной рефлексии: «Пусть читатель увидит, как мы бродили впотьмах, как переоценивали свои силы, как обманывались и ошибались в людях, какие сюрпризы вырастали из встреч с людьми, издали казавшимися близкими. Те, кого критика объединила как группу писателей символистов, представляла собой людей разноустремленных, порой даже чуждых друг другу <...> Что в момент отказа от форм, школ искусства каждый искал по-своему жизненного искусства, а не абстрактного "крэдо"..."⁷

О неоднородности и противоречивых исканиях русского символизма как культурфилософского и художественного направления свидетельствуют и суждения Ф. Степуна, одного из идеологов и создателей «Логоса» – международного ежегодника по философии культуры, рождение которого опосредованно связано с издательством «Мусагет» (владелец – Э.К. Метнер, заведующий издательством – А.М. Кожебаткин) и с символистским журналом «Труды и дни», в создании и выпуске которого редакция «Логоса» (Ф.А. Степун, С.И. Гессен, Б.В. Яковенко и др.) успела поучаствовать. Но, как писал Степун в своих воспоминаниях, «любовь с "Мусагетом" продлилась недолго и затем "Логос" удалось пристроить в Петербургское издательство М.О. Вольфа»⁸. Однако, несмотря на определенные различия в культурфилософских позициях редакции «Логоса» и символистов, в этом издании уделялось достаточно внимания как самим представителям символизма и их трудам, так и символистским издательствам («Мусагет», «Оры», «Альциона», «Скорпион» и др.). Об этом свидетельствуют и рецензии Ф. Степуна на книги А. Белого, Вяч. Иванова, Эллиса; реклама изданий «Мусагета», «Альционы», «Скорпиона» и др.

К примеру, Ф. Степун в рецензии, размещенной в разделе «Библиография» журнала «Логос» за 1910 год (кн. 1), отзывается о книге А. Белого «Символизм», вышедшей в издательстве «Мусагет», таким образом: «Большая книга. Безусловно, итог и отчет; быть может, обещание и обязательство. Общее впечатление, с одной стороны, чего-то чудовищного и громоздкого; с

⁷ Белый А. Начало века. М.: В/О «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. С. 499.

⁸ См.: Степун Ф. Сбывшееся и несбывшееся // «Логос» – интеллектуальный проект и памятник. М., 2006.

другой – чего-то чудесного, почти магического <...> Безусловно, "Символизм" книга, написанная не философом (в современном смысле этого слова), но во всяком случае эта книга написана для всех современных философов. Безусловно, "Символизм" книга, написанная дилетантом в философии. Но, читая ее, начинаешь минутами соглашаться с известным утверждением, что всякое творчество сопряжено с дилетантизмом. Раскрывая скобки профессионализма, мы невольно меняем все минусы труда Белого на плюсы его, как творца»⁹. Во второй книге Международного ежегодника по философии культуры «Логос» за 1910 год была опубликована статья А. Белого «Мысль и язык (Философия языка А.А. Потебни)»¹⁰. Отметим также, что Ф. Степун в своей рецензии очень точно определил значение «Символизма» для творческого пути А. Белого, а также влияние этой книги на мировоззрение русских символистов. Сам А. Белый давал следующую оценку своей деятельности в первое десятилетие XX века: «От осуществления только к стремлению – вот переворот, мной мучительно пережитый; символизм как конкретное мировоззрение, которое завтра-де мы осуществим, стал в 1905 году для меня неопределенною, туманною далью культуры; стало быть: самый термин "символизм" стал из точного термина – только эмблемой дальнейших исканий; в эпоху с 1906 до 1909 года выступили для меня и Брюсова более всего проблемы, связанные с художественным ремеслом»¹¹. Поэтому «Символизм» А. Белого – и размышления над этими проблемами, и одновременно, согласно оценке Ф. Степуна: «итог и отчет; быть может, обещание и обязательство»¹².

В отношении книги Вяч. Иванова «По звездам. Статьи и Афоризмы», выпущенной издательством «Оры» в 1909 году, Ф. Степун отмечает: «Если бы Вяч. Иванов не высказал даже ни одной новой мысли, то он все же создал бы книгу великого пафоса, заставляющую совершенно по-новому ощутить мир. Его "По звездам"

⁹ См.: Степун Ф. Андрей Белый. Символизм. Книгоиздательство «Мусагет». Москва // Логос: Международный ежегодник по философии культуры. Русское издание. 1910. Кн. 1. – репр. изд. М., 2005. С. 280–281.

¹⁰ См.: Белый А. Мысль и язык (Философия языка А.А. Потебни) // Логос: Международный ежегодник по философии культуры. Русское издание. 1910. Кн. 1. – репр. изд. М., С. 241–258.

¹¹ Белый А. Начало века. М.: В/О «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. С. 500.

¹² См.: Степун Ф. Андрей Белый. Символизм. Книгоиздательство «Мусагет». Москва // Логос: Международный ежегодник по философии культуры. Русское издание. 1910. Кн. 1. – репр. изд. М., 2005. С. 280.

не формально-философская эстетика. Его понятия и термины прежде всего символы и магические жесты, по неведомому вос-
крешающие все эпохи истории и душевные глубины творцов
ея <...> все верховные достижения европейской культуры, кото-
рыми светятся темные дали истории, собираются у В. Иванова
золотыми венцами вокруг невзошедшего еще солнца новой жиз-
ни, лишь завуалированного эстетической теорией реалистиче-
ского символизма»¹³.

С точки зрения динамики осмысления символизма в рубеж-
ные эпохи достойна внимания и рецензия Ф. Степуна на книгу
Эллиса «Русские символисты», выпущенную издательством
«Мусагет» в 1911 году. «В трех очерках, посвященных Бальмон-
ту, Брюсову и Белому и написанных, к сожалению, далеко не с
одинаковой силой характеристики (Бальмонт нас мало удовлет-
воряет, Брюсов много лучше; Белый почти совсем хорош, места-
ми блестящ), автор отнюдь не ограничивается разбором лишь
переименованных поэтов, – отмечает Ф. Степун. – Попутно он,
правда, бегло, но иногда очень метко очерчивает не только ху-
дожественные облики и других русских символистов (Мережков-
ский, Гиппиус, Сологуб, Вяч. Иванов, Ал. Блок, Кузьмин, Серг.
Соловьев, Волошин и т.д.), но отмечает также и все главные
этапы в отношении русской критики к новому искусству (Соло-
вьев, Михайловский, Буренин, Вольтер), рисует быстрыми, но
резкими штрихами смену общественных настроений и вкусов и
регистрирует заслуги некоторых журналов и издательств в деле
развития молодой символической школы»¹⁴. Критику Ф. Степуна
вызвали «две характерные черты книги Эллиса: 1) ее философ-
ская сторона крайне слаба... 2) Анализ символических произве-
дений дан автором в форме символического же метода, а потому
вот что будет недоумением для многих: анализируя символиче-
ские произведения, автор набрасывает на них свой анализ, как
новые символические покровы; отсюда тот странный результат,
что разбор и характеристика автора, уясняя первоначально под-
лежащий исследованию предмет, попутно творят новый объект

¹³ См.: Степун Ф. Вяч. Иванов. По звездам. Статьи и афоризмы. Книгоизда-
тельство «Оры» // Логос: Международный ежегодник по философии куль-
туры. Русское издание. 1910. Кн. 1. – репр. изд. М., 2005. С. 282.

¹⁴ См.: Степун Ф. Эллис. Русские символисты. Книгоиздательство «Муса-
гет» // Логос: Международный ежегодник по философии культуры. Рус-
ское издание. 1911. Кн. 1. – репр. изд. М., 2005. С. 230–231.

анализа. Этот "второй" анализ автором не производится, в чем и заключается некоторая непонятность и неудовлетворительность его книги. Впрочем, оба недостатка книги настолько откровенны, что, быть может, они не недостатки – а лишь характерная особенность»¹⁵.

Новым объектом анализа в контексте осмысления символизма в рубежные эпохи был для символистов феномен Ф. Ницше. И личность немецкого философа, и его творчество становятся «зеркалом», в котором русский символизм обретает «новые символические покровы» (Ф. Степун)¹⁶. Известно, что символисты активно участвовали в первом (не полном ввиду запрета цензуры) русском издании «Воли к власти» Ф. Ницше (выпущенном «Московским книгоиздательством» в 1910 г. в переводе Е. Герцык). Так, А. Белый, Вяч. Иванов, В. Брюсов, И. Ильин, С. Франк и др. стали членами редакционной комиссии Полного собрания сочинений Ницше¹⁷. Как считает Н. Орбел, «это вполне закономерно, поскольку Ницше в начале XX века был популярен в России больше, чем в любой другой стране, и по праву считался "крестным отцом" русского Серебряного века»¹⁸.

В 1924 году вышел в свет сборник «От символизма до "Октября"», в котором в эстетических манифестах была достаточно полно и глубоко отображена литературная жизнь России в рубежную эпоху (с 1890-х вплоть до 1920-х гг.), второе издание этого сборника имело несколько другое название: Литературные манифесты. «От Символизма до "Октября"» (1929)¹⁹. Статьи символистов, манифесты и декларации различных творческих школ, вошедшие в сборник, позволяют проследить динамику осмысления символизма в пространстве культурфилософской и литературно-художественной рефлексии в рубежную эпоху, более того, выявить смену стилевых доминант вви-

¹⁵ См.: Степун Ф. Эллис. Русские символисты. Книгоиздательство «Мусагет» // Логос: Международный ежегодник по философии культуры. Русское издание. 1911. Книга 1. – репр. изд. М., С. 232.

¹⁶ См. подробнее: Сайко Е.А. Русский символизм: фрагменты бытия в философии, культуре, искусстве // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008. С. 64–90.

¹⁷ Орбел Н. «Esse liber» // Ницше Ф. Воля к власти. Опыты переоценки всех ценностей / Пер. с нем. Е. Герцык и др. М., 2005. С. 598.

¹⁸ Там же.

¹⁹ См.: Литературные манифесты. «От Символизма до "Октября"». М., 1929. Режим доступа: <http://lib.ru/ec/b/3737434/read/#6>

ду экспансии новых течений, порожденных социокультурными и политическими трансформациями, характерными для периода 1917–1920-х гг.

Так, к примеру, в Хартии экспрессиониста (И. Соколов) декларируется следующее: «1. "Сегодняшний день есть день величайшего торжества". (Слова Поприщина). Когда мы, экспрессионисты, совершаем героическую вылазку, в русской поэзии все спокойно, как на Шипке. 2. На братской могиле поэзии вместе с символизмом и акмеизмом похоронен футуризм, презентизм, имажизм и евфуизм»²⁰. В то же время поэты-люминисты (Вениамин Кисин, Дмитрий Майзельс, Николай Решиков, Тарас Мачтет, Наталья Кугушева) в декларации (1921) заявляют в отношении символизма: «Символизм. Как много прожито, как мало пережито! Из всех сил, напрягая свои туберкулезные легкие, вещали символисты: "Мы родоначальники новых ритмов и откровений!" Увы! – революционеры оказались просто схоластиками, страдающими логическим геморроем, и тепличными бабочками. "Оно" стало почтеннейшей закладкой в глубокомысленной книге. Пламенное, захирело в мертвых абстракциях. Слепительное, иссякло в вязких песках превысренных слов. Столько пророков – и ни одного Апокалипсиса!»²¹

В противовес этим суждениям весьма актуально и убедительно звучат слова Вяч. Иванова из статьи «Мысли о символизме», датированной 1912 годом²², включенной в данный сборник: «Итак, нас, символистов, нет, – если нет слушателей-символистов. Ибо символизм – не творческое действие только, но и творческое взаимодействие, не только художественная объективация творческого субъекта, но и творческая субъективация художественного объекта. "Символизм умер?" – спрашивают современники. "Конечно, умер!" – отвечают иные. Им лучше знать, умер ли для них символизм. Мы же, умершие, свидетельствуем, шепча на ухо пирующим на наших поминках, что смерти нет. Но если сим-

²⁰ Экспрессионизм. Хартия экспрессиониста // Литературные манифесты. «От Символизма до "Октября"». М., 1929. Режим доступа: <http://lib.ru.ec/b/3737434/read#/6>

²¹ Люминизм. Декларация люминистов // Литературные манифесты. «От Символизма до "Октября"». М., 1929. Режим доступа: <http://lib.ru.ec/b/3737434/read#/6>

²² Статья Вяч. Иванова «Мысли о символизме» ранее была опубликована в журнале «Труды и дни» (Издательство «Мусагет». 1912. № 1), затем перепечатана в сборнике «Борозды и межи».

волизм не умер, то как он вырос! Не мощь его знаменосцев возросла и окрепла, – хочу я сказать, – но священная ветвь лав-ра в их руках, дар геликонских Муз, заповедавших Гесиоду вещать только правду, – их живое знамя»²³.

Неизбывный интерес к символизму, демонстрируемый не только «читателями-символистами», но и исследователями символизма – как отечественными, так и зарубежными, свидетельствует о том, что символизм – действительно «незавершенный проект» (Н.А. Хренов)²⁴, «открытый проект», что убедительно подтверждают международные научные конференции, круглые столы, посвященные символизму и модерну как феноменам европейской культуры, которые в течение последних десятилетий регулярно проводятся Государственным институтом искусствознания и Межинститутской научной группой «Европейский символизм и модерн», а также сборники научных материалов и статей, изданные по итогам этих конференций²⁵.

Парадигма осмысления символизма и модерна в пространстве современных открытых научных коммуникаций уже в иную рубежную/переходную эпоху преемственно связана с тенденциями в изучении этих феноменов в конце XIX – начале XX века и основывается прежде всего на исследовании динамики европейских и отечественных художественных процессов, механизмов их взаимопроникновения и взаимодействия. И, как показывает практика, в этом исследовательском пространстве по-прежнему есть место новым открытиям.

²³ Иванов Вяч. Мысли о символизме // Литературные манифесты. «От Символизма до "Октября"». М., 1929. Режим доступа: <http://lib.ru.ec/b/3737434/read#/6>

²⁴ См. подробнее: Хренов Н. Символизм – незавершенный проект // Модерн и европейская художественная интеграция: Материалы межд. конф. / Сост. и отв. ред. И. Светлов. М., 2003. С. 32–54.

²⁵ См.: Модерн и европейская художественная интеграция: Материалы межд. конф. / Сост. и отв. ред. И. Светлов. М., 2003; Европейский символизм / Отв. ред. И. Светлов. СПб., 2006; Символизм и модерн – феномены европейской культуры / Отв. ред. и сост. И. Светлов; редколлегия: Н. Хренов, М. Киселев, О. Давыдова, К. Александрова. М., 2008.

НИЦШЕ И СКРЯБИН В РУССКОМ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ СИМВОЛИЗМЕ

Ф. Ницше стал одной из ведущих фигур как в западноевропейском, так и в русском символизме. Причиной этого является его пограничное, «мигрантное» положение в культуре, задающее установку на создание миров, свободных от нормативного культурного опыта.

В.А. Подорога определяет двойную траекторию движения «мигранта» Ницше в его неустойчивом равновесии с миром как ускользание, выразившееся во внешнем пространстве (социально-политические структуры, семья и климат), и самопреодоление, решенное во внутреннем пространстве языка, сознания, болезни, самоидентификации¹. Ницше как мыслитель, целью которого был «великий переход», изменение культурной парадигмы человечества, оказался чрезвычайно созвучным деятелям культуры рубежной эпохи, предвидящим ослепительные «зори в грозе»². Много сходного с таким «мигрантным» положением в культуре философа-художника видится и в творческой личности А. Скрябина, стремившегося к философскому осмыслению и пересозданию действительности средствами искусства.

Творчество Ницше основано на нескольких проблемах: современность и античность, философия и музыка, культура и жизнь, человек и сверхчеловек, прогресс и вечное возвращение, атеизм и христианство. Проблема соотношения жизни и культуры стала основной темой творческих раздумий практически «выключенного» из жизни и культуры отшельника. «Четвертитоновость» слуха Ницше (реальный факт!), во многом расширившая шкалу его переживаний культурфилософских проблем, позволила ему стать гениальным диагностом культуры. «Постичь, что наша европейская культура есть чудовищная проблема, а нико-

¹ Подорога В.А. Метафизика ландшафта: коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв. М., 1993. С. 146.

² Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 48.

им образом не разрешение ее, – разве не является сегодня такая степень самосознания, самопреодоления *самою культурой?*»³ Подобные определения культурной проблематики делали Ницше в глазах современников пророком, способным прозревать глубинные смыслы реальности.

Творчество Ницше было обречено на успех у символистов, мирозерцание которых соединяло свойства абстрактного понятия, аллегорического иносказания и аллюзивного по своей природе художественного образа. Импульсом генезиса символизма в разных национальных культурах, как известно, был не столько принцип преемственности, сколько – отталкивания от идейно-художественной традиции; кроме того, инерция этого принципа обусловила превращение символизма в порождающую модель для индивидуальных новых тенденций, оспаривающих его авторитет. Ницше стал идеальной точкой отталкивания для нескольких поколений художников и мыслителей рубежа XIX–XX веков, воспринимаясь как символистский тип⁴.

Во-первых, его отказ от императива служения высшему, трансцендентному началу вызвал культ философа как своеобразную замену эйдоса. С 1892 года выходило немецкое собрание сочинений Ницше под редакцией П. Гаста, несколько позже переведенное в Англии и Франции и – в виде отдельных томов – в России и Италии. Сыграла свою роль деятельность веймарского Архива Ницше, который с 1896 года активно пропагандировал его идеи. Поздние книги Ницше издавались уже в годы его безумия, которое исключало возможность авторского комментария, но тем более привлекало внимание и по-разному интерпретировалось⁵. Во-вторых, его творчеству были присущи общие для символизма разных стран и различных видов искусства «эстетизм и философичность, обобщенность и абстрактность образов, их многозначность и расплывчатость, отрицание пошлой обыденности и всемирный масштаб осмысления действительности»⁶,

³ Ницше Ф. Письма. М., 2007. С. 286, 293.

⁴ Белый А. На рубеже двух столетий. С. 435.

⁵ В России этот феномен приобрел дополнительные смысловые обертоны вследствие практики купирования наиболее полемичных текстов философа по цензурным соображениям.

⁶ Кондаков И.В., Корж Ю.В. Символизм // Культурология. Энциклопедия: В 2-х т. М., 2007. Т. 2. С. 459.

и потому Ницше представлялся идейным лидером символизма. В-третьих, Ницше создал образ «искусства жизни». В разных своих книгах он заявляет, что человек прежде всего учится жить, чтобы возникла культура как полная согласованность «жизни, мышления, видимости и воли»⁷. В новом предисловии к «Рождению трагедии» (1886) Ницше пишет, что в будущей культуре нужно исходить из сочетания теоретического, эстетического и социального субъекта: «Взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни...»⁸

В сложном образе «искусства жизни» западноевропейским символистам, создававшим индивидуальные формы в соответствии с пропорцией соотношения сил натурализма и романтизма, – безусловно, ближе начало *искусства*. Это роднит между собой многих представителей западноевропейского символизма и модерна, в творчестве которых усматриваются ницшеанские проекции: среди них П. Валери, С. Георге, Р.-М. Рильке, О. Уайльд, д'Аннунцио, Э. Мунк и многие другие. Наиболее привлекательными для них оказались: коллизия «Ницше и Вагнер» в ракурсе соотношения музыки и слова и образ сверхчеловека как яркой персонификации идеи переоценки ценностей культуры и выхода за пределы добра и зла. В символистском трактате Ницше они образно представлены символами орла и змеи – животных Заратустры. Наполненные витальной силой образы ветра, солнца, пламени, высоты, растительные орнаменты как визуальная метафора стихий души, «дионисическое подполье мира» в изображении женского начала стали визуальными характеристиками стиля модерн.

Русские же символисты в образе «искусства жизни» акцентировали *жизнь*, полагая творчество искусством преображения действительности. Все они – и старшее поколение, и младосимволисты – прошли «через Ницше», преодолевая его, подобно тому как последний стремился преодолеть человека. Ницше вошел в отечественную культуру в одном ряду с Р. Вагнером, А. Шопенгауэром, О. Уайльдом, Г. Ибсеном, Ш. Бодлером и способствовал формированию системы экзистенциальных ориенти-

⁷ Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни; Сумерки кумиров; Утренняя заря: Сб. Мн., 1997. С. 128.

⁸ Ницше Ф. Сочинения: В 2-х т. / Сост., ред., вст. ст. и примечания К.А. Сва-сьяна. М., 1990. Т.1. С. 50.

ров. Немалую роль в этом сыграло органическое единство трех ипостасей Ницше – художника, пророка и проповедника новой религии дионисизма и сверхчеловека⁹.

В русском восприятии Ницше присутствует серьезная рецепция его идей, текстуальные соответствия и полемический заряд¹⁰. При этом интенции Ницше-философа и харизма его личности затронули русских символистов в разной степени. Взвешенную позицию по отношению к Ницше заняли Блок, Вяч. Иванов, Н. Минский, отозвавшийся на ницшеанство только косвенно. Восторженными его адептами стали А. Белый, А. Скрябин, В. Розанов, Д. Мережковский, Э. Метнер, Эллис. В частности, Метнер посещал Архив Ницше, где собирал материалы для его подробной биографии и пригласил Гаста сотрудничать в своем журнале «Мусагет», созданном с целью обуздать дионисический модернизм и возвести русскую культуру к аполлонической зрелости. Белый ориентировался на «омузыкаленную» прозу Ницше, развивал его главные идеи в «Третьей симфонии» («Возврат», 1901–1903), где обыгрывается идея «вечного возвращения», делал Ницше героем своих книг – открыто или с прозрачной зашифровкой. Фамилия сходящего с ума героя симфонии Хандрикова – анаграмма Ницше; в утерянной поэме «Дитя-Солнце» (1905) связующим звеном между космическим и бытовым мирами выступает профессор Ницше, ожидающий рождения сверхчеловека.

Белый ездил поклониться могиле философа, ввел в дружеском кругу орден Ницше, в 1903 году задумал совместно с Эллисом союз Аргонавтов «во имя Ницше». Эзотерической целью данного союза было «путешествие сквозь Ницше в надежде отыскать золотое руно», «неведомого Бога»¹¹. Очевидна аллюзия на стихотворение раннего Ницше «Неведомому Богу», отразившее

⁹ Синеокая Ю.В. Философия Ницше и духовный опыт России (конец XIX – начало XXI века). Дисс. на соиск. уч. ст. д. философ. н. М., 2009. С. 149.

¹⁰ Уже в 1890-е годы знакомство с произведениями Ницше – в немецком издании и в русских переводах – было обязательным. Полный русский перевод «Так говорил Заратустра» был опубликован в 1898-м, «Рождение трагедии из духа музыки» – в 1899 году, «По ту сторону добра и зла» – в 1900-м. В конце 1900-х, согласно исследованиям Ю.В. Синеокой, творчеству Ницше было посвящено уже более ста статей и монографий и издано более ста пятидесяти переводов его текстов – прозаических, стихотворных и эпистолярного жанра.

¹¹ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 590–591.

рубеж контрастных эпох – античности и христианства – и преопределившая в конце пути идею сверхчеловека. Для русских символистов подобной целью стала теургия – деятельное уподобление себя Богу-творцу.

Символисты публиковали статьи о Ницше, конспектировали его работы, упоминали в письмах и дневниках. Они разделяли многие положения культурфилософии Ницше: оценку «болезненного» современного состояния европейской культуры и применение метода ее «генеалогического анализа»; восприятие своей эпохи как некоего перехода и рубежа; концепцию амбивалентного саморазвития культуры; особой роли художника как фигуры, трансформирующей традиционные виды культурного дискурса; идею новой, метафизически-эстетической основы мира и т.д.¹²

В соответствии с бинарностью русской культуры в Серебряном веке сложилась амбивалентная ситуация «между Ницше и Соловьевым», одинаково задействованных в разрушении догматов благополучной, «эволюционной» картины культуры: «...мы не отказывались ни от Ницше, ни от Соловьева... как от гипотез, условных и временных»¹³. В русском символизме концепты «Откровения» и «Вечной Женственности» сосуществовали с «Духом музыки» и «Дионисийством». Культ исключительной индивидуальности (сверхчеловека) у Соловьева претворился во всечеловеческое и Богочеловеческое начало, в идею служения общему благу на основе Истины, Добра и более всего Красоты (статья «Идея сверхчеловека», 1899). Искусство для Соловьева – сила, просветляющая и перерождающая мир, ведущая к достижению всеединства.

Стремление символистов найти «интегральный стиль культуры»¹⁴ привело их к синтезу философии, художественной прозы, поэзии как особого рода философии, основанной на системе многозначных художественно-эстетических символов и рассматривающей искусство как художественно-творческое пересоздание мира.

Ницше и Соловьев дали «настройку» религиозно-эстетической тональности Серебряного века. Ницше подсказал идею

¹² Рассадин С.В. Фридрих Ницше и философия культуры русского символизма. Дисс. на соис. уч. ст. канд. философ. н. Тверь, 2001. С. 43–45.

¹³ Там же. С. 44.

¹⁴ Кондаков И.В., Корж Ю.В. «Дух музыки» в философии русского символизма // Общественные науки. 1996. № 4. С. 154.

христианско-языческого синтеза, трансформации традиционной религиозной культуры. А. Белый, призывавший Блока взглянуть на искусство с точки зрения религии¹⁵, избрал путь теургического слияния философии, религии и искусства. Синтез плоти и духа как языческого жизнелюбия и христианской любви, правды земной и небесной, лежит в основе концепции Д. Мережковского: его символы приводят разнородные элементы к неразрешимому диссонансу. Вяч. Иванов соединяет Христа и Диониса, сверхчеловека и соборность, искусство и религию. При этом Ницше не выглядел для русских символистов антиподом Соловьева. Для А. Белого он был образцом «нового человека», практиком культуры, «святым», сопоставимым с Серафимом Саровским¹⁶: «Самую болезнь Ницше, – писал Белый, – я объяснял себе тем, что он был замучен бесами именно оттого, что в последнем ядре души своей он не предал силы света»¹⁷.

Своеобразное сопряжение идей сверхчеловека и теургии демонстрирует творчество А. Скрябина. В отношении обоих художников-мыслителей можно говорить о жизнетворчестве и особом отношении к своей творческой миссии. Абсолютно созвучны в понимании немецкого философа и русского композитора идеи противопоставления гения и «слишком человеческой» толпы. Скрябин называл материально «приземленный» мир *terre à terre* и видел идеальное искусство как музыкальную дематериализацию, что выразилось в уходе от трезвучной основы и растворении в многозвучии обертонов.

В гениально одаренных людях, по Скрябину, фокусируются наивысшие достижения мирового духа¹⁸ (Ницше очень близок шопенгауэровский образ республики гениев, в которой диалогу исполинов духа через поколения не препятствует суэта карликов у их ног). Композиторов-романтиков, адресатом которых было реальное человечество, Скрябин относил к «земляным» натурам¹⁹, и восхищался идеями Ницше, которого Г. Башляр впоследствии назвал «поэтом воздуха». Спасением мира и че-

¹⁵ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. М., 2001. С. 24.

¹⁶ «Мой вечный спутник по жизни». Переписка Андрея Белого и А.С. Петровского: Хроника дружбы. М., 2007. С. 70.

¹⁷ Там же. С. 538.

¹⁸ Русские Пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы / Под ред. М.О. Гершензона. Т. 6. Ч. 2. М., 1919. С. 139–140.

¹⁹ *Сабанев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2003. С. 117–118.

ловечества для обоих было искусство, творчество, прежде всего – собственное, в котором наслаждение сопряжено с болью, озарение – со страданием и гибелью.

На пороге XX века Скрябин, по словам его учителя В.И. Сафонова, был «ницшеанец и мистик»²⁰. Характерная для символизма экстраполяция искусства за его грани, превращение его в магию и религию, трансформация художника в теурга закономерно выдвигали на первый план фигуру пророка и гениального безумца Ницше. Главный герой задуманной в это время оперы Скрябина – художник-теург, «юный неизвестный философ – музыкант – поэт», желающий соединиться с освобожденным человечеством в «солнце радости»²¹.

Скрябин заимствовал у Ницше идею сверхчеловека, которым, по Сабанееву, всю жизнь ощущал себя. В книжном собрании Скрябина находится «Так говорил Заратустра» в издании Науманна 1898 года²². Интерес к тексту подтверждают пометки зеленым карандашом на полях в «Предисловии Заратустры». Композитор подчеркнул знаменитую фразу «бог умер!», разделы, посвященные иерархии зверя, человека и сверхчеловека, и мысль об отравленности надземных надежд. Основные тезисы из выделенного текста – «Человек есть нечто, что должно превзойти»; «Пусть же ваша воля говорит: "Да будет сверхчеловек смыслом земли!"»; сверхчеловек как «море», «молния» и «безумие»²³.

Скрябин ценил картину московского художника Николая Шперлинга «Заратуштра» («Восточный мудрец»), которая находилась в его кабинете рядом с рабочим столом и повлияла на создание Девятой сонаты – «черной мессы», по определению автора. Заратустра и Прометей (у Ницше – маски Диониса) для Скрябина были олицетворением великой воли, пробуждающей жизнь. Что касается образа Прометея как символа творческих сил художника, то его происхождение связывается с ницшевским «Рождением трагедии». Прометеевская символика появляется на страницах этого трактата в связи с проекциями на творчество Эсхила. Особое значение образа Прометея для раннего Ницше

²⁰ Скрябин А.Н. Письма. М.: Музыка, 2003. С. 22.

²¹ Там же. С. 129, 125.

²² *Nietzsche Friedrich*. Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen. 10 Auflage. Leipzig: Druck und Verlag von C.G. Naumann, 1898.

²³ Перевод дан по изданию: *Ницше Ф.* Полн. собр. соч. Т. 4. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого. М., 2007. С. 13–15.

было подчеркнуто художественным оформлением первого издания «Рождения трагедии»: на обложке изображен Прометей, разрывающий цепи (в 1872 году персонификацией античного титана философу виделся Р. Вагнер). В библиотеке Скрябина находились два французских издания «Прометея прикованного» Эсхила (1896 и 1906 годов)²⁴. Причиной приобретения второго были, очевидно, развернутые комментарии А. Вейля (H. Weil), представляющие интерес для будущего автора симфонической поэмы «Прометей».

Б.Л. Пастернак объяснял скрябинские проповеди сверхчеловека «исконной русской тягой к чрезвычайности»²⁵. Таковы дионисийский художник для Вяч. Иванова, аполлонический – для В. Хлебникова и «безумствующий эллин» с «русской жадой спасения» для О. Мандельштама. Скрябин от ницшеанского дионисизма позднее пришел к своеобразно трансформированной идее соборного действия, где все искусства объединяются для пересоздания мира. Герой Скрябина эволюционирует от ницшеанского «сверхчеловека» к «единой соборной личности»²⁶.

А.Л. Доброхотов расценивает Ницше как инструктивно-негативную фигуру и резюмирует: «Все "великие", на которых он влиял, не принимали всерьез его поучений и пользовались ницшеанством только для того, чтобы "пробудиться от догматического сна" или же через ницшеанство восстановить переключку традиции»²⁷. Действительно, Ницше выпала роль не фундамента историко-культурной эволюции (он сам протестовал против выстроенных систем), а яркого креативного стимула, побуждения к мышлению и действию. Но нельзя отрицать, что ницшеанство стало одним из механизмов изменения культурного кода на рубеже столетий. Похожая судьба ожидала и Скрябина: его новаторские искания не получили прямого продолжения и развития в русской и мировой музыке XX века, однако вне его революционных открытий невозможно понять дальнейшую историю музыки.

²⁴ *Eschyle. Prométhée enchaîné*. Paris: Hachette et Cie, 1896; *Eschyle. Prométhée enchaîné: texte que accompagne d'une notice d'un argument analytique et de notes par H. Weil*. Paris: Hachette et Cie, 1906.

²⁵ *Летопись жизни и творчества А.Н. Скрябина*. М., 1985. С. 126.

²⁶ *Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине*. М., 2003. С. 334–335.

²⁷ *Доброхотов А.Л. Идейные контексты «Рождения трагедии» // Доброхотов А.Л. Избранное*. М., 2008. С. 315.

ДУША И ТЕЛО: ХОДЛЕР – ГОЛЕЙЗОВСКИЙ – БЕЖАР

*Я поверил бы только в такого бога,
который умеет танцевать.*

Ф. Ницше. Так говорил Заратустра

В 1889 году Шарль Морис, не без помощи Новалиса, наметил определение символизма: «Видимость вещей – лишь символ, который призван интерпретировать художник. Вещи наделены сущностью, которой и принадлежит истина»¹. Заявленная тема – это один из ракурсов анализа особенностей символизма как художественного течения, с позиции современного видения, а точнее, – сопоставительное исследование жизни, традиций данного явления в искусстве XX века. Символизм рубежа XIX–XX веков как феномен видения и мышления не исчез. Распространившись на разные виды искусств, приняв иные формы, естественным образом став переосмысленным опытом творческих личностей, символизм продолжает существование и развитие в новых формах в силу своей многозначной и до конца не познаваемой сущности.

Актуальность данной работы заключается в рассмотрении этих традиций на уровне фактической и ассоциативной встречи искусства конца XIX и XX века, а именно во взаимопересечениях двух искусств – изобразительного и хореографического. Данная проблема обширна, но не так хорошо изучена. Специфика предлагаемого метода состоит в том, что он развивается на стыке искусствоведческих и театроведческих исследований². В нашей статье мы обозначим лишь некоторые грани выдвинутой темы на примере творческой деятельности конкретных мастеров. Предлагается следующая линия: Фердинанд Ходлер – Касьян Голей-

¹ Цит. по: Энциклопедия символизма / Пер. с франц. Н.В. Кисловой, Н.Т. Пахсарьян. М., 1998. С. 344. Здесь и далее по тексту курсив автора.

² Из последних работ, обращенных к этой теме, можно выделить книгу Мислер Н. «В начале было тело» (2011), основанную на анализе ритмопластических экспериментов начала 20-х годов прошлого века, а также канд. диссертацию театроведа Абдокова Ю.Б. «Музыкальная поэтика хореографии» (2009).

зовский – Морис Бежар. Каждая из названных фигур является знаковой на своей «территории» и в своем времени. В пересечениях их мировоззрений и творческих устремлений можно увидеть особый закономерный узор, сакральный текст, код расшифровки которого лежит в русле принципиальных символистских установок. Углубленное исследование вопросов синтеза искусств и вопросов синестезии в разнообразных направлениях показывает, что идеистические и пластические поиски символизма принимают сообразно веяниям нового времени современности такие формы, которые направлены на проникновение в глубинные смыслы бытия и человеческого существования.

ПЕРЕСЕЧЕНИЯ С «ПОСВЯЩЕННЫМИ»

В трактате Э. Сведенборга читаем: «... человек сам по себе есть дух в таком же образе, что и само тело», и это тело дано духу «для отправлений и службы в природном и вещественном мире»³. Исходя из этого постулата знаковой для символизма фигуры, сужая его применение до интерпретации в области танца, балета, можно сказать, что организованные определенным образом танцевальные движения одного или нескольких человек есть выражение, образ его (или их) духа.

Для нашего исследования важно известное положение о Мистерии Вяч. Иванова. «В идеале на уровне художественно-теургического действия миф, согласно Вяч. Иванову, должен реализоваться в особой форме искусства будущего – в *новой Мистерии, которая может возникнуть и развиться 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»⁴. Вяч. Иванов отмечал свою особую близость к А. Скрябину в понимании Мистерии. И Бежар, и Голейзовский ставили балеты на музыку Скрябина.

Ф. Ницше в «Так говорил Заратустра» нередко обращался к понятию «танец», как к важной сакральной структуре, выражающей форму особого общения человека с Богом. Мемуары Бежара предваряют слова из данного произведения Ницше: «Да

³ Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде. СПб., 2000. С. 317–319.

⁴ Бычков В.В. Художественная символизация как главный принцип эстетики русского символизма / Статья доклада. Семинар группы «Европейский символизм» в Институте искусствознания. М., 2011. С. 21.

пропади пропадом день, когда мы не танцевали хоть раз! Да не уверуем в истину, рядом с которой нет места хоть одному взрыву смеха»⁵.

Рассматривая «ритуальное» в вере хлыстов, А. Эткинд отмечает, что в хлыстовских общинах важным фактом отправления культа было сочетание мистического опыта с коллективной моторной практикой⁶. Сектантские практики рубежа XIX–XX веков такого рода попадают в поле нашего вопроса в силу выражения молитвенного состояния и общения с Богом определенными движениями, близкими к танцу. Коллективную моторную практику вполне можно воспринимать в качестве коллективной обрядовой синтетической пластики, как, например, в упомянутой нами мистерии хлыстов.

Для прояснения нашей темы важны также теоретические работы В. Кандинского и ряда его коллег, а именно разрабатываемые в 1920 году в секции монументального искусства ИНХУКА *принципы так называемого синтетического искусства, ориентированного на взаимосвязь живописи, танца, музыки и поэзии*. В своей теории Кандинский применяет терминологию живописи на характеристики танца будущего. Размышляя о движении и теле, пространстве и времени, композиции и рисунке, свете и звуке в танце, он приходит к мысли, что *танец может стать динамической живописью*.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ И СИНЕСТЕЗИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПОИСКАХ ЭПОХИ МОДЕРНА И СИМВОЛИЗМА

Случайно ли Л. Менделеевой-Блок, женой и Прекрасной Дамой А. Блока, написан удивительный труд о балете? Ведь танец, по мнению одного из артистов Императорского балета, – это просто знание ногами «пятой позиции», а также арабесков, аттитюдов, антраша, *ronds de jambe* и прочего балетного инвентаря. В работе Менделеевой-Блок ощущаются иные, более сложные выводы.

⁵ Бежар М. Мгновение в жизни другого. Мемуары. М., 1989.

⁶ А именно, с кружением, верчением, прыжком, особенным дыханием до припадков и впадением в экстатическое состояние. При этом изменение состояния сознания происходило при испытании радостью и забвением. Исследователи сравнивали опыт радения с танцами, отмечая, что хлысты были прекрасными музыкантами. Вошедший в экстаз мог пророчествовать в определенном ритме, в стихах, петь или говорить нараспев, или просто выкрикивать звуки разного рода. См.: Эткинд А. Хлыст. М., 1998. С. 45.

А. Бенуа называл просмотр «Спящей красавицы» П. Чайковского и М. Петипа «действительным счастьем видеть подлинный „Gesamtkunstwerk“. Не будь увлечения „Спящей“, „Жизелью“, „Коппеллией“, „Дочерью фараона“, не было бы „Ballets Russes“, дягилевских сезонов»⁷. Вслед за Бенуа можно продолжить, что в балетном искусстве конца XIX века, в Дягилевских сезонах в той или иной степени осуществлялся Гезамткунстверк, идея Вагнера, увлекавшая многих символистов. «Русские балетные сезоны» С. Дягилева, продолжавшиеся до 1928 года, – квинтэссенция синтеза искусств эпохи модерна; в любом случае, несомненное стремление к этому синтезу.

Очевидным откровением в понимании эстетической связи движения с музыкой стало появление хореографических импровизаций А. Дункан. После ее первого выступления в Москве С.М. Соловьев писал: «Музыка не выше пластического искусства, и, как оно, материальна: звук столь же телесен, как изгиб тела, краска. *И телодвижение столь же духовно, как звук*»⁸. В свою очередь такое прочтение танца пересекается с бодлеровскими соответствиями.

Хореографические искания М. Фокина, реформатора балетной сцены, и его эпистолярное наследие «Против течения» также попадают в контекст данного исследования⁹. Оформление балетных спектаклей Н. Гончаровой и М. Ларионовым тоже весомая страница, тем более что последний пробовал себя и как хореограф. Дягилевские сезоны – это отдельная тема. Наша цель обозначить знаковость этих явлений, которые относим к форме проявления символизма в хореографии XX века.

ПЕРЕСЕЧЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ТЕМЫ «ДУША И ТЕЛО»

Сегодня можно сказать, что швейцарский художник-символист Ф. Ходлер (1853–1918), тоже посвященный не только потому, что он был членом эстетического «Ордена розенкрейцеров» Пеладана, но и потому, что нашел свой путь через композицион-

⁷ Бенуа А. Мои воспоминания. В 5-ти кн. Кн. I –III. М., 1990. С. 606.

⁸ Соловьев С.М. Айседора Дункан в Москве // Весы. 1905, № 3. С. 33.

⁹ «Эстетическая программа деятелей „Мира искусств“ стала душой и плотью фокинских постановок, например, „Клеопатра“, „Шахерезада“, „Тамара“, „Петрушка“, „Нарцисс и Эхо“, „Золотой петушок“»; «Многие черты роднили зрелый балетный театр Фокина с поэзией и прозой русского символизма». Подробнее об этом см.: Красовская В. Русский балетный театр начала XX в. Т. 1. Хореографы. Л., 1971. С. 340.

ную структуру параллелизма в создании символических холстов, зашифрованно выражающих тему Вечного движения и Вечной Женственности. Становлению его символистского мышления способствовала дружба с поэтами символистами Л. Дюшозалем и П. Верленом, которые в свою очередь были поклонниками Р. Вагнера и Ш. Бодлера. Искания Ходлера пересекаются с опытами Жака Далькроза, его соотечественника и современника, в области «пространственных форм музыки». Его идеи и практика во многом повлияли на развитие ритмопластического движения в европейском и русском хореографическом пространстве¹⁰.

Если вернуться к Ходлеру, то тема ритмического движения человеческой фигуры в пространстве холста разработана в его зрелом творчестве наиболее последовательно и полноценно по сравнению с другими художниками-символистами. В его композициях жесты и движения выстроены в определенной системе и выражают различные эмоциональные состояния и нюансы настроений, через которые передается таинственный ход мироздания. «Тело – это архитектура. Жесты становятся орнаментом, выражающим наше внутреннее состояние, наши чувства»¹¹.

Рассмотрим структуру композиции холста *«День»* (1899–1900). Пространственно-рисуночное изображение пяти женских фигур можно воспринимать как своего рода танец. Их жесты рассказывают о различных эмоциях «дня» с участием только торса, причем одним из основных средств выразительности следует назвать острый, ходлеровский рисунок мышц и костей, где прочитывается знание изобразительной логики того или иного жеста или движения. Эмоции фигур можно по порядку представить, например, так: молитва, испуг, открытость, отчаяние, примирение. Ассоциативно данное живописное решение сравнимо с эмоциями, передаваемыми в танце «на коленях» Лейли в постановке «Лейли и Меджнун» Голейзовского.

Мотив особого сакрального «хоровода», также из женских фигур, Ходлер разрабатывал в последней неоконченной работе *«Цветение»* (1915–1918). В исследовании Мюленштейна представлено большое количество карандашных набросков, многие

¹⁰ «Даже если ходлеровский параллелизм предваряет ритмику (*Ж. Далькроза*), нет сомнения, что выбирая позы своих моделей, живописец вдохновлялся движениями танцовщиков», – пишет Ф. Кэнель. Цит. по: Фердинанд Ходлер. Каталог. Швейцарский фонд культуры. Цюрих, 1988. С. 49.

¹¹ Ходлер Ф. «Десять заповедей» художника // Там же. С. 21.

из которых своей схематичностью и условным языком вполне сопоставимы с рабочими рисунками танца ряда профессиональных хореографов. Эти поиски своей пластической сущностью в свою очередь сравнимы с пространственным рисунком движения фигур в «Гирляндах» в «Скрябининане» Голейзовского, с линиями построений в таких постановках Бежара, как, например, «Девятая симфония» или «Метаморфозы богов».

В монументальном панно *«Взгляд в бесконечность»* (1915–1916) нюансы поворота, близких движений женских фигур создают на плоскости ощущение величия, перманентности, вечности движения и непрерывности духовного переживания. Даже в панно для Йенского университета композиции из групп мужских фигур, находящихся в едином порыве и в схожем движении, можно наблюдать некий ритмопластический танец.

Тема геометрических форм и символика чисел – знаковая для символистов. У Ходлера в его фигурных композициях присутствовал интерес к этому вопросу. Комбинации количества фигур в каждом танцевальном фрагменте у Бежара и Голейзовского, так же как и у художника, было обусловлено замыслом как содержательным, так и пластическим.

Выдающийся хореограф, реформатор русского балета К. Голейзовский (1892–1970) неслучайно вошел в поле данной работы. Универсальный склад его мышления, природная одаренность, глубокое понимание сути разных искусств и культуры в целом позволили ему создать свой неповторимый хореографический мир, в котором вопросы «души и тела» решались в контексте философского осмысления *движения и ритма* его времени. Голейзовский искал свои пути взаимодействия музыки и танца. *«Жест – выразитель мысли – вот наше исходное. Мысли, а не звука. Звук иллюстрирует жест. Вот наша разница с Дункан. Мы бы хотели дойти до превращения языка жестов в язык такого богатства и гибкости, чтобы станцевать “Женитьбу” Гоголя»*¹². Сопоставим это мнение с близкой позицией Бежара: *«Мой танец – не просто па, или последовательность па, прежде всего, это идеи и видение»*¹³. Однако не стоит забывать, что и Голейзовский, и Бежар начинали как классические танцовщики. Именно это обстоятельство давало обоим совершенное знание язы-

¹² Цит. по: Тейдер В.А. Иосиф Прекрасный. М., 2001. С. 71.

¹³ Бежар М. «Мгновение в жизни другого»; «В чьей жизни?». Мемуары: в 2-х кн. / Пер.с франц. Л. Зониной, М. Зониной. Кн. 2. М., 1998. С. 217.

ка тела и классических форм хореографии, владение которыми стало трамплином для их поисков.

Творческие пересечения Голейзовского с символизмом и с Бежаром становятся очевидными в его выборе тем, сюжетов, музыки и композиторов к своим балетам, например «Саломея» на музыку Р. Штрауса, «Фавн» на музыку Дебюсси, «Теолинда» – Ф. Шуберта. Можно заметить, что мастер обращался к музыкальным произведениям с преобладающей романтической окраской. Этим качеством отмечены и наиболее известные постановки хореографа: «Листиниана» (1931, музыка Ф. Листа), «Мимолетности» (1922, музыка С. Прокофьева), «Лейли и Меджнун» (1964, музыка С. Баласаняна). Любовь к музыке Скрябина, символиста по своим устремлениям, прочитывается на протяжении всего творчества Голейзовского. Он обращался к произведениям композитора и в 1920-е годы, в период активного сочинительства, и в начале 1960-х, когда ему наконец-то снова дали возможность работать в полную силу. Наиболее полное выражение внутреннего созвучия между хореографией Голейзовского и музыкой отражает цикл миниатюр под общим названием «Скрябиниана». Как отмечал балетмейстер, в этой постановке было важно звучание смысла: «человек, свет и цвет», которое, по мнению хореографа, пересекалось с упоительной абстрактностью скрябинской музыки¹⁴. Данное видение отразилось и в характере костюмов (трико и купальник, без украшений). Симптоматично, что оба хореографа, нередко обвинявшиеся в излишнем эротизме, подвергались этому упреку в том числе и из-за отношения к костюму.

Голейзовский не существует вне ассоциаций, глубокого проникновения в сущность эмоций и их природы. Некоторая внешняя абстрактность построения его балетов, идущая в том числе от символизма фокинских постановок¹⁵, от увлечения суфийской философией, на самом деле соотнесена с космическими и поэтическими обобщениями. Можно заметить, что в постановках Голейзовского тема духовности воспринимается через вспыхивание или нюансировку различных эмоций, переданных текучими жестами или разноритмичными связками движений, от «экстатической эротики» (его термин) до хрупкости и целомудрия, что лучше всего наблюдать в дуэтах. Отметим, что Голейзовский не-

¹⁴ Подробнее см.: Голейзовский К. Жизнь и творчество. Статьи, документы, воспоминания. М., 1984. С. 445–446.

¹⁵ Балетной композиции К. Голейзовский обучался у М. Фокина.

редко отталкивался от природных форм, а также от декоративно-прикладного искусства, например орнаментов.

Балет «*Иосиф Прекрасный*» (1924, музыка С. Василенко), поставленный в Большом театре, также может быть рассмотрен как особый пример выражения ритуального, символического звучания танца, приближенного к современному пониманию Мистерии Вяч. Иванова. Представляется, что оригинальная хореография, а также сценография (Б. Эрдман), музыка, талантливые и увлеченные танцовщики создали новый Гезамткунстверк начала модернистской эпохи.

Разговор о предпочтениях и замыслах бельгийского хореографа М. Бежара (1927–2007)¹⁶ можно было бы начать и закончить, прочитав его текст под названием «Б.: его автобиография»¹⁷. Это поразительное по воображению и намекам видение – сон – сочинение хореографа. В путешествии от Марселя до буддийского монастыря духовно его сопровождают Р. Вагнер, М. Петипа, Х. Маркс. Он встречает Новалиса и Гофмана, Леонардо да Винчи и Гюстава Моро, Зигфрида и Дельфийского Оракула, и других персонажей реального и эзотерического мира. Одни только названия балетов Бежара говорят о его пересечениях с символизмом: «Весна священная», «Серафита», «Саломея», «Сюита в черном и белом», «В честь Вагнера», «Бодлер», «Цветы зла», «Песни странствующего подмастерья», «Нижинский, клоун Божий», «Наш Фауст», «Петрушка», «Заратустра».

Исходным материалом для мастера были философия, литература, музыка, кино, цирк, пантомима и, конечно, собственные наблюдения жизни и рефлексия¹⁸. Однако если рассматривать профессионально режиссуру, рисунок танца каждого балета выстраивается в определенную систему, аналитическо-интуитивную, тщательно продуманную, и обладает энергией

¹⁶ Бежар учился балетному искусству у русских классических танцовщиков (мадам Егорова, мадам Рузанн и др.), восхищался Дягилевскими балетными сезонами. Его труппа «Балет XX века» начала существовать с 1959 года. Он поставил более 100 балетов, в которых развивался синтетический вариант танца «модерн», мигрирующий в различные культуры и времена.

¹⁷ См. Бежар М. «Мгновение в жизни другого»... Кн. 2. С. 233–235.

¹⁸ Рядом исследователей отмечено, что в его постановках преобладает этическое над художественно-эстетической стороной, что хореограф стремится вернуть танцу его первоначальный ритуальный характер. См., например: Балет: энциклопедия. М., 1981. С. 62.

страсти и магией. В комбинационных танцевальных поисках Бежара главное содержится в связках и переходных элементах, в определенных акцентах и паузах, связанных прежде всего с личным переживанием музыки. Он нередко применял метод контраста классических элементов, например аттитюда или арабески, с самыми разнообразными вариантами естественной пластики тела.

Подобно Ходлеру, в силу своего характера и жизненных обстоятельств, Бежар был обречен на богоискательство. Духовный путь человека, по мнению Бежара, случаен. Балетмейстер нередко говорил о разных жизненных ситуациях, выражаемых дилеммой: «Случай или Бог?». На духовный путь хореографа оказал значительное влияние Восток, и особенно суфистские учения, к которым он приобщился через музыку и танец, работая с иранскими традиционными музыкантами.

Вкратце отметим балеты, так или иначе выражающие символистские аспекты мышления Бежара. Работая над своей первой, в смысле независимой от влияний и самостоятельной по характеру, постановкой, *«Симфонией для одного человека»* (музыка П. Анри с участием П. Шеффера, 1955), Бежар отмечал, что он шел по пути упрощения. Вспомним, по пути упрощения в своих холстах шел и Ходлер. *«Болеро»* на музыку М. Равеля (1961) воспринимается как заклинание, как обряд. Решение этого балета – один из вариантов представления танцевального параллелизма, синхронного движения, пробуждающего особую энергетику. В итоге в постановке отражена задача ритуального мистериального танца. *«Бхакти»* (1968), балет на народные индийские мелодии, – это синтетическое действо, композиционно иррациональное, чувственное, также следующее за музыкой, ее переливающимися ритмами, ее медлительной, медитативной сущностью.

Балет *«Девятая симфония»* (1964) на музыку Бетховена прежде всего ассоциируется с выставкой венских сецессионистов, посвященной личности Бетховена, с *«Бетховенским фризом»* Г. Климта. В этой бежаровской постановке второй половины XX века присутствует символизм в новой форме. Философско-духовная и пластическая программы составлены Бежаром в органичном прочтении ритмов и мелодий бетховенского завещания.

В заключение суммируем приведенные выше размышления в небольшой *вывод*, раскрывающий сущностный принцип пред-

ложенной интерпретации. Намеченный контрапункт внутренних параллелей дает возможность развития не только интересных с точки зрения исторических закономерностей пересечений в творчестве избранных персонажей, но и создает предпосылки для развития новых методологических ходов внутри научных границ искусствоведческого анализа природы художественного мировоззрения. Взаимосвязанное изучение творчества Ходлера, Голейзовского и Бежара позволяет рассмотреть тему «душа и тело» не только на примерах из области изобразительного искусства и хореографии, но и в контексте проблематики искусства в целом. В этом плане важно наблюдение, которое внушают образы Ходлера. В новаторском творчестве художника смыслы движения человеческого тела, изображаемого на плоскости, связаны с танцем в его сакральном понимании. Ходлеровское видение ассоциативно и ментально пересекается с исканиями хореографов XX века. Идеи символизма органично вошли в пространственные формы современной хореографии, питая ее и вдохновляя. В смысловом, эмоциональном и пластическом планах творческие поиски Голейзовского и Бежара наполнили новым художественным содержанием понимание проблемы «душа и тело». Линия «Ходлер – Голейзовский – Бежар» дает возможность углубиться в изучение характера и границ синтетического восприятия искусства, обогатить понятийную область синестезии, до сих пор остающуюся одной из наиболее актуальных областей художественного осмысления.

СИМВОЛИЗМ КАК КОНСТАНТА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

История искусства, это сопряжение художественной воли, деяний и созданий людей искусства, дарует художникам новых времен еще и многозначащие *образы творчества – лики право-приемства*.

Взгляду из иных эпох они открываются как *константы* художественного развития, но и собственно художественности – неременной сущностной причастности художника к Искусству.

Научная конференция «Символизм – взгляд из XXI века» располагает к обзору и концентрированному анализу художественных и мыслительных представлений о символизме как философско-эстетической концепции и созвучном ей направлении в европейском и русском искусстве на рубеже XIX–XX веков.

И коль скоро речь идет о *взгляде* на символизм, позволительно проследить и самое энергическое устремление нашего взгляда – из *иного* времени – к избранному явлению исторического художественного сознания.

Момент соприкосновения взгляда из реальности XXI века с изысканно-измышленной художественной сферой – Малой планетой «символизм» весьма таинственен: это своего рода «прилунение».

Планета «символизм» буквально соткана из символов, напое-на образами-символами творческого искусства и удерживает себя – магией воли реальных творцов – на столпах-символах...

Восприятие-осмысление символизма как константы художественности восходит к представлению о символе $\sigma\upsilon\mu\beta\omicron\lambda\omicron\nu$ как условном знаке, возведенном художниками-символистами в ранг *Образа*, конгениального личности творца и свершениям этой личности в пространстве *чистого искусства*.

Здесь сопряжение гармонии и дисгармонии. Сопряжение непридуманых гармонически разрешаемых взаимопроникновений, являющих органический художественный образ, и неожиданно выразительных напечатлений личностных рефлексий, открывающих экспрессии авторского чувства в их центробежном дисгармоническом многоцветии. Здесь поиск *единицы художественности* – некоей постоянной величины в искусстве, зна-

меняющей *единочувствие во времени и движение постоянства* во времени.

Символизм таит в себе художественную неприкосновенность, и оттого еще он *константа художественности*.

Понятие «символизм» может, конечно, использоваться и применяться совсем некстати. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» («О театре, одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности») с горечью говорит: «Все можно извратить, и всему можно дать дурной смысл, человек же на это способен. Но надобно смотреть на вещь в ее основании и на то, чем она должна быть, а не судить о ней по карикатуре, которую на нее сделали»¹.

С той же горечью и даже болью отмежевывается от злоупотреблений понятием «символизм» великий Александр Блок, чье творчество принято связывать с символизмом. В опубликованном в «Золотом руне» 1906 года критическом этюде «Краски и слова» гениальный поэт указывает на *загромождение* художественной аналитики понятием «символизм», замечая при этом: «Конечно, я говорю не о религиозном и не о философском символизме, но о развязном термине вольнопрактикующей критики»².

И все же истинный, непоказной символизм – как подлинное искусство художественного озарения – одарил нас некоей особой категорией прекрасного, не связанной непосредственно с тем или иным творцом, его созданием и временем создания.

«Мы, без сомнения, надеемся похитить у времени хоть одно мгновение ни с чем не сравнимого восторга»³, – писал Александр Блок в предисловии к неоконченной книге «Итальянских впечатлений».

Надеемся и мы. И не только у минувшего времени. Надеемся разглядеть в своем времени присутствие мгновений ни с чем не сравнимого *восторга преображений* однажды рожденной Художественности.

Взгляд на символизм из XXI века интерпретирует его и как целостное художественное произведение, ставшее явлением, возвысившимся до шедевра.

¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем в 17-ти т. Москва; Киев, 2009. Т. 6. С. 57.

² Блок А. Об искусстве. М., 1980. С. 240.

³ Там же. С. 247.

Символизм позволяет себя интерпретировать и даже требует этого – до определенного предела, разумеется, – когда дух явления вдруг вовсе подменяется и явление исчезает, испаряется.

Но символизм рубежа XIX–XX веков как детище близкой истории еще продолжает излучать живое человеческое тепло, вдохновляя своих исследователей и новых художников, способных, в силу особенностей своей личности, особого творческого склада, «художественного состава» личности ощутить в себе причастность к строю души эпохи модерна, ее энергетике, чистоте поэтического помысла и чистоте воплощения этого помысла; причем ощутить органически, ненамеренно. И в этом видится проявление, если угодно – доказательство *объективности* законов искусства, при всей необъятной стихийной субъективности животворящей личностной субстанции искусства.

Великий русский дирижер Евгений Александрович Мравинский (к его светлому образу мне еще предстоит обратиться далее в размышлениях о символизме в контексте XX–XXI столетий) рассказал мне однажды об одном своем жизненном наблюдении и прочел свою запись, навеянную этим наблюдением: «Есть кадры бытия, когда прошедшее еще не стало окончательно прошлым».

Символизм – *кадр бытия*, прошедшее, но не прошлое, и *окончателность* или открывающиеся в бесконечности *преображения* заключены в нас самих, в нынешних и совсем новых, предстоящих художниках, в составе личности творящих людей, в осознании символизма как константы художественности.

Художественность символизма в органическом сосуществовании творческого начала как изобретения и творческого присутствия *Неба* в образе автора. Искусство символизма создало *образ символизма* – образ искусства интуитивных прозрений, породненного с совершенством, таинственно сохраняющего тепло авторского присутствия, рождающее созвучие-сочувствие. Мы испытываем его мощное влияние, ощущаем его все более чутко.

В свое время вызвала большой интерес в творческой среде книга французского интеллектуала, видного деятеля компартии Франции Роже Гароди «Реализм без берегов» (она была доступна «узкому кругу», экземпляры пронумерованы).

Я не веду речь о *символизме без берегов*. Берега здесь очерчены – историей, временем, кругом людей – носителей идеи.

Но вот о *символизме без границ* речь идти может – без временных и сословно-эстетических границ.

Сегодня символизм обретает для нас исключительное значение – и как явление художественного процесса, и как состояние души человека, состояние души художника, состояние души множества людей в их возможности и способности войти в мир искусства, в мир художественной личности и самим ощутить себя художественной личностью, скажем еще смелее – ощутить себя художником.

Это очень важно, потому как современная жизнь, разнообразная и капризная, дает нам множество примеров решительно отличных друг от друга подходов к тому, что именуют сегодня искусством. Художественная среда ныне как никогда активна, в своих устремлениях противоречива, подчас агрессивна в своей актуальной антитрадиционности.

Символизм при этом по-своему *охраняет* высокое Искусство от буйства амбициозных претензий на имя в его чистом небе, ибо и символизм исторический, и символизм, воплощенный в творениях избранных современных мастеров, остается *чистым искусством*, непосредственным и подлинным во всем – новаторство символизма благородно, профессиональное мастерство безупречно.

Символизм сегодня, в пору массированного давления на умы новосхоластических идеологов, свободных от выстраданной содержательности, но преисполненных легкости в мыслях необыкновенной, способен приуготовить душу сопричастного искусству человека к чему-то Следующему, но непременно подлинному, настоящему. Это не просто.

У Гоголя в статье «Исторический живописец Иванов» находим – *почти об этом!* – такие замечательные строки: «Попробуй кто-нибудь из нас, еще не доказавший сил, еще не умеющий самому себе высказать себя, объясняться с людьми, стоящими на других поприщах, которые не могут, весьма естественно, даже постигнуть, что может существовать в искусстве его высшая степень, выше той, на которой оно стоит в нынешнем модном веке!»⁴

Но *может* существовать в искусстве его высшая степень, выше той, на которой оно стоит в нынешнем модном веке.

⁴ Гоголь Н.В. Полн. собр. сочинений и писем в 17-ти т. С. 120. Т. VI.

И могут существовать, существуют люди, сознающие эту высшую степень в искусстве, чутко на нее реагирующие, способные ее запечатлеть и интерпретировать. Речь об исследователях искусства – исследователях символизма. Им мы обязаны сосредоточением серьезного научного интереса на истории символизма и проблемах его изучения-развития.

В одной из работ проницательного ученого, нашедшего в себе живой отклик судьбам художников-символистов, Игоря Евгеньевича Светлова, убеждающе говорится о *духовной сокровенности символизма, его приверженности к идеальному, о его непокорности, тайне и взгляде в Вечность*. Говорится и о *драме одиночества, переживании контрастности бытия, при-сущих символизму* («Странно сближались между собой Жизнь, Смерть, Любовь»)⁵.

В связи с полотном Петрова-Водкина «Купание красного коня» Светлов пишет о *«вселенском диалоге идеализма и роковых тревог мира»*.

На наш взгляд, это уже формула символизма. Ее действие простирается в XXI век.

Мы можем угадать этот вселенский диалог идеализма и роковых тревог мира в творениях Гоголя, недостижимых в своем символизме, но также и в созданиях великого писателя XX века Андрея Платонова; в Мусоргском, но также в воспринятых народным сознанием сочинениях великого композитора XX века Георгия Свиридова; шедеврах Петрова-Водкина, Павла Корина, Андрея Мыльникова; Голубкиной, Матвеева, Аникушина; Шехтеля, Жолтовского, Щусева; в портретах русских композиторов XX века кисти Дмитрия Жилинского, загадочных пейзажах символистской России Ефрема Зверькова, в символистской московской вертикали «Храма науки» (новой Академии наук) Юрия Платонова и только что установленной на атлантическом побережье Франции скульптуре Цветаевой с символистской розой в руке – работа Зураба Церетели...

Разумеется, это не «Ария списка». Конечно же, названы далеко не все, кто пополнил наше представление о символизме новым дыханием и новой образной содержательностью. Имена здесь лишь для того, чтобы напоить реальностью призываемый образ символистского искусства на все времена.

⁵ Светлов И. Символизм. М., 2011. С. 47.

Символичны Чайковский и Шостакович в интерпретации Евгения Мравинского. Как изумительно символистское восприимчиво искусство Галины Улановой, Святослава Рихтера, Владимира Софроницкого, Станислава Нейгауза, Алисы Коонен, Бабановой, Смоктуновского, Олега Борисова...

Символизм – поистине константа художественности. Присутствие символистского начала в создании искусства – верный признак его художественной состоятельности, художественного воздействия на окружающих. Не будем забывать, что и сущностное начало историко-культурного направления символизма сами современники определяли как «революционную силу, провозглашающую творчество единственным началом, созидющим жизнь»: «символизм – это метод выражения переживаний в образах»⁶, – писал Андрей Белый.

Не утверждаю, что присутствие символистского начала или символистского «гена» – единственное проявление художественности. Не единственное, но непременно. Даже тогда, когда авторская эстетическая система дистанцирует нас от автора.

Личность художника, личность автора – вместилище художественности. Только в единстве личности автора могут соединиться искусство и жизнь, идея и воплощение в материале, символ-Знак и символ-Образ.

Вы можете быть редчайшим специалистом по истории и архитектуре Рима, и все же панорама Рима кисти Гоголя в его неоконченной повести «Рим» остается шедевром возвышающей символистской образности, способной вдохновить и повести за собой еще не одно поколение исследователей Вечного города.

Повторюсь, и готов повторяться впредь: символизм – *всепременно состав личности*. Выше я высказал суждение о символистском звучании Чайковского именно у Евгения Мравинского. Я хорошо знал его, близко общался, бывал на многих его концертах в России и за рубежом и на многих-многих его репетициях (редкая удача – на свои репетиции Евгений Александрович почти никого не допускал). Удивительная личность! Его детство и ранняя юность пришлось на пору высокого символизма в русской культуре (он родился в 1903 году). Среда, в которой он рос, была созвучна своему художественному времени. И вот одно из стихотворений молодого Мравинского из 1920-х годов:

⁶ Белый А. Театр и современная драма // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. II. М., 1994. С. 33.

Бьет тяжкий, темный звон...
Мрак звоном напоен...
Во тьме волнуются кровавые зарницы.
Трепещет пламень, бьются крылья странной птицы,
И дух мой умерщвлен...
И тьму колышит стон...⁷

Привожу эти строки не для того, чтобы утвердить великого музыканта – художника и философа – в кругу стихотворцев. Но, смею надеяться, «состав личности» эти строки приоткрывают, и приоткрывают в чем-то главном – «чувствообразующем».

Трагизм музыки Чайковского и особый трагизм музыки Шостаковича, выросшего из Чайковского (и, добавим, Малера) не просто «считан» Мравинским со страниц партитуры, но заново рожден, выстроен и «достроен» художником-интерпретатором – достроен из глубины и с высоты русского символизма. Здесь могла бы идти речь именно о *символистской трагедии* из недр нашего времени.

В 1973 году мне довелось работать с Евгением Александровичем Мравинским над телевизионным фильмом «Шостакович. Пятая Симфония». Ради того чтобы проявить эту символистскую трагедийность интерпретации Мравинского (первого и неповторимого исполнителя этой и большинства других симфоний Шостаковича), я приложил немало усилий, убеждая Евгения Александровича (было условлено, что съемка будет проходить без публики в пустом Большом зале Ленинградской филармонии, некогда зале петербургского Дворянского собрания) выйти к пульту не во фраке и не в обычном своем репетиционном шерстяном свитере, но в белоснежной рубаше. Возникал символ – времени и истории. Высокая, худая, строгая фигура Мравинского становилась еще одной белоснежной колонной в этом белоколонном историческом зале, знавшем многих и слышавшем многое.

Мравинский в белой рубаше становился еще и символом трагического чистого искусства и символом музыки – музыки Шостаковича и музыки как таковой. Дирижер становился знаком музыки, единственно приемлемым – по мысли Игоря Стравинского – визуальным знаком нематериальной музыки...

Мравинский согласился, фильм вышел на телеэкраны. С последней нотой Дмитрий Дмитриевич Шостакович (он смотрел

⁷ Мравинский Е.А. «Бьет тяжкий, темный звон...» // Нева. 1995. № 7. С. 234.

свою премьеру в Москве, мы с Евгением Александровичем в его скромной квартире на Петровской набережной в Ленинграде) набрал номер Мравинского и долго ему что-то говорил. И я увидел, как по суровому, взволнованному лицу Мравинского вдруг покатились слезы (в одном нашем разговоре – о Чайковском – Евгений Александрович сказал о Пятой симфонии Петра Ильича: «У него там слезы, но они кровавые»)...

«Я видел звука лик и музыку постиг»⁸. Эти строки из Николая Клюева, поэта трагической судьбы и мощного символистского чувства могли бы стать ключом к искусству и личности Мравинского. Но не только – к искусству и «личности» символизма тем более.

Символизм сохраняет для нас возможность оставаться в художественной сфере, самим погружаться в художественный мир. Это драгоценно, ибо велика опасность потерять самую способность и желание войти в мир, который отдельному реальному человеку может быть и не ведом, во всяком случае не знаком близко, не открыт. Но ведь не закрыт!

Искусство символизма приносит нам живое ощущение миновавших дней, но и привносит в наши дни *очарование странности*, необъяснимо притягательной. Быть причастным к кругу символистов – большая честь. Художник, вознесенный на Олимп символов, сам того не ведая, обретает высшую правду о реальности.

Профессор Николай Андреевич Хренов в своем докладе, открывшем конференцию, красиво и емко обозначил свои «Шесть тезисов о символизме». И каждый из участников конференции стремился прибавить к этим шести тезисам еще и свой тезис. В итоге либо число тезисов за эти дни увеличилось, либо основополагающие тезисы разрослись.

Мой тезис «Символизм – константа художественности» может быть истолкован как излишне расширительный. Возможно, это и так. Но есть внутреннее убеждение в том, что произведение искусства, в котором мы угадываем символистское присутствие, символистскую образность, и есть истинно художественное произведение, хранящее в себе дар – определенно найти и разбудить в нас самих собственно художественное состояние,

⁸ Клюев Н.А. «Звук ангелу собрат, бесплодному лучу...» // Клюев Н.А. Сочинения. В 2-х т. / Под общей ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Мюнхен, 1969. Т. 1. С. 422.

открыть нам самим наше *образное устройство*. Отсутствие же символистского «гена» в том или ином «продукте» профессионального искусства заставляет всерьез задуматься – с художественностью ли мы здесь повстречались.

Представление о художественности все-таки не связано исключительно с представлением о мастерстве, школе, освоении профессии. Можно наслаждаться весьма профессиональным и даже высокопрофессиональным действием в искусстве, и тем не менее это будет *артефакт* конкретного дня. Он может свидетельствовать о многом, в том числе и о снижении художественного вкуса в современном мире – во всем мире.

Потрясение от искусства Федора Шалыпина, Марии Каллас, Дитриха Фишера-Дискау, Ивана Семеновича Козловского, Надежды Андреевны Обуховой, Зары Долухановой, Святослава Рихтера никак не может идти в сравнение с повседневным мировым успехом, скажем, Анны Нетребко – по-своему уникального синтетического дарования женщины-певицы-актрисы, совпавшего с ожиданием нынешней элитарной публики, повторяю, повсюду в мире.

Но правда и то, что вектору снижения художественных потребностей в верхних слоях общественной атмосферы и воздвижения элитарно развлекающих величин на небосвод концертной, театральной, выставочной жизни, массмедиа и иных сфер бытования современной культуры, свободной от обязывающего внутреннего присутствия символистского мирочувствия, сопутствует совсем иной вектор, глубинно сопричастный искусству символизма.

Это Малый театр Юрия Соломина, Санкт-Петербургский Малый драматический театр Льва Додина, мастерская Петра Фоменко в Москве; это выдающийся русский пианист нового поколения Николай Луганский, продолжающий торить путь, которым шел Святослав Рихтер – путь служения музыке, автору музыки и символистскому воплощению ее необъявленного художественного содержания. Это большие современные композиторы: Владимир Рубин, Роман Леденев, Юрий Буцко, безвременно покинувший этот мир Валерий Гаврилин. Это книги Валентина Распутина и незабываемых Чингиза Айтматова и Виктора Астафьева. Это исполненные символистского масштаба полотна выдающегося русского живописца Дмитрия Жилинского.

Остановлюсь на его портретах русских композиторов XX века, уже неотъемлемых от художественной атмосферы Международного дома музыки в Москве, где они «прописаны» постоянно, подобно портретам классиков европейской и русской музыки в Большом зале Московской консерватории.

Рахманинов. Глазунов. Скрябин. Стравинский. Прокофьев. Шостакович. Свиридов. Хачатурян. Шнитке. Денисов. Перед вами прошли сейчас на экране их портреты кисти Жилинского. Ощущение реальности этих живых людей из близкой к нам культурной истории возникает именно через возвышение их волею художника – до символа. Все узнаваемы и все необычны. Каждый из композиторов будто заново родился из своей собственной музыки и стал обликом похож на нее, то есть на самого себя истинного, сомасштабного своим сочинениям и той жизни, в которой была создана его музыка.

Мравинский однажды сказал в нашей беседе о Шостаковиче: «Он был распят на музыке». Выразительная в своей точности характеристика. Но можно ли отнести ее ко всем персонажам композиторской галереи Жилинского? И да, и нет.

И все же – да. Музыка разная, различны характеры ее творцов. Ощущение красоты и трагизма жизни высказано каждым с разной степенью открытости, с разной степенью доверия к слушателям, с весьма различным самовосприятием автором-человеком автора-художника. И все же каждый из героев Жилинского по-своему распят на музыке...

Все эти наблюдения рождены исключительно созерцанием полотен Жилинского и ничем иным. Не оставляет чувство *нового знакомства* с уникальными художественными личностями, большинство из коих (помимо Скрябина, Рахманинова, Глазунова и Прокофьева) я хорошо знал или близко наблюдал лично.

Открытие происходит вослед художнику: ему удалось сочинить образ каждого из своих героев, «вырвав» их из бытовой достоверности и погрузив в особую символистскую реальность, достоверную для каждого в отдельности.

Это «портреты-картины», каждая из которых открывает героя в его индивидуальной единственности, но и пристально рассматривает, анализирует в системном ключе, являя характер не столько сквозь магический кристалл *личности*, сколько через *образ творений*, вобравший в себя и личность автора, и то, что

над личностью – то что ей доверено расслышать, увидеть и воплотить.

Жилинский ощутил суверенную красоту русской музыки целостного XX века в звуках и облике ее творцов и внес в сознание культуры их *лики* как знак объективной ценности, исторического вклада новой русской музыки в культуру мира.

Каждый из портретов выполнен с особой любовью и в органическом сопряжении с манерой художника-музыканта и самого живописца. Портреты Жилинского решены в многозначном символистском ключе: это и реальные люди, и символы – символы сотворения искусства.

В портретах Жилинского – звучание музыки в пространстве. Его герои идеальны – словно «вытканы» из генетически идеальной образности. Художник трогательно уверен: к ним невозможно просто так приблизиться – ими можно любоваться, им можно довериться, к ним надо прислушаться.

В воспоминаниях замечательного художника, скульптора-анималиста Ивана Семеновича Ефимова, ближайшего творческого сотоварища и друга Владимира Андреевича Фаворского, есть примечательные страницы, восстанавливающие диалог Ефимова с отцом Павлом Флоренским, нередко посещавшим дом-мастерскую Фаворского и Ефимова.

Художник обратился к отцу Павлу с вопросом о том, что такое возвышенное мышление. Флоренский ответил: «Возвышенное мышление – это мышление на возвышенности». Ефимов не скрывает, что не был удовлетворен таким ответом. Он продолжил свои расспросы о возвышенном мышлении «на глубине»: «Но не может разве мышление в норе, в келье, в рудниках быть возвышенным?» И прозвучал ответ: «Нет, оно глубокое»⁹.

В ответах Флоренского и улыбка, и глубина наблюдения. *Возвышенное* и *глубокое* не одно и то же. В какой-то миг, когда стрелки часов показывают ровно 6, *возвышенное* и *глубокое* являют нам единую вертикаль бытия, являют нам символ.

Искусство символизма – возвышенное. Время придает ему еще и особенную глубину – глубину нашего восприятия из времени *недостаточности красоты*.

Недостаточность красоты сродни сердечной и легочной недостаточности. Наше сердце, наши легкие, душа, наш при-

⁹ Ефимов И. С. Об искусстве и художниках. М., 1977. С. 198.

родный изначальный талант обретают в символизме полет и особый масштаб личности, обретают художественность в составе крови.

Воспринимаемый из глубины художественного сознания и художественного опыта символизм по-новому идеален и чист, свободен от личных *зависимостей* его героев и отцов-основателей. Он возвращается к нам *Кометой-идеей*, неся с собой тайну творчества, тайну творца и тишину, в которой только и можно слышать эту тайну.

«За пределами творения (явленного!) еще целая бездна – творец: весь творческий хаос, все небо, все недра, все завтра, все звезды, – все, обрываемое здесь земною смертью»¹⁰.

Это из Марины Цветаевой, убежденно полагавшей, что *произведение искусства отвечает, живая судьба спрашивает*. Творению она предпочитала творца.

Взгляд на символизм из XXI века приуготовлен рассматривать и самого творца как Творение, достойное бережного, пристального внимания многих разных людей, воспитанных символизмом, включенных в пространство художественности.

Искусство символизма открывает новые возможности на пути искусства к людям, к народу – в самом возвышенном, собирательном значении этого не вмещающегося в одно слово символистского понятия.

¹⁰ Цветаева М. «Я влюблена в работу...» // Собеседник. Литературно-критический ежегодник. Вып. 4. М., 1983. С. 287.

СИМВОЛИЗМ В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР

М.А. Ариас-Вихиль

ФРАНЦУЗСКИЙ И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ – ТВОРЧЕСКАЯ АСИММЕТРИЯ

Литературно-художественное течение символизма формировалось в России эпохи «конца века» не параллельно французскому символизму, но под его воздействием. Идет ли речь об исторической культурной аналогии или о литературном влиянии? Каково взаимодействие между ними? Французский символизм вырастает на почве декаданса. Что послужило почвой для русского символизма?

Понятие «декаданса» достаточно широко и связано с переосмыслением понятия культуры в целом. Переоценка ценностей – одно из ключевых понятий философии Ницше, который писал о себе, что он «испытан в вопросах *decadence* и прошел его взад и вперед» («Ессе homo. Почему я так мудр»)¹. Родиной понятия «декаданс», впрочем, является не Германия, а Франция. Само понятие декаданса как упадка культуры восходит к предромантической эпохе, уже поставившей вопрос о различии культуры и цивилизации (Ж.-Ж. Руссо). Определение декаданса дали Т. Готье, Ш. Бодлер, писатели «конца века»: Э. Золя, П. Верлен, Ж.-К. Гюисманс. Типологически оно относится к творчеству Г. Д'Аннунцио, О. Уайльда. Понятия «конца века» и «декаданса» стали почти синонимами по исторической аналогии с культурой времен упадка Римской империи.

И во Франции, и в России явление поэзии декаданса было постромантической реакцией на философский позитивизм и де-

¹ Ницше Ф. Сочинения. В 2-х т. М., 1990. Т. 2. С. 17.

терминизм, породившие в литературе такие течения, как реализм и натурализм.

Декаданс как художественное направление восходил не только к французскому романтизму, творчеству Ж. де Нерваля, В. Гюго, Готье, Бодлера с его открытием поэзии и поэтической теории Эдгара По, но и к германскому философскому идеализму Новалиса, Фихте, Шопенгауэра, Штирнера, Ницше, Вагнера, и к художественным достижениям английского романтизма Колриджа, Томаса де Куинси, также открытого Бодлером. Романтизм – духовная родина декаданса. Именно об этом свидетельствует французская поэзия – от жалоб больной и незащищенной души у Э. Микаэля («Осень Микаэля», 1886) – через «меланхолию» в духе Верлена, подогретую бодлеровским «сатанизмом» у Ж. Мореаса («Сирты», 1884), – до эстетизации утонченных чувств у А. де Ренье («Грядущие дни», 1885) и изощренной чувственности у Гюисманса («Ваза с пряностями», 1874), Монтестью («Летучие мыши», 1893) или Швоба («Книга Монеллы», 1894), не говоря уже о печальном шутовстве и нервном ерничестве таких поэтов, как Т. Корбьер («Желтая любовь», 1873) и в особенности Ж. Лафорг («Жалобы», 1886)².

Внутри литературы декаданса оформляется литературно-художественное течение символизма. 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» – Р. Гиль, Г. Кан, П. Кийар, Э. Микаэль, А. де Ренье, В.-Г. Франсис и другие. На этих собраниях Малларме говорил о новых возможностях, открывающихся перед поэзией, о стихотворении как о средстве вызвать целостную эмоцию» и прежде всего о суггестии, приближающей поэтический эффект к музыкальному.

Верлен считал, что именно он дал в 1885 году новому течению название символизма взамен надоевшего, износившегося и «глупого» слова «декаданс», что и зафиксировал в своем манифесте Мореас в 1886 году. В это же время в Англии вышла

² Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. М., 1993. С. 29; См. также кн. Великовского С.В. «В скрещенье лучей. Групповой портрет с Полем Элюаром» (М., 1987), в которой дана характеристика некоторых поэтов-декадентов.

книга А. Саймонса «Символистское движение в литературе», анонсированная как «Декадентское движение в литературе». Если в 1880-е году 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. Кульминационной точкой французского символизма явился 1891 год – период наивысшего подъема, расцвета символизма: к этому времени написаны основные манифесты и поэтические произведения этого литературного течения. После 1891 года влияние символизма быстро растет, он входит в моду, но это, как известно, верный признак кризиса того или иного движения. Вторая половина 90-х годов – период постепенного упадка. В 1896 году умирает Верлен, в 1898 – Малларме.

Французские исследователи, в частности П. Брюнель³, считают, что если бы понадобилось установить классификацию, можно было бы сказать, что русский символизм – самый значительный после французского, он выразил «новый дух» эпохи, но его эстетика изначально заимствована у французского символизма. Не оспаривая этого утверждения, попытаемся показать сложные пути этого «заимствования».

В России имена Верлена, Малларме, Рембо, Лафорга и Мореаса впервые прозвучали в статье З. Венгеровой «Поэты-символисты во Франции» (1892, «Вестник Европы»). Однако в статье Д. Усова «Несколько слов о декадентах» (1893, «Северный вестник») эти же поэты названы декадентами. Брюсов вспоминает осень 1892 года: «Между тем, в литературе прошел слух о французских символистах. Я читал о Верлене у Мережковского же ("О причинах упадка"⁴), потом еще в мелких статьях. Наконец, появилось "Entartung"⁵ Нордау, а у нас статья Венгеровой в "Вестнике Европы". Я пошел в книжный магазин и купил себе Верлена, Малларме, А. Римбо и несколько драм Метерлинка. То было целое откровение для меня»⁶.

³ Брюнель П. Символизм и декаданс // Энциклопедия символизма. М., 1999. С. 183.

⁴ Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной литературы (1892, опубл. 1893).

⁵ Нордау М. Вырождение (опубл. 1892, в русском пер.: СПб., 1894).

⁶ Брюсов В. Из моей жизни. Моя юность. Памяти. М., 1927. С. 76.

В это же время (1894) 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 России⁷.

Творчество Метерлинка – наряду с творчеством По, Ницше, Ибсена, Бодлера, Гюисманса, Уайльда – было важнейшим источником русского декаданса конца 1890-х гг. Для «ранних символистов» Вл. Гиппиуса и особенно для его друга и единомышленника гимназического времени А. Добролюбова творчество Метерлинка было в высшей степени значимо. Вышедшее в 1896 году его «Сокровище смиренных» («Le Trésor des Humbles») во многом подтолкнуло Добролюбова к идее постижения истины в молчании и к коренной ломке своего жизненного пути⁸.

Обычно различают две группы, две волны и даже два периода в русском символизме⁹. 1890-е годы в русской литературе были годами декадентства, а 1900-е – годами символизма. Творчество первого поколения символистов исследователи относят к декадентству (Брюсова, Бальмонта, Анненского), а второго – так называемых «младших символистов» – к символизму, преодолевающему декаданс. Исследователь русской литературы Б.В. Михайловский пишет о преодолении декаданса символизмом: «Настроения отчаяния, депрессии, крайнего пессимизма, предчувствия гибели, обычные для декадентов 90-х годов, у “младших символистов” оттесняются приподнятыми, восторженными настроениями, мотивами возрождения, обновления, напряженным ожиданием каких-то грандиозных переворотов

⁷ Волошин М.В. Брюсов. Воспоминания. Фрагменты // Литературное наследство. 1994. Т. 98. Кн. 2. С. 392.

⁸ Подробнее об этом см.: Кобринский А.А. Владимир Гиппиус – правда и поза // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб., 2010. С. 554–555; Кобринский А.А. «Жил на свете рыцарь бедный...» (Александр Добролюбов: слово и молчание) // Ранние символисты. Н. Минский. А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы. СПб., 2005. С. 429–476.

⁹ Пришлось бы много сказать, чтобы уточнить это разделение (Белый, например, начинает писать в «Весах» Брюсова, и было бы очень трудно найти глубокое сходство между отвращением к жизни Сологуба, урбанистской поэзией Брюсова и дионисийскими гимнами Бальмонта).

в судьбах мира и человечества, надеждами на новую эру истории. <...> Декадентская лирика 90-х годов была поэзией ночи, сумерек, закатов, бледной, мертвенной луны. Лучи рассвета озаряют “Стихи о Прекрасной Даме” Блока. Первый сборник стихов А. Белого “Золото в лазури” (1904) полон солнечным сиянием, яркими дневными красками, настроениями восторженных ожиданий на фоне ликующей природы»¹⁰.

Журнал «Северный вестник» Б. Михайловский называет первым декадентским журналом, так же как и брюсовские «Весы». Он пишет «о западных и русских течениях *декадентского символизма*» (здесь и далее – *курсив мой*. – М.А. А.-В.), о «декадентском мировоззрении», «декадентско-импрессионистическом стиле»: «По стилю своему символизм находился в ближайшей преемственной связи с импрессионизмом, хотя русские символисты стремились преодолеть дифференцированность, камерность, сугубый субъективизм декадентско-импрессионистического художественного метода, выдвигали лозунги действенного, синтетического, даже всенародного искусства большого стиля. Но эти тяготения не устранили декадентской подпочвы символизма»¹¹.

В работах ведущего в этой области литературоведа А.В. Лаврова также присутствует термин «символист-декадент». Этот первый символизм вел, между 1895 и 1900 годами, подпольное, маргинальное существование. Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Брюсов, К. Бальмонт, Вл. Гиппиус, А. Добролюбов, И. Коневской хотели освободить воображение от ярма традиции. Белый потом напишет: «То, что объединяло молодых символистов, было не общая программа, не “да” будущему, но одинаковая решительность отрицания и отказа от прошлого, “нет”, брошенное в лицо отцам»¹². Опыт французской поэзии оказался для формирующейся поэтики раннего русского символизма решающим.

Начиная с 1900 годов французский символизм перестает оказывать значимое воздействие на русскую поэзию, и в творчестве Блока, Белого, Вяч. Иванова происходит поворот к национальной традиции. И. Анненский писал по этому поводу, что нынешние русские стихотворцы «не сумели усвоить французских уроков»

¹⁰ Михайловский Б.В. Из истории русского символизма (900-е годы) // Михайловский Б.В. Избранные статьи. М., 1968. С. 390–391.

¹¹ Михайловский Б.В. Избранные статьи... С. 151, 259, 464, 467.

¹² Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 2. М., 1994. С. 21.

и «вместо того чтобы пойти к французам в школу, решились на их <...> образец завести свою собственную»¹³.

Некоторые исследователи возражают против разделения двух потоков символизма во времени и в пространстве («старших» символистов-эстетов сменили «младшие» – символисты-мистики): «глухой преграды между двумя потоками символистского творчества не было»¹⁴. Тем не менее литературоведы оперируют привычным разделением символизма на два поколения. Например о С. Соловьеве М.Л. Гаспаров пишет: «По возрасту и духу он принадлежал к младшему, религиозному символизму, а по выучке и стилю – к старшему, “парнасскому”»¹⁵.

Считается, что 1910 год обозначает конец русского символизма как движения после публикации статей В. Иванова («Заветы символизма») и А. Блока («О современном состоянии русского символизма») в журнале «Аполлон», в которых, каждый по-своему, оба утверждают религиозную миссию символизма.

О том, как в России происходил процесс перехода от декадентства к символизму вспоминает Вл. Гиппиус в своей статье «Отчаявшиеся и очарованные» (1914): «Адекаденство? ...Каркнул Ворон: никогда! Или это была только поза? “поза отчаянья” на бюсте богини? <...> Декадентство не было позой в своих источниках, в своих основах. И до сих пор еще недостаточно оценена вся “ночная” глубина ницшеанства, вся религиозная страстность Бодлера, вся мистическая острота Эдг. По, вся [трогательная] взывающая безнадёжность Метерлинка. Правда “ночного” томления, правда безверия и отчаянья, правда искания и ожидания – подлинной, последней, не утешающей лишь, но – открывающей и ведущей – веры.

И – около этих стен и бродили, и стучались, и входили в двери русские декаденты...

Это было на “темной” заре символизма – в 90-х годах в [начале] середине или еще в начале, когда мы впервые стали проносить имя Ницше, едва начали читать Тютчева и переводить “Ворона”, когда раздалась первая стучка в двери – Метерлинка, когда высмеивали первых русских декадентов – одинаково и в

¹³ Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. № 7 (13). С. 179.

¹⁴ Корецкая И. Символизм...С. 690.

¹⁵ Гаспаров М.Л. Сергей Соловьев // Русская поэзия серебряного века 1890–1917: Антология. М., 1993. С. 271.

“Новом времени”, и в “Вестнике Европы”, и в “Северном вестнике”.

Декаденты молчаливо таились, в одиночестве говорили о своем отчаянии, усталости и бессилии, – и открывали между тем своими исканиями то, что не было дано открыть никому до них – в понимании религиозности, искусства, морали. Открывали и многие тайны русского стиха, русской речи...

Но – что-то произошло!.. Как? почему? до сих пор невозможно понять. Или действительно все победили, преодолели – роковое, непобедимое? Поняли, достучались, вышли в двери? Словно – по волшебству, словно подменили – все изменилось! Как наваждение, как бред, как навязчивая идея. Будто радужная туча спустилась сверху – или радужный туман снизу – из болота? Заволок глаза. Декаденство сменилось символизмом... Уже не отчаянье, а очарованье. Не безверие, а вера?..

И притом эта новая романтическая очарованность приобрела сразу же, так же стремительно и неожиданно, как она возникла, характер – не уединенный, замкнутый в себе и [призывающий] уходящий в молчанье – идеи, но в противоположность “декаденству” – какой-то всеобщей, всех охватившей возбужденности, которая слилась еще с возбуждением революционных лет – и понесла в стихию самых неудержимых восторгов и восхищений»¹⁶.

Вопрос о русском декадентстве попытался теоретически разрешить И. Анненский, применив к формированию и эволюции русского символизма схему, предложенную Верленом для определения этапов формирования французского символизма. Эта схема отражает попытку Анненского учесть асимметрию движения культурной модели символизма. Верлен выделяет три этапа формирования французского символизма: поколение поэтов-парнасцев, участников литературного журнала «Современный Парнас» (1866–1876), поколения 1870-х годов, так называемых «проклятых поэтов», или поэтов-декадентов (Т. Корбьер, Ш. Кро, Ж. Нуво, М. Роллина, П. Верлен, А. Рембо и других), и поколения 1880–1890-х, собственно «символистов» («школы Малларме»). Эту схему: от «Парнаса» к декадентству и символизму – Анненский, обладая «редкой, чисто-европейской дисциплиной ума» (Н. Гумилёв), перенес на русскую почву: в письме к

¹⁶ Кобринский А.А. Владимир Гиппиус – правда и поза // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб., 2010. С. 554–555.

С. Маковскому, излагая план статьи «О современном лиризме», он делает важное заключение: *«Что касается статьи, то ее резюме таково. Начала русского декадентства. Контраст нового с “Русскими символистами”. Термины “символизм” и “декадентство”. Характеристика новой поэзии в портретах (Брюсов и Сокологуб). Связь символизма с городом. Силуэты нашего символизма. <...> Не доросли мы еще до настоящего символизма»*¹⁷ (КО, 487).

Под «настоящим символизмом», т.е. символизмом в узком смысле слова, определяющем поэзию 1880–1890-х гг. («школу Малларме»), Анненский подразумевает последний этап формирования новейшей французской поэзии, следуя в этом за Верленом, в своих статьях о современной ему поэзии очертившего, как уже указывалось, три этапа ее пути – от Парнасса к «проклятым», т.е. декадентам, и к символистам. Этот путь проделал и сам Верлен. «Непримиримый парнасец» в начале своего творческого пути, Верлен становится образцом декадентства, а затем взамен надоевшего слова «декаданс» «бросает» новое слово – «символизм», подхваченное Мореасом в его манифесте.

Важной заслугой Верлена явилось открытие им творчества поэтов-декадентов – вышеупомянутых поэтов 1870-х гг. Выделяя декадентский период формирования французской поэзии в отдельный и важный этап, без которого был бы невозможен символизм, Верлен следует этой схеме и в оценке собственной эволюции. Понятие «проклятые поэты» было введено в литературный обиход Верленом. Впервые оно прозвучало в августе 1883 года на страницах еженедельника «Лютеция», где был опубликован его первый очерк «Тристан Корбьер». Три очерка Верлена («Тристан Корбьер», «Артур Рембо», «Стефан Малларме») были изданы Леоном Ванье отдельной книгой под названием «Проклятые поэты» (1884), а в 1888 году переизданы с добавлением очерков «Марселина Деборд-Вальмор», «Вилье де Лиль-Адан» и «Бедный Лелиан» (автопортрет самого Верлена). Парадоксальным образом именно с этой книги, а не со стихов началась слава Верлена¹⁸.

¹⁷ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. Далее по тексту – КО с указанием страницы.

¹⁸ Verlaine P. Les Hommes d'aujourd'hui // Verlaine P. Oeuvres en prose complètes. P., 1972. P. 765–770.

Анненский идет за Верленом, обозначив в плане статьи «О современном лиризме» поэзию Брюсова, Бальмонта и Сокологуба как «начала русского декадентства», предшествующего собственно символизму Вяч. Иванова, Блока, Белого и других.

Кроме того, вслед за Верленом Анненский открывает русскому читателю декадентское поколение французских поэтов своими переводами Кро, Корбьера, Рембо и др. Так, М. Волошину он пишет (в письме от 6 марта 1909 года): *«Любите Вы Шарля Кро?.. Вот поэт-Do-re-mi-fa-sol-la-si-do... Помните? Вот что нам – т.е. в широком смысле слова – нам – читателям русским – надо. Может быть, тут именно тот мост, который миражно хоть, но перебросится – ну пускай на полчаса – разве этого мало? – от тысячелетней Иронической Лютеции к нам в усть-сысольские палестины»* (КО, 486). Волошин же в своем ответе Анненскому признается, что не знает поэзии Кро¹⁹. Декадентская прививка оказалась полезна русской поэзии, как мы видим на примере творчества самого Анненского, ставшего «нашим “Завтра”», по словам Гумилёва²⁰, и давшего импульс не только символистским, но и таким постсимволистским течениям, как футуризм, акмеизм и другие.

При этом Анненский почти смешивает понятия «декадент» и «символист»: *«Надо только условиться сначала насчет основных терминов. Символисты? Декаденты? Прекрасные слова, но оба в применении к новаторам поэзии – сравнительно еще очень недавние, даже во Франции. В первый раз, как пишет Робер де Суза, поэтов назвал декадентами Поль Бурд в газете “Le*

¹⁹ Письма И. Анненского к М. Волошину см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 242–252. Анненский упоминает повторяющуюся строку из стихотворения «Interieur» французского поэта Шарля Кро (1842–1880). Перевод этого стихотворения Анненского под названием «Do, re, mi, fa, sol, la, si, do...» впервые опубликован А.В. Федоровым в кн.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 291–292.

²⁰ Н.С. Гумилёв замечает: «О недавно вышедшей книге И. Анненского уже появился ряд рецензий модернистов, представителей старой школы и даже нововременцев. И характерно, что все они сходятся оценивая “Кипарисовый ларец”, как книгу, бесспорно, выдающуюся, создание большого и зрелого таланта <...> только теперь, когда поэзия завоевала право быть живой и развиваться, искатели новых путей на своем знамени должны написать имя Анненского, как нашего “Завтра”» (*Гумилёв Н.* Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 99–100).

Temps” от 6 августа 1885 г. А спустя несколько дней Жан Мореас отпарировал ему в газете же “*XIX siecle*”, говоря, что если уж так необходима этикетка, то справедливее всего будет назвать новых стихотворцев символистами. Я не думаю, чтобы после данной исторической справки было целесообразно разграничивать в сфере русской поэзии имена или стихотворения по этим двум менее терминам – как видите, – чем полемическим кличкам. Символист – отлично, декадент... сделайте одолжение. Этимологически, конечно, в каждом из наших стихотворцев есть и то, и другое» (КО, 336).

Настаивая, тем не менее, на существовании русского декадана, в статье 1909 года «О современном лиризме» Анненский называет русский декаданс *византизмом* (КО, 337) (искусством периода упадка Византии) по аналогии с французским декадансом, возводящим свою родословную к искусству периода упадка Рима (в знаменитом сонете Верлена «Томление», 1886). Давая характеристику состоянию современного ему лиризма как византизма, Анненский берет на вооружение определение декадана Готье в его предисловии к «Цветам зла» Бодлера (1862): «Поэтическим декадентством (*византизм* – как лучше любят говорить теперь французы) можно называть введение в общий литературный обиход разнообразных изощрений в технике стихотворства, которые не имеют ближайшего отношения к целям поэзии, т.е. намерению внушить другим через влияние словесное, но близкое к музыкальному, свое мировосприятие и миропонимание. <...> Что в нашей литературе проходит струя византийства (французы и не разделяют теперь слов *decadentisme* и *byzantinisme*), в поэзии особенно чувствительная, – для кого же это, впрочем, тайна?» (КО, 337).

Смешение понятий декадентства и символизма характерно – «невозможно указать, когда на место “декадентства” пришел “символизм”, или уловить различие между “декадентами” и “символистами” в “модернистском” лагере, поскольку оба направления сосуществовали одновременно и были представлены одними и теми же лицами»²¹. В творчестве Бодлера, Верлена, Рембо и Малларме содержались уже все элементы символистской поэтики.

²¹ Лайман А. История русского символизма. Cambridge, 1994; М., 1998. С. 347.

Взяв за образец французскую поэзию, Анненский воспринял идеи, образы, настроения, сонетную форму, характерные и для французского декаданса, и для французского символизма. Увлечение достижениями новой французской поэзии сопровождалось обращением к активной переводческой деятельности как к одному из способов постижения духа новой поэзии. Первопроходчиками на этом пути было первое поколение русских символистов – Анненский, Брюсов, Сологуб, Бальмонт перевели наиболее значительные произведения французских поэтов.

Анненский со свойственной ему академичностью подхода в своих переводах наиболее полно отразил все три этапа формирования новейшей французской поэзии: поэзии «Парнаса» в лице Ш. Леконта де Лиля, «проклятых поэтов» 1870-х годов (Кро, Корбьера, Рембо, Верлена) и «символистов» 1880-х (Малларме, А. де Ренье).

Переводит Анненский и программный сонет декаданса «Томление», а вместо перевода стихотворения Верлена «Поэтическое искусство» пишет собственное стихотворение «Поэзия», которым и открывает свой первый сборник «Тихие песни», название которого, несомненно, навеяно верленовскими «Грустными песнями» («*Chansons grises*»). Верленовские «Песни без слов» («*Romances sans paroles*») послужили прототипом романсов Анненского («Осенний романс», «Весенний романс», «Зимний романс»). Анненский был очень внимателен к метафорам и поэтическим формам, найденным французской поэзией: его «Кипарисовый ларец» – в некотором роде реминисценция «Сандалявого ларца» Кро, а название триптихов- «трилистников» навеяно «Черным трилистником» А. де Ренье (из сборника прозы «Яшмовая трость», 1897).

В этом же ряду реминисценций – названия, сюжеты и форма многих других стихотворений, характерных для французской поэзии. Сравним, например, «Осеннюю эмаль» Анненского и «Эмали и камеи» Готье, а также бодлеровские «Идеал», «Трактир жизни», «Тоска» и «Моя тоска», «Тоска кануна», «Тоска сада», «Тоска синевы», «Тоска миража» у Анненского; или «Невозможно» Анненского и многие стихотворения Бодлера, имеющие в названии отрицательную частицу «не», призванную символизировать невозможность реализации идеала. Вариации на темы французского символизма – так можно было бы определить жанр многих

стихотворений русского поэта. Это же можно сказать и о его стихотворениях в прозе (например «Сентиментальное воспоминание» Анненского и «Colloque sentimental» Верлена).

Призыв Верлена «Музыки прежде всего» нашел свое выражение в «музыкальных» названиях стихов Анненского: «Andante», «Decrescendo», «Canzone», «Notturmo», «Фортепианные сонеты», «Мелодия для арфы». Название «Параллели» «параллельно» верленовскому «Parallèlement». У Ш. Кро Анненский заимствует форму рондо в тринадцать строк, наследие французской традиции организации стиха в тринадцать строк на две рифмы («простое рондо»). Импонируют Анненскому и импрессионистичный характер стихотворений Кро («Lento», «Времена года», «Смычок», «Зеленый час», «Блаженный час», «До-ре-ми-фа-оль-ля-си-до», «Фантазия в прозе»), и ирония Корбьера («Бессонница», «Двери и окна»).

Свой первый сборник стихов Анненский издал под одной обложкой с переводами французских поэтов – это свидетельствует о том, что фоном, проясняющим его эстетические установки, Анненский сделал французскую поэзию «парнасцев и проклятых». Важным представляется тот факт, что большинство переводов сделаны во время работы над первым сборником поэта «Тихие песни». Об этом свидетельствует наблюдение А. Федорова: «Записи большинства из них (во всяком случае в первоначальном варианте) находятся в ранних тетрадах поэта, где они чередуются с оригинальными стихами»²². Особенности восприятия, или апперцепции²³, французской поэзии в творчестве Анненского отвечают глубокой внутренней закономерности предшествующего национального общественного и литературного развития: «Чтобы влияние стало возможным, должна существовать потребность в таком идеологическом импорте, необходимо существование аналогичных тенденций развития, более или менее оформленных, в данном обществе и в данной литературе. А.Н. Веселовский говорил в таких случаях о “встречных течениях”

²² Федоров А.В. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984. С. 101.

²³ Термин И. Канта. Трансцендентальная апперцепция есть деятельность чистого интеллекта, посредством которого он с помощью существующих в нем форм мышления из воспринятого материала впечатлений может создать весь объем своих понятий и представлений. Это понятие Фихте назвал иначе – продуктивной силой воображения (produktive Einbildungskraft).

в заимствующей литературе»²⁴. В то же время всякое литературное влияние связано с «трансформацией заимствуемого образа», т.е. его творческой переработкой и приспособлением к тем общественным условиям, которые являются предпосылкой взаимодействия, к особенностям национальной жизни и национального характера на данном этапе общественного развития, к национальной литературной традиции, а также к идейному и художественному своеобразию творческой индивидуальности заимствующего писателя.

Не случайно в статье «Что такое поэзия?»²⁵, которая должна была стать предисловием к новому сборнику стихов, Анненский писал, что в искусстве слова «все тоньше и беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность <...> с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности» (КО, 206).

Если говорить о персональной интонации искусства Анненского, то именно в силу личностных качеств, «застыв в своем модернизме на определенной точке 90-х годов», он сумел, как справедливо заметил Д. Благой, «довести его до совершенного художественного выражения»: «Стиль Анненского ярко импрессионистичен, отличаясь зачастую изысканностью, стоящей на грани вычурности, пышной риторики *décadence*'а»²⁶. Причем французские «взаимодействия» не помешали ему стать «великим европейским поэтом» (Н. Гумилёв) и оказать огромную услугу русской культуре своим творчеством переводчика. Сергей Маковский прекрасно выразил эту мысль, подводя итог новаторскому творчеству Анненского: «Анненский оказал мне решающую поддержку в эти первые полгода, создания „Аполлона“. Анненский стоял в стороне от соревнования литературных школ. Не был ни с Бальмонтом, ни с Валерием Брюсовым в поисках сверхчеловеческого дерзания. Он был символистом в духе французских эстетов, но не поэтом-мистиком, заразившимся от Владимира Соловьёва софийной мудростью. В известной мере был

²⁴ Жирмунский В.М. Проблемы сравнительного изучения литератур // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 74. Далее в тексте статьи эта работа обозначена буквой «Ж» с указанием страницы.

²⁵ Анненский И. Что такое поэзия? // Анненский И. Аполлон. 1909. № 1. С. 17.

²⁶ Благой Д. Анненский // Литературная энциклопедия. Т. 1 / Под ред. В. Фриче. М., 1930.

он и русским парнасцем, и декадентом, и лириком, близким к Фету, Тютчеву, Константину Случевскому и автору “Кому на Руси жить хорошо”. Ему пришлось многое поднять на плечи, чтобы уравнивать русскую поэзию с “последними словами” Запада»²⁷.

Будучи исторической категорией, литературные связи и взаимодействия в различных конкретных условиях времени имеют разную степень интенсивности и принимают разные формы. Помимо Анненского можно назвать множество других имен поэтов, оказавшихся почитателями и переводчиками французской поэзии, масштабы этой работы трудно переоценить. В захолустной Вытегре безвестный учитель Тетерников (будущий Сологуб) переводил Верлена. Стихи Верлена, прозу Метерлинка увлеченно перелагал студент И. Коневской. Молодому Брюсову, по его словам, лирика Бодлера, Верлена, Малларме, Метерлинка открыла новый поэтический материк, который не терпелось освоить. Типологические схождения не исключают конкретных влияний. Однако в случае первых русских символистов можно говорить о насущной потребности в диалоге с современным европейским опытом душевной жизни. Характер подобных обращений не ограничивается только лишь эстетическим интересом, но имеет более весомые причины. Анализируя литературное влияние французского символизма, И. Корецкая отмечает: «Если в сфере поэтики и эстетики было немало заемного, то близость гаммы переживаний лирического “я” объяснялась не подражательностью, а подобием исторической и социально-психологической ситуации. Комплекс “безвременья”, ставший подпочвой упадочных умонастроений, декадентства, ощущали и русские поэты, “рожденные в года глухие”, и французские лирики, формировавшиеся при “Наполеоне малом”, пережившие Седан и Коммуну. Бодлерова *l'ennui de vivre* (франц. тоска существования), глубокая меланхолия Верлена – и пессимистическая рефлексия Сологуба, Анненского типологически подобны в своем истоке»²⁸.

Историко-типологический подход к явлению русского символизма позволяет заново прочитать важнейшие страницы его генезиса и исторической эволюции, определяемой законо-

²⁷ *Маковский С.* О Николае Гумилёве по личным воспоминаниям // Николай Гумилёв в воспоминаниях современников / Под ред. В. Крейда. М., 1990. С. 73–103.

²⁸ *Корецкая И.В.* Символизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2000. С. 694.

мерностями, характерными для определенного типа культуры, сложившегося в России и Франции к концу XIX века. Речь идет одновременно и о культурном параллелизме, и об известной асимметрии движения символистской культурной модели. Оправданы ли и неизбежны проявления самой разнообразной общности в особенностях поэтики, множество поразительных «совпадений» и параллелей русского и французского символизма? Ответы на эти вопросы открывают новые возможности в исследовании проблем заимствования и контактных связей, так как культурные взаимодействия, «заимствования» являются дополнительным фактором генетического порядка, важное значение которого невозможно оспаривать.

Особенности формирования русского символизма в поэзии связаны с воздействием на него модели французского символизма. Смещение понятий «декадент» и «символист» применительно к первому этапу русского символизма отражает асимметрию движения культурной модели символизма, апперцепцию русскими поэтами достижений новой французской поэзии в тот момент, когда ею уже были пройдены несколько этапов эволюции, и перед русскими художниками стояла задача одновременного освоения всех этих этапов.

СТАНИСЛАВ ВЫСПЯНСКИЙ И АЛЕКСАНДР БЛОК – ВОЗМОЖНОСТИ ТВОРЧЕСКИХ СОПОСТАВЛЕНИЙ

В заглавие статьи вынесены два имени, своего рода диада: Станислав Выспянский и Александр Блок. Возможности их сопоставления, а иногда и художественных сопоставлений – важное звено замысленной мною более широкой триады: Выспянский – Врубель – Блок. Но это именно з в е н о. Есть немалые основания (и мы постараемся это показать) рассматривать названные три фигуры и в творческих связях между собой, и внутри всего движения символизма.

Сам Блок осознал творчество Врубеля как уникальное, ни с чем не сравнимое явление, определяя для себя 1910 год – год смерти Врубеля – как в е х у огромной у т р а т ы для искусства: «С Врубелем [умер] громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий – вплоть до помешательства», – писал он. Справедливые и точные слова Блока о Врубеле вполне могут быть отнесены и к польскому поэту Станиславу Выспянскому. Заметим, что Блок, сам того, естественно, не предполагая, путь возможных сопоставлений уже наметил в этом высказывании. Горькая истина его правоты обозначена не только преклонением перед громадностью личности художника, но и перед той уникальностью, которую иначе как «инаковостью» не назовешь: дважды возникающим внутри одного высказывания «безумием» – «помешательством». Попробуем проследовать проложенным путем, сопоставим два «Автопортрета»: Врубеля и Выспянского, 1904 года и 1907 года. Оба автопортрета – предсмертные, обоих объединяет общая природа взгляда: необычного, нечеловечески сосредоточенного, устремленного в себя, остановившегося, безумного.

Выспянский не дожил до 1910 года. Он умер раньше, в 1907 году. Хронологически он стоит между Врубелем (старшим на 11 лет) и Блоком (на 11 лет младшим). Но его, гениального польского поэта, художника и драматурга, сближало с русскими поэтом и художником общее беспокойство: острое предчувствие назревающих и з м е н е н и й. И не менее острое ощущение при-

сутствия «чего-то несказанного», т.е. «просвечивания» невидимого мира сквозь видимый; это было предощущение грозных последствий от смещения в обоих пластах бытия, их волновал и беспокоил надвигающийся гул этих тектонических смещений. И биографически, и художнически между Блоком и Выспяньским немало различий, поэтому, вероятно, нелишне будет подчеркнуть гипотетический характер наших сопоставлений.

Оба поэта существовали на отдаленных друг от друга меридианах европейского культурного мира. Блок – в российском имперском Санкт-Петербурге, Выспяньский – в оккупированном Австрией польском Кракове. Они не читали друг друга (в начале XX века еще не существовало переводов драм Выспяньского, а Выспяньский литературу на русском языке не читал). Однако они были современниками, существуя внутри одной эпохи, – символизма. Могло ли это обстоятельство не иметь какого-то особого значения?

Вникая в особенности поэтики Выспяньского, мы не можем не заметить, что его *locus* (местоположение) на поэтической карте польской культуры трудно определить как-то «незыблемо» – так же, кстати, как и *locus* Александра Блока. О Выспяньском польские историки художественной культуры и критики пишут и как о «неоромантике», и как о «символисте», и как об «одном из первых польских экспрессионистов» (одно из таких характерных историко-критических определений: «Выспяньский – первый польский экспрессионист, несущий в себе память о романтизме»).

Таким образом, «железная» терминологическая точность затруднена. Но может быть это и к лучшему: не мешает нам искать и находить возможности поэтических сближений.

Оба были поэтами и драматургами. Заметим, однако, что если Блок преимущественно все же поэт, а его жажда создания символистской драмы, сдвинув русский театр начала 1900-х гг. с некоей полусонной точки, во всей задуманной полноте так и не осуществилась, и пьесы Блока русская сцена его времени все же не приняла («Балаганчик» Мейерхольда скорее исключение, чем правило), то Выспяньский – главным образом и преимущественно драматург: его пьесы до сих пор идут на польской сцене, составляя необходимую, постоянно присутствующую часть *живого* национального репертуара. И все же сближающего их было намного больше.

В первую очередь, казалось бы, сами напрашиваются для сравнения *Маска (маски)* и *балаган*. Действительно, и в «Балаганчике» Блока (1905), и в некоторых пьесах Выспянского («Свадьба», 1901 и «Освобождение», 1902) действуют маски. В стихотворении Блока «Балаганчик» – это маски-куклы черта и паяца; в его пьесе того же названия (1906) появляются маски более широкого набора персонажей, в том числе и «мистиков», но в обоих случаях Поэт находится среди них и вынужден выдерживать их натиск. В «Освобождении» Выспянского «маски» также впрямую вторгаются в жизнь героя-Поэта и не без повода: это маски эриний, богинь возмездия. «Балаганность» жизни, ее шутовской (у Выспянского скорее *полушутовской*) наряд, ее «чад», «вихрь» и «звон» губят Поэта.

Оба драматурга символизма идут к цели близкими тропами: через иронию и гротеск: в «Свадьбе» Выспянского на протяжении большей части действия разыгрывается (за *стенами*, т.е. внутри свадебного дома) «базар житейской суеты», «ярмарка тщеславия». У Блока-поэта в самом начале века тоже настойчиво звучит почти навязчивым лейтмотивом лирики: «Там... за стеною – шутовской маскарад». Близки друг другу и образы «балаганчика» (русского) и «шопки» (польской), обыгранной Выспянским в «Свадьбе» – т.е. увеселительного, когда-то народного зрелища. В поэтике обоих символистов, однако, это простонародное потешное зрелище становится символом современного вертепа, «негожей» (а может, и позорной) жизни. Нас особенно интересует п р и р о д а таких неотступных идей-мотивов у обоих символистов, питавшая господствующие настроения их творчества тех лет. Поэтому не менее, а даже более оправданным представляется сопоставление *доминирующей тональности* пьес Выспянского и, казалось бы, «проходного» стихотворения Блока «Свет в окошке шатался...» (1902). И не только потому, что они ближе друг другу хронологически. Блоковское стихотворение открывает нам некоторые важные черты символистской драмы начала века, позволившие ей избежать искушения только насмешничества, только передразнивания и совсем нетрудного осмеяния неприемлемого (чтоб не сказать жестче: ненавистного) для обоих поэтов окружающего мира. Оно позволяет услышать не какую-то «новейшую», а совсем старую, даже древнюю, архитектурную тональность – тональность трагедии, трагичности, не облегченной той или иной актуальностью.

Именно этот мотив и тон растоптанной гармонии, растрескавшихся опор и основ, разорванных естественных связей был многократно и остро усилен в пьесе Блока «Балаганчик» (1905) и разросся в ней добавочными сюжетно-драматургическими линиями, но заявлен он во всей своей непереносимости для поэта был уже в стихотворении «Свет в окошке шатался...» (обратим внимание на это «шатался»).

Созвучны друг другу и главенствующие у обоих поэтов и драматургов в это время мотивы «бала» – «праздника» – «веселья» (у Выспянского «свадьбы», которая по-польски так и звучит «веселе»). Но есть в этом веселье какой-то кислотный, отравляющий тон – тональность н е п р а в д ы, фальши во всем, что делается там – «за стеною». У Блока: «Наверху – за стеною – // Шутовской маскарад. // Там лицо укрывали // В разноцветную ложь. // Но в руке узнавали // Неизбежную дрожь». В сюжете «Свадьбы» Выспянского завязка действия тоже происходит «там – за стеной», а действующих лиц к концу пьесы пронизывают и «ложь», и «дрожь»: у Блока и у Выспянского природа б а л а г а н а – более трагическая, нежели комическая, ироническая или даже саркастическая. И – как бы мы не старались избежать опошленного журналистами определения поэта как камертона и сейсмографа настроений своего времени, это особое, «рубежное» настроение у поэтов – у обоих поэтов – неоспоримо есть. Но залегает оно не во вне, а *внутри*. Для Блока и для Выспянского оно – не столько *не*-строение окружающего мира, сколько *не*-строение собственной души.

Что же царит на балу? Танец. Но в поэзии символистов танец тоже меняет свою природу: теряет энергию искреннего веселья, радости, жизни. Если в стихотворении «Балаганчик» (1905) и пьесе того же названия (1906) Блок запечатлевает почти веселую гримасу конца веселья и ненастоящей смерти (паяц, как известно, «истекает клюквенным соком»), то в более поздней пьесе «Роза и Крест» он с горечью расстается со все-таки возможным полнокровием жизни: «Доктор (склонившись над телом погибшего героя): «Сколько крови! Сколько крови!» Впрочем, сам герой чисто символически двойственен: живой ли он человек или – *выдуманный* «прекрасной дамой» страж-паладин?

Перерождение танца в символическое полупризрачное, полужизненное действо в пьесе Выспянского «Свадьба» прорисовано особенно рельефно. В финале все персонажи мечутся

либо, наоборот, топчутся (это зависит от режиссерской интерпретации) в некоем подобии полусонного, на глазах все более стынувшего хоровода, сохраняющего внешние движения жизни, но лишившегося живой горячей крови. «Стынувшее движение» – это внутренний, психологический жест – как сказал бы Михаил Чехов, великий актер эпохи уже угасающего символизма – «холодеющей души». Эпитеты «стылый», «холодеющий» – едва ли не любимые русским символизмом. Блок сам о себе много писал: «Я стыну... Холодеет кровь...» Танец у Блока зачастую – стихия (природы или человеческих страстей); она может быть вольной, даже веселой, легкой: это летящая над землей выюга, танцующий ветер и т.п. Танец в польской драме – а этот мотив зарождается и разрастается еще в драматургии Мицкевича – иной: это нагруженный тяжелыми смыслами знаковый «пляс» (а не беззаботная пляска), и поэтому у Выспянского в ткани его пьесы он обозначен и функционирует не как *taniec*, а как *tan*. Ядро смысла такого образа – порочный танец как отражение порочной жизни. Поэтому в его «Свадьбе» персонажи-гости сначала пляшут вольно, залихватски, горячо, а к финалу застывают и холодеют. (Впрочем, образ порочного танца-стихии гостит и в лирике Блока, особенно в «демонические» 1910–1913 годы его творчества.) Поразителен финал пьесы польского поэта-драматурга: к концу действия распорядителем-дирижером (и своего рода режиссером) всего свадебного праздника становится совсем уж уникальный, неожиданный даже для фантастического символизма, сценический персонаж: в реальной жизни совершенно неодушевленный (но одушевленный драматургом!) п р е д м е т: оживший стожок соломы, которым в польских деревнях на зиму укрывают кусты роз. Он становится распорядителем, мистагогом полусонного, замороженного хоровода персонажей. Надо ли специально оговаривать, что мотив гибнущих роз, которые все-таки надо во что бы то ни стало сохранить (он звучит в блоковской драме «Роза и Крест») – это еще один, открытый к сопоставлениям общий мотив цветка-носителя жизни, сближающий поэтические откровения русского и польского поэтов? Но потому, что он лежит, что называется, на поверхности, мы минуем его. Тем более что многие другие образы символического стиха и символической драмы обнаруживают точки соприкосновения.

Одним из таких, к тому же отнюдь не однозначных, напротив, многосмысловых образов, рельефно выступает образ, отнесен-

ный обоими поэтами к отдаленному прошлому, к так любимому и европейскими и русскими символистами средневековью: образ рыцаря (в русской традиции чаще выступающего в облике «латника»). Но именно в *рыцаре* проступают расхождения. Для Блока он персонаж лирический, исповедальный, идеализированный. Для Выспянского – суровый, почти устрашающий, «отряхавший прах» со своих лат в упрек потомкам. Однако в обоих случаях этот образ – «голос оттуда», проекция из прошлого в настоящее, и зачем-то он, Рыцарь-Латник, обоим поэтам нужен.

В блоковской пьесе «Роза и Крест» (1911) этот средневековый герой выступает в двух ипостасях: молодого трувера Гаэтана, рыцаря-«Будущее» и старого верного стража Дамы, носящего имя рыцаря-«Несчастье». Странное поименование для героя, не правда ли? Ведь рыцарь, по определению, персонаж победительный (хотя в поэтической традиции существует и «рыцарь бедный»). Видимо, оба поэта-драматурга, вызывая из небытия фигуры рыцарей, вызывают их с разными целями или, иначе говоря, расходятся в целеполагании. Для Блока в пьесе «Роза и Крест» осуществляется воссоединение двух, до тех пор расщепленных начал одной личности – преодоление символистского дуализма, постижение гармонии личности через воплощение двух, совсем разных начал: торжествующего «я» молодого победительного Гаэтана и жертвенной любви готового отказаться от своего «я» Бертрана.

У Выспянского в драме «Свадьба» (1901) тоже появляется свой рыцарь, он тоже – воззвание из прошлого. Но у Выспянского, естественно, более силен национально-освободительный, не столь лиричный и не такой «мистический» мотив, как у Блока. Он «нагружен» императивом требовательной памяти о былом величии Польши – ради воссоединения всех частей ее тоскующего по этому воссоединению организма: дворянства (шляхты), интеллигенции, крестьянства. Оба поэта, впрочем, уже к началу 1900-х гг. разуверились в возможности такого единения.

Мифологема Рыцаря, как мы уже отмечали, это *воззвание*, голос из прошлого. Это голос, который нельзя, недопустимо не услышать. Но и следовать ему невозможно.

Так же как и для Блока, для Выспянского «незримое – вочеловечить» было никогда не ослабевавшей внутренней потребностью. Его Рыцарь готов помочь пленному современнику (т.е., читай, самому Поэту), готов вызволить его:

Дай мне руку, дай мне руку,
Я пришел с оружием к вам,
С поля битвы несу дань,
дай мне руку, подай длань!..

– вызывает Рыцарь. Но Поэт пугается и вырывает руку.

Разумеется, реальное вочеловечивание не *тела* Рыцаря (для Блока – навеки невоплотимой Мечты, Идеала; для Выспянского – желаемой, но тоже невоплотимой свободной Польши), ни даже его голоса (а лица его и так не видно за опущенным забралом) – невозможно. Но в «облаке» двоемирия символизма возможно все. Рыцарь, конечно, м и ф, а не ф а к т. Однако искусство имеет ту особенность, что в нем, порою, миф ценнее факта. Эту аксиому искусства и Блок, и Врубель, и Выспянский знали превосходно.

Вызывание («выманивание») некоей персоны из прошлого сродни ее же выманиванию из запредельного, невидимого мира. Образ П р и з р а к а, явившегося в *яви* – такой же постоянный персонаж символической образной системы, как и маска, стихийный (или двусмысленный, даже порочный) танец или рыцарь в обеих его ипостасях, верного стража-паладина Дамы или же рыцаря-мстителя.

Явление Призрака, действующего на равных правах с живыми, – еще одно открывающееся поле для поэтических сопоставлений.

У Блока этот мотив может быть и не самый громкий, но зато самый личный: «Я – Призрак», – говорит о себе поэт (в стихотворении «Как тяжело ходить среди людей // И притворяться непогибшим»...) Напомним, что образ Призрака – один из самых укорененных глубоко в подсознании образов народных поверий, где он принимает облик Упыря (в польской народной мифологии вариант звучания «Upiór») или же, в искусстве – более поэтичного Демона. Не слишком громкий у раннего Блока, этот мотив-образ экспрессивно разрастается у Врубеля. В 1910 году Блок пишет стихотворение «Демон» (без посвящения, но явно резонирующее с картинами Врубеля). В нем снова звучит «Я» поэта лирической и безнадежно трагической нотой; в нем есть, более того, важное признание об иссякновении, об утрате сил («С тобой... я, горний, навеки без сил...»).

У Выспянского, напротив, явление Призрака, можно сказать, максимально объективировано: оставаясь предвестником беды

(как в народных поверьях), его Призраки, отменяя личностное «Я», взывают к общему национальному «Нам» («Нам надо вспомнить, нам надо бороться»).

Так, в драме Выспянского «Свадьба» появляется какая-то особая модификация Призрака: не убывающего, не исчезающего, а напротив, *П р и з р а к а, в о з р а с т а ю щ е г о в с и л а х*. Присущая символистам жажда «воплощения невоплотимого» в драме Выспянского таким образом как бы многократно усиливается сценически, воплощается (прорастая в материальную плоть), что казалось немыслимым для символистской драмы.

Пьесы Блока, произрастая, сюжетно развиваясь и разветвляясь из его же лирических стихотворений и даже целых лирических циклов, становились в драматической форме жестче, экспрессивнее, «демоничнее». Блок, постоянно (и мучительно!) искавший формулу объединения искусства и жизни, с юности знакомый с софиологией Владимира Соловьева и друживший с поэтом и философом Сергеем Соловьевым, возможно, не без их влияния нашел эту формулу не в эстетических и даже не в философских постулатах, а в богословском тезисе (о Св. Троице), и в 1910-е годы писал об искусстве и жизни как о существующих *нераздельно и неслиянно*. Но тот же друг поэта, Сергей Соловьев, с горечью замечал в символистских пьесах усиливающийся тон «демонизма» и «иммориализма». Блок, очень любивший театр, улавливал в нем, видимо, возможность более резкого, чем в поэзии, не «прикровенного» высказывания. Выспянский, буквально живший и дышавший театром (и не только театром), писал свои пьесы, «сразу» минуя поэзию – как не терпящий отлагательства *вопрос и ответ* современникам.

Диапазон сопоставлений обоих поэтов-драматургов, Блока и Выспянского, можно было бы расширить. В него входят и такие, общие для обоих мотивы, как мотивы *т у м а н а* и *м г л ы*, а также исчезающей дали, «далеких полей», отражающие призрачность видимого мира, хотя и трактованные по-разному. Напомним, что образы тумана и мглы унаследованы символизмом от романтизма и связаны с дуалистическим мировосприятием, с онтологической – бытийственной – двойственностью, двусмысленностью (а может быть, и многосмысленностью), принципиальной *не-ясностью* видения мира.

Даль – это «поля», «дол», «незапятнанный луг», «зелень равнин». Странно, но такая сильная у обоих поэтов любовь к полям (символу не-городской чистоты) сплетена с мотивом *утраты*.

У Блока это уход, исчезновение в дали «излученного пути», где все мольбы «уже отзвенели» («Ты в поля отошла *без возврата...*» < подч. – Н. Б.>). У Выспянского, напротив, в финале «Свадьбы» начинается звук: звучит все громче, по нарастающей грохот конских копыт: из полей (на нас) несется седок, но – *безвозвратно* потерявший «золотой рог» свободы (у его пояса остался «только шнур»). Уход в поля – возвращение с полей: меняется только вектор движения, остается глубинный горький смысл утраты, потери.

В этот же круг входят и образы «слепоты» героя (у Блока чаще «глухоты», «глухости»: «Я глухну...»). В неосуществленном замысле пьесы «Дионис Гиперборейский (1906) у Блока есть образ вожака – сильного, но «ослепленного». Мотив незрячего водительства тревожил обоих поэтов, но в этом случае они близки друг другу, оба не питают никаких иллюзий. О с л е п л е н и е – такой же сильный механизм-рычаг подавления личности, как и в ы з ы к и й с о н и л и о б е з д в и ж е н н о с т ь. В трагедии Выспянского «Освобождение» (1903–1904) в особенно обостренной жуткой форме фиксируется это состояние слепоты, так характерное для поэтики символистов. Достаточно напомнить одну из самых знаменитых пьес эпохи символизма М. Метерлинка «Слепые»: Герой с а м с е б я ослепляет подобно мифологическому Эдипу: «В полет! В полет!» – взывает он в финале и отправляется в такой символический полет, но – с «с выколотыми очами...» Античный мир снова жестко вторгается в «сегодняшний день» сквозь символическую да и любую зыбкость.

* * *

Провидческая сила художественного гения Блока поразительна. В коротком (всего пять четверостиший) стихотворении – «Все ли спокойно в народе?» (март 1903 года) он прочертил судьбы России не менее (а может, даже и более) чем на столетие вперед. Выспянский тоже предвидел, что «тяжелые ворота» долго еще народу не удастся «отмкнуть». Но поляки более благодарны тем, кто столетиями создавал принадлежащую им художественную культуру: еще в начале XX века, во всяком случае к 1921 году, году смерти Блока, они уже причислили Выспянского к ряду «вещунов-пророков» своей нации. Александр Блок такого благодарного понимания от своих сородичей не дождался.

СОКРОВЕННЫЕ СМЫСЛЫ ПОЭМЫ «КОЛОКОЛА»
Э. ПО – К. БАЛЬМОНТА – С. РАХМАНИНОВА

Художественно-смысловое пространство вокально-симфонической поэмы Сергея Рахманинова «Колокола» стало местом «виртуальной» встречи трех очень разных художников – Эдгара По, Константина Бальмонта и самого Рахманинова. Их диалог выстраивается как своего рода «эстафета смыслов», как цепь интерпретаций, идущая от англоязычного первоисточника Эдгара По через русский перевод Бальмонта к музыкальному истолкованию Рахманинова.

В пределах избранной в данном случае эстетики любое произведение – прежде всего носитель именно этих сокровенных смыслов. Они специально культивируются, становятся центром художественного мировоззрения, стремясь прорваться сквозь покровы повседневности к глубинным тайнам бытия. Как подчеркивал Жан Мореас, «...в этом искусстве картины природы, поступки людей, все конкретные явления не могли бы выступать сами по себе: здесь это осязаемые оболочки, имеющие целью выявить свое скрытое родство с первичными Идеями»¹. «Все явления стали для нас прозрачными», – вторит ему русский автор. «За ними, – продолжает он, – мы видим теперь еще что-то важное, таинственное, единственно существенное»². Это «важное и единственно существенное» оказывается недоступно рациональному познанию, принципиально неоднозначно и несказуемо. Оно, по словам Эдгара По, составляет необходимое для подлинной поэзии «...подводное течение смысла, пусть неясное»³.

Одним из общих свойств, объединивших композитора, автора поэтического первоисточника и переводчика, является на-

¹ Мореас Ж. Манифест символизма // Современная французская литература. Электронная энциклопедия / Под ред. Вл.А. Лукова. Код доступа: <http://modfrancelit.ru/manifest-simvolizma-statya-zh-moreasa-tekst-le-symbolisme-tekst-perevoda-v-sokr/>

² Волынский А. Декаденство и символизм // Борьба за идеализм. СПб., 1900. Цит. по: Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М., 2001. С. 46.

³ По Э. Философия творчества // По Э.А. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М., 2003. С. 718.

меренный акцент на неких неявных и не проговариваемых на-прямую смыслах. Эти смыслы в самом точном значении слова «сокровенные» – т.е. «сокрытые», спрятанные от непосвященных и заключающие в себе самые важные, драгоценные для авторов мысли и идеи (в соответствии с однокоренным словом «сокрови-ще»). Ради них часто истончается и рвется ткань связанного пове-ствования, цепь обыденных, рационально постигаемых событий. Под прозрачными покровами или в прогалах внешнесобытийной ткани выращиваются и просвечивают иные миры и высшие тай-ны бытия. Намеренно оставленные «логические прогалы» часто становятся указанием на сокрытые в произведении более глубо-кие и важные смыслы.

В центре нашего внимания будет уже упомянутая цепь пре-емственности от автора к автору, и в первую очередь попро-буем выяснить, какие сокровенные смыслы поэмы Эдгара По («The Bells», 1848–1849) сохраняет в своем переводе Константин Бальмонт («Колокольчики и колокола», 1895–1901), ибо только они могли оказаться в «точке схода» всех трех интерпретаций – в поэме Рахманинова. Не менее важно будет выяснить, что рус-ский поэт добавляет от себя.

Подлинник По в переводе Бальмонта сохранил свои сущност-ные черты, хотя и был заметно переосмыслен русским поэтом. Бальмонт оставляет в неприкосновенности важнейшие идеи и подтексты оригинала. Четыре строфы поэмы, как и у По, схва-тывают главные вехи человеческой жизни – юношеские надежды («серебряные колокольчики»), счастье любви (свадебные «золо-тые» колокола), знаки беды (набатный «медный» звон) и неиз-бежный печальный исход («железные» похоронные колокола).

Некоторые смысловые подтексты поэмы По Бальмонт сохра-няет, но заметно смягчает или трансформирует. Так, в четвер-той строфе первоисточника появляются загадочные обитатели колокольни – ghouls [gu:ls] – «вампиры», «упыри»: «Нелюди вы, звонари, вам веселье в этом гуде, упыри!» (пер. М. Донского). Их песням и хороводам посвящена четверть всей строфы – 11 строк из 44. Кто они, над чем глумятся, о чем их песни? Здесь богатое поле для читательской фантазии.

У Бальмонта вместо целой толпы странных призраков появ-ляется не менее загадочный «кто-то черный»: «С колокольни кто-то крикнул, кто-то громко говорит, кто-то черный там стоит, и хохочет, и гремит, и гудит, гудит, гудит, к колокольне припадает, гулкий колокол качает...» Среди них, конечно, «черный человек»

из маленькой трагедии Пушкина и многое другое⁴. В этом образе – те же недобрые знаки, что и у По, однако в переводе они приобретают иное звучание.

В поэме Бальмонта иначе звучат сами колокола. У По звон, колокола и колокольчики напрямую связаны со стихийными и опасными мировыми энергиями. Даже в светлых частях его поэмы тайную тревогу рождает напряженная энергия стиха, характерные, как бы заклинаящие, повторы слов, в первую очередь слова *bells* (колокола). Эти повторы заполняют порой по несколько стихотворных строк подряд – *bells, bells, bells, bells...* В русском переводе этот фонетический эффект передать невозможно. Все русские слова этого смыслового ряда – звон, звонят, колокола, даже «бом-бом» – все же мягче англоязычного *bells* с его гулками «б» и «з».

В англоязычном варианте есть еще одно очень важное слово-образ, не переданное адекватно ни в одном из известных мне переводов – это слово *cells* во второй строфе (словарное значение слова *cell* – отсек, камера, ячейка, углубление, келья и т.п.), в поэме упоминаются «*the sounding cells*». Бальмонт переводит слово *cell* как «келья» и опускает определение «*sounding*» (звучащий). Его вариант выглядит так: «из призывных дивных келий...». Что это за таинственные «кельи» – загадка (возможно, намеренная) для читателя. Между тем есть основания предполагать, что у американского поэта возникает вполне определенный образ – это внутренность колоколов, их «нутро», «чрево», которое вмещает в себя целый космос (или скорее хаос). Это «чрево» «выплескивает» только то, что готов услышать человек в определенные моменты своей жизни. Оно же имеется в виду, когда в четвертой строфе появляются слова «из глоток ржавых...» (этот оборот переводится легче и примерно совпадает во многих русскоязычных версиях). Там, в этом «чреве» живут и плодятся упомянутые «упыри», которые резвятся на колокольне в четвертой строфе поэмы По. Заметная нивелировка этой смысловой сферы, как и введение образа «черного звонаря» вместо целого сонма «упырей», – свидетельства иных эстетических установок русского поэта, его стремления избегать чрезмерно резких и пугающих

⁴ Коннотации этого образа интересно обсуждаются в публикации А. Коробейникова. Подробнее см.: Коробейников А. Система символов поэмы Эдгара По «Колокола» // Музыкальная академия. 2011. № 3.

поворотов повествования, уходить от слишком абстрактных образов и понятий.

В то же время Бальмонт заметно расширяет зоны «сокровенных смыслов» по сравнению с оригиналом По.

В его переводе одним из ключевых образов поэмы становится «сон»⁵. В первой строфе появляются слова «забвенье» и «наслаждение нежным сном», во второй строфе – «безмятежность нежных снов», с особой настойчивостью повторяются упоминания сна в последней строфе: «горькой жизни кончен сон», «и мы глаза смежим», «страдалец непробудным сном уснул», «глаза сомкнуты сном», «и протяжно возвещает о покое гробовом». В оригинале мы таких оборотов не найдем. Однако эта вольность не противоречит поэтическому духу По. Образы сна могли спонтанно возникнуть из самой атмосферы ночи, пронизывающей всю поэму По. Кроме того, Бальмонт, много переводивший произведения американского писателя и глубоко изучавший его творчество, мог привнести в свою версию «Колоколов» многозначную символику сна из других стихотворений любимого поэта.

Образы сна образуют одну из главных тем поэзии По, им специально посвящены несколько стихотворений: «Сон», «Сон во сне», «Мир сновидений», «Спящая». Близкие мотивы появляются и в других произведениях. В них складывается своеобразная мифологема сна.

Она обретает многообразные и сложные коннотации. Сон – это знак иного мира, в нем смещены все законы и смешаны разные чувства, печаль и боль неотделимы от светлых воспоминаний, нежных чувств и мечты о покое.

Здесь сон и явь теряют четкие границы:

Все, что зрится, мнится мне,
Все есть только сон во сне⁶.

Мифологема сна у По тесно связана с особым образно-смысловым пространством. Оно образует центр поэтической

⁵ Важные аспекты этой темы затрагиваются в уже упомянутой статье А. Коробейникова (*Коробейников А. Система символов поэмы Эдгара По «Колокола»... С. 35*).

⁶ По Э. Сон во сне / Пер. К. Бальмонта // По Э. А. Стихотворения. Новеллы... С. 35.

системы писателя, является одним из важнейших мотивов всего его творчества. Это область пограничных, критических состояний: между жизнью и смертью, реальностью и мечтой, сном и явью, вещами внятыми и непостижимыми. Эта смысловая сфера имеет глубокие истоки в философско-эстетических установках писателя, к ней устремлены его духовные поиски. В одном из современных исследований эта сфера определена как «промежуточные состояния», как «...длительный разрыв между моментом смерти и вознесением души в освобожденном состоянии в пространство истинного бытия»⁷.

Бальмонт создает свою мифологию сна, явно навеянную стихами и прозой американского автора и очень близкую многим другим русским поэтам той эпохи⁸. Сон у Бальмонта, так же как и у По, часто становится сном смерти и особым смысловым пространством, воплощая свойственную этому типу эстетики тягу к запредельному. Почти повтором По звучат, например, строки стихотворения «Раненый» из сборника «Горящие здания»:

Есть только мысль, есть призрачное море,
Я чувствую, что эта жизнь есть сон⁹.

В своей версии поэмы «Колокола» Бальмонт вполне отдал дань этой столь важной для него образной сфере. Нетрудно заметить, что здесь вновь звучит характерный и для По и для русского поэта мотив нераздельности сна жизни и сна смерти.

Уже в первой строфе поэмы есть характерный штрих (точно уловленный и в поэме Рахманинова). В первой части намеренно рвется общая логика повествования. Светлый «сладостно томящий» звон бубенцов вопреки прямой логике говорит о «забвенье», о «сне». Эти слова не очень естественно соединяются с юным упоением жизнью, с бубенцами, звенящими, «точно звучный смех ребенка», общей устремленностью в будущее. Особенно загадочны слова о «днях заблужденья», за которыми «наступает

⁷ Козлова Д.В. «Промежуточные состояния» души как объект художественного анализа в прозе Э. По // Эдгар Алан По. Эссе. Материалы. Исследования. Вып. 3. Краснодар, 2000. С. 134.

⁸ Особенно яркий пример родственной Бальмонту трактовки этой темы можно найти у А. Ремизова (см. об этом: Цивьян Т.В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России: Избранные страницы. М., 1993).

⁹ Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969. С. 172.

возрождение». Эти характерные смысловые «прогалы» должны, как уже говорилось, сигнализировать о «прорвавшихся» в видимую жизнь глубинных и темных смыслах. Эти смыслы неявно отсылают нас к четвертой строфе: быть может, упоминающийся там «горькой жизни сон» – это дни заблуждения, а «непробудный сон» и «покой гробовой» – «возрождение»? Подобная трактовка вполне укладывается в бальмонтовскую мифологию сна.

Все описанные смыслы сходятся в музыке вокально-симфонической поэмы Рахманинова – в нашем случае она образует конечное звено в цепи трех интерпретаций одной поэтической концепции. Рахманинов не только проявляет удивительную чуткость ко всем аспектам сокровенных смыслов, донесенных до него переводом Бальмонта. Композитор вносит в них свои акценты, порой как бы «договаривая» за поэта нечто невысказанное и важное.

И для него, как и для Бальмонта, ключевыми являются слова «забвенье», «сон». Они специально выделены уже в первой части поэмы. Отмеченный выше странный поворот в бальмонтовском повествовании – «...говорят они о том, что за днями заблуждения наступает возрождение, что волшебное наслаждение, наслаждение нежным сном» – рождает в музыке резкий перелом. Сразу за упоминанием «нежного сна» возникает довольно долгий эпизод тихого, почти гипнотического звучания. Здесь таятся темные тени, которые в конце эпизода на миг сгущаются, рождая сумрачные, пугающие видения.

Любопытное косвенное свидетельство погруженности композитора в полный темных подтекстов мир сновидений По и Бальмонта можно усмотреть в характерной описке, допущенной Рахманиновым в черновой партитуре¹⁰ «Колоколов»: вместо слов «нежным сном» он пишет «вечным сном». Возможно, это чистая случайность, объяснимая инерцией легко рифмующихся слов.

¹⁰ Рукопись, хранящаяся в Музее музыкальной культуры (ныне – Государственное музейное объединение музыкальной культуры) им. Глинки (ф. 18, № 19), обычно атрибутируется как эскизы поэмы «Колокола». Тщательное ее изучение показало, что она является сокращенной записью полной партитуры «Колоколов», отличающейся от окончательного варианта лишь некоторыми деталями. Этот вывод позволяет утверждать, что поэма в основном закончена в Риме 26 марта 1913 года (как значится в автографе), а в июне-июле того же года в Ивановке Рахманинов не заканчивал или оркестровал сочинение, а только переписывал его набело и корректировал детали.

Но что-то мешает безоговорочно принять такую версию – слишком многозначительна и концепционна эта подмена слов.

Особая атмосфера эпизода сна многими смысловыми поворотами перекликается с кодой первой части – там вновь хор поет без слов (теперь уже вместе с солистом-тенором), распевая последнюю гласную текста.

Начало второй части также может быть признаком логического обрыва – ухода от привычных ассоциаций и ожидаемых смыслов. Свадебные колокола звучат здесь совсем не празднично – глухо, тяжело, отдаленно, словно сквозь дымку сна или воспоминаний. Это все тот же мир грез, в котором легко смешиваются волшебные, чарующие видения и тяжелые предчувствия, это иной, призрачный мир, где властвуют неведомые человеку законы.

«Сны» на время развеиваются набатом третьей части, но, кажется, только для того, чтобы густо заполнить смысловое пространство финала. Тяжелый «сон жизни» наполняется горькими мыслями о другом – «непробудном» сне. И в этой части Рахманинов существенно расширяет сферу сокровенных смыслов поэмы Бальмонта, в то же время продолжая обозначенную еще в поэзии По ассоциативную линию.

Огромную роль в реализации центральных идей произведения Рахманинова играет глубинный музыкально-тематический пласт. Именно в нем запрятана мысль о трагической изнанке даже самых светлых эпизодов поэмы. Через все произведение проходит сквозная интонация, которая сначала не привлекает к себе внимания, остается почти незаметной. Она как бы имитирует своими контурами раскачку колоколов и кажется лишь элементом звукописи.

Смысловой подтекст этого сквозного мотива выходит на поверхность только в финале. В одном из эпизодов контуры этого мотива слегка изменяются, и в них явственно обнажается тема «*Dies irae*» – традиционный романтический символ смерти и зла. Он с теми же смысловыми коннотациями появляется во многих других произведениях Рахманинова. Здесь же этот многозначительный символ изначально скрыто присутствовал в сквозном колокольном мотиве. Обнажаясь в финале, тема «*Dies irae*» как бы *post factum* проясняет тайный и темный подтекст и радостных звуков первой части, и сумрачного звучания свадебных колоколов.

Еще один пласт поэмы, рождающий многозначные намеки и подтексты, связан с внетекстовыми аллюзиями рахманиновской музыки. В ней яркая стилевая самобытность и индивидуальность парадоксально сочетаются с огромной ролью явных

отсылок к чужим музыкальным текстам – от Моцарта до Вагнера и Малера. Аллюзии, спрятанные в музыкальной ткани, скрывают тайное указание на сокровенные смыслы произведения, стремление придать им универсальность, даже космичность звучания. Композитор словно вызывает тени великих, возлагая на них роль свидетелей и судей всему происходящему.

По-видимому, Рахманинов отдавал себе отчет в этой особенности своего произведения. Во всяком случае одну из многочисленных отсылок к чужим текстам он специально и настойчиво отмечает в первых автографах партитуры: над одним из фрагментов финала (со словами «И рыдаем, воспоминаем») неизменно выставляется ремарка: «П.Ч.» (или латиницей – «P.Tsch.») – «Петр Чайковский». Ссылка на Чайковского здесь может свидетельствовать о специфике обращения Рахманинова к внетекстовым аллюзиям – это не цитирование, а лишь воспроизведение важных признаков чужого образца: характерного гармонического оборота или фактурного приема, общего мелодического контура (так, пометка «П.Ч.» отсылает к горестным вздохам из темы трио второй части Шестой симфонии Чайковского). Примерно в той же степени узнаваемы и другие «квазичитаты». В рамках этой статьи можно упомянуть только самые заметные из них. Это возникающая в конце первой части отсылка к эпизоду «Хождение в невидимый град» (вступление ко второй картине четвертого действия) из оперы Римского-Корсакова¹¹. В этой отсылке можно услышать упование на грядущее торжество неких светлых идеалов, выходящих за рамки личной судьбы человека, – идеалов целого народа или даже всего человечества. Однако аллюзия на Великий град Китеж способна нести и иной подтекст – напоминание о нереальном, мистическом пространстве, в котором только и возможно подлинное обретение Радости и Света.

Во второй части поэмы многозначительны явные ассоциации с тематизмом Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римского-Корсакова¹². И вместе с этими ассоциациями рож-

¹¹ На это сходство впервые обратил внимание А.И. Кандинский (см.: *Кандинский А.И. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола»*. Очерк второй // Советская музыка. 1973, № 6. С. 94).

¹² Сходство с «ориентом» Шемаханской царицы отмечает в связи с этой музыкой А.И. Демченко (См.: *Демченко А.И. «Колокола» С. Рахманинова как социально-психологический феномен* // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. Ростов-на-Дону, 1994. С. 77).

дается смутное ощущение коварной обманчивости любовных грез, о которых повествует поэтический текст Бальмонта. Важную роль играют «квазицитаты» в четвертой части, финале произведения. Ее основная тема несет в себе скрытое родство с финалом «Песни о земле» Малера (шестой частью, «Прощание»). Скорее всего, это сходство определили общие художественные задачи и дух времени: оба сочинения, появившиеся в преддверие великого поворота истории, обозначенного Первой мировой войной, несут в себе прощальные мотивы, словно подводя трагический итог завершающейся эпохе.

Подлинной смысловой кульминацией произведения становится coda финала – заключительные 11 тактов партитуры. Они звучат как оркестровое послесловие сразу за фразой поэтического текста: «И протяжно возвещает о покое гробовом». Этот «гробовой покой» неожиданно и вопреки всему ранее прозвучавшему озаряется тихим, но пронзительно мощным духовным светом. Нарочитый разрыв логической ткани, свойственный, как уже говорилось, эстетике Бальмонта и других русских художников той эпохи, оказывается в этом случае особенно глубоким, а значит – и особенно важным указанием на сокровенные смыслы всего повествования. Они вмещают в себя и искупление «дней заблуждения» (упомянутых в первой части), и разрешение всех страданий и страхов, и видение некой истины, обретенной вопреки рациональной логике, земному опыту и знанию. В последних тактах поэмы сходятся и ощущение космического преображения (родственное многим страницам творчества Малера, Скрябина, Айвза и других представителей эпохи), и спрятанный в «тристановских» хроматизмах намек на романтический образ Liebestod, и итог пути в «невидимый град» к далекому обетованному свету.

В условиях назревавшего в канун Первой мировой войны исторического слома вокальная симфония Рахманинова со всеми ее подтекстами и дополнительными скрытыми смыслами должна была прозвучать многозначительным иносказанием о судьбах мира и России. Многие и в нашем сегодняшнем мире делают это иносказание актуальным.

СИМВОЛИЗМ В РЕГИОНАЛЬНЫХ ШКОЛАХ.
ПОИСКИ ЯЦЕКА МАЛЬЧЕВСКОГО

Посвящается Сергею Андрианову

Польская живопись конца XIX – начала XX века – неотъемлемая часть европейского искусства. В этом можно было убедиться в залах ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве, где в 2009 году проходила уникальная по богатству творческих тенденций и имен выставка «Символ и форма». По-новому и для молодых поколений неожиданно раскрылась полная тонкого очарования и нередко приближающаяся к гротеску поэтика и стилистика искусства польского символизма. Природа как таинство, человек как драматическая загадка, мир как нечто замкнутое в себе и одновременно чреватое конфликтами – все это индивидуально воплощалось в живописи, имеющей разные национальные и европейские истоки, а порой заключающие интересные творческие соприкосновения и параллели.

Рассмотрим некоторые аспекты творчества Яцека Мальчевского (1854–1929). Этот художник вобрал в себя стремление к картине-синтезу, поиски насыщенной духовными коллизиями обобщенно-монументальной формы. Все это нередко было реакцией на конфронтацию безудержности человеческих страстей и стремления к новой духовности, неудовлетворенности земным бытием и недостижимости высоких идеалов. «Нет больше ничего, ни прогресса, ни принципов, только фразы, слова, пустая болтовня – вот что мало-помалу начинаем мы видеть в нашем времени. <...> Видишь, что не стоит умирать ни за какое дело, а жить надо несмотря ни на что, и надо оставаться честным человеком <...>, но ни во что не верить, кроме искусства, чтить только его», – так писали братья Гонкуры¹.

Своеобразным манифестом этих стремлений и конфликтов в их национальном варианте стало полотно Мальчевского «Меланхолия» (1890–1894, Национальный музей, Познань), в котором

¹ Гонкуры де Э. и Ж. Дневник. М., 1964. Т. 1. С. 403.

дан символический психологический и социально-исторический портрет нескольких поколений поляков. Нестандартна композиция картины. Обращает внимание активно или пассивно взаимодействующая друг с другом толпа подростков, мужчин и стариков. Вся эта людская масса сосредоточена в замкнутом пространстве комнаты с широким окном в глубине. При более пристальном рассмотрении видно, что комната, изображенная Мальчевским, – мастерская, в левом углу которой перед мольбертом с начатым рисунком Богоматери расположился охваченный думами молодой художник. Его холст и является отправной точкой для этого внешне хаотичного, но внутри достаточно дифференцированного движения.

Ясно обнаруживается четкая поведенческо-возрастная дифференциация. Подростки – выразители самых бурных эмоций в картине. Движение их копий направлено в спины мужчин среднего возраста, которые, устремив секиры вверх, совсем не полны боевого азарта. Большая их часть пребывает в каком-то сомнамбулическом состоянии, показывая своим видом непонимание смысла происходящего. Впереди стоящая группа людей старшего поколения выражает еще большую апатию: одни спят «на ходу», другие в сонном забытии привалились к подоконнику, не замечая приоткрытого окна, символизирующего свободу. Снаружи, в позе долгого ожидания, облокотилась на край оконного проема женщина в черном – олицетворение Польши в трауре.

Первоначально полотно было названо автором «Пролог. Видение. (Последний век Польши)». Нынешнее, широко известное название – «Меланхолия» – получила от Ст. И. Виткевича в 1903 году, и с тех пор существует множество интерпретаций. Одна из них обозначается благодаря статье французского психолога П. Жане и содержится уже в самом названии – «Страх действия как существенный элемент меланхолии». Хотя статья была напечатана позднее, возможно, что произведение польского художника, выставленное в 1900 году в Париже, натолкнуло Жане на его выводы. Создается впечатление, что он буквально описывает композицию Мальчевского: «...связанные с меланхолией установки и особенно страх действия проявляются в виде реакций, прекращающих действие, замещающих его другим и прежде всего превращающих его в противоположное действие. <...> В конце концов <...> развивается страх перед жизнью, являющийся логическим завершением страха действия. Он со-

провождается общим продолжительным состоянием печали, подавляет все действия, делает человека вялым и может приводить к в высшей степени абсурдным действиям и переживаниям»².

Возвращаясь к поискам польского художника, можно заметить, что Мальчевский хорошо понимал субъективные причины гражданского пассивности своих соотечественников, при этом не культивируя их, как делали многие польские символисты. Его «Меланхолия» – это пример своеобразного психоанализа общества в целом. И если идея автора видится в том, что Художник должен понять и пережить нравственные страдания своего народа вместе с ним и всколыхнуть своим Творчеством освободительные порывы, то название, в данном контексте, можно считать «диагнозом» охватившего поляков состояния, не отрицающим в конечном счете веру в их «выздоровление».

Сразу после «Меланхолии» Мальчевский пишет другое произведение, ничуть не уступающее предшествующему по сложности концепции и оригинальности воплощения, а по размерам и превосходящее первую картину – «Порочный круг» (1895–1897 Национальный музей, Познань). Эта картина отражает распространенные на рубеже веков размышления художника о Жизни, Смерти, Времени и, наконец, о выборе, который должна сделать каждая творческая Личность. Композиция, на первый взгляд, проста: в центре комнаты на вершине двухскатной лестницы сидит задумавшийся мальчик с большой малярной кистью, а вокруг него в неустойчивом круговороте движутся полуобнаженные и одетые фигуры, несущие каждая свой символический подтекст.

Композиция имеет весьма определенную свето-цветовую градацию. Сразу же обращают на себя внимание фигуры слева, излучающие теплый свет и радующие глаз звонкостью цвета. Это сатир в окружении двух обнаженных нимф, застывших в движении, напоминающем какой-то языческий танец, а также юноша с девушкой в национальных костюмах и примкнувшая к ним полуобнаженная красотка, которые словно тянут протяжную ноту какой-то народной песни. Под этой группой зависли в воздухе плавно падающие куски леопардовых шкур. Этот условный изобразительный блок олицетворяет внутренний ирреальный мир, связанный с природной сутью человека, гедонистическими и национально-фольклорными началами.

² Жане П. Страх действия как существенный элемент меланхолии // Психология эмоций. М., 1984. С. 196, 200, 202.

Визуально занимающая большее место в пространстве правая часть картины погружена в холодный мрачный колорит. Это совсем иной мир. Каждая из фигур символизирует какое-то конкретное историко-социальное явление. Вот некоторые предположения по поводу смыслового звучания некоторых из этих образов. Изображенные за спиной главного героя два подростка олицетворяют надежду на новое поколение. Есть в картине и другие поводы для интерпретации. Таковы, например, фигуры, сгруппировавшиеся вокруг тела женщины, лежащей на широком недавно еще развевавшемся на ветру полотне. Ее рука судорожно схватила соскользнувшую с головы корону. Это женщина – многострадальная Польша.

Символична и фигура мужчины в разорванных кандалах, видимо, участника борьбы за освобождение. Он сбрасывает зеленую шинель, которая на символическом языке Мальчевского означает состояние неволи и подавленности. По поводу интерпретации застывшего в удивлении старика можно согласиться с польской исследовательницей А. Лавничаковой: это Кронос, персонифицирующий Время³, который как бы подытоживает и замыкает этот сюрреалистический круговорот.

На фоне преобладания столь насыщенного движения обращает на себя внимание единственная статичная фигура мальчик на лестнице. Ее метафорическое значение можно понять, учитывая, что лестница в этой польской картине – символ соединения мира высшего и земного.

Автор не делает однозначного разделения на позитив и негатив. Все гораздо сложнее: порой то, что, казалось бы, символизирует необузданность, стихийность, выглядит более притягательно, чем мрачноватые картины реальности. Все эти образы для главного героя картины не столько варианты выбора, как предполагает часть польских исследователей (К. Выка, А. Якимович), а скорее перспектива того, с чем ему придется столкнуться в жизни. Хорошо это для него или плохо – должно решить Время. В итоге доминантой картины становится центральная фигура старика – Кроноса.

В связи с изложенным вызывает неприятие один из переводов ее названия на русский язык – «Порочный круг». Никакой мотивировки его в контексте картины нет. Целесообразнее было

³ Каталог выставки «Символ и форма». М., 2009. С. 41.

бы закрепить за этим произведением другое, иногда встречающееся в русских переводах название – «Замкнутый круг», как символическое обозначение циклической бесконечности Бытия. Ст. И. Виткевич дал поэтическое описание этого полотна, отражающее тональность символистских устремлений художника: «Со сверкающих ее возвышенностей видна вершина феномена жизни – человеческая душа <...>, на этих же возвышенностях душа художника избавляется от всяких условностей, всяческой рутины, шаблонов, <...> и творит в непосредственном контакте со Вселенной»⁴.

Как и «Меланхолия», картина «Замкнутый круг» стала философско-политическим акцентом польского символизма на самом рубеже XIX–XX веков. Композиция более ранней картины достаточно самобытна; композиция второй вызывает в памяти, по крайней мере, два произведения, созданных западноевропейскими мастерами задолго до этого времени. Одно из них – «Сон пастуха» И.Г. Фюсли (1793, Галерея Тэйт, Лондон). Его автор – И.Г. Фюсли (1741–1825) считается наряду с У. Блейком создателем романтизма и отчасти символизма в английском искусстве. В его творчестве заметно пристрастие к мрачно-фантастическим сюжетам, заимствованным из литературы, фольклора и мифологии. Его увлекали гротескные парадигмы страха и безумия, многие его сюжеты сопровождают сверхъестественные существа (демоны, ведьмы, призраки).

Картина «Сон пастуха», пожалуй, самая «безоблачная» в этом ряду, вторит сюжету из «Потерянного рая» Д. Мильтона. На ней изображен заснувший крестьянин, которого заколдовали феи (перевод А. Штейнберга):

Малютки-эльфы, что в полночный час
На берегах ручьёв и на лесных
Опушках пляшут; поздний пешеход
Их видит въявь, а может быть, в бреду,
Когда над ним царит Луна, к земле
Снижая бледный лёт, – они ж, резвясь,
Кружатся, очаровывая слух
Весёлой музыкой, и сердце в нём
От страха и восторга замирает.

⁴ Каталог выставки «Символ и форма». М., 2009. С. 41.

Кроме известной близости последних строк эмоциональному звучанию некоторых изобразительных фрагментов из картины Мальчевского «Замкнутый круг», ее параллели с произведением Фюсли видятся в сопоставительном философском звучании светлого и темного колорита. Все мифологические персонажи, включая спящего, здесь освещены ирреальным светом, идущим от непонятного фосфоресцирующего источника. Этим динамичный круговорот взявшихся за руки фей напоминает гедонистическо-фольклорные пляски персонажей Мальчевского. И так же как и у польского символиста, реальность скрывается во тьме, которая у обоих художников занимает основную протяженность картины. Но у Фюсли «реальность» не обозначена никакими персонажами и существует сама по себе. Это некое мрачное пространство, окружающее тот индивидуальный светлый мир, который является неотъемлемой частью жизни воображения каждого человека. Подчеркнем, что у польского художника тема противостояния Света и Тени выразилась в глубоких раздумьях о дуалистичности мира, о сложном, порой драматичном взаимодействии творческих порывов человека с движением реальной жизни.

Другое полотно, тоже во многом ассоциирующееся с замыслом Мальчевского – «Сон Оссиана» (1813, Музей Энгра, Монтбан, Франция) Ж.О.Д. Энгра (1780–1867). В истории французской живописи XIX века оно стало одним из провозвестников приближающегося романтизма. Энгр создал свою картину для наполеоновской резиденции Мальмезон в период официальной моды на поэмы Д. Макферсона, написанные якобы от имени легендарного кельтского героя Оссиана. «Замкнутый круг» напоминает полотно французского мастера более всего по композиционному построению – главный герой на первом плане, за его спиной кругообразно расположены фигуры полуобнаженных воинов и дев. Яркий свет в центре выхватывает как бы застывшие в полусне туманные статичные тела, за исключением двух женщин по краям группы, призывно поднявших руки. По содержанию картина Энгра при всем ее несомненном художественном обаянии имеет более иллюстративно-литературный характер, исключающий философско-драматический подтекст, который можно домыслить у Фюсли и который активно присутствует у польского символиста.

Рубеж XIX века с его ожиданием конца света и предчувствиями грядущих катастроф вывел на исключительный уровень

в сравнении с XX веком творческое постижение темы Смерти. В искусстве Мальчевского тема финала жизни занимает одно из главных мест. Серия картин, связанных с образом Танатос, начинает обрисовываться в карандашных эскизах в 1895 году. В 1898 году появляется картина «Танатос I» (Национальный музей, Познань), в которой бог Смерти приобретает специфические черты. В античной мифологии это брат-близнец Гипноса, безжалостный, с железным сердцем, ненавистный даже богам, изображаемый юношей с крыльями и погашенным факелом в руке. Здесь же мы видим стоящую в полный рост женоподобную фигуру с лицом юноши в какой-то фантастической экипировке, напоминающей крылья. Однозначность трактовки образа подкрепляется спокойным размеренным действием – затачиванием косы. На заднем плане от сельского дома, имеющего классицистскую архитектурную деталь, – светлый фронтон с колоннами и высокими ступенями, символизирующими ворота на границе Высшего и Земного миров, по-стариковски спешит, накидывая шинель на плечи, пожилой мужчина. Это воспоминания 44-летнего художника об отце, которого он потерял в 14 лет. В «Танатос I» отношение Мальчевского к финальному акту бытия как к избавлению от жизненных тягот уже фактически сформировано. Таким же спокойствием, пониманием смерти как естественного этапа жизни, пронизана другая картина – «Смерть 1» (1902, Национальный музей, Варшава). Это как бы сюжетное продолжение предыдущей композиции. Здесь Танатос закрывает глаза покорно склонившемуся перед ней старому человеку, молитвенно скрестившему пальцы.

Прямые аналогии этому мотиву встречаются в живописи французского художника немецкого происхождения К. Швабе (1877–1926). Как и многие собратья по творчеству рубежного периода, в том числе и польские, Швабе глубоко изучает Дюрера, Хокуса, прерафаэлитов, а также становится иллюстратором Э. Золя, Ш. Бодлера, М. Метерлинка и других. Одним из шедевров Швабе считается картина «Могильщик и Смерть» (1895–1900, акв., гуашь, бум., Лувр, Париж). Это изображение утонченной изящной женщины с длинными крыльями, сидящей в неустойчивой позе на краю могильной ямы, будто готовой в нужный момент исчезнуть. Она пришла за стариком-копателем, одной рукой указывая ему на небеса, а в другой держа его душу в виде зеленоватого пламени. Напрашиваются параллели с толь-

ко что упомянутыми и другими произведениями Мальчевского из серии «Танатос». Совпадают и склонность к типизации образов, и реалистический фоновый пейзаж, и общее настроение «пессимистического гедонизма» (термин, введенный польским литературоведом К. Заводзиньским). И если Мальчевский сообщает сопряжению Человека и Смерти атмосферу обыденности, то у Швабе оно превращается в почти шекспировскую сцену из «Гамлета», имеющую дополнительный подтекст: человек фактически сам копает себе могилу, что делает финал его жизни неотвратимым.

Показательны и другие аналогии. В известной картине Швабе «День Смерти» или «Волна» (1907) надвигающаяся высокая волна неотвратимо встречается с кричащими женскими лицами. В нескольких эскизах к картине (1906–1907) видно, как художник скрупулезно искал мимику и положения тел для воплощения горя и ужаса. Этот живописный «воплъ» по насыщенности эмоционального накала предвосхитил созданную в 1916 году картину Мальчевского «Ника триумфальная». Перед нами еще один вариант национального символизма, хоть и не лишенный налета салонности, – метафорическое соединение красоты обнаженно-го женского тела с патриотической темой. Указующим жестом одной руки и сжатым кулаком другой Ника призывает пригнувшихся сзади нее солдат в последнюю атаку за Свободу.

Анализируя несколько произведений одного из выдающихся мастеров польского символизма, мы попытались показать как оригинальность и самобытность этого национального художественного течения, так и его неразрывную связь с разными периодами европейского искусства.

АРНОЛЬД БЁКЛИН И ХУДОЖНИКИ ОБЪЕДИНЕНИЯ «МИР ИСКУССТВА»

Увлечение художников петербургского объединения «Мир искусства», особенно Александра Бенуа, творчеством швейцарского мастера Арнольда Бёклина (1829–1901) известно давно в отечественном искусствознании. Впервые это «большое увлечение» Бенуа отметил Сергей Эрнст в 1921 году в монографии о нем¹. Много лет спустя художник в воспоминаниях назвал свой интерес к искусству Бёклина «культом»², тем не менее вопрос о роли Бёклина в творчестве и взглядах мирискусников до сих пор не привлекал специального внимания историков искусства.

Знакомство Александра Бенуа с искусством Бёклина состоялось в 1888 году благодаря репродукции картины «Остров мертвых» в журнале «Die Kunst für Alle»³. Особое впечатление на будущего мирискусника произвела «строгая и печальная» поэзия пейзажа картины «Остров мертвых», и он скопировал ее акварелью по репродукции, стараясь подчеркнуть в своей работе «уныло-безнадежную мрачность всего»⁴. Местонахождение и судьба этой копии неизвестны.

Здесь нужно внести некоторые уточнения в свидетельства мемуариста. На страницах «Die Kunst für Alle» была опубликована черно-белая репродукция варианта картины «Остров мертвых» 1883 года. Он пропал во время Второй мировой войны⁵, и сегодня известен только по черно-белому воспроизведению. Но и оно позволяет видеть, что данный вариант знаменитой картины близок ее последней версии 1886 года, наименее мрачной (с момента своего создания она находится в Музее изобразительных искусств Лейпцига). Приведенные выше замечания имеют принципиальное значение, так как выполняя копию, Бенуа ориенти-

¹ Эрнст С. Александр Бенуа. Пб., 1921. С. 12.

² Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. I–III. М., 1993. С. 673.

³ Там же. С. 673. Речь идет об издании: Die Kunst für Alle. Herausgegeben von Friedrich Pecht. 1887–1888. München, 1888.

⁴ Там же.

⁵ Подробнее о варианте картины А. Бёклина «Остров мертвых» 1883 года см.: Rolf Andree. Arnold Böcklin. Die Gemälde. Basel/ München, 1977.

ровался именно на черно-белую репродукцию и сознательно «...старался избежать того, что мне запомнилось от варианта на ту же тему, виденного мною в Лейпцигском музее. Меня огорчало в этой картине уж “слишком” что-то нарядное как в сочности красок, так и в виртуозной технике»⁶.

В отечественных трудах по истории русского искусства не раз отмечалось влияние романтических пейзажей Бёклина на акварель Александра Бенуа «Замок» (1895, ГТГ)⁷. Рассмотренные выше свидетельства воспоминаний художника позволяют внести уточнение в это справедливое наблюдение. Бенуа создал две акварели на тему мрачного замка из пьесы Мориса Метерлинка «Смерть Тентажиля», в которых стремился передать ощущение чужого и враждебного мира⁸, возникшее у него при чтении. Черно-белый колорит, лаконичные формы второй акварели «Две башни» (1897, Смоленский Государственный музей-заповедник), которую художник считал более удачной, явно восходят к репродукции картины «Остров мертвых».

Наконец, сюжетное и формальное влияние этой репродукции можно заметить в рисунке тушью виньетки «Надгробие шута» (1906), исполненную Бенуа по заказу редакции журнала «Золотое Руно». Невеселые мысли о финансовом положении семьи терзали художника во время его пребывания в Версале и вынудили принять этот заказ от Николая Рябушинского. Они могли пробудить юношеское ощущение «уныло-безнадежной мрачности» от репродукции бёклиновского произведения.

Приведенные выше примеры позволяют видеть явную тенденцию обращения Бенуа-художника к символическому аспекту самого популярного в то время произведения швейцарского мастера «Остров мертвых». Однако в своем труде «Русская школа живописи в XIX веке» Бенуа-историк искусства назвал Бёклина великим художником XIX века, но не символистом, как можно было бы ожидать исходя из его собственной творческой практики, а пейзажистом⁹.

⁶ Бенуа А. Мои воспоминания. С. 673.

⁷ Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960. Л.; М., 1965. С. 21; Лапшин В. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980. С. 214.

⁸ Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. IV–V. М., 1993. С. 77.

⁹ Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М., 1999. С. 330.

Эта метаморфоза явилась следствием процесса становления взглядов Александра Бенуа на искусство, прежде всего на пейзаж. Их основы были заложены в родительском доме будущего художника. Александр Бенуа с детских лет видел, как братья Альберт и Леонтий копировали, иногда с импровизациями, работы швейцарского пейзажиста Александра Калама¹⁰. Успех пейзажей Калама был вызван удачным соединением в них «... традиции “идеального” ландшафта <...> с актуальным для середины XIX века требованием достоверности воспроизведения натуры»¹¹. Этим критериям отвечали также пейзажи французов Александра Декана и Эжена Изабе. Александр Бенуа, познакомившийся с ними в ранней юности, на всю жизнь сохранил симпатию к этим мастерам¹². Гравюры с работ Калама, Декана и Изабе находились в его собственном собрании¹³. Под влиянием вкусов старших юный Бенуа также был ценителем искусства Ивана Айвазовского и Ивана Шишкина¹⁴.

Константин Сомов, друг Бенуа с гимназических лет, также был воспитан на пейзажах Ивана Шишкина. Его отец Андрей Иванович Сомов, старший хранитель Картинной галереи Эрмитажа и коллекционер графики, был большим поклонником искусства этого мастера и автором статьи «И.И. Шишкин как гравер» о его офортах, которые он особенно ценил. В этой работе Андрей Сомов, отдавая первенство Шишкину среди русских мастеров в знании и понимании природы, отметил, что рисунок в его произведениях значительно превосходит колорит¹⁵.

Сомов-старший охотно показывал свое собрание сыну и его друзьям, сопровождая просмотры комментариями из истории искусства. Он помогал Александру Бенуа советами и материалами из своего собрания во время подготовки его первой работы – раздела о русском искусстве XIX века для труда немецкого ученого Рихарда Мутера «Geschichte der Malerei im XIX Jahrhun-

¹⁰ Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. I–III. С. 245.

¹¹ Асварищ Б. Калам в России // Труды Государственного Эрмитажа XXXIII. СПб., 2007. С. 175.

¹² Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. IV–V. С. 98.

¹³ Подробнее о составе художественной коллекции А.Н. Бенуа см.: Завьялова А. Александр Бенуа: к вопросу об источниках по истории искусства книги и коллекционирования в России начала XX в. // Книжное дело: новые имена. Сборник научных статей. Выпуск 1(5). М.: МГУП, 2002. С. 37–41.

¹⁴ Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. I–III. С. 250.

¹⁵ Сомов А. И.И. Шишкин как гравер // Вестник изящных искусств. 1885. Отдельный оттиск. С. 183.

дerte». Вслед за своим наставником молодой ученый также упрекнул Шишкина в натуралистическом изображении природы¹⁶. В русскоязычном, дополненном варианте этой работы, вышедшем отдельной книгой «Русская школа живописи в XIX веке», Бенуа уже отстаивал приоритет «поэзии» лирического пейзажа Исаака Левитана, Константина Коровина, Валентина Серова, Константина Сомова¹⁷. Большую роль в произошедшей эволюции сыграло формирование его взглядов на пейзаж в искусстве Бёклина.

Интерес молодого Александра Бенуа к искусству швейцарского мастера, экстравагантный для семьи Бенуа, поддержал Илья Репин, также увлеченный им в начале 1890-х гг. В это время Бенуа был частым гостем его «четвергов», они нередко беседовали¹⁸. В 1893 году Репин изложил причину своей высокой оценки пейзажа в искусстве Бёклина в одном из «Художественных писем» для газеты «Неделя»: «Содержание его картин почти невозможно передать словами. Их надо смотреть подольше и, главное, отрешившись от многих условностей хороших школ. Тогда зрителем овладевает невыразимое ощущение *поэзии* (курсив мой. – А. З). <...> А перед тобой – всего небольшой кусок южной природы под вечер»¹⁹. Нельзя исключать знакомство Бенуа с этими взглядами Репина до их появления в печати.

В следующем, 1894, году вышел в свет последний том труда Мутера «Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert» с разделом о современном искусстве Германии, в котором автор, относивший творчество Бёклина к немецкой школе, назвал его величайшим пейзажистом XIX века²⁰. Высокая оценка Мутером пейзажа в произведениях Бёклина сыграла исключительно важную роль в становлении взглядов мирискусников. По свидетельству Александра Бенуа, труд Мутера явился настоящим откровением для него и его друзей²¹. Взгляды Бенуа на искусство Бёклина менялись на протяжении его жизни, но он неизменно считал швей-

¹⁶ Muther Richard. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. Band 3. München. G.Hirth's Kunstverlag. 1894. S. 354.

¹⁷ Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. С. 350, 358, 378.

¹⁸ Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. I–III. С. 350, 378, 417.

¹⁹ Репин И. Письма об искусстве. Письмо седьмое // Репин И.Е. Далекое близкое. Л., 1982. С. 436.

²⁰ Мутер Р. История живописи в XIX веке. Т. III. СПб., 1901. С. 405.

²¹ Бенуа А. Указ. соч. С. 684.

царского мастера гениальным пейзажистом²². Тем не менее на протяжении многих лет он высоко ценил картину Бёклина «Поля блаженных» («Обитель блаженных») ²³.

Константин Сомов тоже ценил пейзаж в искусстве Бёклина. Так, в 1902 году в Алуште он искал «Крым античный с кипарисными густыми рощами <...> как у Бёклина»²⁴, т.е. в картине «Поля блаженных». Это произведение вызывало особый интерес Сомова, как и Бенуа. В переписке со своим другом по Академии художеств Анной Остроумовой в 1890-е годы он хотел знать ее мнение именно об этой картине из всего собрания Национального музея в Берлине²⁵.

Картина Бёклина «Поля блаженных» пропала во время Второй мировой войны и сегодня известна только по черно-белым воспроизведениям. На первый взгляд, столь высокая оценка Сомовым этого произведения может удивить. Но здесь нужно вспомнить, что художник был равнодушен к реальной природе и ее воспроизведение никогда не составляло его задачу при создании пейзажа. Этюды с натуры, как правило, служили подсобным материалом, который он преобразовывал с помощью художественных образцов или литературных описаний в законченное произведение²⁶. Сегодня известно, что Бёклин в своих произведениях также сочетал натурные этюды с изучением наследия «старых» европейских мастеров²⁷. Прекрасно образованный Сомов, также воспринимавший природу, вряд ли это не заметил. Тем не менее, несмотря на близость творческого метода, а, скорее всего, именно из-за нее, Сомов оставался только зрителем искусства Бёклина.

²² Бенуа А. Указ. соч. С. 673.

²³ Бенуа А. Дневник. 1918–1924. М., 2010. С. 661. Речь идет о полотнах А. Бёклина «Поля блаженных» [“Die Gefilde der Seligen”] (1878), которое мирикусники называли в документах личного происхождения «Обитель блаженных» и «Елисейские поля», и «Весенний день» [“Frühlingstag”] (1883). Обе в 1920-е годы находились в Национальном музее Берлина. Подробнее об этих картинах см.: Rolf Andree. Arnold Böcklin. Die Gemälde. Fridrich Reinhardt Verlag Basel; Prestel-Verlag München. 1977.

²⁴ Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 77.

²⁵ Там же. С. 70.

²⁶ Подробнее о пейзаже в творчестве К. Сомова см.: Завьялова А. Парки Константина Сомова. / Архитектура. Строительство. Дизайн. 2007. № 4 (49). С. 73–76.

²⁷ Подробнее о наследии «старых» европейских мастеров в творчестве А. Бёклина см.: Арнольд Бёклин/ Текст Е.Д. Федотовой. М., 2001.

В творчестве Анны Остроумовой-Лебедевой знаменитый пейзаж Бёклина «Остров мертвых» получил непосредственное отражение в ксилографии «Кипарисы на кладбище» (1902). Поводом к его созданию послужили натурные впечатления в Крыму, около Алупки. Однако Остроумову вдохновила ассоциация пейзажа Алупки с мифической историей мальчика Кипариса из поэмы Овидия «Метаморфозы» – одной из любимых книг художника²⁸. Но в формальном решении черно-белой гравюры «Кипарисы на кладбище» не сложно заметить влияние уже упоминавшейся репродукции картины Бёклина «Остров мертвых».

Семья Анны Остроумовой относилась к той части образованной общественности Петербурга, которая не была знакома с искусством Арнольда Бёклина²⁹. Подробные воспоминания Остроумовой-Лебедевой не содержат даже упоминания имени швейцарского мастера. Однако она дружила с Сомовым с начала 1890-х гг., в 1898 году Остроумова присоединилась к кружку Александра Бенуа. В это время он и Сомов были поклонниками искусства Бёклина, и это они, скорее всего, познакомили новую единомышленницу с его произведениями по фотографиям или репродукциям, в том числе с черно-белым воспроизведением картины «Остров мертвых» в журнале «Die Kunst für Alle».

Таким образом, можно видеть, что отражение в произведениях мирискусников получила черно-белая репродукция картины Бёклина «Остров мертвых», которая оказалась созвучна символистским увлечениям Александра Бенуа и увлечению ксилографией Феликса Валлотона Анны Остроумовой-Лебедевой³⁰. В то же время искусство швейцарского мастера сыграло большую роль в становлении и развитии художественных взглядов Александра Бенуа и Константина Сомова, центральных фигур объединения «Мир искусства». Увлечение искусством Бёклина также испытали мирискусники Мстислав Добужинский, Евгений Лансере, Лев Бакст и Сергей Дягилев, но в их случае он не вышел за рамки любопытства начинающих художников к деятельности знаменитого современника.

²⁸ Остроумова-Лебедева А. Автобиографические записки. Т. I–II. М., 2003. С. 251.

²⁹ Там же. С. 47.

³⁰ Там же. С. 173.

ОБРАЗ СФИНКСА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Сфинкс – один из устойчивых в искусстве образов-символов. Как известно, он является характерным и легко узнаваемым символом Древнего Египта. Сфинкс представлялся египтянам мифическим существом с головой мужчины (как правило, фараона) и туловищем льва. Воплощенный в камне, он превратился в символ власти, мудрости и силы фараона, олицетворял его безграничное могущество и хранил тайное знание, доступное избраннику бога Ра. Сфинксы устанавливались парами у входа в храм и должны были оберегать вечный покой фараона¹.

Широкое распространение в искусстве получила и другая иконография сфинкса, опирающаяся на древнегреческую традицию. Она изображала сфинкса как inferнальное чудовище в женском обличье. Этот сфинкс (или сфинга) изображался с телом льва, но с головой и туловищем женщины, крыльями грифона и когтями. Согласно «Теогонии» Гесиода (VIII–VII вв. до н.э.), Сфинкс был порождением Химеры и Орфа. Но самую широкую известность он получил благодаря сюжету трагедии Софокла «Царь Эдип»².

В истории европейской культуры эти две традиции переплелись самым прихотливым образом. Сфинксов «мужских» изображали реже, чем «женских». При этом скульптуры сфинксов в женском обличье устанавливались парами, и как египетский сфинкс изображался с ликом фараона, так и женский сфинкс в европейской скульптуре XVIII–XIX веков мог быть «портретом» известной светской дамы или актрисы.

Символизм стремился обнаружить существование тайного и непонятного в человеке, природе, искусстве, во вселенной, не поддающегося рациональному пониманию, но улавливаемому чутким художником.

Подобная трактовка была характерна для западного искусства. В 1890–1900-е годы многие европейские мастера заново

¹ Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 1999.

² Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.

обратились к образу Сфинкса и предложили его интерпретацию в символистском ключе.

Ярчайшие образы прежде всего созданы Францем фон Штуком, одним из основателей Мюнхенского сецессиона (1892), автором картин на сюжеты из мира фантазий и аллегорий, символических образов. Многие его произведения окружает двусмысленно-эротическая атмосфера. В картинах «Сфинкс» (1895) и «Поцелуй Сфинкса» (1895), окруженных эротическим подтекстом, проявляется языческое преклонение перед женским телесным воплощением. В контексте данной статьи хотелось бы обратить внимание на идею рокового влечения к низменным чувствам, несущим смерть. Эта идея связана с влиянием ницшеанства, широко распространившимся на все уровни жизни эпохи модерна, в частности, и на интерпретацию античных сюжетов, в которых на первое место выдвигалось дионисийское начало.

Идею взаимопроникновения разных видов искусства, а именно – связь поэзии и живописи – можно продемонстрировать на примере работы бельгийского мастера Фернана Кнопфа «Искусство или ласка сфинкса» (1896), знаковой картины в его творчестве. В картине заключена аллегория выбора – власть или удовольствие.

Франтишек Купка, чешский художник, работавший во Франции, в начале своего творчества обращался к философско-мистическим идеям. Их отражение можно увидеть в картинах «Черный идол» (1903) и «Путь тишины» (1900). Звездное небо над аллеей сфинксов в Карнаке, залитой лунным светом, являет собой символ спокойствия, вечности, мудрости веков.

Русское искусство эпохи символизма в интерпретации образа сфинкса имеет ряд точек соприкосновения с европейским. В то же время нельзя упускать из виду, что в отечественной культуре к концу XIX века этот образ-символ имел уже и свою достаточно серьезную традицию.

В русском искусстве скульптурные изображения сфинкса появляются в последней трети XVIII века и получают широкое распространение. Причем изначально глубоко символический образ сфинкса претерпел и ряд эволюционных изменений.

Появление сфинксов в Петербурге, пригородах и усадьбах во второй половине XVIII – первой трети XIX века не в последнюю очередь было продиктовано масонскими взглядами заказчиков

и архитекторов³. В этой среде образ загадочного «чудовища» был одним из самых распространенных символов. Сфинксы стали частью архитектурного ансамбля российской столицы и в этом качестве вдохновили немало художников.

Петербургская традиция «женской» иконографии сфинкса (сфинги, установленные на набережных города и у особняков; у «Египетского» моста) сохранилась даже после появления в 1834 году на набережной у Академии художеств подлинных образцов египетской скульптуры – сфинксов Аменхотепа III. В начале XX века это убедительно подтвердил один из самых ярких представителей русского символизма поэт Александр Блок в запоминающемся образе «России-сфинкса» из стихотворения «Скифы».

Образ сфинкса и его интерпретация в эпоху символизма связаны с общей атмосферой углубления интереса к древним цивилизациям. Интенсивное переживание опыта древних культур стало характерной чертой времени. Андрей Белый писал: «Культура оказалась для нас чем-то самоценным»⁴; «В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний – вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; <...> мы ныне как бы переживаем все прошлое...»⁵ По-новому оживают Индия, Персия, Египет, Греция, духовные миры античности, Средневековья, Возрождения и других эпох.

В русле общего интереса к древности на рубеже XIX–XX веков развивается и отношение к культуре Древнего Египта, в новом свете видится ее наследие и основные символы. В этом контексте вспомним привлекавшие многих представителей символизма мистические идеи религиозного философа, поэта и публициста Владимира Соловьева (1853–1900), которому во время путешествия в Египет явилось видение «основы мира» – «вечной женственности». Его философия оказала решающее влияние на широкое использование египетских символов,

³ См.: Турчин В.С. «Масонский взгляд» на искусство // Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. М., 2001. С. 293–301.

⁴ Белый А. Проблема культуры // Белый А. Критика. Эстетика. Теория Символизма. Т. 1. М., 1994. С. 45.

⁵ Белый А. Предпосылки к теории символизма // Там же. С. 54–55.

в первую очередь образа пирамиды и сфинкса. С не меньшей степенью «зачарованности» особым духом и глубокой культурой древней цивилизации проникались Валерий Брюсов, Константин Бальмонт, Михаил Кузмин, Мартирос Сарьян и ряд других художников и поэтов.

Все эти авторы обращаются к проблемам современности и пытаются постичь путь развития мировой истории и историческое предназначение России, тайный смысл ее судьбы. Их творчество проникнуто мотивами ожидания грядущих зорь, предвещающих начало новой эры. Предчувствия эти принимали мистическую окраску. Вслед за В. Соловьевым они искали божественное и непреходящее сияние красоты. Мир реальный с его суетой и тленностью, неизбежным присутствием зла является для символистов лишь отблеском некоего высшего мира, которого не касаются тление и смерть.

Говоря о художниках, связанных с поиском новых языковых форм в искусстве, в контексте нашей темы отметим, что образы пирамиды и сфинкса появляются в эти годы у молодых представителей символистского движения в живописи круга «Голубой розы». Выставка-манифест 1907 года, в которой участвовали А. Арапов, П. Крымов, П. Кузнецов, Н. Рябушинский, Н. Сапунов, М. Сарьян, С. Судейкин, П. Уткин и другие, продемонстрировала желание отойти от прозы жизни и обратиться к миру фантазии, сказки и мечты. В 1907 году Мартирос Сарьян обратился к образу сфинкса в качестве воплощения идеи бессмертия. Атрибуты искусства Древнего Египта словно смотрят на нас из глубин веков и воспринимаются как живой символ непостижимого.

Для русских символистов мотив роковой красоты женщины-сфинкса слился с особенно притягательным образом Клеопатры, так как именно она в большей степени отвечала их представлениям о непреодолимой власти женщины⁶.

Иконография образа Клеопатры этого периода весьма богата. Она вобрала в себя все разнообразие исторических и культурных свидетельств о судьбе царицы, мифологии, истории европейского и отечественного искусства.

В русле поэтики символизма образ «красоты смерти» передан одним из самых ярких художников эпохи модерна М. Врубе-

⁶ Панова Л.Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. Кн. 2. М., 2006.

лем, ставшим выразителем мироощущения нового стиля в живописи, соответствующего символизму в поэзии.

К юбилейному изданию трехтомного собрания сочинений А.С. Пушкина 1899 года художник выполнил черную акварель «Клеопатра на ложе» для иллюстрации стихотворения «Египетские ночи». Как известно, в художественном сознании Пушкина сформировалось демоническое понимание образа Клеопатры.

Клеопатра в белом легком одеянии, во всем блеске красоты и богатства возлежит на ложе в «позе сфинкса» и взирает «с холодной дерзостью лица» на невидимых нам участников пира. Известный на смысловом уровне литературный сюжет создает атмосферу роковых предчувствий⁷.

Этот мотив в культуре эпохи модерна получил широкую популярность, вызвав в творческой среде желание подражать. Например, известная исполнительница роли Клеопатры Любовь Чернышева практически копирует рисунок Врубеля. И не случайно Брюсов в 1903 году написал следующие строки:

Кто из нас двоих загадка?
Я ли, дева-сфинкс, иль ты?
Может, ночью в тени шаткой,
Видишь ты свои мечты?⁸

После революции 1917 года ситуация вокруг образа сфинкса изменилась. В советском искусстве он практически отсутствует, но продолжает интересовать русских художников за пределами России. В 1920–1930-е годы создаются работы, в которых продолжают развиваться уже известные мотивы. Так, например, Николай Калмаков, с его богатой фантазией, экстраординарным смешением образов и явно выраженной склонностью к демонизму, прибегал к смысловым и эмоциональным стилизациям исследуемого образа («Саломея-Сфинкс», 1926). Женский сфинкс в его трактовке одновременно восходит к греческому мифу о рождении Химеры и к образу Саломеи – библейскому персонажу, метафоре роковой красоты и дьявольского эротизма. Развивающиеся огненные кудри, динамичная фигура – образ смертоносного танца. В его работах проявлялись не только мистицизм,

⁷ Тарабукин Н.М. Врубель. М., 1974.

⁸ Брюсов В.Я. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1973. Т. 3. С. 282–283.

имевший в начале XX века влияние на общественную жизнь двух российских столиц, но и зачатки восточной философии, «сдобренной» изрядными порциями мифов и легенд Египта, Индии, а также древневосточными культами обнаженного тела.

И поэты, и художники как бы стремились освободиться от оков земного мира, уйти за его пределы, вырваться в минуту прозрения в космос. С этими поисками «вечного» на земле связаны, например, полотна Николая Рериха, отправившегося в Гималаи, или музыкальные видения Чюрлёниса, запечатлевшего «космическую тягу» в своих «сонатах». Музыка считалась самой выразительной формой искусства, способной охватить все сферы человеческого духа и бытия. Не случайно именно она во многом определяла внутренние пути развития искусства модерна.

В заключение тезисного текста доклада отмечу, что в эпоху символизма интерпретационное обращение к образу сфинкса в основном нашло выражение не в скульптуре, а в живописи и литературе. К его проблематике обращались многие выдающиеся мастера художественной культуры рубежа XIX–XX столетий, которых привлекал мистический ореол этого символа, неизменно связанного с сакрализацией таинственной категории вечности⁹.

Эстетический идеал символизма нередко создавал образы «роковой красоты», красоты зловещей и губительной, и именно в свете подобных настроений интерпретируется традиционный образ сфинкса. Причем при помощи известных исторических и литературных контекстов, связанных с такими героинями, как Кармен, Саломея, Клеопатра, в образ сфинкса-сфинги вводится мотив уязвимости, неустойчивости душевного начала перед глубинной, инстинктивной природой человека.

⁹ Подробнее об этом см.: *Норман Д. Символизм в мифологии.* М., 1997.

ВЛИЯНИЕ АНГЛИЙСКОГО ЭСТЕТИЗМА НА РУССКУЮ СИМВОЛИСТСКУЮ КРИТИКУ

*Подлинно прекрасно лишь то, что не может приносить
никакой пользы; все полезное – безобразно.*

Т. Готье «Мадемуазель де Мопен»

Эти строки из романа Теофиля Готье «Мадемуазель де Мопен» являются своего рода обобщенной манифестацией того, что представляло из себя эстетическое движение, охватившее Европу во второй половине XIX века, а в 1890-х гг. – и Россию.

Теория «l'art pour l'art» – «искусство для искусства» сформировалась в период позднего романтизма, во второй половине 1830-х и в 1840-е годы. Долгое время считалось, что именно Готье является создателем доктрины «чистого искусства», однако Джон Вилкокс в своей статье «Истоки “l'art pour l'art”», опубликованной в 1953 году, доказал, что распространение данной идеи во Франции явилось всего лишь результатом неверного истолкования философии искусства Иммануила Канта, составляющей первую часть его «Критики способности суждения» (1790). Этот любопытный факт в каком-то смысле определил дальнейшую судьбу нового термина. «Свобода», «бесцельность», «гений», «форма», «чистая красота» – вот ключевые понятия из упрощенной французами «теории» Канта («эстетическая видимость», «свободная игра», «свободное искусство», «художественный гений»), которые совпали с расцветом романтизма и дали толчок развитию нового направления.

Как отмечает Екатерина Вязова в своей книге «Гипноз англomании»: «Для сторонников “искусства для искусства” <...> искусство понималось как единственная форма организации мира – внешнего и внутреннего. Различные эпохи и формы искусства превратились в универсальный камертон, тот самый искомый “синтез”, в соответствии с которым реальность упорядочивалась, обретала ритм, гармонию и красоту. При этом внешнюю реальность как таковую, не пропущенную через “культурное

сознание”, считали вульгарной и грубой. Наследуя романтические темы, сторонники “искусства для искусства” провели невозможный для раннего романтизма водораздел между природой и искусством, реальным и сотворенным миром, отказав реальности в собственных формах организации».

В 1860-х романтизм и эстетическое движение во Франции угасают, сменяя «l'art pour l'art» на «l'art pour tous», и в этот момент эстафету перехватывает Англия, где траектория развития искусства несколько отличается от французской. Романтизм проходит красной нитью через весь XIX век, проявляясь и в живописи прерафаэлитов, и в Движении искусств и ремесел, и в, наконец, Эстетическом движении, основные постулаты которого были сформированы в 60-70-е годы XIX века его двумя самыми главными и последовательными идеологами – Алжерноном Суинберном и Уолтером Патером. Основным идеологическим отличием эстетизма французского от английского было то, что для того же Патера (а его книга «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» стала своего рода «библией» эстетического движения) искусство не противостоит ни конкретной социальной реальности, ни внешней реальности как таковой. Наоборот, искусство есть возвышенная, «конденсированная» реальность, способ трансформации обыденной реальности в «полноту существования». Безусловно, к формированию эстетических принципов в Англии в значительной степени приложили свою руку прерафаэлиты, Джеймс Уистлер, Уильям Блейк, а также философия Джона Рескина, которая была весьма близка эстетизму по своим вкусовым ощущениям, однако никогда не пропагандировала философию «искусство для искусства», скорее, наоборот, «искусство для нравственности». А также нельзя не упомянуть Оскара Уайльда, символа этого движения, эстетические взгляды которого сформировались под влиянием двух наиболее влиятельных профессоров Оксфорда того времени – Джона Рескина и Уолтера Патера. В статье 1882 года «Ренессанс английского искусства», посвященной истории Эстетического движения, Уайльд формулирует все свои основные эстетические установки (приоритет совершенства искусства самого по себе, тенденция ценить жизнь во имя искусства, пассажи о декоративном искусстве и искусстве Востока, как о явлениях, связанных с «чистым искусством») – все темы, которые были намечены там, были впоследствии развиты в самостоятельные произведения в той или иной форме (эссе, диалог, роман). Развитие английского

эстетического движения можно разделить на два этапа: эстетизм 1860–1880-х и декадентский эстетизм 1890-х гг.

В России подобная хронология примерно сохраняется. Екатерина Вязова в своей книге «Гипноз англomanии» предлагает разделить русский эстетизм на московский и петербургский периоды. В свою очередь, в Петербурге «эстетизм мирискусников и аполлоновцев по своим общим позициям и стратегии действия в культуре имел немало общего с движением английских эстетов-семидесятников. Декадентскому же эстетизму 1890-х гг. можно обнаружить параллель в литературных и художественных московских кругах, близких издательствам «Скорпион» и «Гриф». Также она добавляет, что «мирискуснический» этап эстетизма раскрылся в наибольшей степени в изобразительном искусстве, а второй – в литературе и критике. А если говорить о художниках «Голубой розы», то, по мнению Абрама Эфроса, они провозгласили совершенно «иную форму эстетизма».

В целом стоит заметить, что формирование теорий, связанных с эстетизмом, происходило в 1880-е годы по трем основным направлениям. Во-первых, в художественных журналах, таких как «Вестник изящных искусств», «Артист», «Искусство», «Северный вестник» и многих других, появилось множество статей по истории эстетики. Во-вторых, в кругу будущих петербургских декадентов формулируются первые постулаты «эстетизма» (подробнее об этом в книге Александра Бенуа «Возникновение «Мира искусства»). В-третьих – необычайный интерес к художественным ремеслам, декоративному и прикладному искусству, начало расцвета которого пришлось как раз на 80-е годы XIX века (вспомнить только знаменитый «абрамцевский кружок»).

Как раз в 1880-е в журналах появляется огромное количество публикаций о прерафаэлитах. Надо сказать, что прерафаэлиты занимали совершенно особое положение в русской художественной культуре. Григорий Юрьевич Стернин в своей монографии «Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков» утверждает, что «понятие "прерафаэлиты" утрачивало свой конкретно-исторический смысл и становилось почти синонимом декадентства в изобразительном искусстве. В более узком значении их творчество прочно связывалось с родословной символизма». В качестве примера он приводит строки из поэмы Андрея Белого «Первое свидание»:

Год – девятисотый: зори, зори!
Вопросы, брошенные в зори...
Меня пленяет Гольберт Гент...
И я – не гимназист: студент...

Основной заслугой прерафаэлитов была «новая художественная религия», возводящая красоту в категорию этики. По словам Сергея Маковского, прерафаэлизм был воспринят русскими художниками как стремление «освятить красоту». Валерий Брюсов среди предтеч возрождения русского искусства как раз называл «поэзию английских прерафаэлитов и первых французских символистов». Можно с абсолютной уверенностью утверждать, что прерафаэлизм сыграл существенную роль в развитии столь разных и столь видных представителей художественной культуры конца XIX – начала XX века, как Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Виктор Васнецов, Михаил Нестеров, Модест Дурнов, Николай Минский, Александр Блок, Андрей Белый, Валерий Брюсов.

В 1884-м в свет выходит текст, который по праву может считаться первым манифестом русского эстетизма. Речь идет о статье Николая Минского «Старинный спор» в киевской газете «Заря». Появление этой статьи было спровоцировано публикацией «Отрывка из неизданной "Исповеди" графа Л.Н. Толстого». Дискуссия вначале касалась вопросов прогресса, но в итоге превратилась в полемику об эстетизме. Интересен тот факт, что Толстой выступал против идеи «чистой красоты», считая, вслед за Джоном Рескиным, что акцент в искусстве должен ставиться на нравственность, а нравственность и красота – понятия противоположные. Таким образом, выявляется новая антитеза: чистую красоту подозревают в «этической нечистоте», что станет одним из существенных аргументов в полемике с «адвокатами» чистого искусства. Вообще стремление превратить дискуссию о чистом искусстве в некий философский или даже религиозный спор – станет довольно типичной чертой русского декаданса и символизма – от статей «Северного вестника» 1890-х до трактатов Андрея Белого конца 1900–1910-х гг.

Само собой, символисты не могли остаться в стороне от популярности нового течения. И как бы они к нему ни относились, положительно или отрицательно, тем не менее в той или иной степени оно повлияло на всех. Гиппиус так писала об эстетизме:

«И они [декаденты] были нашими друзьями; но и против них мы шли, потому что их “религия”, – эстетизм, обожествление “чистого искусства”, – была для нас неприемлема». К слову сказать, неприятие эстетизма было одной из причин расхождения Гиппиус и Мережковского с возглавляемым Брюсовым журналом «Весы», в первом номере программно провозгласившим свою близость декадентству. «У нас разные тенденции, – писала Гиппиус Брюсову, – ... я никак, нигде, ни в стихах, ни в рассказах, ни в критике, не могу удовлетворить ваших требований – чистого искусства».

В дальнейшем расхождении в интерпретации идеи «чистого искусства» были важным аргументом в полемике младших символистов со старшими символистами. К примеру, Андрей Белый постоянно возвращался к противопоставлению узких задач декадентства и «широких заданий» «пересоздания» культуры и жизни, стоявших перед символизмом. «Символизм никогда, по существу, не выбрасывал девиз “искусство для искусства”», – писал Белый. Валерий Брюсов в статье «О искусстве» (1899), наоборот, отходит от идеи чистого «искусства ради искусства» и пишет об индивидуальности художника: «Достойный имени художника может довольствоваться тем, что будет записывать свои мелькающие настроения. Вдохновение – миг более живого чувствования. В “искусстве для искусства” нет смысла. Повесть дорога не как рассказ о приключениях вымышленных лиц, а как средство узнать душу написавшего. В картине важен замысел, а не красота изображенного моря или тела, – они красивее в действительности». Здесь мы видим близость Брюсова к идеям Рескина, который тоже пропагандировал приоритет смысла над техникой, при этом, правда, ничуть не отрицая важность эстетики. В статье «Ключи тайн» (1903) Брюсов говорил о Рескине как об одном из «видных сторонников» теории «полезного искусства».

Рескин также оказал серьезное влияние на развитие символистов. Им зачитывались Нестеров, Брюсов, Мережковский, Блок. Андрей Белый упоминает имя Рескина в комментариях к статье «Формы искусства» (1902): «Психология художественного творчества, – пишет он, – является труднейшей проблемой эстетики и только частью решается средствами науки». Далее следует перечисление авторов, которое заканчивается фразой: «К этому присоединяем и все сочинения Джона Рескина».

Елена Белькинд в своем исследовании «Блок – читатель Дж. Рескина», где она анализировала пометки, оставленные

Александром Блоком на полях «Искусства и действительности» Рескина, приходит к заключению: «Не принимая “рескинизм” как позицию, Блок, тем не менее, верил в то, что “искусство связано с нравственностью” (запись в дневнике, сделанная 23 февраля 1913 г.; VII, 224), что “оно с нравственностью встретится”. Думается, что при всех расхождениях, несогласиях и противоречиях (или благодаря им) раздумья над книгами Рескина стали для Блока <...> существенно значимым поводом к реализации глубинных основ внутренней жизни, связанной с его духовным путем».

Подытоживая все сказанное выше, хочется отметить, что было проведено немало обстоятельных исследований на тему влияния английского эстетизма на художественную культуру России рубежа веков, тем не менее есть еще довольно много тем, которые требуют дальнейшего глубокого изучения.

СИМВОЛИЗМ В РАЗНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА

М.В. Нащокина

СИМВОЛИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ РУССКОГО МОДЕРНА

Как известно, понятие «эпоха символизма» появилось сравнительно недавно, когда из сугубо литературного направления символизм постепенно стал превращаться в более широкое явление общеевропейской культуры конца XIX – начала XX века¹. Подчеркнем – мы трактуем символизм не как стиль или художественное направление в изобразительном искусстве, а как особый способ восприятия мира, как мировоззрение, миропонимание (термин А. Белого), сформировавшееся во второй половине XIX века и повлиявшее на развитие литературы и разных видов искусства вплоть до 1920-х гг. Пожалуй, наиболее трудно уловимы связи символизма с архитектурой – искусством зримым и материальным. В то же время символы, несомненно, – неотъемлемое свойство искусства, не просто отображающего действительность, а выражающего ее внутренний смысл, 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. Архитектура всегда рисует достоверный и точный портрет общества, в котором она возникла, отражает его систему духовных и материальных ценностей, его этику. Всё в ней – и гармония, и уродства – не случайны, это достоверные штрихи к объективному портрету

¹ Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. Ж. Кассу и др. / Пер с фр. М., 1998. С. 333, 395.

эпохи² и народа, ее создавшего. Другими словами, в архитектуре символика могла проявляться не только в стиливых признаках или декоративных украшениях, но и в более общем, порой даже зашифрованном виде.

Архитектурные образы эпохи обычно зримы, узнаваемы и не представляют собой сколько-нибудь четкой системы, однако они таят в себе немаловажную и нередко уже скрытую от нас завесой времени семантическую информацию, которая была важна и легко воспринималась их творцами и современниками. Хотя сами русские зодчие и не писали тогда общегуманитарных манифестов, они естественным образом были включены в систему представлений своего времени. Собственно, своеобразное восприятие мира человеком того времени и оказывало влияние на архитектурные формы, волей-неволей создававшие его среду обитания, связывало их с образами современной литературы и философии. Сергей Соловьев восклицал в «Московской поэме»:

Вот Мельпомены храм, где царствует фон-Боль,
А там – исчадие последних, модных вкусов –
Как новый Вавилон, воздвигся Метрополь,
Исконный твой очаг, великолепный Брюсов³.

Закономерно, что временные границы эпохи символизма разными учеными трактуются по-разному, к тому же, несомненно, что в разных искусствах и под разными углами зрения они могут объективно отличаться в ту или иную сторону, ведь проводником новых идей остаются творцы со своим индивидуальным мировоззрением и особенностями восприятия. В данном случае мы ограничимся рассмотрением архитектуры модерна, появившегося в России в самом конце 1890-х гг. и наиболее полно проявившего себя в 1900-е годы.

² «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 приземлённом реализме (натурализме) в искусстве, направившем общественное сознание к поискам связи с иррациональной сущностью бытия, его непознаваемого глубинного содержания.

³ Соловьев С.М. Цветник Царевны. М., 1913. С. 87.

Способы выражения символистского мировосприятия в русской архитектуре можно разделить на общие (неизобразительные) и изобразительные, впрочем, нередко дополнявшие друг друга.

Обратимся к первым. Одной из характерных особенностей эпохи символизма в России была особая рафинированность и элитарность культуры, создаваемой образованным слоем общества. Об этом писал еще В. Ильин, считавший, что в русской культуре «в начале века, <...>, показала себя такая форма ее высшей элитности, с которой может идти вровень только элитность французская...»⁴ Это свойство акцентировало одну из главных отличительных черт поэтики эпохи символизма в России – тотальный панэстетизм, предопределявший восприятие мира как эстетического феномена. В русской архитектуре того времени это находит выражение в приоритете Красоты как своеобразного критерия истины при оценке архитектурных произведений и общей устремленности творцов к целостности и гармонии результата.

Весьма существенно для архитектуры оказалось и то, что эпоха символизма воспринималась ее русскими современниками как *новый этап* в истории, базирующийся на обобщении предыдущих достижений и устремленный к *обновлению* всех сторон бытия, как время *освобожденного от рутины прошлого духа и личной свободы* индивидуума, как определенный прорыв в осмыслении истории культуры всего человечества, духовными наследниками которой они себя считали. Экстраполируя эти базовые мировоззренческие представления эпохи на архитектуру русского модерна, к ее общим, т.е. неизобразительным качествам, можно уверенно отнести стремление к подчеркнутой *новизне*, «*небывалости*», 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. Мы не будем подробно останавливаться на этих качествах, поскольку они были довольно подробно разобраны первыми исследователями архитектуры русского модерна, правда, вне связи с миропониманием символизма, во многом их предопределившим.

⁴ Ильин В. Эссе о русской культуре. СПб., 1997. С. 198.

Обратимся теперь к визуально более очевидным проявлениям духа эпохи символизма в архитектуре – к изобразительным элементам.

В то время получила новое прочтение магия чисел. Ну что, казалось бы, может значить количество окон или комнат во владельческом доме. Тем не менее в эти цифры заказчики и зодчие порой вкладывали определенный символический смысл (например, число дней или месяцев в году, число лет хозяину в момент постройки и т.д.). Нельзя не коснуться и символики цвета – эпоха символизма значительно изменила цветовую гамму архитектуры. На фасадах, покрытых популярной цветной керамической плиткой, расцветали яркие геометрические узоры или возникали полноценные майоликовые или мозаичные картины – «живопись вечными красками», как тогда говорили.

В архитектуру интерьера 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!)⁵. Редакция московского журнала «Весы» представляла собой «две высокие комнаты в стиле "модерн", синие обои, пол паркетный, огромные окна»⁶.

Однако, безусловно, заглавным архитектурным средством выражения предпочтений эпохи символизма был «стиль», вернее, стили, поскольку, как уже было замечено⁷, на нее пришелся период многостилья, включивший на рубеже веков модерн в его

⁵ Муравьева И.А. Век модерна. СПб., 2001. С. 33.

⁶ Азадовский К.М., Максимов Д.Е. Брюсов и «Весы» (к истории издания) // Валерий Брюсов. Литературное наследство, т. 85. М., 1976. С. 262.

⁷ См. напр.: Нащокина М.В. Русская усадьба Серебряного века. М., 2007; 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.

различных национальных интерпретациях. 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 традиционного для Нового времени языка архитектурных стилей.

Мировоззрение символизма, чуткое ко всему новому, невиданному, уникальному, заставляло осознанно выстраивать в городах и загородных имениях России доселе беспрецедентный, но желанный «парад культур», вступавших друг с другом в самые неожиданные, порой намеренно причудливые взаимосвязи. Андрей Белый писал об этом как о характерной черте эпохи в целом: «В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний – вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; <...> мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого – новизна так называемого символизма».⁸ Эту новую формировавшуюся в эпоху символизма культуру П. Сорокин называл «интегральной».⁹

В каком-то смысле архитектурное многостилье эпохи символизма – эквивалент популярным историческим романам, литературной «небывальщине» или настойчивым попыткам живописцев изобразить легендарное, сказочное и фантастическое, либо облечь реальное в форму аллегории или символа. Закономерно, что методом создания в архитектуре стилистического разнообразия стала стилизация¹⁰, к тому времени уже прочно вошедшая в профессиональный язык зодчего¹¹. Самый рафини-

⁸ Белый А. Символизм. М., 1910. С. 143.

⁹ Хренов Н.А. Воля к сакральному. СПб., 2006. С. 91.

¹⁰ Оригинальный русский мыслитель того времени Г.Г. Шпет именно в этом методе видел сущность символизма: «... символизм как таковой <...> не может иметь стиля и не может быть "направлением". Как натурализм – отрицание искусства, так символизм – существенное свойство искусства. <...> символический стиль всегда искусственный стиль, а не естественный, всегда стилизация». (Шпет Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М., 2007. С. 185–186).

¹¹ Яркими примерами русского стилистического контрапункта эпохи символизма могут служить московские постройки: викторианско-готический особняк З.Г. Морозовой на Спиридоновке Ф.О. Шехтеля (1893–1898),

рованный русский журнал рубежа веков «Мир искусства» последовательно утверждал вкусовой плюрализм и 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»¹². Собственно, на этой поразительной способности русского человека самозабвенно переноситься мыслями и чувствами в иные миры, эпохи и культуры, которую Достоевский называл «всеотзывчивостью», и базируется образно-стилистическая многоликость архитектуры эпохи символизма, более всего выражающая самую суть русской культуры того времени.

Поразительная стилистическая дробность стала едва ли не самой характерной чертой русской архитектуры не только конца XIX-го, но и начала XX столетия. 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 сферы индивидуального жилья, в которой каждый владелец, желая проявить свое «я», старался выстроить дом, не похожий на другие. Историки, коллекционеры и художники, увлеченные русской стариной, возрождали в своих домах и усадьбах образы русского народного зодчества или Древней Руси, успешные финансисты, банкиры, чиновники, а также многочисленные обрусевшие иностранцы, желавшие подчеркнуть свои западноевропейские симпатии или корни, возводили «французские» и «английские» рыцарские замки или англо-саксонские коттеджи, люди, ориентированные на новизну во всех ее проявлениях, часто ими оказывались образованные купцы-старообрядцы, строили особняки или дома в стиле модерн.

Хотя в период модерна этот привлекательный для людей эпохи символизма «парад культур» был несколько поколеблен формами нового стиля, он в полной мере сохранил свои позиции

особняк А.А. Морозова на Воздвиженке В.А. Мазырина (1894–1899) в португальском стиле неомануэлино, модернистский особняк В.И. Рекк в Скатертном переулке И.А. Фомина (1900) и, скажем, «неорусский» фасад Третьяковской галереи В.М. Васнецова (1899–1900).

¹² Мир искусства. 1902. № 11. С. 41.

в оформлении интерьеров. 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. Однако появившийся модерн, в основном, разочаровал своих апологетов в России¹³. 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. Возможно, именно поэтому в большинстве особняков и усадеб, внешне обработанных в формах модерна, отделка интерьеров часто оставалась разностильной¹⁴, легко вбиравшей в себя множество самых разнообразных бытовых предметов, чем-то памятных или приглянувшихся домовладельцам на их жизненном пути¹⁵. Это существенно отличало образ интерьера эпохи символизма от, скажем, строгого и лаконичного классического интерьера.

Выбор стиля, отвечавший не только эстетическим представлениям, но и соображениям престижа, во многом определял облик многоквартирных домов, торговых зданий и храмов, причем не только православных. На стилистический выбор заказчиков,

¹³ *Нащокина М.В.* Московский модерн. М., 2003. С. 46–55, 216–219.

¹⁴ Не только здания в стилях эклектики, но и значительная часть русских особняков в стиле модерн имела разностильные интерьеры – ампирные танцевальные залы, рокайльные будуары, викторианские или франко-готические кабинеты и библиотеки, мавританские курительные, китайские или турецкие диванные, помпейские ванные и т.д.

¹⁵ Журнал «Столица и усадьба» в 1910-х гг. 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.

безусловно, оказывали влияние их образованность и профессия. Так, Г.Г. Елисеев, кавалер Ордена Почетного легиона, прославившийся как производитель французских вин, отделку своих знаменитых магазинов на Тверской в Москве и на Невском в Петербурге заказал в стиле *fin de siècle*, т.е. в ранней французской редакции стиля *Art Nouveau*. Архитектор Кекушев – автор первого (собственного) в Москве особняка в стиле модерн – использовал новизну его форм в качестве собственного творческого манифеста. Старообрядец С.П. Рябушинский, заказавший Ф.О. Шехтелю особняк на Малой Никитской в стиле Дармштадской колонии художников, т.е. в «стиле Ольбриха», возможно, хотел подчеркнуть свои симпатии к царствующему дому, ведь Дармштадт – родина царицы и жены московского генерал-губернатора, а колония – детище их родного брата и т.д. Против ожидания, в постройках модерна, а затем неоклассицизма, продолжали сохранять свою привлекательность классические формы. Так, солидными рустованными арками отмечен фасад Торгового дома Товарищества М.С. Кузнецова (1898–1903, арх. Ф.О. Шехтель), колонны с бронзовыми капителями – один из основных элементов внутреннего убранства гостиницы «Метрополь» (1899–1905, Л.Н. Кекушев, В.Ф. Валькот и другие) и т.д. Чуть более поздний доходный дом М.И. Вавельберга на Невском проспекте в Петербурге (1911–1912, арх. М.М. Перетяткович), включавший банк, был выстроен в формах флорентийского палаццо. Думается, стиль был выбран неслучайно – заказчики знали, что Флоренция – родоначальница европейского банковского дела.

Одним из новых способов реализовать свои художественные вкусы и представления стало в эпоху символизма использование архитектурных «цитат», т.е. включение во внутренние или внешние отделки строений копий с каких-либо фрагментов исторической или современной архитектуры. Примером может служить отделка петербургского особняка светлейшего князя К.А. Горчакова (арх. А.Р. Гавеман, 1891, 1901–1902), в которую были включены такие копияные элементы, как рисунок перил парадной лестницы дома на Вандомской площади в Париже, лепные медальоны со стен знаменитого парижского Отеля де Субиз, классического памятника французского рококо, лепнина гостинной воспроизводила потолок в одном из английских замков¹⁶.

¹⁶ Ерее. Особняк св. князя К.А. Горчакова // Столица и усадьба. Пг., 1916. № 62–63. С. 10, 13.

Уже упомянутый особняк С.П. Рябушинского содержал копиянные элементы с построек Ольбриха, почерпнутые из популярной книги «Идеи Ольбриха». Термин «цитата» в отношении архитектуры тогда, конечно, не употреблялся, но принцип «цитирования», отвечавший общему стремлению времени к проявлению собственного «я» посредством выбора, в том числе архитектурного, был достаточно распространен. Многостилье приходило в этом на помощь, как бы проявляя вкусовые предпочтения и индивидуальность владельца.

Нельзя не заметить и образного своеобразия интерьеров эпохи символизма. Отношение к любым произведениям искусства как к экспонатам, достойным украшать домашний интерьер, насыщение его памятными и мемориальными предметами, например, сувенирами и фотографиями из дальних поездок, т.е. программная многопредметность – весьма характерна для эпохи символизма в России¹⁷. Вот, к примеру, описание кабинета редактора московского журнала «Весы»: «...на краю стола, свесив ноги, сидит гипсовая нимфа; всюду статуэтки, безделушки, изящные вещицы. Над шифоньеркой между столами портреты Метерлинка, Пшибышевского с женой, Достоевского, Верлена, Верхарна, много рисунков. На стенах портреты Борисова-Мусатова, Феофилактова, Сапунова»¹⁸. «Парад культур» в особняке Горчакова создавали предметы обстановки, вывезенной из разных европейских и азиатских стран и вызывавшей восхищение современников своим причудливым разнообразием¹⁹.

¹⁷ В определенной степени такое априори дробное восприятие, тонущее в деталях, каждая из которых имела символический смысл, распространялось и на архитектуру. На глазах современников эпохи символизма застройка большинства русских городов превращалась в «историческую», подкупающую именно своим стилистическим, формальным и цветовым многообразием. Как древние акрополи возвышались среди нее величественные ансамбли средневековых соборов и монастырей, которые не только создавали видимую историческую глубину городской застройки, но и становились примером и источником стилизации в новых архитектурных произведениях.

¹⁸ Азадовский К.М., Максимов Д.Е. Брюсов и «Весы» (к истории издания) // Валерий Брюсов. Литературное наследство, т. 85. М., 1976. С. 264.

¹⁹ «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

Особенно ярко и своеобразно мировоззрение эпохи символизма воплощалось в архитектурном декоре русского модерна. Образы эпохи символизма творились с помощью мифа не только в прозе и поэзии, но и в архитектуре. Традиционно востребованной оставалась мифология Древней Греции и Древнего Рима²⁰. Античные боги и герои были априори символичны и к тому же воспринимались как выражение определенных философских идей. Аполлон – символ Солнца, Света, Дионис – символ вечного обновления жизни, Пан – бог девственной природы. Как тут не вспомнить страстные строки Зинаиды Гippiус: «Бог Пан жив, он там же, только ближе нам, потому что мы стали ближе ему, потому что мы теперь, больше поняв, больше чувствуем его правду и вечность»²¹. Образы прекрасной Аркадии оказались востребованы во внешнем и внутреннем архитектурном декоре русского модерна. Например майоликовые панно гостиницы «Метрополь» работы А.Я. Головина. Одновременно необычайную популярность приобрели русские легенды, сказки, былины, поддержанные всё возрастающим интересом к собственным древностям, к отечественному средневековью. Примерами их архитектурного воплощения могут служить комплексы майоликовых панно по эскизам Н.К. Рериха дома страхового общества «Россия» на Большой Морской улице в Петербурге или доходного дома З.А. Перцовой в Москве.

Своеобразие миропонимания эпохи выражалось и в парадоксальном соединении античности и христианства, причем воспринимаемом, порой, совершенно равнозначно. Библейская символика (в России чаще новозаветная, чем ветхозаветная)

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, изображающего Давида, сразившего Голиафа. <...> Автор этой группы Jean Bologne. Тут же крупная японская терракота – борьба двух фантастических чудовищ. Поодаль две ценные китайские старые крупные вазы» (Ерее. Особняк св. князя К.А. Горчакова // Столица и усадьба. Пг., 1916. № 62–63. С. 13).

²⁰ Античные мотивы в архитектурной декорации построек европейского модерна достаточно полно рассмотрены в авторской статье: *Нащокина М.В.* Иконография архитектуры европейского модерна // Европейский символизм. СПб., 2006. С. 151–177.

²¹ *Гippiус З.* На берегу Ионического моря // Мир искусства. 1899. № 11–12. С. 194.

в архитектуре использовалась реже, но эти мотивы неотъемлемы от архитектурных образов храмов времени. Эпоха символизма стала временем развития и новых мистических учений – моды на теософию, рождения антропософии, попытки выстроить ее храм-театр Гётеанум в Швейцарии, в которых принимали участие и русские символисты, однако в России антропософия не приняла таких зримых архитектурных форм. Увлечение нехристианскими культурами нашло свое выражение в архитектуре неправославных культовых сооружений – синагог, мечетей. Как известно, в Петербурге в начале XX века появился буддийский храм – яркий, цветной, он зримо воплощал в глазах петербуржцев далекий, загадочный и невиданный большинством Восток. Как эхо масонских увлечений эпохи романтизма в городской застройке эпохи символизма встречаются и египетские реминисценции – лотосовидные колонны, стилизованные барельефы и маски, копирующие погребальные маски египетских фараонов.

Одним из самых значимых источников архитектурной декорации эпохи символизма была природа, понятая чрезвычайно широко, – как основа фундаментальных законов бытия, как весь физический и биологический мир, полный тайных знаков. Природные элементы нередко встречаются в русской литературе в связи с жизнью и эмоциональным миром человека. Незабываемый дуб князя Болконского Толстого как символ непобедимой жизненной силы, палящее летнее солнце в виде злого Золотого Змея у Федора Сологуба или «ветер, ветер на всём белом свете» у Блока в качестве символа эпохи необоримых и неподвластных человеку перемен. Этот ветер, гнущий деревья и развевающий волосы дев, прослеживается и в лепных и мозаичных панно русского модерна, так же как и солнце или небо с летящими по нему облаками (майоликовое панно на доме М.В. Сокол в Москве, арх. И.П. Машков) и водные просторы.

Чрезвычайно разнообразно и широко искусство эпохи символизма отобразило земную флору и фауну – от роскошества могучих пальм и тропических лиан до скромных полевых цветочков Средней России, от простейших биологических организмов или гипертрофированных насекомых до экзотических африканских слонов и носорогов. Жгучий интерес модерна к экзотическому востоку сделал актуальным «восточное» любование природой в самых ее обычных, обыденных проявлениях – ветки сосен,

тростник, камыши, птицы, звери, как бы вырванные из контекста повседневности рукой художника и помещенные на нейтральный фон бумаги или ткани, обретали в архитектуре черты обобщающего знака, орнамента и даже символа, что как нельзя лучше соответствовало мировосприятию эпохи символизма. Своеобразному возрождению подвергся архаичный язык цветов. Вряд ли в эпоху символизма им пользовались, как в XVIII веке, составляя букеты, полные тайного смысла, скорее символика цветов привлекала возможностью придать скрытый смысл необычайно модным флоральным орнаментам и соответствующей архитектурной декорации. Популярны были лилии, болотные кувшинки, разнообразные выющиеся растения – плющ, вьюнок, маки... Кстати, именно маки заставляют вспомнить, что в конце 1890–1900-х гг. в России стали популярны наркотики растительного происхождения – кокаин, морфий и опиум, который производили, как известно, из сока опийного мака.

Еще одним неотъемлемым элементом архитектурного декора русского модерна было воплощение в лепнине и майолике женских образов, причем, как правило, современных. Женщина – современница – это и идеал – вечная женственность, мечта, сладкая и недостижимая, символ чистоты, «снегурка, нимфея, лиана»²², и одновременно – загадочное создание природы с необъяснимыми чувствами и непредсказуемыми поступками, олицетворение греха, изменчивая и коварная Мессалина. Выражающие богатую палитру эмоций и чувств женские головки в фасадном и интерьерном декоре стали своего рода символом русского модерна²³.

В заключение констатируем, что мировоззрение символизма существенным образом повлияло на архитектурные образы русского модерна, изменив содержание всех аспектов архитектурной деятельности и всех составляющих архитектурных произведений и подготовив таким образом почву для революционных изменений следующего этапа в развитии русской архитектуры. Пришедшая на смену эклектическим интерпретациям истории

²² Северянин И. Тост безответный. Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1999. С. 122.

²³ Актуальность и соответствие этих форм миропониманию эпохи в России доказывает хотя бы тот факт, что поначалу любопытствующие специально ездили смотреть на архитектурные новинки, так сильно отличавшиеся от старой застройки. (Муравьева И.А. Век модерна. С. 9).

ческих стилей архитектура русского модерна была неразрывно связана представлениями эпохи о красоте и процессе исторического развития. Она вызывала живой общественный интерес, иногда восхищенный, иногда негодующий, но в любом случае приглашающий поразмыслить над ее значением и символикой нового скульптурного или орнаментального декора.

СИМВОЛИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ АНТОНИО ГАУДИ

Творчество Гауди представляет собой пример использования самых различных исторических и национальных, даже региональных стилей для выработки уникального пластического языка, одной из характерных черт которого стало постоянное использование декоративно-символических элементов. И хотя он часто применял те же образы, что и последователи символизма в других странах Европы, ему удалось создать свою мифологическую Вселенную, состоящую из множества сложных и многозначных знаков и образов.

Можно выделить несколько дифференцированных групп символов, применяемых архитектором. Это, во-первых, знаки, связанные с культурой и историей Каталонии и потому имеющие регионально-патриотический характер. Во-вторых, мифологические и литературные символы, которые можно условно объединить во вторую группу. Наиболее часто они встречаются в ранних работах – доме Висенс (1878–1885), здании Капричос (1886), поместье и особняке Гуэль (1886–1887) и все реже в более поздних произведениях – школе при монастыре Святой Терезы, Беллесгарде, дворце епископа в Асторге, где мастером активнее используются символы религиозного характера, которые можно отнести к третьей группе.

Несмотря на то что мастер в раннем своем творчестве активно использовал формы исторических стилей, в первую очередь испано-мавританского мудехара¹, стараясь придать каждой своей постройке индивидуальность, он соединял их с новыми конструктивными решениями, в которых более интенсивно звучат элементы новой декоративно-пластической системы. Таким образом, было положено начало становлению авторской манеры, где внешнее убранство зданий отражает декоративный талант мастера, их создавшего, и его символический дух. Так, фасад дома Висенс украшают изображения змей из металла – этот устойчивый образ-символ, часто встречавшийся в работах

¹ Мудехар – стиль в архитектуре, живописи и декоративно-прикладном искусстве Испании XII– XVI вв. – *Прим. ред.*

мастера (на фасадах Саграда Фамилия и формах извилистой «змеевидной» скамьи Парка Гуэль и т.д.). На углах здания разместились терракотовые путти, исполненные скульптором Хосе Рубиа-и-Гарсия и контрастирующие с яркими красками и геометрическими плитками. Это своеобразная дань традициям прошлого – подобные символы любви, выполненные в традиционной манере, во времена барокко были распространены на всем Пиренейском полуострове.

В решетке сада Гауди, также впервые, применил мотив пальмовых ветвей, сплетающихся в прихотливые узоры (сама пальма является древним иудейско-христианским символом), который он неоднократно будет применять и в других своих произведениях, в частности в особняке Максимо Диаса де Кихано (1885) в Комиллас², получившем за свой оригинальный вид название Каприччос. Это первое и единственное произведение архитектора, облик которого никак не связан с католической верой или с каталонской мифологией.

В декоре этого здания архитектор вновь использует прием чередования горизонтальных рядов керамической плитки и кирпича, но палитра цветочного решения стала намного богаче и интенсивнее. В Каприччос уже проявились некоторые черты, характерные для зрелых работ Гауди, но более откровенно воплотилось мавританское влияние. Напоминающая минарет вертикальная башня, завершаемая «кровелькой» (новаторство архитектора), выполнена в типичной для Гауди манере с использованием керамических изразцов для отделки. Цветы – подсолнухи на изразцовых плитках – расхожий европейский мотив, но сам ритм, постоянный повтор элементов, характерны для декоративной традиции арабской архитектуры. Одним из интересных элементов декора являются так называемые музыкальные окна с изображениями птицы, играющей на органе, и стрекозы с гитарой, издающие музыкальные звуки при их открытии и закрытии. Музыка всегда имела большое значение для Гауди, и это тоже проявится при его работе над храмом Искупления.

Последним из сооружений Гауди, относящимся к так называемому «мавританскому» периоду, является загородная усадьба Гуэль (1886–1887). В этой работе архитектор также приме-

² Этот дом был спроектирован Гауди, но построен под руководством архитектора Кристобаля Касканте-и-Колому.

нил разнообразные декоративные и символические детали. Так, в саду ранее находился фонтан, украшенный каменным бюстом в шлеме и плаще. Благодаря старым фотоснимкам известно, что он представлял собой изображение античного героя – Геракла, с наброшенной на плечи шкурой Немейского льва. Вероятно, возникновение этого памятника связано с сюжетом поэмы Х. Вердагера «Атлантида». Р. Хьюз³ приводит другую интересную трактовку, предполагая, что это изображение Святого Георгия, и усматривая близость между данной легендой и историей Зигфрида в трактовке Р. Вагнера, большим поклонником которого был молодой Гауди.

Еще более интересен, с точки зрения символики, другой персонаж этих легенд – скованный цепями дракон, изображенный на решетке в саду, спроектированной Гауди в 1885 году. Тело дракона образуют волнистая железная ось и нервюры, к которым крепится проволочная сеть, а хвост и шею – круглые в сечении и закрученные в спирали железные прутья. Здесь автор намекал на греческий миф о Геракле, похитившем золотые яблоки из сада Гесперид, согласно поэме Вердагера, находившегося на месте современной Каталонии. Это подтверждает и расположение фигуры дракона – мифологический дракон, наказанный богиней Герой за неспособность защитить зачарованный сад, был превращен в созвездие. Возможно, отсюда его композиционное решение: тело дракона развернуто на север, и Полярная звезда находится над его крыльями, где расположен железный шар с острыми шипами.

Для последующего творчества Гауди (1888–1903) характерно влияние средневековой архитектуры. Строгие линии фасадов построек этого периода характеризуют стрельчатые окна, использование башен и шпилей, формы которых навеяны французской архитектурой. Они придают зданию средневековый характер, а также строгость и монохромность в отделке. Объединяют эти постройки разнообразные декоративно-символические элементы, имеющие смысловое значение и меняющиеся по мере развития стиля архитектора, в зависимости от его политических, общественных и религиозных убеждений. Именно религиозные взгляды Гауди начинают играть основную роль при выборе им декоративной программы, словно бы «заряжающей» здание

³ *Hughes R.* Barcelona. Barcelona: Editorial Anagrama, 1992. P. 609.

особым смыслом. Рассмотрим здание колледжа Святой Терезы (1889–1890). Поскольку данное сооружение было построено для монахинь, принадлежащих к ордену Святой Терезы Авильской, правила, которым следует орден, а именно скромность и экономия, были отображены, можно сказать, буквально в архитектуре школы, практически лишенной украшений. Параболические кирпичные арки и кованая решетка на въезде – это наиболее декоративные элементы здания, которому Гауди придал пластическую выразительность, основанную исключительно на конструктивных элементах. Даже само здание школы можно рассматривать как своеобразную метафору – Тереза Авильская сравнивала душу с замком, из таинственной среды которого сияет свет Божественного Присутствия (недаром коридоры школы полны света и пространства). Среди интерьеров особо выделяется центральный пролет, пространство которого разделено на семь частей, призванных служить помещениями для размышлений. Такое решение имеет глубокий символический смысл – именно так, в виде семи обителей, описывает Святая Тереза семь ступеней духовных исканий в своем мистическом сочинении «Внутренний замок».

Следующий этап творчества Гауди носит название период «органической» архитектуры (1903–1926), в эти годы были созданы дома Батьо, Мила, храм Саграда Фамилия и Парк Гуэль. Для этих лет характерно увлечение мастером органичными природными формами (Гауди неустанно черпал вдохновение в природе) и обращение к проблеме синтеза искусств, блестяще решенной при сооружении Парка Гуэль. Зданием, в котором органическая архитектура Гауди достигла своего расцвета, является дом Бальо (Батло, 1904–1906). Внешний облик здания, его фасад имеют образно-символическое значение. Этот дом – дань уважения покровителю Барселоны, Святому Георгию, чей праздник отмечают 23 апреля по всей Каталонии, устраивая костюмированные шествия и красочное представление на городской площади, изображающее битву Святого Георгия с драконом. Согласно утверждению С. Мартинеля-и-Бруне, Гауди хотел, чтобы дом Батьо был «интерпретирован как символический гимн легенде о Святом Георгии, покровителе Каталонии, и его победе над драконом»⁴.

⁴ Цит. по кн.: *Alcala C., Barraycoa J. Tradicionalismo y espiritualidad en Antonio Gaudi*. Madrid, 2002. P. 162.

Первые два этажа здания напоминают кости и скелет дракона, фактура стены – его кожу, зияющие провалами «глазниц» балконов – черепа жертв. В горбатую крышу, хребет чудовища, вонзается увенчанная крестом башня – это меч Святого Георгия. Религиозность Гауди проявилась и при работе над фасадом этого здания. Так, на башне, украшающей крышу, можно увидеть аббревиатуры – Иисуса (JHS), Иосифа (JPH) и инициалы Марии (M). А сама башня коронована равноконечным георгиевским крестом.

Главную роль в последние годы в жизни и творчестве Гауди стала играть религия, которой посвящено самое знаменитое произведение архитектора – храм Саграда Фамилия, строительство которого продолжается и в настоящее время. Это несомненный шедевр, подобного которому не существует в истории искусств, объединивший в себе архитектуру, скульптуру, декоративно-прикладное искусство, принизанное глубоким символическим содержанием и в первую очередь символикой религиозного характера.

Храм весь пронизан символикой, использованной Гауди максимально широко и разнообразно. В нем нет ни одной архитектурно-скульптурной детали, ни одной композиционной взаимосвязи, которая не обладала бы символическим значением. Удивительная фантазия зодчего, его мастерство и изобретательность вложены в разработку такой конструктивной системы, которая в полной мере была бы носителем смысловой формы. Именно здесь обнаружилось необычайное художественное чутье Гауди и пластическая интуиция, владение техникой и способность выражать свои идеи в символической форме.

Здесь с особой силой и масштабностью проявилось умение Гауди сочетать архитектурно-конструктивные детали и символы. По замыслу архитектора, храм Саграда Фамилия должен был стать зданием-символом, воплощением христианской веры, где каждая колонна, каждая ниша, каждая башня будут символизировать постулаты и события Нового Завета. Каждый из трех фасадов посвящается определенной теме. Восточный – Рождеству; западный – Страстям Христовым, южный, самый внушительный, должен был стать фасадом Славы. Проектом было также предусмотрено 18 башен: 12 из них должны были символизировать апостолов, по четыре на каждом фасаде, одна, самая высокая, над средокрестием – башня Иисуса Христа, четыре вокруг нее –

евангелистов и последняя, над алтарным пространством, Деву Марию.

Мастера всегда волновала проблема света и цвета в архитектуре, поэтому он планировал сделать фасад разноцветным: «Центральная часть фасада будет окрашена в синий цвет, символизирующий ночь Рождества, сцены, относящиеся к египетскому периоду, будут светло-зеленого цвета, напоминающего цвета Нила, правый портик будет окрашен в охристые тона пейзажа Палестины»⁵. Эта идея так и осталась нереализованной, как и предполагаемое освещение храмового комплекса.

При жизни Гауди были закончены только композиции на фасаде Рождества. Его образуют три огромных портика и четыре башни-колокольни. Портики посвящены евангельским темам рождения, младенчества и юности Христа. В центре – портал Любви с изображением Обручения, Благовещения и Рождества; он, по мнению Гауди, «олицетворяет мечту и радость жизни»⁶. Этот портик является одновременно и входом в храм⁷ и вратами хлева Рождества Христова, изображенного в виде пещеры. Венчается центральный вход скульптурной группой, изображающей Святое Семейство⁸.

На следующих уровнях, как и во многих средневековых соборах, изображены музицирующие ангелы, возвещающие Рождество Христово. Они играют как на «благородных» музыкальных инструментах – арфе, фаготе и скрипке, так и на народных – гитаре, свирели и бубне, что было характерно для идеологии «Renaixença» с ее попытками восстановить национальные традиции в музыке.

Слева от центра находится портик, посвященный Надежде, со сценами избиения младенцев и бегства в Египет; венчает его пинакль в виде огромной скалы – аллегория горы Монсератт, другого символа Надежды. Надпись на нем означает «Спаси нас». Фон должен был содержать изображение Нила с его флорой

⁵ Цит. по кн.: Каранделл Д. М., Вивас П. Храм Саграда Фамилия. Барселона, 1997. С. 30.

⁶ Там же. С. 34.

⁷ Украшение двери происходит прямо из текста Апокалипсиса (4,1): «После этого я имел видение и видел дверь, открытую в небо».

⁸ Их выполнил скульптор Жуаме Бускетс, окружающих ангелов – Эстуро Сото, а фигуры ангелов, дующих в трубы, – Лоренс Матамала, все фигуры выполнены в натуральную величину.

и фауной (водной теме соответствовал и планируемый зеленый цвет).

С правой стороны портала расположен портик Веры, украшенный сценами из Евангелия и основными догматами. Среди скульптурных композиций можно выделить «Принесение во храм» и «Христос среди учителей». Символ Веры как важнейший христианский постулат и первый шаг к спасению воплощается Словом, а не изобразительными средствами. Фасад Рождества Христова завершает шпиль в виде кипариса, венчающего три портика: Милосердия, Веры и Надежды.

Внутреннее убранство храма, как и фасады, наполнено многочисленными знаками. Каждая дверь, каждая колонна и капитель исполняют определенную роль в создании грандиозного символического ансамбля. Они воспевают каждую из каталонских и испанских провинций, а также апостолов, епископов и святых; религиозные добродетели и таинства и т.д.

В грандиозном проекте зодчий добился объединения различных видов искусства – живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства – с органическими конструктивными формами, наполнив их глубоким символическим содержанием. Большинство образов и аллегорий, использованных автором, имеет религиозное значение, изображая события Нового Завета от Рождества до Распятия и Воскресения.

Гауди не завершил работы, но это и не входило в его прижизненные планы. Как он сам отмечал, возведение храма Саграда Фамилия, которому он отдал 43 года жизни, – удел, как минимум, трех поколений.

Подводя итог, хочется подчеркнуть, что Антонио Гауди не только один из самых известных зодчих XX века и основатель органического направления в архитектуре, сумевший создать новые для того времени конструктивные формы, ассоциирующиеся с творениями живой природы. Использованные им декоративные элементы, соединяющие национальные испанские и европейские архитектурные традиции, не просто служат украшением, а составляют важнейшую часть синтеза, имеющую высочайшую пластическую ценность и символический смысл.

ОТЗВУК АРХИТЕКТУРЫ ВЕНСКОГО СЕЦЕССИОНА В ПРОЕКТАХ А. САНТ'ЭЛИА

Венский Сецессион¹ стал выдающимся явлением в художественной жизни Австрии и всей Европы рубежа XIX–XX веков. Он объединил многих неординарных людей, новаторов искусства, стремившихся порвать с академической манерой в искусстве и создать новый современный стиль. В области архитектуры таким новатором стал архитектор Отто Вагнер (1841–1918). К моменту образования Сецессиона это был уже знаменитый мастер со сложившимся стилем, прошедший увлечение неостильями, ориентализмом и обратившийся к рациональному направлению в архитектуре. «Стиль практической полезности», нем. «Nutzstil», разработанный О. Вагнером и его учениками, сочетал простые геометрические формы и прямолинейную орнаментику, сохранявшую четкую геометрическую схему.

В 1895 году О. Вагнер опубликовал книгу «Современная архитектура», которая стала программным манифестом архитектурного рационализма². В этой работе, отрицая романтические традиции, он призывал к сохранению классических принципов симметрии и ясности. Вагнер считал, что художественная форма должна следовать конструкции и сохранять жесткость даже в самых сложных комбинациях. Архитектор создал венский вариант модерна в архитектуре, который отличался от извилистых линий

¹ Объединение венских художников «Сецессион» было создано 3 апреля 1897 года по инициативе Густава Климта (1862–1918), образцом ему послужили другие «сецессионы» – мюнхенский и берлинский. Изначально целью движения были устройство выставок для молодых художников, пишущих в необычном стиле, привлечение лучших работ зарубежных художников в Вену и популяризация работ членов группы путем издания журнала. Журнал «Ver Sacrum» стал издаваться в те же годы.

² Принципы рационализма в архитектуре Вены удачно выразил ученик О. Вагнера Йозеф Мария Ольбрих (1867–1908) в здании, построенном для первой выставки Сецессиона, недалеко от Карлсплатц в Вене. Эта смелая для своего времени постройка поразила жителей города своим необычным видом – симметричное по композиции здание состоит из нескольких массивных параллелепипедов, центральный из которых венчает ажурный купол-шар из позолоченных лавровых листьев и ягод.

«удара бича», придуманных Анри Ван де Вельде и Виктором Орта в Брюсселе, для него не была характерна асимметрия и прихотливость парижских мастеров. Венский модерн складывался скорее, под влиянием английского искусства.

Архитектурный стиль венского модерна нашел продолжение в других странах Европы, например в Италии в стиле либерти или стиле флореаль³, который получил распространение примерно с последнего десятилетия XIX века до Первой мировой войны. Расцветом стиля можно назвать 1902 год, когда в Турине была проведена Международная выставка декоративно-прикладного искусства. Нельзя сказать, что стиль либерти стал для Италии тем же, чем являлся венский Сецессион для Австрии, напротив, он не получил широкого распространения и всеобщего признания среди итальянцев. Тем не менее можно назвать три города, в которых он проявился ярче всего: Турин, Палермо и Милан. Если Турин и Палермо были связаны с Францией, что заметно в творчестве таких итальянских архитекторов, как Камило Бойто (1836–1914) или Пьетро Фенольо (1865–1927), то на Милан влияла Вена. Ломбардия, как и большая часть севера Италии, ранее входила в состав Австро-Венгерской империи. К концу XIX века империя распалась, и политически Милан стал независим, но культурные связи еще были сильны.

Одним из самым интересных представителей итальянского модерна был Раймондо д'Аронко (1857–1932) – автор итальянского павильона на выставке в Турине⁴. Но главным мастером миланского либерти стал Джузеппе Соммаруга (1867–1917). Приверженец стиля флореале, он не просто подражал венским образцам, но и не забывал об итальянском архитектурном наследии. В своем творчестве он обращался к типу ренессансных палаццо. Его дома имеют мощный цоколь, четкое поэтажное членение и выступающий карниз⁵. Дж. Соммаруга преподавал

³ Название стилю дал филиал магазина английского предпринимателя Артура Лейзенби Либерти, открытый в Милане около 1895 года. В нем продавались картины, графика и мелкая пластика с характерным для нового стиля флоральным орнаментом.

⁴ Для выставки современного декоративно-прикладного искусства в Турине в 1902-м он построил павильон-ротонду в духе Сецессиона.

⁵ Его самая знаменитая постройка палаццо Кастильони в Милане на Корсо Венеция – один из программных памятников итальянского модерна. Оно представляет собой трехэтажное здание с мощными цоколем и аттиком, симметричное, с четкой планировкой. Необарочная декорация подчинена его конструкции.

в Брере, его учениками были такие приверженцы стиля флореале, как Гаэтано Моретти, Альфредо Кампанини, а также Антонио Сант'Элиа (1888–1916) – интересный архитектор, вошедший в историю благодаря своему футуристическому проекту «Новый город. Милан 2000».

А. Сант'Элиа родился в г. Комо недалеко от Милана. В 1905 году получил диплом строителя, в 1906-м окончил курс Школы Искусств и Ремесел в Комо. Желая продолжить обучение, он в 1909 году переехал в Милан, где поступил в Бреру для прохождения курса архитектуры. Этот город, как и сейчас, был индустриальным центром северной Италии, центром буржуазной культуры, городом новаторов в противовес патриархальным центру и югу Италии. В эти же годы будущий зодчий знакомится с художниками и скульпторами, приверженцами футуризма Марио Кьяттоне, Карло Карра и Джироламо Фонтана. Эти знакомства, безусловно, повлияли на его стиль как художника, но не смогли заставить отказаться от модерна. Отто Вагнер, конечно, оставил глубокий след в творчестве А. Сант'Элиа, как и других итальянских архитекторов. Попад под обаяние модерна с его ориентализмом, изяществом украшений и орнаментов, он, так или иначе, возвращался к нему вплоть до самого его вступления в ряды футуристов в 1914 году. К периоду с 1909 по 1913 год относится большое количество рисунков архитектора карандашом и акварелью, набросков, разных планов и проектов. Рисунки очень разнообразны и необычны – он искал свой стиль, но объединяет их одно – мастерское исполнение, зодчий имел очевидный талант рисовальщика.

Лучше всего ранний этап творчества А. Сант'Элиа может представить рисованный проект кладбища в Монце⁶, который стал несомненной удачей архитектора. Рисунок производит сильное впечатление. На нем зритель видит большое здание на мощном стилобате, размеры которого можно себе представить, если соотнести его с процессией на переднем плане (в ранних работах Сант'Элиа везде помещает людей, как бы создавая среду для архитектуры). Здание в плане квадратное, углы отмечены четырьмя башнями, по крайней мере с двух сторон есть апсиды, к входу ведет двухмаршевая лестница.

⁶ Рисунок средних размеров (76,5x88,6 см) выполнен цветными карандашами и черными чернилами на желто-золотистой бумаге.

Само исполнение архитектурного рисунка уже отсылает нас к восточным мотивам, а именно к японской лаковой живописи на ширмах. Влияние ориентализма – неотъемлемая часть Венского модерна и стиля либерти. Австрийские архитекторы того времени были вдохновлены руинами Древнего Вавилона и других городов Междуречья, открытых Робертом Кольдевейем в конце XIX века. И, следовательно, обращаясь к их творчеству, А. Сант'Элиа тоже использовал эти архитектурные формы. Здание кладбища в Монце напоминает мощные пилонообразные постройки Древнего Вавилона и Ниневии.

Этот ранний проект показывает, что молодой итальянский архитектор прекрасно знал основные эстетические концепции венского Сецессиона, и либерти был абсолютно в русле этого движения. Спроектированное им здание конструктивно и тектонично, но зато атектоничен декор: ажурный фриз отделяет стилобат от мощного объема сооружения с гранеными башнями, которые опираются на столбы со сложными скульптурными капителями, создавая ощущение неустойчивости, которое противоречит массивности здания. «Кладбище в Монце» было представлено на конкурс «Кладбище для небольшого города» в 1912 году и поразило членов жюри своей смелостью и необычностью. За него А. Сант'Элиа получил звание профессора архитектурного рисунка.

В том же году он участвовал еще в одном конкурсе, задачей которого было создать церковь для большого города. Архитектор исполнил эскиз, близкий к его более поздним работам. На желтой бумаге чернилами изображено огромное здание. К его входу ведет широкая пологая лестница. Поскольку не видно ее начала, можно предположить, что здание построено на высоком подиуме, либо расположено на холме. Здание, прямоугольное в плане, устремлено ввысь. На фасаде только три окна, которые расположены очень высоко. На заднем плане видна колокольня, скорее похожая на современный небоскреб.

В отличие от других рисунков архитектора, на фасаде этой церкви – минимум декорации. Вход фланкируют скульптуры в виде сидящих фигур, уткнувшихся в колени. Низкая арка с изломом посередине создает гнетущее ощущение. На верхней части ступенчатого портика расположился Сфинкс. Само здание и колокольню венчают непонятные сооружения, в очертаниях которых проступают то ли человеческие фигуры, то ли технические

конструкции, закрашенные чернилами, – они производят мрачное впечатление. Для христианской церкви это очень странный декор, но сам по себе рисунок представляет большой интерес как поиск новой выразительности в церковном строительстве, получивший дальнейшее развитие во второй половине XX века.

По этим двум работам можно сказать, что А. Сант'Элиа находился под сильным влиянием О. Вагнера. Они открывают целый ряд проектов, созданных на заказ, при их создании архитектор отдавал предпочтение эстетическим концепциям венского модерна. В коммерческих проектах он обращался к орнаментам венского Сецессиона, потому что они более отвечали вкусу заказчиков. Новая рационалистическая архитектура – это творческий эксперимент, основанный на поздних взглядах О. Вагнера, которые он высказал в своей книге «Современная архитектура». В ней он пропагандировал архитектуру, где декорация подчинялась функциональности здания.

Воплощением рационалистических поисков А. Сант'Элиа стала серия рисунков «Новый город. Милан 2000», представленная на выставке группы «Новые тенденции» в 1914 году. В нее вошли 16 рисунков разнообразных зданий, назначение которых не всегда понятно, хотя специалисты делят их на несколько групп по утилитарному признаку: жилые здания, электростанции, мосты, аэропорты и ж/д станции и несколько общих рисунков-этюдов. Чертежей, характеризующих структуру целого, или общего плана города нет, но в дополнение к визуальным образам А. Сант'Элиа написал небольшое «Послание», в котором он в форме манифеста отрицает старую архитектуру и стили и, наоборот, превозносит новые технологии и материалы. Взаимодействие текста «Послания» и рисунков создает образ города будущего.

Рисунки выполнены на бумаге карандашом или черной тушью иногда с добавлением цвета (как, например, электростанция). На них изображены многоэтажные здания, имеющие сложную структуру, поэтому весь их объем сложно прочитать. Впечатление монументальности усиливается тем, что зритель смотрит снизу и для него здание почти полностью закрывает небо. Только на одном из рисунков точка зрения изменена, это аэропорт, вид которого дан сверху, именно так его видел бы пилот, заходящий на посадку. Основаниями зданий являются мощные стилобаты, у их подножия проходят железнодорожные пути, от которых мосты и эскалаторы ведут выше, на верхние ярусы. Подвесные до-

роги проходят прямо сквозь дома. Здания имеют пирамидальную или ступенчатую форму. Стены домов гладкие, они лишены какого-либо декора.

Своей мощью, пилонообразием и монументальностью эти здания напоминают творчество Вагнера с его любовью к ориентализму, но переосмысленное, решенное в новом ключе. Обилие декорации и орнаментов уступает эстетизации самой конструкции зданий: воздуховодов, выступов балконов, ажурных стальных решеток. Здания имеют вид крепости, они не открыты в окружающую среду, а замкнуты на себе. Но в этой замкнутости чувствуется внутренняя динамика и напряженность форм.

Архитектор не отказался от вагнерианского стиля. По форме, но не по сути, это тот же модерн, только рациональный. На этом примере легко понять, что именно архитектура модерна задала вектор развития новой архитектуре. Функциональный модерн О. Вагнера вполне подошел для решения поставленных задач и визуального воплощения идеи нового города, которая получит свое дальнейшее развитие в архитектуре XX века.

СИМВОЛИЧНОСТЬ АРХИТЕКТУРЫ И СИМВОЛИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ

Символизм и символичность подобны терминам эклектика и эклектизм, романтизм и романтичность. Первый обозначает конкретно-историческое явление культуры и искусства, второй – общее понятие.

Создаваемые архитектурой образы и представляемая ею картина мира всегда отвлеченны и символичны. В этом ее отличие от других искусств, даже музыки, с которой она из-за отвлеченности художественного языка имеет наибольшее сходство. Но и здесь отличия разительные. Архитектура и музыка – антиподы материального и нематериального искусства. В музыке во времени развивается ткань художественного произведения. Плоть архитектурного произведения неподвижна. Чтобы познать ее, человек движется по пути, заданному зодчим, затрачивая на это определенное время. Путь движения – одна из форм организации архитектурного пространства, двигаясь по которой человек затрачивает одновременно с хронологическим художественное время. В отличие от музыки, ряд жанров которой неотделим от слова, образы архитектуры максимально абстрактны. Однако в отвлеченных абстрактных образах символически запечатлены фундаментальные особенности миропонимания и основополагающие представления о бытии.

Произведения архитектуры не только предметны, материальны. Они функциональны, наделены практической полезностью. Здания строятся не для незаинтересованного созерцания. Архитектуру нельзя причислять к изобразительным искусствам. Она не изображает здания, пейзажи, здания на природе или в городе. Она сама есть здания в природе, в городе, город. Ее произведения наделены реальным объемом и реальным пространством.

Предельная отвлеченность символических образов архитектуры вместе с тем в своих социальных и функциональных характеристиках чрезвычайно конкретна. Практически полезная сторона архитектуры, здания, в которых протекают определенные

жизненные процессы, есть не только ее материальная сторона. Благодаря свойственной определенному времени системе жанров она превращается в выражение конкретно-исторического взгляда на мир, а назначение того или иного сооружения предопределяет форму, композицию и специфику архитектурного образа. Так проявляется в архитектуре двуединство противоположных начал – нераздельность и неслиянность практически полезного и художественно выразительного, абстрактно-образного и функционально и социально конкретного.

Столь же репрезентативно архитектура выражает основные ценности времени системой наиболее типичных или выполняющих стилиобразующую роль типов зданий, планировочных приемов, используя которые зодчий организует любой фрагмент среды – улицу, квартал. Созданная архитектурой картина мира не только предметна, материальна и наглядна. Не только символически представляет действительность. Архитектура и есть действительность, мир, реальная среда обитания человека, вселенная, созданная его руками, идеями, умением.

Короче говоря, архитектура создает реальный мир, где мы живем, и который одновременно является символом и олицетворением наших представлений о мире, идей и идеалов. Этот мир архитектуры и созданная архитектурой картина мира складываются спонтанно, превращая не доступное чувственному восприятию сверхчувственное вселенское в наглядную, материализованную в конкретных объемах, формах, пространственных структурах символическую картину мира.

Отвлеченность архитектурных форм и высокая степень символического обобщения превращаются в однобокость. Архитектура принадлежит к искусствам утверждающим. Созданная ею символическая картина мира всегда представляет идеальное и идеализированное представление о своем времени и такое же идеальное представление о желанном будущем.

Сказанное об изначальной символичности архитектуры, вытекающей из ее природы, хочется продемонстрировать с помощью одного примера – несходства пространственно-планировочной структуры православных и католических монастырей и храмов обеих конфессий. Их особенности символизируют заложенные в обеих ветвях христианства представления о связи человека с Богом. Своеобразие этих отношений запечатлено в организации священного пространства, а они, в свою очередь, отражают

особенности православия и католичества, нашедшие отражение в крестном знамении, в том, как крестятся православные и католики. Такие выводы опубликовал Б.А. Успенский в книге: «Крестное знамение и сакральное пространство. Почему православные крестятся справа налево, а католики слева направо?»

Он вскрыл связь между смыслом крестного знамения с пространственными представлениями православных и католиков, основываясь на произведениях словесного творчества и богословской трактовке крестного знамения. Убедительность выводов ученого навела меня на мысль, что на тех же основаниях покоятся построения архитектурно-градостроительных организмов обеих конфессий.

Особенно очевидна зависимость между заложенным в крестном знамении смыслом и характером организации сакрального пространства монастырей – архитектурных организмов, призванных в зримой вещественной форме представить духовное и неведущее. Анализ структуры православных монастырей позволил установить существование прямой зависимости между смыслом основного ритуального жеста православных – их способом креститься справа налево и основополагающими особенностями построения монастырей. Успенский пишет: «И в католичестве, и в православии крестное знамение обозначает общение человека с Богом. Однако в одном случае подразумевается обращение человека к Богу, в другом же случае – обращение Бога к человеку... дифференциация правой и левой стороны оказывается различной в этих случаях.

Движение слева направо при начертании креста может пониматься, в частности, как движение от мрака к свету, от смерти к жизни, от временного к вечному и т.п. Между тем движение справа налево может пониматься как победа над дьяволом (который находится, как полагают, с левой стороны человека), как ограждение от зла и т.д. Как в том, так и в другом случае человек выражает свою причастность к Богу, но при этом в одном случае он делает акцент на стремлении к Богу, в другом – на спасительном и очищающем действии крестной силы, т.е. Божественной энергии».

Одинаковая оценка правого и левого при противоположной направленности жеста молящегося в результате его религиозно-символического осмысления оказывается различной: «... в одном случае имеется в виду обращение человека к Богу, в другом об-

ращение Бога к человеку, в одном случае человек оказывается активной, в другом – пассивной стороной... Позиция католика... – это позиция человека, который предстоит Богу и молитвенно к нему обращается... Он крестится слева направо, выражая свое отношение к Богу, стремление к Божественной благодати.

Позиция православного ... который осеняет себя крестным знамением – это позиция приобщения к Богу, нахождения вместе с Богом, соответственно, это позиция человека, испытывающего благодатное действие Божественной энергии...

В одном случае выражается о б щ е н и е с Б о г о м, в другом – п р и о б щ е н и е к Б о г у (здесь и далее разрядка автора. – Е. К.), в одном случае подчеркивается направленность к Богу, в другом – нахождение вместе с Богом... Иначе говоря, в одном случае выражается п у т ь к спасению, в другом – р е - з у л ь т а т спасения». «В одном случае, крестное знамение призвано выразить стремление человека к Богу и вечной жизни, в другом – торжество Бога над диаволом, победу над смертью... пребывание под Его покровительством...».

Тип русского монастыря символизирует смысл православия, запечатленный в крестном знамении. Этим объясняется неподвластная времени многовековая живучесть пространственно-планировочной структуры храмов и отделки интерьеров. Их не затронули исторические перемены и социальные катаклизмы.

Первостепенная особенность русских кремлей и монастырей – способ размещения храмов. Они сооружаются в центре открытого пространства, на площадях, прекрасно обозримы, видны отовсюду и образуют композиционный и содержательный центр монастыря или кремля, господствуют в их ансамбле.

Центральное размещение храмов монастыря, символизирует всеприсутствие Бога, Его заступничество и Божественную благодать, обусловлен обрамляющий принцип расположения второстепенных по содержательным меркам построек монастыря: жилых и хозяйственных корпусов, больниц, богаделен, школ. Пояс сооружений второго ряда окаймляла ограда с башнями и колокольной или надвратной церковью над святыми воротами.

Символично-содержательный смысл храмов и способ их размещения в пространстве породил специфические требования к их композиции. Безотносительно к времени сооружения, которым определялись конкретно-исторические формы художественного выражения, композиция православных храмов создава-

лась в расчете на их обозримость. Отсюда красота, выразительность и художественная законченность объема. Православный храм – олицетворение Бога на земле. Этим обусловлена обретаемая значимость терминов неизвестная католикам антропоморфность названий его отдельных элементов – Православный храм венчает глава. Она покоится на шее. Окна обрамляют наличники (на лице, лике). Слово окно этимологически близко слову око.

Сходной устойчивостью характеризуется тип и убранство интерьеров, организованных по двоякой системе координат. Доминирует вертикальное направление, устремленность ввысь и иконостас. Иконостас и сплошная роспись стен заставляют находящегося в храме человека, как и во время пребывания в монастыре, кремле, историческом городе, ощущать себя в окружении Божественных Сил – Спасителя, Богоматери, сонма святых.

Справедливость вывода Успенского, что характерный для католиков способ креститься знаменует путь к Богу, подтверждается разительно отличающимся от православного типом монастыря и храма. Католический храм не рассчитан на всестороннее обозрение. Его объем как самостоятельное пластическое тело неорганизован, недоступен обозрению из-за того, что тело храма полностью или частично скрыто вплотную примыкающими к нему монастырскими строениями. Доминирует в композиции главный фасад церкви. Только он имеет законченный художественно выразительный облик, в его композиции как указание пути к Богу господствует портал.

Пространство и структура помещений монашествующих независима по отношению к храму. Они сгруппированы вокруг одного или нескольких внутренних дворов и подобно храму не существуют как самостоятельный, пластически целостный архитектурно оформленный объем.

Разительно отличается от православного и основной тип католического храма – базиликальный. Его однонаправленная продольно ориентированная структура, равно как и выделение портала на главном фасаде церкви, недвусмысленно выражает символику и смысл крестного знамения католиков – Путь, – обращение к Богу, – путь к спасению, – к Богу.

Переходя от рассуждений о символичности архитектуры к описанию символизма в архитектуре, необходимо отметить, что это и есть модерн – архитектурный стиль конца XIX – начала XX века. Свою миссию модерн видел в превращении искусства

в жизнь и в средство преобразования жизни. Становление стиля сопровождалось сакрализацией искусства, возникновением культа красоты, появлением качества, которое Д.В. Сарабьянов назвал панэстетизмом.

Огромную роль в распространении такого рода взглядов сыграли творения Джона Рескина, суть доктрины которого можно определить как нравственность красоты. Видя сущность искусства в нерасторжимости пользы и красоты, он считал полезным все, приносящее практическую пользу. Но еще более полезным – все, что приносит духовное наслаждение, радость эстетического чувства. Социалист по убеждениям, он провозгласил: «Искусство, которое должно доставлять радость, должно доставлять его всем»¹. Идеалом Рескина была готика «не только лучшая, но и *единственно разумная* (курсив автора. – Е. К.) архитектура, ибо она с наибольшей легкостью может служить и простонародью и благородным»².

Это утверждение Рескина соответствовало эстетической программе модерна и рожденному им принципу стилеобразования, типологически родственному зодчеству Средневековья в целом, не только готике. Его афористически выразил наш соотечественник А.К. Красовский: «Непосредственное преобразование полезного в прекрасное». Отвергая принципы стилеобразования, господствовавшие от Ренессанса до историзма, основанные на использовании наследия прошлого, модерн дал новую жизнь принципам стилеобразования, родственным средневековому зодчеству, исходившему из художественного осмысления практически полезных (в том числе конструктивных) элементов здания. Это вполне соответствовало существу модерна, панэстетизм которого превращал в носителей красоты все без исключения элементы зодчества. В модерне отсутствуют эстетически нейтральные детали. Все, включая фактуру и цвет облицовки стен, форму окон и дверей превращались в активных носителей красоты. Иногда тезис А.К. Красовского принимал форму морального императива – «Требования беззаветного стремления к правде»³, отказа от «лжи чуждых форм» и «традиционных одежд умерших стилей»⁴.

¹ Цит. по: Аникст А.А. История английской литературы. М., 1956. С. 367.

² Ruskin J. Works in 39 vols. London, 1903–1913. Vol. X. P. 48.

³ А.Г-ич. Зодчество и его правда // Строитель. 1894/1895. № 13. С. 13.

⁴ Сыркин М. Новый стиль // Архитектурный музей. 1903. Вып. 2. С. 25.

Ранее всего символом идеально устроенной, ставшей искусством жизни стало жилище – дачи, квартиры, особняки.

Процесс утверждения жизнестроительной функции искусства сопровождался снижением роли его станковых форм и возвышением прикладных. По М.А. Волошину, «...живопись должна или будет нерасторжимой или гармонирующей с публичным зданием, или составлять частную собственность», искусство станет «всенародным и необходимым или его не будет»⁵.

Параллельно распространению идей об исчерпанности станковизма росло убеждение равного значения «чистого» и прикладного искусства. А. Бенуа писал: «В сущности так называемая “художественная промышленность” и так называемое “чистое искусство” – сестры-близнецы одной матери, до того похожие друг на друга, что и отличить одну от другой иногда очень трудно»⁶. Ему вторил А. Ростиславов: «... в своем высшем развитии индустрия такое же чистое художество, требующее таких же художественных способностей, как всякий другой род пластических искусств»⁷.

В стремлении к большому стилю приверженцы модерна отдавали пальму первенства архитектуре как стилепорождающему искусству, которое превращается в основу синтеза искусств, далеко выходя за узкие рамки жилища, захватывает огромное художественное пространство – сложный мир большого города. Архитектор и издатель журнала «Строитель» Г.В. Барановский утверждал: «Красота города является высшей формой искусства – всеобъемлющей... и в то же время истинно национальной»⁸.

Все это сделало модерн первым этапом развития типичного для XX столетия архитектуроцентризма. Зодчество приобретает морально-этическую, идеологическую и художественную значимость как искусство, неотделимое от жизни, наглядный символ творчества. Архитектор создает мир красоты, который и есть новый мир – среда, где человек пребывает постоянно. Только архитектура способна объединить в желанном синтезе все искусства, превратить быт в бытие, одухотворить красотой обыденность, облагородить и изменить действительность. «В сознании одного

⁵ Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1988. С. 217.

⁶ Цит. по: Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. М., 1983. С. 239.

⁷ Ростиславов А. О школах // Мир искусства, 1900. № 1. Хроника. С. 12.

⁸ Строительные учреждения демократической России // Зодчий. 1917. № 25-26. С. 161.

из духовных вождей модерна У. Морриса, – писала Зин. Венгерова, – архитектура получила глубокое, почти трансцендентное значение. Он видел в ней слияние всех искусств, осязательное выражение гармонии, красоты и таинственных законов, обуславливающих стройность и цельность человеческой жизни»⁹.

После бегло обозначенных совпадений, подтверждающих, что модерн – синоним символизма в архитектуре, перехожу к конкретным параллелям.

Традиционная для классицизма система: дорога к усадьбе – подъезд к дому сводила к минимуму художественное пространство и сокращала художественное время из-за того, что, располагаясь на одной оси в поле зрения путника, неизменно находился один и тот же вид, по мере приближения видимое не менялось, увеличивались лишь его размеры. Таково архитектурное выражение основного принципа классицизма с его единством места, времени и действия.

В период романтизма дорога к усадьбе и по территории усадьбы к дому превратилась в Путь, понимаемый подобно написанному в Евангелии от Иоанна: «Я есмь путь и истина и жизнь, и никто не приходит к Отцу как только через Меня» (ИН 14:6). Суть изменений состояла в том, что прежде чем попасть к композиционному и содержательному ядру усадьбы – господскому дому, путнику предстояло увидеть усадьбу издали, миновать хозяйственные постройки, пруды, ряд парковых построек, прежде чем попасть к дому, к которому дорога подводила с угла и потому он виделся не фронтально, а динамично, в ракурсе.

Зодчие модерна, прежде всего Ф.О. Шехтель, позаимствовали этот структурно-планировочный принцип из архитектуры романтизма, подтвердив тем самым неоромантическую природу модерна. Проложенные в соответствии с волей зодчего дороги и аллеи, возведенные по его замыслу здания, мосты и парковые павильоны превращали преобразованную творческими усилиями человека среду в произведение высокого искусства, значение которого выходило далеко за рамки утилитарности, выражая языком символов представление о мире, о месте и жизни человека в этом мире.

Изменившаяся система ценностей повлекла за собой увеличение роли вертикали, изменила трактовку лестницы, внесла

⁹ Венгерова Зин. Возрождение декоративного искусства. Вильям Моррис (1836–1896) // Архитектурный музей. 1903. № 1. С. 5.

различия в отделку нижних и верхних этажей. Тема вертикали, «горного восхождения» входит в архитектуру и превращается в важный структурно-планировочный элемент особняков, доходных домов и общественных зданий. Лестница превращается в важный структурный элемент. Здание как будто вырастает из единого корня и, разрастаясь, уподобляется мировому дереву. Пропорциональная зависимость размеров отдельных помещений от размеров лестницы, особенно четко прослеживаемая в особняках, предопределяет художественное единство их интерьеров.

Тема лестницы и ее разновидностей как символов мирового дерева занимает большое место в поэзии А. Белого. С лестницей у него связывается идея творческого пути: «по ряду восходящих ступеней», «по лестнице, протянутой от земли к небу», по которой должны пройти люди¹⁰.

Символы «лестницы», «восходящих ступеней», радуги, воздушной дороги, моста, полета, мирового дерева, часто встречающиеся в поэзии символистов, многократно и многообразно варьируются в архитектуре. Символический смысл придается переходу от полумрака к свету, который происходит по мере подъема по лестнице, в символике цвета и света окон и витражей, формам и мотивам декора. Упомяну о некоторых.

В особняках Шехтеля лестница обычно ведет из полутемного вестибюля к хорошо освещенным помещениям верхних этажей. Построением пространства и характером декоративных деталей зодчий дает почувствовать, что процесс подъема по лестнице не просто перемещение с этажа на этаж, а процесс восхождения из темного подземного или водного мира в светлый мир земли и неба и выше во внеземной мир космических просторов, божественного света и духовности. За реальным подъемом и спуском просвечивают высокие философско-этические понятия: Путь. Восхождение или нисхождение, противопоставление горного и дольного.

В особняке А.В. Морозова во Введенском переулке обрамленная полотнами М.А. Врубеля на темы «Фауста» лестница из погруженного в полумрак кабинета ведет в светлое пространство библиотеки – царство мудрости и света.

¹⁰ Белый А. О субъективном и объективном // Свободная совесть. 1906. Кн. 2. С. 269, 272.

Символический путь от мрака к свету, от дольного сумрачно-го мира в светлый горний проделывал человек, поднимаясь по лестнице дома усадьбы Морозовых Одинцово-Архангельское. На площадке второго этажа, символизируя мир земли, господствовал громадный камин. Верхнюю площадку парадной лестницы венчал пологий купол, основание которого окаймляли изображения знаков зодиака, а из центра купола струились золотые лучи небесного света.

В особняке Рябушинского из вестибюля, оформленного как переход из морского дна в прекрасный сад, вела лестница. Главный мотив ее – волны, символизирующие бури моря житейского. Лестница подводила к площадке второго этажа с огромным витражным окном голубого цвета – к миру неба и души, а оттуда через узкий темный проход и узкую лестницу – к моленной, в мир духа, в царство Бога на земле. Купол венчает не только моленную, он символически венчает весь космос здания. Моленная не только функциональна, как место молитвы, но и символически превращается в вершину моделируемой особняком системы мироздания.

Это заключение подтверждается еще одним обстоятельством. Вопреки устойчивой традиции устраивать в особняках деревянные лестницы в особняке Рябушинского она выполнена из натурального камня (гранита). Этот по своему уникальный факт напоминает сказанное апостолом Павлом в Послании к ефесянам: «Итак вы уже не чужие ... но сограждане святым и свои Богу, быв утверждены на основании Апостолов и Пророков, имея самого Иисуса Христа краеугольным *камнем*, на котором все здание слагалось стройно, возрастает и святой храм в Господе, в котором и вы устрояетесь в жилище Божие Духом (Эф. 2: 19-22). Лестница из натурального камня, ведущая к моленной дома одного из духовных столпов старообрядчества, служит подтверждением интерпретации структуры особняка Рябушинского в понятиях Восхождения и Пути.

Еще один распространенный символ – мировое древо – угад в структуре многих особняков, в особняке Рябушинского получил и визуальное воплощение в виде древовидных рам огромных окон.

Круглящиеся формы рам, балконных решеток, ограды с воротами, окон и крылец заставляют вспомнить высказывание одного из ведущих мастеров европейского модерна А. Ван де Вельде,

писавшего «прямая линия мертва, жива лишь кривая»; об А. Орта, которому принадлежит изобретение знаменитой криволинейной линии модерна, известной под названием удар бича.

Центрическая структура особняков, стержнем которой стала лестница или огромное двусветное пространство холла, изменила роль окна в композиции отдельного помещения: окно и дверь оказались на одной оси, а вид на комнату превратился одновременно в вид из ее окна. В архитектуре Нового времени, где господствовала анфиладно-коридорная планировка, подобного явления не существовало. Там господствовал вид на комнату по оси анфилады, перпендикулярный окну. В модерне окно обеспечивает связь двух миров. Внешний мир улицы, города, природы входит в прямое соприкосновение с внутренним миром дома. В связи с этим нельзя не вспомнить о популярности изображений видов из окна в живописи романтизма и символизма. Планировка многих особняков такова, что вид из окон становится видом на близлежащий храм. Храм входил во внутреннее пространство дома. Так было в доме Шехтеля в Ермолаевском переулке, в особняке Морозова на Спиридоновке, в особняке Державинской в Шатном переулке.

Отказ от использования исторических прототипов породил в модерне мощнейший всплеск мифотворчества. Декор модерна поражающе богат и разнообразен, охватывает весь мир культуры и природы. Античные мифы, сюжеты из русских сказок, западного средневековья, языческой древности, христианства, японского искусства соседствуют с неисчерпаемо разнообразным миром природы: времена года и дня, разнообразные животные, птицы, растения. Однако преобладает, особенно в декоре доходных домов, изображение женской маски или женской фигуры со струящимися прядями длинных волос, переходящими в орнаментальные или растительные мотивы. Таков пластический эквивалент распространенного образа поэзии символистов – вечной женственности, вечной подруги, души мира, прекрасной дамы, незнакомки.

АЛЬТЕРНАТИВЫ И СИНТЕЗЫ СИМВОЛИЗМА
(МЕТАФОРИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ НАГОТЫ И КОСТЮМИРОВКИ
ЧЕЛОВЕКА В СИМВОЛИСТСКОЙ ЖИВОПИСИ)

Символизм был альтернативой чрезмерному серьезу и фундаментальности XX века, его желанию все понять и все объяснить. Символисты не раз обнаруживали склонность к сосредоточенному и избирательному познанию окружающей реальности. Но больше всего их влекли тайна и мистическая бесконечность бытия. Динамика открытости и замкнутости в образе человека соприкасалась с таким многосложным видением. На протяжении веков многое в истолковании этой проблемы рождалось в соотношении наготы и костюмированного изображения человеческой фигуры. Каждая эпоха имела в этом регистре свою динамику, свои ориентиры. Чтобы понять смысл и направления такого искательства на рубеже XIX–XX веков, нужно воспринять не только шедевры символизма, но и обозреть рисунки, фотографии, образцы костюма, вспомнить о произведениях старых мастеров, мысленно сопоставить атрибуты сценических представлений и захватившее десятки художников увлечение анатомическим театром.

Какие нравственные, эстетические, психологические коллизии волновали художников-символистов, тяготеющих к этим мотивам? Какие альтернативы и синтезы рождались в их творчестве? Что осталось в их наследии единичным примером или переросло в активно заявленную тенденцию?

Рассмотрим изобразительные мотивы, ставшие на рубеже XIX–XX веков поводом для исканий живописцев нескольких национальных школ. Как и другие художники символистской поры, бельгиец Фернан Кнопф стремился передать переживания одинокого, замкнутого в себе человека, заостряя внимание на своеобразии его облика и костюма. Обнаруживая склонность к своеобразному минимализму, он не скрывал своей приверженности к старой фотографии. Ближе всего была для него строгая по композиции, но не лишенная музыкального ритма и прихотливая в деталях, английская камерная фотография середины

XIX века. Речь шла не только о стиле. Подобно ей Кнопф не описывает, а воскрешает в памяти.

Самое яркое свидетельство этого – картина «Мемория», («Воспоминания»), имевшая огромный успех на Всемирной выставке 1889 года в Париже. Стремясь расшифровать смысл этого сочинения, искусствоведы порой обращают внимание на мельчайшие детали в описании изображенной художником группы девушек, например на теннисные ракетки в их руках. Отчасти благодаря этому светская прогулка приобретает оттенок игровой символизации. Другие же, рассматривая картину Кнопфа как бессюжетную, указывают на свободное размещение фигур вдоль переднего края картины и их меланхолические позы.

Смысл костюмированной композиции Кнопфа нельзя уловить исходя только из категорий декоративности и моды, хотя, анализируя картину, их невозможно игнорировать. Социологи марксистского толка квалифицируют полотно бельгийского мастера как разоблачение пустоты жизни ведущих расслабленное существование дам из буржуазных прослоек. На самом деле больше всего в нем отражается тема изолированности индивида от общества, ставшая болезненной для человечества вплоть до наших дней. Призрачность людского карнавала не дает покоя художнику. Ни один из персонажей не смотрит на других, да и сам их облик проникнут атмосферой отчужденности. «Без ступней, без ног, застегнутые до шеи, они носят длинные перчатки – чистый дух. Глядя перед собой, эти женщины находятся в состоянии гипноза, – замечает Г. Меткен. – Медленно движущиеся в условном пространстве фигуры словно вмонтированы в свои платья и костюмы. Модные маленькие шляпки на их головах, тканые стеки или зонт – все это только сопровождение точно скроенных платьев с затянутыми под горло воротниками»¹.

В отличие от Кнопфа и Штука, австрийский художник Густав Климт больше чем фотографии доверял своим карандашным наброскам. Впрочем, среди символических сцен из его фризов есть не уступающая фотографии по визуальной достоверности монументальная графика. Такое впечатление, например, производит один их финальных эпизодов «Бетховенского фриза» (1902). На фоне мистических знамений и декоративных позолот его объективистский натурализм воспринимается как раздра-

¹ Metken G. Fernand Knopf et la modernite // Fernand Knopff. 1979. P. 33.

жающий диссонанс. На новом витке развития живописи Климт вспоминает о том обновлении, которое вызвало появление в европейском искусстве 1870-х годов морского цикла Арнольда Бёклина. Однако, с высокой мерой точности передавая конструкцию и фактуру обнаженной мужской фигуры, Климт в отличие от Бёклина решительно избегает экзотических уподоблений. Его «анатомическая» пластика – такая вариация наготы, которая не сообщает ей ни заманчивости, ни пикантности.

Ее функция в ансамбле фриза совсем иная. На фоне золотого космического озарения и странного единения готической линейности и восточного изящества недостаточно было появления почти эфемерных существ в верхнем ряду фриза. Вставной эпизод с летящими вестницами ни в чем не определил его эмоциональную атмосферу и событийную канву.

Напротив, суховатая анатомия его финала видится как впечатляющее сочетание благородства и откровенного физиологизма, повышенной энергетики и отрешенности. Такое завершение большого монументального комплекса стало апофеозом независимой от эстетизма телесной обнаженности как символической сути человеческого бытия. В созданной несколько лет спустя картине Климта «Поцелуй» (1908) вертикализм фигур и покрывающих их золотых одежд превращен в сияющий монолит, тогда как концовка «Бетховенского фриза» с достоинством обнаруживает следы пристального изучения натуры.

На символистских выставках конца XIX – начала XX века шоковое воздействие костюмированных изображений обрело статус искусства значительно чаще, чем эффектная подача обнаженного тела. Пытаясь объяснить этот феномен, можно лишь отчасти сослаться на инерцию зрительских вкусов.

Романтическая театрализация побуждала художников обыгрывать изысканность одежд литературного или мифологического персонажа, нередко талантливо комбинируя различные исторические прототипы. Тогда как будничность и деловитость повседневного буржуазного костюма плохо монтировались с поэтическими грезами и экстазами героев символистских картин.

Облаченная в роскошные одежды человеческая фигура была синонимом духовного аристократизма. До сих пор ошеломляет созданное Джеймсом Миллесом в начальный период прерафаэлитского движения изображение лежащей на дне ручья девушки в роскошном бархатном платье, усыпанном драгоценностями

(«Офелия», 1848). Многие воспринимают ее как поэтический гимн красоте, обнажающей гибельный уход молодой жизни. Костюмированный эстетизм Миллеса уравновешен в «Офелии» поэзией природы – тихой прозрачностью воды, легкостью ветра, колыханием трав.

В более повелительной тональности и в изображении совершенно иной среды действия торжествует эта тенденция в картине Гюстава Моро «Саломея» (1874). Негативно отнесся к этому превращению декоративности в духовный экстаз искатель простоты Эдуард Мане, отрицательно высказались о сделавшем много шума полотне Моро Гоген и Дега. Однако оно стало оригинальным примером того, как можно с помощью богатой фактуры костюма конкурировать с мистической призрачностью храма.

Отторжение от мотива обнаженного женского тела у живописцев-символистов нередко было связано с его банальной интерпретацией экспонентами Салона. Но на рубеже веков возникли олицетворения, которые знаменовали освобождение этого мотива от прикрытых эстетизмом моральных табу. Уже упоминалось о бетховенском финале Климта. Одним из средств, помогающим обозначить символистский контекст темы обнаженных, стала фотография. Присущие ей бесконечность ракурсов, движений, жестов в интерпретации мотивов наготы воспринимались как проявление творческой свободы, а иногда и открытый вызов традиции. Особый интерес вызывают циклы фотографий обнаженных, снятых лидером Мюнхенского сецессиона Францем фон Штуком в содружестве с женой и дочерью. Их самым распространенным объектом был сам Штук. Трудно поверить, что, ошеломляя зрителя физиологическим экзотизмом, художник почти в те же годы создавал фотоэтюды другого рода. В этом театрализованном символизме костюмировка, экспрессивно обостряя ритмы и ракурсы человеческой фигуры, одновременно сообщает ей и нечто иное – томительное роскошество.

И та, и другая тенденции соединились в знаменитой картине Франца фон Штука «Грех» (1893). Правда, игровая свобода натурных фотоэтюдов уступила в ней место структурной увязке экспрессивного натурализма и роковой декоративности. Было ли это по отношению к исходному фотоматериалу шагом назад или, напротив, обретением новой одухотворенности, можно спорить. Однако энергия, с которой фрагмент обнаженной натуры поста-

вил под сомнение рафинированную эстетику костюмированного символического образа, побуждала по-новому взглянуть на их соревнование.

Одним из итогов этого дерзновения Штука стало одновременно сужение и расширение границ таинственного.

С одной стороны, он как символист демонстрировал волю к снятию покровов. С другой – погружал в неизведанное. Немало творческих ходов возникало в этом диапазоне. Аналитика обнаженной натуры, способная противостоять чрезмерной чувственности и бояливой уравновешенности, не зашла в искусстве рубежа XIX–XX веков слишком далеко. Костюмированные экстазы, пожалуй, самое вдохновенное, что появилось в ту пору на выставках. Однако для оценки символистских поисков этого периода далеко не безразличен тот факт, что все они в немалой мере основаны на включении в творческий процесс авторской режиссуры натуры. В одном случае, как в картине Миллеса «Офелия», символистский эффект рождался уже в самом письме живописных этюдов, в другом – как в произведениях Моро и Климта, – ощущался в отдельных карандашных штудиях с натур. А Кнопф и Штук сделали активным союзником своих символистских разработок документирование человеческой фигуры средствами фотографии.

Понятое как контраст и сцепление, такое мышление сделало картину Франца фон Штука «Грех» предельной величиной символистского синтеза.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТОПОГРАФИЯ МОДЕРНА

В данной статье сделан акцент на анализе символизма как исторического явления, генетически связанного с четкими хронологическими границами стиля модерн конца XIX – начала XX века. Именно этот ракурс в настоящее время представляется мне таким же актуальным, как два десятилетия назад необходимо было выводить символистскую проблематику за пределы узкоограниченных временных рамок. Войдя в сферу повышенного исследовательского внимания, особенности символистской эстетики стали ступеневаться чисто внешним интересом к выразительным формам модерна, давая бóльшие плоды в области массового дизайна и «штемпелеванной культуры»¹, чем в сфере понимания тех внутренних прообразов и предпосылок, которые послужили вдохновляющей силой для создания стиля «эпохи фантастической флоры»². Восстановление точного места символизма во временном контексте истории искусства, позволив глубже понять отличия и своеобразие символизма как мировоззрения, ярче проявит динамику развития художественных поисков от одного стиля к другому и более конкретно определит его влияние на дальнейший процесс развития изобразительного искусства в целом. В противоположном случае может происходить постепенное размывание фактуры, что отчасти наблюдалось на масштабной выставке 2008 года «Следы сакрального» (Traces du Sacre. 7 мая – 11 августа, Центр Помпиду, Париж).

Понимание специфики эмоциональной стихии искусства модерна требует определенного усилия как со стороны современного зрителя, так и со стороны исследователя. Связано это с душевным срезом проблематики символизма, с той внутренней имматериально-поэтической субстанцией жизни, которая, не порывая с видимым предметным миром, преодолевает его поверхностную оболочку. В XX веке под трагическим натиском

¹ Подробнее об этом см.: Бугаев Б. [Белый А.] На Перевале. XVIII. Штемпелеванная культура // Весы. 1909. № 9. С. 72–80.

² Эллис (Кобылинский Л.Л.). Мюнхенские письма // Эллис (Кобылинский Л.Л.). Неизданное и несобранное. Томск, 2000. С. 189.

социальной секуляризации душевное начало в лучшем случае было вытеснено в маргинальные области умалчивания и забвения. А ведь как признавался самому себе О. Редон: «Меня всегда влекло к мечтам»³. К этому признанию мог присоединиться почти каждый художник модерна. На расстоянии тысячи километров В. Борисов-Мусатов вторил французскому символисту: «...не разрушайте мой мир грез. Ведь я им живу и он для меня лучший из миров»⁴. Миражи навевало уединение, наделявшее пространство обратной вневременной перспективой. Не случайно именно тема отстраненности «отшельнического» мира художника от суеты времени проходит лейтмотивом и в заметках Ж.-К. Гюисманса о Г. Моро⁵.

Подобное осмысление взаимосвязи с миром послужило причиной особого отношения символистов к пространству. В «Трактате о Нарциссе» А. Жид пишет: «Рай все время надо создавать заново <...> Он скрыт под видимостью вещей»⁶. Горизонт взгляда в творчестве художников модерна, несмотря на индивидуальную природу их пейзажных лейтмотивов, ограничивался не столько далью, сколько высью. «Метаморфозная» сущность символистской природы, основанная на стремлении увидеть за внешним покровом телесности эфирный сверхчувственный пласт бытия, неизбежно обращала внимание художников на те архетипы вневременной и вместе с тем живой одухотворенной силы, которые наглядно раскрываются в атмосферных образах пространства – в воде, небе, свете – во всем дымчатом, испаряющемся, струящемся, исчезающем, но не иссякающем.

И в метафорическом, и в буквальном смысле художники-символисты всматривались в небо напряженно и длительно. Вспомним, например, небесные миражи художников «Голубой розы», с их поэтическими треножниками и перламутровыми звездопадами, несущими забвение страстей (композиции

³ Редон О. Самому себе. (Дневник 1867–1915) // Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Первая книга. М. 1969. С. 182.

⁴ Письма Борисова-Мусатова В.Э. Захаровой Л.П. Машинописные копии, сделанные Соколовым С.Д. 1898–1901. Архив СГХМ. НИА ЛФ. 2. Оп. 1. Ед. хр. 4. от 20 июня Л. 12.

⁵ См., напр.: *Huysmans J.-K. Certains: G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.* (3e éd.). Paris, 1898. С. 17–22.

⁶ Жид А. Трактат о Нарциссе (теория символа) // Жид А. Собр. соч. в 7-ми т. М., 2002. Т. 1. С. 34.

бельгийского символиста Ж. Дельвиля на подобный сюжет так и называется – «Забвение страстей», 1913). Небо является смысловым резонатором композиций и в творчестве Редона. Голубое, туманно-дымчатое, озаренное сияющим или сумеречным светом, оно служит идеальным семантическим фоном для его мифопоэтических персонажей. В этом плане небезынтересно провести сравнительную параллель между французским символизмом и творчеством забытой русской художницы позднего периода символизма – Н.Я. Хавкиной⁷. Так, например, озаряющая высь ее «Облачной сказки» (1915/17) своими выющимися по небу белыми клубами и на уровне иконографии, и в области внутренней поэтики перекликается с пластичным взлетом квадриги Аполлона Редона («Колесница Аполлона», 1905/14).

Прежде чем приступить к выявлению преобладающих иконографических типов на полотнах художников модерна, объединенных общим идеалистическим началом их внутреннего прообраза, необходимо понять принцип взаимодействия метафорического пространства символистских композиций с реальным планом натурной действительности; понять, как поэтическое тяготение к монологичности, стремление к самоуглублению и намеренному внешнему вакууму, соотносятся с экстравертным постижением реальности.

Взаимоотношения между действительностью географической и художественной в символизме намного сложнее, чем в реализме и даже романтизме. Они лишены прямой созерцательной перспективы, что во многом подготавливает рождение абстракции. Символистское пространство почти всегда наделено вторым планом, и именно этот разный уровень внутренней психологической перспективы определяет разницу между реалистически натурным видением и потаенно скрытым видением. Трансформируя художественные переживания, основанные на опыте наблюдения за реальным морем или пятном света на лужайке, символисты на уровне иконографических закономерностей – покатых горизонтов, текучих контуров волн или холмистых далей, плавных ритмов облаков – пытались активизировать сознание души, интуитивно стягивая в своих композициях разные

⁷ Подробнее см. первую публикацию о художнице: Давыдова О.С. «Обертоны» русского символизма: Ф.В. Боткин, А.И. Савинов, Н.Я. Хавкина и другие в контексте интернационального модерна // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 286–324.

смыслы эстетических, этических и религиозных ассоциаций, превращая внутреннее пространство произведений в пластические эквиваленты безглагольной поэзии (например Ф.В. Боткин «Задумчивость (Женский силуэт на фоне пейзажа)», 1897; Г. Климт «Музыка», 1895). Не случайно Л. Боиссе в статье «Ландшафт и природа в творчестве Гюстава Моро»⁸ основывал метаморфозы живописи художника на его внутренней памяти о том, что природа предместий Парижа – целомудренна, а небо над Иль де Франс – одухотворено. Опираясь на душевную топографию, символисты не теряли связи с окружающими ландшафтами, чему способствовали их многочисленные путешествия. Однако не стоит преувеличивать роль путешествий, напрямую соотнося качество произведений с многообразием увиденного. Так, например, архаичное эхо античности в творчестве В. Денисова получает интуитивное воплощение еще до его поездки в Грецию в 1912 году («Ночь», 1901; «Муза творчества», 1907), а цветущие луга на фоне поющих ангелов в «Бетховенском фризе» (1902) Климта появляются еще до его поездки в Равенну в 1903 году.

Можно выявить две главные ступени сложения пространственных моделей, идеальных для символистов с точки зрения художественного бытия. Первая – первообраз реальности – своеобразная импрессионистическая вспышка впечатления. Вторая – работа над произведением – это преображение и растягивание временной вспышки впечатления во вневременном свете внутреннего прообраза – не настроения, как у романтиков, или подвижного впечатления, как у импрессионистов, а душевного состояния, балансирующего на грани чувственного и духовного. Именно синтез этих двух начал и рождает особое символистское пространство на полотнах художников модерна. При доминировании в искусстве XX века акцентов на социально-политических взаимоотношениях позиция мечтателя-символиста могла казаться позицией «человека без характера»: кто будет заниматься перемещением деревьев с земной почвы на небесную в век «великого переселения народов»?

На иконографическом уровне эту мысль подтверждает тот факт, что образ современного города – по природе места обще-

⁸ Boisse L. La nature dans l'oeuvre de Gustave Moreau // *Mercure de France*. T. CXIX, № 447, 1-er fevrier 1917. P. 417–428.

ственного – менее всего характерен для символистской живописи в качестве органичного их душам пространства. Подобная ситуация вызвана естественными причинами утилитаристской основы городской культуры, противоречащей поэтической иррациональности символистских устремлений, ведь модерн – прямой укор практицизму. Отсюда происходит экспрессивный оттенок боли, агрессии или опустошения, проникающий у символистов в изображение городского пространства, присущий, например, Э. Мунку («Вечер на улице Карла Йохана», 1893/94), М. Добужинскому (серия «Городские сны», 1909) или Г. Шредеру («Внутренний двор Альзер казарм», начало 1900-х годов). Город в его отрицательной ипостаси раскрывается и через содомические акценты, проникая зажженными вместо звезд окнами домов в танец «Саломеи» (Ф. фон Штук, 1906) или опутывая столь любимую символистами старину порочными побегами цивилизации, возводящей на вершину готических соборов блудниц (Г.-А. Мосса «Сытая сирена», 1905). Если же образ города и возникал в своей идеальной для символиста ипостаси, он наделяется чертами сверхъестественной немоты, источающей ауру памяти, как, например, Брюгге у Ж. Роденбаха, Ф. Кнопфа, А.-Э. Ле Сиданэ и др. И все же не город стал ведущим пространственным мотивом русского и европейского символизма, воплощающим его заветные чаяния. Символисты ищут уединения в парках, лесах, на опушках и кладбищах, ищут сокровенно удаленных мест, в которых мир способен быть услышанным только через проявления души.

В области сложения самостоятельных пространственных полуобразов внутри целостной композиции в символизме можно выделить три семантически доминантные группы.

Города наряду с образами моря, гор или ночного леса (как, например, у М. Якунчиковой в «Страхе», 1893/95; М. Дени «роковой лес потерянных следов» в цикле панно «Легенда о святом Юбере», 1895) органично входят в экспрессивно-эсхатологическую интерпретационную группу, связанную с экзистенциальным страхом, с темой борьбы материи и чувства, духа и плоти, света и тьмы за внутреннюю сущность человека, которая драматично раскрывается в творчестве Купки, Мунка, Штука и многих других. У итальянского символиста Г. Чини, например, неоднократно встречается устойчивый полуобраз фатума – моря, в слиянии с небом вторящего тревожному ритму парящих птиц и нагне-

тающего роковые предчувствия («Автопортрет», 1901; «Морской отлив», 1950).

Масштабную понятийную зону охватывают космогонические образы пространства, воплощающие сферу эпического мирового начала. Иконография этой темы преимущественно раскрывается синтетическими визуальными метафорами неорганической природы: восходящими светилами, горными ландшафтами (К. Юон, К. Богаевский), бурными волнами космического океана (Чюрлёнис) и стихийными водными потоками, вносящими в художественное пространство архаический и вместе с тем «ветхозаветный» настрой, особенно характерный для мистико-окультиных течений символизма, в частности для творчества бельгийских символистов (Дельвиль «Прометей», 1907).

Однако самую обширную группу составляют исповедально-поэтические образы-символы природы, воплощающие внутреннее ландшафты земной мечты о вечности. Причем в эту группу исповедально-поэтическую зачастую входят и пейзажные мотивы двух первых категорий, но ее эмоционально-смысловое зерно основывается на индивидуальной сугубо символистской тоске по утраченной гармонии рая, пронизывающей и космогонию, и теологию, и платонизм, и даже эротизм визуальных миров символистов. Подобное переживание пространства, в котором сюжетную драматургию определяет молчаливо проступающий за видимыми формами потерянный рай, формирует наиболее характерную для символизма тенденцию.

На основе тщательной систематизации иконографических наблюдений удалось прийти к выводу, что символизм в качестве идеальной модели пространства избирает иносказательно-метафорический образ сада (парка), раскрывающийся на новом уровне семантически-визуального полифонического взаимодействия, при котором иконография «подразумевает» скрытые смыслы, но не демонстрирует их напрямую. В живописи символизма сад раскрывается по-разному в зависимости от дистанции диалога художника с натурой: его образ может быть как визуально-узнаваемым (монотематическим), так и трансформированным, вынесенным как общая тональность за пределы художественной плоскости картины. Монотематический характер пространства, преображенного диалогом мечты и натуры, получил преимущественное выражение в русском символизме, в котором сад имеет более определенную физиогномическую

природу, начиная с Якунчиковой, мирискусников, Борисова-Мусатова и кончая поздним символистским периодом творчества художников «Голубой розы». В качестве первообразов в этой группе выступают полноценные усадебные комплексы, дворцовые парки или частные виллы (Введенское, Нара, Абрамцево, Жуковка, Мартышкино, Зубриловка; Версаль, Медон, Тюильри, Монсо, Сен Клу и другие). Подобные примеры можно найти и в западноевропейском искусстве, в частности творчество Ле Сиданэ, поселившегося с 1900 года на вилле Жерберуа и развивавшего особый ноктурно-интимный тип пейзажа, истоки которого напрямую связаны с поэтикой символизма. Тоже можно сказать и о Климте, с 1897 года ездившего каждое лето на озеро Аттерзее, а во время пребывания в Вене любившего совершать прогулки по парку Шёнбрунна.

Но не только архитектурно реальные сады и парки совпадают с иконографией утраченного Эдема. Образ сада может раскрываться и фрагментарно-орнаментальным способом, развивающимся в русле декоративных поисков модерна, характерных для интернационального варианта стиля (Климт, Ф. Боткин, А. Савинов, Э. Максенс, набиды). Чувство подобной взаимосвязи части с целым, основанное на душевном срезе восприятия природы искусства, органично перекликается и с философско-эстетическими идеями о единстве мировой души В. Иванова, В. Соловьева, и с теориями Р. Штейнера о «Духовных существах в небесных телах и царствах природы», и с монадологическими положениями Г. Лейбница, считавшего, что «всякую часть вещества можно представить как сад, полный растений, и как пруд, полный рыб. Но каждая ветвь растения, каждый член животного, каждая капля его соков – опять такой же сад, или такой же пруд...»⁹ В контексте подобных размышлений вполне закономерно, что, преобразая видимый мир сквозь призму поэтического мировоззрения, ствол дерева на полотне художника-символиста прорастал женским телом (Сегантини «Судьба плохих матерей», 1894, 1897), гора – глазом (Редон «Циклоп», 1907, 1914), рука наполнялась жизнью цветка (наиболее устойчивый и часто встречаемый мотив со времен прерафаэлитов), а волосы становились тождественными душе водорослей (как, например, у Климта в «Водяных змеях (Подруги I)», 1904/07).

⁹ Лейбниц Г.В. Цит. по: Иванов В.И. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 494.

Поэтическая модель видения мира обусловила новое понимание символа как визуального художественного целого произведения. В соответствии с законами поэзии целостный символистский образ складывается из полуобразов, которые обладают индивидуальной художественной атмосферой. При таком подходе пространство, окружающее ту или иную предметную константу (например: книгу, лиру, цветок, сфинкса или Орфея как символа поэта, призрак женское существо как символа душевной субстанции), становится таким же важным, обладающим собственной драматургией символаобразом, как и остальные элементы визуальной поэмы художника. Все это приводит к сложению особого вида символистского сюжетного пейзажа, который можно было бы определить как пейзаж контрапунктический. В соответствии с такими особенностями, сад как пейзажный образ в живописи модерна прорастает уже из листка или цветка (вспомним «гимническую» мощь цветов в XI листе Чюрлёниса из цикла «Сотворение мира», 1905/06). С точки зрения символистской онтологии цветы и растения обладали грезящей душой, о чем, в частности, писал Соловьев в статье «Красота в природе» (1889)¹⁰.

Однако не только сквозь камерный декоративный мотив прорастает воображаемый сад. Прообраз утраченного Эдема может проступать и за пронизанными светом рощами или лесами, меж просветами крон которых повисают души ангелов. Выразительные примеры подобной мифопоэтической интерпретации дает творчество Р. Лалика, Е. Поленовой, Врубеля, Денни, П. Серюзье. Символистский тип контрапунктического пейзажа с внутренней перспективой утраченного Эдема могут воплощать и образы долин, гор или волнистых холмов, как это встречается у Сегантини или Ходлера. Его идеальный прообраз может проступать за зеркальной гладью пруда, озера (как, например, у Борисова-Мусатова, Климта) или монотонной плоскостью золотого фона, лишь местами орнаментально проявляющего внутреннюю природу незримого сада, неугасимого света, подобного тому, который озарял раннехристианские мозаики (Врубель, Чини).

В свете утраченного Эдема предстает у символистов и эллинская Аркадия. Населяющие ее цветочные луга мохнатые

¹⁰ Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 57.

сатиры то забавляются любовными играми с кентаврессами, то, околдованные неустойчивыми обертонами дня и ночи, постигают чувственное таинство мира, проникнутого мистериальными метаморфозами первобытно-звериного в неведомо-безгрешное (Беклин, Штук, Г. Тома, С. Малларме, К. Дебюсси). Стихийное языческое начало во многом объясняет обилие в символистской живописи ночных пейзажей, которые балансируют на грани между иллюзорным раем и архаическим хаосом. Связанные с лунной ипостасью света, они одновременно полны поэтико-романтической «венериной» тайной (например «Симфония Луны» П. Номеллини, 1899; многочисленные лунные пейзажи австрийского художника Э. Каспаридеса) и искустельным соблазном люциферова света – света-оборотня, что иконографически выражается в месяце-перевертыше (Штук «Люцифер», 1890; Врубель «Пан», 1899). Подобное впечатление языческого рая внушает и пенное буйство морской вакханалии наяд и тритонов у Беклина или присмирившая под звуки свирели водная стихия у Штука. Утраченным Эдемом может быть и экзотический остров, как, например, у П. Гогена, искавшего на земле такого невозможного места, где порока не существует в силу неведения о его возможности, ибо первичный земной рай – это рай неосознанный.

Синтетические с точки зрения смыслообразования модели пространства, складывающиеся в живописи символистов, в сущности явились органичной кульминацией романтико-идеалистического мировоззрения, отражающего тоску души по платоническому вневременному образу природы, материальная основа которой преображена духовным равнодействующим светом. Однако и свет несет смятение¹¹. Тени внутренних сомнений в символизме густы, причем проникают они и в иллюзорные сады, внося новые смыслы в привычную символистскую иконографию (например, у П. Кузнецова типичный для его мистериальной романтики 1900-х гг. образ небесного сада чистой любви неожиданным фоном возникает в композиции 1907 года «Рождение дьявола»). Душевные топографии пространственных образов модерна связана не столько с преобладанием в символистском пейзаже пасторально-идиллического, бесконфликтного тона, сколько подразумевает идеалистическое стремление художни-

¹¹ Подробнее об этом см.: *Иванов В.И.* Указ. соч. С. 481.

ков к восприятию мира в его максимальных проявлениях. Превышая меру натурной видимости, художники-символисты подходят к метафизическому выражению восприятия природы. Причем даже «цветы зла» художники-символисты пытались выращивать не где-нибудь, а в Раю, хотя бы в земном Эдеме прошлого, во вневременное русло которого для человека вошло понятие конечного времени и разрыва. Не случайно область эфирного пространства у символистов неизбежно сливается с темой смерти (выразительные примеры трансформации образного хода от «эдемского» начала к «адамическому» страху потусторонности можно найти в творчестве Штука, Стринберга, Гофмансталя и др.). На пластическом уровне метафизическая основа видения природы в пейзажных образах символизма выражается в особенностях формирования светотеневой структуры композиций, позволяющих один и тот же пространственный мотив наделить не только положительно-идеальным, но и отрицательным началом. Символистская картина становится проявлением синтетического лика души в разных качествах ее взаимодействия с Высшим духом – от ангелоравной до демонически-дерзкой. В приливах и отливах этих состояний и кроется романтико-идеалистическая доминанта символистского искусства.

По существу, чтобы ответить на вопрос «способен» ли XXI век верно понять отличия символистского образа от таких близких вербальных (но не смысловых) понятий, как символ, знак или аллегория, необходимо ответить на вопрос: насколько наша современность обладает даром воспринимать искусство в качестве душевного языка, в качестве поэтической стихии? Уже в 1912 году в «Мюнхенских письмах» Эллис говорит о надвигающейся на символизм эпохе душевной засухи, эпохе забвения, переставшей видеть наяву своего Ангела Хранителя. Радость надежды русский поэт возлагал на новую эпоху дождей. Будет ли этим периодом наше время – принципиальный вопрос отнюдь не только для филологии. В связи с символизмом ответ на него важен прежде всего для чистой искусствоведческой науки, зачастую оказывающейся в критическом положении косноязычного переводчика поэзии, «бросающего в тигель фиалки, чтобы найти секрет их красок и аромата»¹². Пока мы не будем учиты-

¹² Шелли П.Б. Защита поэзии // Шелли П.Б. Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. М., 1998. С. 714.

вать душевный поэтический корень разных ветвей искусства, из которого прорастает иконография модерна, мы не будем понимать связи между вербальным и изобразительным языком символизма. Символисты смотрели на то, что вынесено за пределы земной топографии в сферу бесконечности, опорной точкой которой был след божественного начала в человеческой личности – след души. Поэтому неудивительно, обыгрывая известное речение Аристотеля, что, опираясь на эту зыбкую твердь (но и вода была когда-то твердью), символисты перевернули стилистику предшествовавшей эпохи, создав новый язык модерна. Эстетическая топография модерна – это не географическая планкарта, а образная топография души с идеальным для ее уникального существования символистским ландшафтным контрапунктом поэзии и реальности.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В ПОИСКАХ ЗОЛОТА И ЛАЗУРИ

Жанр нижеследующих заметок в большой степени – есть комментарии к комментариям или, точнее – заметки на полях комментариев А.В. Лаврова к репринтным изданиям книг Андрея Белого «Золото в лазури»¹ и «Стихотворения» (1923)², книге воспоминаний «Начало века»³, двухтомному изданию «Стихотворения и поэмы» (серия «Новая библиотека поэта»)⁴, а также – комментариев Дж. Малмстада к мемуарам вдовы Белого – К.Н. Бугаевой⁵. При всей кажущейся второстепенности этого жанра обращение к нему, как будет показано ниже, может привести к весьма любопытным результатам.

Итак. Известно, что основной корпус текстов будущего сборника стихов и лирической прозы «Золото в лазури» был написан летом 1903 года в имении Бугаевых Серебряный Колодезь в Тульской губернии. В это время книга уже «обещана» молодым автором издательству «Гриф», однако в середине июля Белый получает письмо от Валерия Брюсова с предложением «перемениť условия с “Грифом”» и «отдать сборник “Скорпиону”»⁶.

Он соглашается на это предложение, мотивируя свое решение тем, что, имея дело со «Скорпионом», будет «уверен за *внешность* издания»⁷.

¹ Андрей Белый. Золото в лазури. [репр. изд.]. М.: Прогресс-Плеяда, 2004. М.: Скорпион, 1904 / Послесл. и примеч. А.В. Лаврова.

² Андрей Белый. Стихотворения. [репр. изд.]. М.: Книга, 1988. Берлин; Пб.; М.: Издательство З.И. Гржебина, 1923 / Научный аппарат: А.В. Лавров. Иллюстративный альбом: Н.А. Кайдалова. – (Из литературного наследия).

³ Андрей Белый. Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2 / Подг. текста и коммент. А. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990. (Литературные мемуары).

⁴ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. В 2-х т. / Вступ. ст., подгот. текста, состав., примеч. А.В. Лаврова, Дж. Малмстада. СПб.: Академический проект, Прогресс-Плеяда, 2006. (Новая библиотека поэта).

⁵ Бугаева К.Н. Воспоминания об Андрее Белом / Публ., предисл. и коммент. Дж. Малмстада; подгот. текста Е.М. Варенцовой и Дж. Малмстада. М.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001.

⁶ Цит. по: Лавров А.В. «Золото в лазури» Андрея Белого: к истории формирования и восприятия // Андрей Белый. Золото в лазури. С. 276.

⁷ Там же. С. 277.

Предыздательская подготовка «Золота в лазури» проходит чрезвычайно бурно. В переписке Белого с Брюсовым активно обсуждаются название и состав книги, заглавия ее разделов, – причем, признавая «свою крайнюю бездарность в выборе заглавий»⁸, автор в этом немаловажном аспекте целиком доверяет художественному вкусу издателя.

В конце концов сборник все-таки выходит из печати – но не осенью 1903 года, как обещал первоначально Брюсов⁹, – а весной 1904 года, – практически одновременно с другим «манifestом» русского символизма – «Прозрачностью» Вячеслава Иванова.

В четвертом номере «Весов» за 1904 год В.Я. Брюсов публикует (не делая, заметим, в своих оценках ни малейшей скидки на четырнадцатилетнюю разницу в возрасте между Ивановым и Белым) небольшую рецензию на «Золото в лазури» и «Прозрачность»; рецензию, произведшую, судя по всему, на Белого неизгладимое впечатление. В том, насколько глубокий след этот текст оставил в памяти молодого тогда поэта, мы легко убедимся, сопоставив отрывок из него с двумя фрагментами из мемуаров «Начала века», написанных, как известно, в 1930 году (окончательная редакция – 1932)¹⁰.

Брюсов говорит: «Трудно найти два более противоречивых поэтических темперамента, чем Андрей Белый и Вячеслав Иванов, хотя сходны во многом те *отдаленные цели*, к которым они стремятся, и во многом сродны их мировоззрения. <...> С дерзостной беззаветностью бросается [Белый] на вековые тайны мира и духа, <...> как бросались до него и гибли тысячи других отважных... В Вяч. Иванове есть умудренность тысячелетий. Он <...> пытается подступить к тем же тайнам окольным путем, <...> с той стороны, где твердыня менее поражает взор, но доступнее. Девять раз из десяти Вяч. Иванов достигает большего. Девять раз из десяти попытки Белого кончаются *жалким срывом*, – но иногда он неожиданно торжествует, и тогда его возо-

⁸ Цит. по: Лавров А.В. «Золото в лазури» Андрея Белого: к истории формирования и восприятия // *Андрей Белый. Золото в лазури*. С. 278.

⁹ Там же. С. 277.

¹⁰ Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества / Сост. А.В. Лавров // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации. М.: Советский писатель, 1988. С. 803, 804.

ру открываются горизонты, до него не виденные никем (курсив мой. – И. Д.)»¹¹.

А вот что (через четверть века с лишним) рассказывает Белый о процессе создания «Золота в лазури» и о собственных эмоциях, последовавших за выходом издания в свет:

«Стоя посреди горбатых равнин и ища забвения, я часами изучал колориты полей; и о них слагал строчки; книгу же стихов назвал “Золото в лазури”, “золото” – созревшие нивы; “лазурь” – воздух. Но стихи того времени – *жалкий срыв* <...> В те скорбные дни на столах красовалась книга с безвкусной обложкою: “Золото в лазури”, дразнившая прошлым меня; воротило от книжного вида и сути: беспомощность, самоуверенность детских стихов удручала в сравнении с маленькой, трудно прочтенной книгой стихов Вячеслава Иванова, т.е. “Прозрачностью”; я и Иванов – как два коня перед ипподромом; и было мне ясно: Иванов меня обскакал.

Таков мой переход к теме “Пепла”: себя ограничить “реальным” предметом <...> и овладеть материальной строкой, чтобы ритмы не рвали ее; образцы мои – Тютчев, Некрасов и Брюсов. Свороту в стихах соответствовал и поворот в оформлении: я отклоняю *далекие цели*... (курсив мой. – И. Д.)»¹².

В 1931 году в предисловии к сборнику «Зовы времен» Белый весьма своеобразно процитирует брюсовскую рецензию, скомпилировав два ее отрывка, расположенных в оригинале на достаточном отдалении друг от друга, и поставив их в один ряд с цитатой из злого и резкого отзыва на «Золото в лазури» Анатолия Бурнакина, опубликованного в 1907 году в альманахе «Белый камень»: «Брюсов безмерно пощадил меня, назвав “Золото в лазури” рубищем с вкрапленными в него драгоценностями; рубище осталось рубищем; драгоценности увиделись стекляшками. Вернее определил “Золото в лазури” мой в свое время гонитель, Анатолий Бурнакин, назвав книгу “Сусалом в синьке”»¹³.

У Брюсова мысль выражена, мягко говоря, несколько иначе, нежели ее приводит Белый: «Творчество Белого, – пишет он, – это – вспышки молний, блеск драгоценных камней, разбрасы-

¹¹ Брюсов В. Собр. соч. В 7-ми т. Т. 6 / Сост. и вступит. ст. Д.Е. Максимова. Подгот. текстов и примеч. Д.Е. Максимова и Р.Е. Помирного. М., 1975. С. 300.

¹² Андрей Белый. Начало века. С. 283, 361.

¹³ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 168.

ваемых пригоршнями, торжественное зарево багряных закатов. <...> Язык Белого – яркая, но случайная амальгама, <...> это – златотканая царская порфира в безобразных заплатах»¹⁴.

Понятно, что подобного рода цитирование возможно лишь в порыве авторского самобичевания, которым, к слову сказать, Белый занимается постоянно, как только речь заходит о его первой поэтической книге.

Очевидно, что во многом именно рецензией Брюсова (наряду с отрицательными отзывами обозревателей, враждебно настроенных по отношению к символистским эстетическим новациям¹⁵), – и, разумеется, с собственной неудовлетворенностью Белого «нищенской формой» стихов и их «технической беспомощностью»¹⁶) была инспирирована игра образами в заглавиях двух следующих его сборников – «Пепла» и «Урны» (обе – 1909), равно как и неоднократная, начиная с 1914 года, переработка текстов из «Золота в лазури» – порой до полной их неузнаваемости¹⁷.

И хотя, как отмечает А.В. Лавров, Андрей Белый всю жизнь «предавался работе над переделкой своих книг и конкретных стихотворений с самозабвенной безудержностью»¹⁸, – даже в этом контексте «Золото в лазури» по количеству редактур занимает совершенно особое место.

«Озаглавливая свою первую книгу стихов “Золото в лазури”, – пишет Белый в предисловии к “Урне”, – я вовсе не соединял с этой юношеской, во многом несовершенной книгой того символического смысла, который носит ее заглавие. <...> Что такое лазурь и что такое золото? На это ответят розенкрейцеры. Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минуя оккультный путь: мир сгорает,

¹⁴ Брюсов В. Указ. собр. соч. С. 300, 301.

¹⁵ Лавров А.В. «Золото в лазури» Андрея Белого: к истории формирования и восприятия. С. 279.

¹⁶ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 168, 174.

¹⁷ См.: Лавров А.В. Комментарии // Андрей Белый. Начало века. С. 628.

¹⁸ Лавров А.В. О книге Андрея Белого «Стихотворения» (1923) // Андрей Белый. Стихотворения. С. 535. Ср. там же: «Белый являл собой своего рода гераклитовский тип художнической личности, реализующейся в непрекращающемся процессе изменения и возникновения; он фатально не мог войти дважды в одну и ту же творческую стихию, и даже если собирался лишь повторить (пересмотрев и немного усовершенствовав) однажды созданное, на деле это стремление означало – пересоздать». (С. 543).

рассыпаясь Пеплом; вместе с ним сгорает и постигающий, чтобы восстать из мертвых для деятельного пути.

“Пепел” – книга самосожжения и смерти: но сама смерть есть только завеса, закрывающая горизонты дальнего, чтобы найти их в ближнем.

В “Урне” я собираю свой собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому “я”. Мертвое “я” заключаю в “Урну”, и другое, живое “я” пробуждается во мне к истинному»¹⁹.

Далее следует крайне специфический пассаж, на который хочется обратить внимание отдельно: «Еще “Золото в лазури” далеко от меня... в будущем»²⁰.

В 1931 году Белый так комментирует это свое высказывание: «...была надежда: когда-нибудь да сумею я одушевить тяжелую “глазурь” книги в воздушную ритмами лазурь...»²¹.

А в «Начале века» о том же – о неудаче с «Золотом в лазури» – и об осуществлении своих чаяний на ниве его «усовершенствования» он говорит следующее: «...все, записанное мной в строках, вышло жалко; лучшие строчки не осаживались строками; но можно сказать: ненаписанные строки “Золота в лазури” как бы вошли в меня; и лишь позднее, в правке “фиктивного”, мной написанного “Золота в лазури”, отразились подлинные мои восприятия того лета: полей, воздуха, напёка, шума в ушах...»²².

«Фиктивным» «Золотом в лазури» названа здесь уже упоминавшаяся мной выше подготовленная в 1929–1931 гг. и не опубликованная при жизни автора книга «Зовы времен». Она была задумана как первый том двухтомного итогового собрания стихотворений Белого и сформирована из более или менее радикально переработанных ранних стихов, дополненных написанными позднее в «золотолазурном стиле» (термин Белого) текстами²³. В предисловии к ней Белый заявлял: «...этой редак-

¹⁹ Текст приводится по изд.: Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 297.

²⁰ Там же.

²¹ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 168.

²² Андрей Белый. Начало века. С. 283.

²³ Об истории создания этой книги и о соотношении вошедших в нее текстов с корпусом текстов «Золота в лазури» см.: Обширное предисловие Андрея Белого (Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 167–174); Бугаева К.Н. Воспоминания об Андрее Белом. С. 232–240; Лавров А.В. Примечания // Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 595–596.

цией стихов, взятых из “Золота в лазури”, я считаю свою юношескую книгу, уничтоженной автором»²⁴.

И не просто уничтоженной, – добавим мы, а, по обыкновению, сожженной: полностью, начиная с заглавия (вспомним здесь слова о самосожжении из предисловия к «Урне»).

В собрании Государственного литературного музея сохранился экземпляр «Золота в лазури», принадлежавший подруге К.Н. Бугаевой – Елене Васильевне Невейновой, которым Белый пользовался при работе над «Зовами времен» и который вернул хозяйке, снабдив выразительнейшим инскриптом. Он перечеркнул заглавие на титульном листе, подписав под ним: «Сожжено! Передаю пепел этой дряни Е.В. Невейновой. А. Белый»²⁵.

Образ сжигаемого несовершенного текста, книги-феникса, возрождаемой в более «совершенном» своем варианте, казалось бы, достроен до конца. Игра сыграна, несмотря на оговорку автора: «Разумеется, я не вполне доволен предлагаемой редакцией»²⁶. Прошлое похоронено; место не дававшего Белому долгие годы покоя художественного убожества занимает книга, «удовлетворительная» по его собственной оценке. Однако тут же автор признает, что вопреки всем бранным словам, сказанным им в адрес «Золота в лазури»²⁷, ценит его «потенциал» и «отвертывается лишь от “кокона”, из которого вылетела бабочка; бабочка – не самый текст переработки, а – протянутость к будущему»²⁸.

«Вероятней всего, – пишет далее Белый, – что при моей жизни этот том не появится в печати»²⁹, – и таким образом как бы

²⁴ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 167.

²⁵ См. об этом: Бугаева К.Н. Воспоминания об Андрее Белом. С. 239–240. Воспроизведение титульного листа экземпляра «Золота в лазури», принадлежавшего Е.В. Невейновой, см. в кн.: Андрей Белый. Александр Блок. Москва / Сост. М.Л. Спивак, Е.В. Наседкина, А.Э. Рудник, М.Б. Шапошников. М.: ОАО «Московские учебники и Картолитография», 2005. С. 330.

²⁶ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 169.

²⁷ См., напр.: «Дав “Золото в лазури” вторично и зная, что при моей жизни вряд ли оно будет напечатано, я зываю, так сказать, из гроба: “Со всею силой убеждения прошу не перепечатывать дрянью первой редакции; это – посмертная воля автора; он ее подкрепляет тем, что дает собственную редакцию; отбросам из утиль-сырья место – помойка, а не печатный лист» (Там же. С. 174).

²⁸ Там же. 170.

²⁹ Там же. С. 167.

оставляет за собой право на дальнейшие его дописывания и переработки.

Там же, в предисловии к «Зовам времен», Андрей Белый приводит хронологию своей затянувшейся битвы за «Золото в лазури» (или с «Золотом в лазури»):

«В 1914-м я наспех ретушировал текст; в связи с ретушью из ритмов 903 года выветвилось несколько новых стихотворений <...>; в 1916-м я переработал текст книги, рукопись – пропала. [Имеется в виду переработанная редакция «Золота в лазури» (под заглавием “Набат времен” или “Зовы времен”), представленная в московское издательство В.В. Пашуканиса. Она была утрачена после ареста издателя, расстрелянного в 1919 году³⁰.] В 1921 году в Ленинграде я сызнова принимаюсь за правку; и вместе с правкой прикосновение к образам и ритмам прошлого извлекает из него “новые” почти стихи; и поэму “Первое свидание”; в 1922 году в Цоссене я пытаюсь продолжить правку, но вместо нее из передвижения строк и слов вырастает часть стихов, напечатанных в “После разлуки” <...>. Только в 1929 году я серьезно взялся за искоренение “ужасов” первого издания “Золота в Лазури”...»³¹

Еще один эпизод, относящийся к этой истории и не упомянутый Белым, находим в воспоминаниях М.И. Цветаевой «Пленный дух» (1934).

Дело происходит в Берлине в 1922 году, в тот момент, когда Белый работает над сборником «Стихотворения», увидевшим свет в издательстве Зиновия Гржебина весной следующего, 1923-го, года. Наряду с сильно переработанным «Золотом в лазури» в книгу на правах разделов были включены также значительно видоизмененные «Пепел» и «Урна», однако неприятность случилась не с ними, а именно с «Золотом...»

Цветаева пишет: «Белый потерял рукопись. Рукопись своего “Золота в лазури”, о которой его издатель мне с ужасом:

– Милая Марина Ивановна, повлияйте на Бориса Николаевича. Убедите его, что раньше – тоже было хорошо. Ведь против первоначального текста – камня на камне не оставил. Был разговор о переиздании, а это – новая книга, неузнаваемая! Да я против нового ничего не имею, но зачем тогда было набирать старую? Ведь каждая его корректура – целая новая книга! Книга

³⁰ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 597.

³¹ Там же. С. 168–169.

неудержимо и неостановимо новеет, у наборщиков руки опускаются...

И вот, эту новизну, этот весь ворох новизн – огромную, уже не вмещающую папку – Белый вдруг потерял»³².

Потерял в одном из берлинских кафе, в которых дневал и ночевал после разрыва отношений с женой – А.А. Тургеневой.

«Слишком уж стало легко идти, – жаловался он Цветаевой, – левая рука слишком зажала своей жизнью <...> – в правой трость, а в левой – *ничего*... И это “*ничего*” – моя рукопись, труд трех месяцев, что – трех месяцев! Это – сплав тогда и теперь, я двадцать лет своей жизни оставил в кабаке... (курсив мой. – И. Д.)»³³.

Цветаева в красках описывает бесплодные поиски, которые заканчиваются неожиданной репликой Белого: «Больше не будем искать. Пропала. И, может быть, *лучше, что пропала* (курсив мой. – И. Д.)»³⁴.

Как видим, на лицо здесь все те же составляющие: редактур, разрастающаяся в новую, неузнаваемую книгу, утрата рукописи и финальная «мазохистская» радость Белого по этому поводу. Хотя Цветаева, конечно, не могла быть посвящена в тонкости творческой истории «Золота в лазури», и вспоминает о казусе с ним как о показательном, но все же *единичном* эпизоде.

Вернемся теперь из 1922 года в 1904-й.

Любопытно, что, сокрушаясь по поводу «безвкусной обложки» своей *неудавшейся* книги (и это – при первоначальной стопроцентной уверенности «за внешность издания»!), Андрей Белый нигде ни слова не говорит об одной очень выразительной особенности оглавления «Золота в лазури», в символическом смысле задающей тональность всей его будущей судьбе, а именно – о наличии в оглавлении, ни много, ни мало, заглавия несуществующего программного стихотворения.

Если мы раскроем книгу со стороны титульного листа, то ничего странного не найдем. Мы увидим: собственно титульный лист, первый шмуцтитул с посвящением «дорогой матери»; второй шмуцтитул с заглавием первого раздела: «Золото в лазури» – и, наконец, – привычно открывающее сборник стихотворение «Бальмонту».

³² Цветаева М. Пленный дух // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. и вступ. ст. В.М. Пискунова. М.: Республика, 1995. С. 273.

³³ Там же.

³⁴ Там же. С. 275.

А теперь заглянем в конец. Под крупно напечатанным словом «Содержание» – шрифтом поменьше – название первого раздела, одноименного книге. Пока все правильно. Но вот потом, согласно списку стихов и перечню содержащих их страниц, на странице номер один располагается... стихотворение «Золото в лазури», а только уже за ним, на странице три – (как и положено) текст под названием «Бальмонт».

Разумеется, это – не более чем элементарная типографская опечатка (ставшая, быть может, результатом того творческого сумбура, в атмосфере которого «Золото в лазури» готовилось в 1903 году в печать), а значит, любые рассуждения по данному поводу будут неизбежно относиться к разряду «искусства возможного». И, тем не менее, нельзя не отметить, что примитивный технический брак в нашем случае оказывается на удивление «в масть» всей дальнейшей – длинной, фактически, в жизнь – литературной игре (или борьбе) Андрея Белого.

В контексте этой игры снимается сам собой вопрос о том, почему вопиющая опечатка осталась как будто специально незамеченной (к слову, о «внешности», о «безвкусной» обложке «Золота в лазури» Белый вспоминает только в «Начале века»; все прочие высказывания автора, направленные против этого издания, касаются исключительно образных и формальных недочетов его *содержимого*). Незачем вспоминать о нелепом курьезе, когда, по умолчанию, ошибка уже оправдана и исправлена на высшем – художественном – уровне. Незачем, между прочим, лишний раз, пусть даже косвенным образом, подчеркивать и превосходство над «Золотом в лазури» ивановской «Прозрачности» (в которой, как известно, с «заглавным» стихотворением дело обстоит понятно и просто: оно – есть, – и в оглавлении, и в корпусе текстов).

Но даже если предположить, что Белый *не играл*, что он действительно *ничего не заметил*, налицо здесь и в этом случае, как представляется, своеобразное проявление *магии слова*. Цветаева не зря говорила, что символизм – «меньше всего литературное течение»³⁵ и «в жизни символиста всё – символ. Несимволов – нет»³⁶.

К.Н. Бугаева завершает раздел своих мемуаров, посвященный «Золоту в лазури» и «Зовам времен», знаковой в свете на-

³⁵ Цветаева М. Пленный дух // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. и вступ. ст. В.М. Пискунова. М.: Республика, 1995. С. 271.

³⁶ Там же. С. 239.

шего разговора фразой: «Да, в трудное положение поставил Б.Н. нас и будущих далеких издателей»³⁷.

Приходится признать, что на сегодняшний день не существует адекватного издания, в котором в единый «пазл» были бы собраны *все* элементы изложенного мною здесь вкратце поистине романического сюжета (его воспроизведение в настоящее время требует довольно серьезных усилий из-за разбросанности составляющих по разным публикациям). В этот гипотетический том должны были бы войти снабженные развернутым комментарием репринтные воспроизведения «Золота в лазури» и одноименного раздела берлинских «Стихотворений», «Зовы времен», – и «сопутствующие материалы» (отрывки из текстов Белого, мемуаров К.Н. Бугаевой, М.И. Цветаевой, рецензии, возможно, еще какие-то неучтенные мною здесь документы...).

Хочется верить, что «Золото в лазури» не так далеко теперь от нас, как было когда-то от Андрея Белого, но расстояние все еще продолжает оставаться весьма внушительным. По крайней мере, здесь есть, о чем говорить и к чему стремиться.

³⁷ Бугаева К.Н. Воспоминания об Андрее Белом. С. 240.

«ДЕКАДЕНТ» ИЛИ «УСАТЫЙ МУЖЧИНА».
ДВА ПОРТРЕТА АНДРЕЯ БЕЛОГО РАБОТЫ ЛЬВА БАКСТА

Самым ранним и, пожалуй, самым известным из живописных изображений Андрея Белого является его портрет, а точнее – два портрета, выполненные Львом Бакстом один за другим с небольшим разрывом во времени в 1905–1906 гг. На первый взгляд, история создания этих портретов хорошо изучена¹. Тем не менее представляется небезынтересным обратить внимание на аспекты, прежде не достаточно разработанные исследователями, а именно: отклики и реплики современников на появление этих изображений писателя-символиста.

12 марта 1906 года Андрей Белый получил деловое письмо от малознакомого литератора Бориса Алексеевича Лемана с вложенным стихотворением-посвящением, обращенным не к самому Белому, а его портрету, выполненному Бакстом, экспонировавшемуся в это время на выставке объединения «Мир искусства» в Петербурге². Молодой человек уверял, что увиденный им на выставке портрет Андрея Белого чрезвычайно взволновал его, навел на неожиданные размышления: «Мне почему-то странно близок этот портрет. И мне кажется, что Баксту удалось уловить Вас таким, каким Вы являетесь в “Золоте в лазури”³ <...> благодаря этому Ваш портрет и произвел на меня такое странное впечатление»⁴. Результатом этого художественного потрясения стало то, что Леман там же, на выставке, вглядываясь в графический образ любимого поэта, сочинил стихотворные строчки, обращенные к работе Бакста, и записал их на шмуцтитуле сборника Белого «Золото в лазури». Экземпляр книги с автографом

¹ Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975; Гречишкин С.С., Лавров А.В. Неизданная статья Андрея Белого «Бакст» // Гречишкин С.С., Лавров А.В. Символисты вблизи. Очерки и публикации. СПб., 2004. С. 352–360.

² Выставка проходила в Санкт-Петербурге в Екатерининском зале на Малой Конюшенной улице в феврале–марте 1906 года.

³ Имеется в виду первый сборник стихотворений Андрея Белого «Золото в лазури» (М.: «Скорпион», 1904).

⁴ Богомолов Н.А. Между Леманом и Диксом // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 344.

стихотворения Лемана экспонируется в музее «Мемориальная квартира Андрея Белого».

*В этом лице роковые признанья,
Тайна, которая жутко знакома.
Видишь, неясно сквозят очертанья
Хитрой усмешки лукавого гнома.
Ждешь, что внезапно советется завеса...
Встанут виденья забытых сказаний...
Душу влечет в тайны темного леса,
В пропасти, в жуткий мираж колдований.
Вдруг вспоминаешь забытое, снова
Веришь в далекие тайны природы.
В силу и мощь заповедного слова.
В тайны, что скрыли ушедшие годы.
Скрылись виденья... И снова неясно
Чудится смех позабытый, далекий,
В этих чертах... И упорно и страстно
Ловишь в них чуждые людям намеки
СПб., 10 марта. 1906 г.
Выставка «Мира искусства»⁵.*

В письме к Белому молодой человек – впоследствии известный как поэт Борис Дикс – уверял, что это его первый и внезапный опыт поэтического сочинительства: «Я долго сидел перед ним, и этот рой ощущений заставил меня написать стихотворение. Я никогда раньше не писал стихов, не знаю, но что-то толкает меня написать его Вам <...> мне кажется – Вы поймете меня...»⁶

Отступая в сторону, интересно отметить, что в тот же день Леман сделал аналогичное признание в письме к Александру Блоку: «Я никогда не писал стихов, но недавно под впечатлением Вашей книги написал стихотворение...», – и отправил свои «первые» стихи Блоку⁷. Эта особенность – любовь к посвящениям своих произведений – не осталась не замеченной современниками. 11 мая 1906 года Сергей Городецкий писал Владими-

⁵ Текст приводится по автографу из книги Андрея Белого «Золото в лазури» в собрании «Мемориальной квартиры Андрея Белого». В автографе имеются некоторые разночтения с первой публикацией (см.: Богомолов Н.А. Между Леманом и Диксом. С. 344).

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 524.

ру Пясту: «Из новостей: появление нового поэта: Леман. Специализируется на посвящениях Мусатову, Блоку, Иванову, Белому и т.д.»⁸

Начинающий поэт беспокоился и спрашивал Белого в письме, будет ли напечатан в журнале «Золотое Руно» потрясший его портрет, «кот<орый> теперь составл<ает> одно из лучших полотен Выставки "Мир искусства"»⁹. Лемана подстерегало разочарование: в «Золотом руне» этот портрет не был напечатан.

На выставке «Мира искусства» в 1906 году экспонировался портрет Белого (погрудное фронтальное изображение), выполненный Бакстом в ноябре–декабре 1905 года¹⁰. Это был первый из двух портретов, до недавних пор считавшийся самым ранним изображением Андрея Белого¹¹.

Напомним в общих чертах историю создания этого портрета. В 1905–1906 годах Андрей Белый часто подолгу бывал в Петербурге и останавливался у Мережковских. В январе 1905 года он познакомился с Львом Самойловичем Бакстом, к тому времени уже известным художником, видным деятелем объединения «Мир искусства», работы которого Белый знал по одноименному журналу и первой выставке объединения 1902 года. Впоследствии он вспоминал: «... январь 1905 г. – перегрузение внешними впечатлениями от встречи с людьми, с которыми издавна я хотел познакомиться, которые интересовали меня с 1901 г.; вдруг все они обрушились мне на голову; и – внезапно предстали: <...>, Сомов, Бакст <...>; и – сколько!»¹². «Рыжеусый, ощеренный хищно, как бы выпивающий карими глазками, Бакст»¹³, – так описывал в мемуарах Белый свои первые впечатления от встреч с художником на «воскресеньях» у В.В. Розанова. В свою очередь Бакст 19 декабря написал Александру Бенуа: «У Розанов<а> бывают интересные люди. Бердяев, Вячеслав Иванов, Ан-

⁸ Блок в неизданной переписке и дневниках современников / Публ. Н.В. Котрелева и З.Г. Минц // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. М., 1982. С. 246.

⁹ Богомолов Н.А. Между Леманом и Диксом. С. 344.

¹⁰ Л.С. Бакст. Портрет Андрея Белого. 1905. Бум. тонир., цв. кар., пастель. Государственная Третьяковская галерея.

¹¹ Еще об одном портрете Белого, созданном в 1905 году Т.Н. Гиппиус, см. ниже. Выполненные ранее шаржированные портреты (например карикатура В.В. Каррика «А. Белый и В. Брюсов» 1904 г.) в данной публикации не рассматриваются.

¹² Андрей Белый. Начало века. М., 1990. С. 457.

¹³ Там же. С. 437.

дрей Белый...». – И далее добавляет: «Вот он – талант! <...> я набросал на днях его портрет цветн<ыми> карандашами»¹⁴.

Несмотря на недолгое знакомство, художнику удалось «постичь сложный духовный мир этого неуравновешенного, мятущегося, вечно ищущего человека. Живое, несколько асимметричное лицо с глубоко сидящими глазами и большим лбом представляется спокойным. Однако это лишь внешнее кажущееся спокойствие. Умный напряженный взгляд выдает усиленную работу мысли, смятение, грусть, иступленность»¹⁵. В портрете отчетливо отразилось внутреннее состояние Белого, переживавшего в то время тяжелейший период трагической любви к Л.Д. Блок и связанный с этими переживаниями духовный кризис.

Возможно, именно поэтому сам Андрей Белый воспринял портрет резко отрицательно, называл его своим «позорищем»¹⁶ и был возмущен, что его внутреннее состояние этих дней («... боль и душевное расстройство застилает мне глаза <...> все во мне крик и надрыв. Все – безумие во мне»)¹⁷ было так откровенно выставлено на всеобщее обозрение. В «Воспоминаниях о Блоке» Белый рассказал о том, как создавался портрет: «В то время Бакст только что кончил портрет З.Н. Гиппиус¹⁸; и приходил к Мережковским, чтобы меня рисовать; но во время сеанса присутствовала и Зинаида Николаевна; мы вели разговоры; а Бакст вглядывался в меня и, как разбойник, накидывался на ту или иную черту мою; почему-то сеансы давались с трудом; все казалось, что Бакст мне ломает лицо; к окончанию сеансов во мне развилась невралгия лица; создалось впечатление: Бакст – переломал мои челюсти; и на портрете отчетливо отразилось жалкое, страдающее выражение; в газетах писали об этом портрете, что стоит, мол, на него посмотреть, чтобы понять, какой выродок я; мне портрет не понравился»¹⁹.

¹⁴ Бакст Л. Письмо А.Н. Бенуа от 19 декабря 1905 г. // ОР ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 671.

¹⁵ Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. С. 90.

¹⁶ Андрей Белый. Между двух революций. М., 1990. С. 67.

¹⁷ Андрей Белый. Письмо А.А. Блоку от 10 или 11 апреля 1906 г. // Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / Публик., предисл. и коммент. А.В. Лаврова. М., 2001. С. 281.

¹⁸ Портрет Зинаиды Николаевны Гиппиус (1869–1945) был напечатан в журнале «Золотое руно» (1906, № 4).

¹⁹ Андрей Белый. Собр. соч.: Воспоминания о Блоке / Под ред. В.М. Пискунова. М., 1995. С. 196.

Рассказ Андрея Белого о том, как работал над его портретом Бакст, – редкий для всего творчества писателя и единственный столь подробный и эмоциональный. Ни один из последующих его портретов не находит отклика ни в мемуарной трилогии²⁰, ни в обширной переписке писателя с разными корреспондентами. Позднее, работая над мемуарами, Белый еще раз вернется к рассказу о позировании и еще больше заострит свой рассказ: «Рыжеусый, румяный, умеренный, умница Бакст <...> отказался меня писать просто; ему нужно было, чтобы я был оживлен: до экстаза; этот экстаз хотел он приколоть, как бабочку булавкою, к своему полотну; для этого он с собой приводил из “Мира искусства” пронырливого Нувеля²¹, съевшего десять собак по части умения оживлять: прикладыванием “вопросов искусства”, как скальпеля, к обнаженному нерву; для “оживления” сажалась и Гиппиус; от этого я начинал страдать до раскрытия зубного нерва, хватаясь за щеку; лицо оживлялось гримасами орангутанга: гримасами боли; а хищный тигр Бакст, вспыхивая глазами, подкрадывался к ним, схватываясь за кисть; после каждого сеанса я выносил ощущение: Бакст сломал челюсть; так я и вышел: со сломанной челюстью; мое позорище (по Баксту – “шедевр”) поздней вывесили на выставке “Мир искусства”; и Сергей Яблоновский²² из “Русского слова” вскричал: “Стоит взглянуть на портрет, чтобы понять, что за птица Андрей Белый”. Портрет кричал о том, что я декадент...»²³

Однако художественная критика не разделяла мнение Белого. Константин Эрберг²⁴, обзоревав выставку в журнале «Весы» (1906, № 3–4), отметил следующее: «Бакст в этом году очень разнообразен и, как всегда, очень интересен. Его “портрет Андрея Белого” притягивает своей одухотворенностью. Облекающие

²⁰ Имеются в виду три книги воспоминаний Андрея Белого: «На рубеже двух столетий» (М.; Л.: «Земля и фабрика», 1930), «Начало века» (М.; Л.: ГИХЛ, 1933), «Между двух революций» (Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934).

²¹ Вальтер Федорович Нувель (1871–1949), член объединения «Мир искусства», чиновник особых поручений канцелярии министерства императорского двора.

²² Сергей Викторович Яблоновский (наст. фамилия Потресов; 1870–1954), литературный критик, сотрудник газеты «Русское слово».

²³ Андрей Белый. Между двух революций. С. 63.

²⁴ Настоящее имя – Константин Александрович Сюннерберг (1871–1942), теоретик искусства, критик, поэт.

дух покровы сняты, оставлено лишь самое необходимое для воплощения духа. И кажется – коснись художник портрета еще – и улетучится очарование, останется лишь очень сходный с действительностью облик...»

Очевидно, эта одухотворенность, лик обнаженного – без «облекающих покровов» – духа и привлекли внимание Бориса Лемана, в эти годы занятого духовными поисками своего пути. И не случайно намекает он на внутреннюю близость и некие сокровенные, внятные им обоим (начинающему поэту и прославленному символисту), тайны. Впоследствии Леман станет виднейшим членом Русского антропософского общества, секретарем его Петроградского отделения, руководителем ветви «Бенедиктус» Петербургского отделения. Кроме того, он приобрел известность и как символистский поэт, и как литератор, написавший очерки о К. Бальмонте, М. Волошине и М. Кузьмине²⁵, а также как автор исследования, посвященного философии мистику Сен-Мартену²⁶. В пореволюционные 1920-е Леман служил профессором Кубанского государственного университета.

Особые мистические отношения связывали Лемана с Вячеславом Ивановым²⁷, близкая дружба – с Волошиным и Кузьминым. Александр Блок всерьез воспринял молодого поэта и отметил в письме к матери: «Вчера был Леман – мы с ним говорили часа три. Он очень серьезен, интересен и совершенно не соответствует своему виду»²⁸.

Белый же, несмотря на общие «жутко знакомые Тайны», по-видимому, с осторожностью отнесся к восторженным излияниям Лемана-Дикса, а позднее именно деятельность Лемана как антропософского лидера, его притязания на высшее знание и стремление руководить и указывать истину вызовет его недоверие и раздражение. «Ужасно неприятная и не внушающая доверия личность; если не шарлатан, конечно, а – “шарлатанист” с склонностью к привираенью (мистическому) и интригам; он напустил столько “окультизма”, что приходится

²⁵ Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Ред. М. Гофман. СПб.; М., 1909.

²⁶ Леман Б. Сен-Мартен, неизвестный философ как ученик дома Мартинеса де Пасквалис: Опыт характеристики первого периода его творчества и его первого произведения «О заблуждениях и Истине». М.: Духовное знание, 1917.

²⁷ См. об этом: Богомолов Н.А. Между Леманом и Диксом. С. 335–341 и др.

²⁸ Цит. по: Богомолов Н.А. Между Леманом и Диксом. С. 337.

открывать форточки», – пишет Андрей Белый своей жене Асе Тургеневой²⁹ в Дорнах 11 ноября 1921 года. Однако это не помешало Белому воспользоваться тем, что Леман в послереволюционные годы служил в министерстве торговли и промышленности, и при его посредничестве пересылать деньги Асе Тургеневой в Германию.

Завершая разговор о Лемане, нельзя не упомянуть об Ольге Николаевне Анненковой³⁰, его двоюродной сестре, тоже антропософке. В 1920-е она – один из близких друзей Андрея Белого и его спутницы, а с 1931 года – жены К.Н. Бугаевой³¹. После смерти Белого, когда вдова писателя собирала все возможные отклики и воспоминания о муже для предполагавшегося сборника воспоминаний о нем, Ольга Николаевна предоставила в распоряжение Клавдии Николаевны выписки из своего дневника 1906 года с рассказом о первой встрече с Андреем Белым в Петербурге на «башне» у Вячеслава Иванова, состоявшейся через полтора месяца после знаменательного посещения Леманом выставки «Мира искусств»: «20 апр. <1>906 г. ... Вчерашняя “среда” у Вячеслава Иванова была прекрасная. Я вернулась домой в 5¹/₂ утра, встретив рассвет на крыше их дома в обществе Вячеслава Ив<анова>, его жены, Белого <...> и др. Как было хорошо! А. Белый читал стихотворения и затем свою новую филос<офскую> вещь “Феникс”³² <...> мы трое – Борис³³, Белый и я уселись в кабинете Вяч<еслава> у открытого окна и скоро обрадовались друг другу, увидев, что свои и что можно

²⁹ Анна Алексеевна (Ася) Тургенева (1890–1966), художница, первая жена Андрея Белого. Вместе с Белым стала последователем антропософии, духовного учения, разработанного австрийским философом Рудольфом Штейнером (1861–1925), и работала на строительстве антропософского центра Гетеанума в швейцарском Дорнахе вблизи Базеля; в Россию вместе с Белым не вернулась и навсегда осталась в Дорнахе. Где и похоронена. Окончательный разрыв А.А. Тургеневой с Белым произошел в 1922 году, во время приезда Белого в Берлин.

³⁰ Ольга Николаевна Анненкова (1884–1949), кузина Лемана, антропософка, в 1910-е гг. работала на строительстве Гетеанума в Дорнахе, переводчица книги Р. Штейнера «Христианство как мистический факт и мистерии древности» (1902). Письма Лемана к ней см.: Богомолов Н.А. Между Леманом и Диксом. С. 360–363; письма Анненковой к Белому см.: НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 8. Ед. хр. 11.

³¹ К.Н. Бугаевой.

³² Статья «Феникс» вошла в сборник «Арабески» (М.: Мусагет, 1910. С. 147–160).

³³ Помета О.Н. Анненковой: «Борис Леман, мой родственник».

говорить обо всем... И пошли и пошли!.. Те двое оба мистики, переживали все одинаковое, я же хорошо понимала это объективно и слушала с интересом психолога-наблюдателя, тем более, что это говорил Белый. Он настоящий “гном” и снаружи и внутри! Изгибается, сверкает острыми серыми глазами как-то вбок, лукаво улыбается, весь юркий, пушистый и хитрый, хитрый!.. Он может жить как угодно и заниматься чем угодно, но это “нарочно”, а сам все знает, водит компанью с чужими, призывает и борется с ними, и заглядывает как свой в подземные пещеры и в подсознательные глубины духа. <...> Мне приятно, что он сразу понял, что мы – близкие и открылся перед нами как книга, которую мы жадно читали...»³⁴

Как видно, сестра при личной встрече с Белым воспринимает его сквозь призму стихотворного посвящения брата, обращенного к портрету Бакста. Ей же, вероятно, была подарена и упомянутая здесь книга «Золото в лазури» с вписанными стихами Лемана, приведенными выше. Рядом с поэтическим автографом в верхнем углу страницы здесь имеется еще одна, плохо читаемая, дарственная надпись на английском языке: «To my dear <неразб. – Е. Н.>. Monkey. 11 III <19>06». «Monkey»³⁵ – домашнее прозвище Лемана, что явствует из дневниковой записи Ольги Анненковой, в которой она приводит прозвища и других участников встречи: «“Царевич Константин” – прозвище, данное мною и Леманом Бальмонту. <...> “Миква”³⁶ – наше прозвище для Розанова. <...> Monkey – Борис Леман»³⁷. Дата надписи – 11 марта – следующий день после посещения Леманом выставки «Мира искусств» и предыдущий – перед отправкой стихов Андрею Белому.

В это же время Бакстом был создан и другой портрет Андрея Белого. По заказу журнала «Золотое руно» художник выполнял серию портретов писателей и, когда Белый опять приехал в Пе-

³⁴ НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 40. Ед. хр. 20. *Анненкова О.Н.* Выписки из дневника (о знакомстве и встречах с Вяч. Ивановым и Андреем Белым в 1906 г.). 1930-е.

³⁵ Monkey – обезьяна; в переносном смысле – шут, клоун, или проказник, шалун (англ.).

³⁶ Миква или микве – буквально означает «собрание, скопление» воды; водный резервуар для омовения с целью очищения от *ритуальной нечистоты*.

³⁷ *Анненкова О.Н.* Выписки из дневника (о знакомстве и встречах с Вяч. Ивановым и Андреем Белым в 1906 г.). 1930-е.

тербург, Бакст приступил к новой работе. «Буду Вас поджидать завтра к пяти часам. <...> Приходите завтра! Мне кажется, я еще не добрался до глубин Вашей психики; пытаюсь в этом портрете передать что-либо иное, но Ваше!»³⁸ – приглашал Бакст Белого 3 марта 1906 года. А 4 марта Белый сообщил матери новость: «...с завтрашнего дня меня опять пишет Бакст во весь рост для “Золотого Руна”. Этот портрет пойдет на выставку в Париж. Первый мой портрет выставлен в Петербурге на выставке “Мир искусства”»³⁹.

На втором портрете⁴⁰, более строгом, «парадном», по белому фону синим карандашом легко намечена фигура, развернутая $\frac{3}{4}$ влево, и «лицо, подробно разработанное, кажется искусственно к ней приставленным»⁴¹. Убрав заостренность и некоторый гротеск характеристики первого портрета, художник создал изящное стильное произведение, но, по мнению специалистов, утратил глубину проникновения во внутренний мир писателя⁴². Тем не менее именно таким многие современники Белого, не знавшие его лично, представляли себе облик поэта-символиста: «...длинный сюртук, бутоньерка, несколько накрахмаленный вид “приват-доцента”...»⁴³

Новый портрет был напечатан в первом номере журнала «Золотое руно» за 1907 год между 72-й и 73-й страницами, о чем Белый упоминает в мемуарах (ошибочно указывая не первый, а второй номер): «Портрет Бакста, напечатанный во втором номере “Золотого руна”, – это чем я не был: в те дни; это – защитный цвет; не посвященные в “историю” не видели истории моих терзаний...»⁴⁴. И иронично добавляет: «Вторая, более известная репродукция меня Бакстом агитировала за то, что я не нервно-больной, а уса́тый мужчина»⁴⁵.

³⁸ Бакст Л.С. Письмо Андрею Белому. 3 марта 1906 г. // НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 9. Ед. хр. 2.

³⁹ Андрей Белый. Письма к матери. РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 358.

⁴⁰ Л.С. Бакст. Портрет Андрея Белого. 1906. Бум., цв. кар. Государственный литературный музей.

⁴¹ Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. С. 90.

⁴² По мнению И.Н. Пружана, «в целом портрет получился несколько внешним» (Там же).

⁴³ Кузьмин Н.В. Андрей Белый // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. и вступит. стат. В.М. Пискунова. М., 1995. С. 496.

⁴⁴ Андрей Белый. Между двух революций. С. 70.

⁴⁵ Там же. С. 67.

В отличие от писателя, его матери, Александре Дмитриевне Бугаевой, этот портрет, по-видимому, понравился. Она хранила в своем альбоме его журнальную репродукцию с собственноручной надписью: «Бор<ис> Ник<олаевич> Бугаев (Андрей Белый). Портрет раб<оты> Бакста»⁴⁶.

Ни «декадентским» портретом 1905 года, ни портретом «усатого мужчины» 1906 года Андрей Белый не был удовлетворен. Лучше других он чувствовал, что оба портрета однобоки и отражают те его черты, которые он предпочел бы не выставлять на всеобщее обозрение. Он сам признавал двойственность своей натуры: «Будучи с детства натаскан на двойственность (показывать отцу – “паиньку”, матери – “ребенка”), кажусь оживленным, веселым и “светским”, – таким, каким меня, мне в угоду, вторично нарисовал Бакст: мужем с усами, с поднятой головой, как с эстрады. Изнанка же – первый портрет Бакста: перекривленное от боли лицо; показать боль, убрать себя из гостиных, навлечь любопытство <...> – значило: разослать визитную карточку с надписью: “Переживаю личную драму”»⁴⁷.

К.Н. Бугаева, вспоминая портреты Белого, вслед ему также отрицательно и решительно заявляет: «Условен Бакст, давший какой-то монумент в сютке. В тяжелой, напряженно застывшей фигуре нет ничего от Б<ориса> Н<иколаевича> – всегда живого, летучего, легкого»⁴⁸.

Однако, понимая всю сложность стоящей перед художником задачи, и – главное – во многом разделяя его идейные и эстетические устремления, Белый очень высоко оценил творчество Бакста в статье, предназначавшейся для журнала «Золотое руно» и опубликованной только в 1979 году⁴⁹. Возвысив Бакста над всеми современными художниками как фигуру, «определяющую тенденции развития русского искусства»⁵⁰ в целом, Белый писал о его портретах: «Некоторые портреты его – верх совер-

⁴⁶ Экспонируется в «Мемориальной квартире Андрея Белого».

⁴⁷ Андрей Белый. Между двух революций. С. 69.

⁴⁸ Бугаева К.Н. Дневниковая запись 24 декабря 1934 г. // НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 38. Ед. хр. 5.

⁴⁹ О причинах, по которым статья не была опубликована сразу, и полный текст статьи см: Гречишкин С.С., Лавров А.В. Неизданная статья Андрея Белого «Бакст» // Символисты вблизи. С. 352–360.

⁵⁰ Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976. С. 129.

шенства <...> часто поражают глубоким внутренним и внешним сходством, часто затрагивают не все струны души, но некоторые основные черты всегда налицо. Портреты Бакста – часто сумма психологических моментов изображаемого»⁵¹. В этой характеристике угадывается невысказанное признание Белым собственных портретов.

Говоря о них, представляется необходимым отметить влияние бакстовского образа на попытки создания портретов Белого другими художниками. В 1905 году студентка петербургской Академии художеств Т.Н. Гиппиус⁵² нарисовала цветными карандашами портрет Белого, долгие годы почти никому не известный и хранившийся в семье Мариэтты Шагинян, в 2000 году поступивший в фонд «Мемориальной квартиры Андрея Белого»⁵³. Поскольку сеансы позирования проходили в доме Мережковских, то весьма вероятно, что Тата (как звали ее домашние) на них присутствовала и сделала свой рисунок одновременно и параллельно с работой Бакста, неизбежно подпав под влияние мастера. Как кажется, и еще один, акварельный портрет Белого, выполненный О.А. Флоренской в начале 1900-х⁵⁴, также испытал воздействие образа, созданного Бакстом. Впрочем, это ощущение может объясняться восприятием современниками внешнего облика и личности Белого в целом и определенными романтическими настроениями и символистскими устремлениями юных художниц.

Интересно проследить дальнейшую «издательскую» жизнь созданных Бакстом графических образов Андрея Белого. Популярность второго портрета выразилась, в частности, в том, что

⁵¹ Гречишкин С.С., Лавров А.В. Символисты вблизи. С. 359–360.

⁵² Татьяна Николаевна Гиппиус (1877–1957), художница, ученица И. Репина и Ф. Рубо; сестра З.Н. Гиппиус. О ее судьбе см.: А.А. Блок. Письма к Т.Н. Гиппиус / Публ. С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980. С. 209–217.

⁵³ См. о нем подробнее: Наседкина Е. «"Главная тема его неисчислимых мелодий..." (Андрей Белый в портретах и комментариях)» // Наше наследие. 2005. № 74. С. 114–115.

⁵⁴ См. о ней и воспроизведение портрета: Флоренский П.В., Шутова Т. Три тысячи верст и четверть века пролегли между нами. О.А. Флоренская и ее корреспонденты // Наше наследие. № 79–80. 2006. С. 114–120; Шутова Т.А. Белые образы Серебряного века (О портрете Андрея Белого работы Ольги Флоренской) // Миры Андрея Белого / Сост. М. Спивак, К. Ичин, И. Делекторская, Е. Наседкина. Белград; М., 2011. С. 766–777.

в 1906 году издательство И.Н. Кнебеля⁵⁵ выпустило отдельным тиражом фототипию с бакстовского оригинала. Начиная с появления в первом номере «Золотого руна» за 1907 год, портреты неоднократно воспроизводились в различных изданиях. Например, в газете «Киевская мысль» (1907, № 42) тот же портрет Белого напечатан в виде цинкографии, ее автор – киевский художник Н.В. Тарасевич. Под портретом была помещена надпись-пояснение: «К приезду в Киев». Речь идет о поездке Белого в Киев в октябре 1907-го вместе с группой московских писателей, среди которых были Александр Блок, Нина Петровская, Сергей Соколов-Кречетов и др. 4 октября Белый выступил на вечере нового искусства в Киевском городском театре с вступительной речью «Об итогах развития нового русского искусства».

В наши дни портреты Бакста часто репродуцируются в изданиях книг Белого и литературоведческих изданиях⁵⁶, а также в художественных альбомах⁵⁷. Иначе обстояло дело в современных Белому изданиях: они нередко публиковали «реплики» с авторских работ, выполненные чаще всего безымянными издательскими художниками. В таких случаях оригинал безусловно узнается, но присутствуют и значительные расхождения. Так, в литературном альманахе «Чтец-декламатор» (1908. Т. III) отчетливо просматривается стремление художника журнала «сделать красиво»: мягкий галстук подчеркнуто прорисован, круче подвиты кончики усов, ярче прочернен обвод глаз. Имя художника, оформившего в этом выпуске обложку и титульный лист – И. Бу-

⁵⁵ Иосиф (Осип) Николаевич Кнебель (1854–1926), книгоиздатель, культуролог и меценат, организовал первое в России специализированное издательство по искусству с целью популяризации искусства в широких массах.

⁵⁶ Кроме публикаций Пружана, Гречишкина и Лаврова, можно указать том «Литературного наследства», посвященный символистам (Т. 27–28. М., 1937), а также мемуары Белого «Между двух революций» (1934) и «Начало века» (1990), «Стихотворения и поэмы» (Сост., предисл. В.М. Пискунова; Коммент. С.И. Пискуновой, В.М. Пискунова. М., 1994), книгу «Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919» (Публик., предисл. и коммент. А.В. Лаврова. М., 2001); и др.

⁵⁷ Например: «Андрей Белый. Александр Блок. Москва» (Сост. Спивак М.Л., Наседкина Е.В., Рудник А.Э., Шапошников М.Б. М., 2005), «Андрей Белый. Линия жизни» (Сост. М.Л. Спивак, И.Б. Делекторская, Е.В. Наседкина; худ. Е.А. Поликашин. М., 2010); и др.

рачок; не исключено, что им же выполнено и приукрашенное повторение бакстовского портрета, помещенное без подписи.

В России советской, в 1920–1930-х, дореволюционные изображения писателя не пользовались популярностью и не воспроизводились ни в его книгах, ни в журналах и газетах. Но в скорбные дни января 1934 года второй портрет Бакста появился в газете «Вечерняя Москва» в некрологе Андрею Белому⁵⁸. Здесь с ним произошел очередной казус: из-за недостатка места на полосе полуфигура оказалась обрезана до погрудного изображения; лицо, прорисованное жирными типографскими линиями, приобрело мрачную тональность, акцентируя драматизм события; а в подпись вкралась ошибка – указан неверный год создания, 1912-й.

Этот же портрет среди немногих избранных прижизненных изображений Белого его друзья предполагали включить в «альбом снимков памяти Бор<иса> Ник<олаевича>»⁵⁹. Этот замысел не был воплощен, но в апреле 1935 года в свет вышел третий том мемуаров Белого «Между двух революций», где в качестве иллюстрации – наряду с «Синтетическим портретом» О.Д. Форш 1934 года.⁶⁰ и «коктебельским» портретом А.П. Остроумовой-Лебедевой 1924 года⁶¹ – был помещен портрет Бакста 1906 года.

Два портрета, отражающие противоречивую личность Андрея Белого, – вот результат недолгого сближения писателя и художника, ярчайших представителей нового искусства начала XX века. И хотя самому Белому не нравились его портреты, они прошли за ним всю жизнь до конца. История рассудила

⁵⁸ А. Кут<узов>. Последние годы // Вечерняя Москва. 9 января 1934. С портретом Андрея Белого работы Л. Бакста 1906 г.

⁵⁹ Из записей П.Н. Зайцева 1933–1934 гг. / Публикация М. Спивак // Смерть Андрея Белого (1880–1934). Сборник статей и материалов: документы, некрологи, письма, дневники, посвящения, портреты / Сост. М. Спивак, Е. Наседкина. М.: Новое Литературное обозрение, [в печати]. Запись 22 января 1934 г.

⁶⁰ О.Д. Форш. Синтетический портрет Андрея Белого. 1934. В книге – фототипия. Оригинал (Бум., тушь, перо) – в Литературном музее Пушкинского Дома (ИРЛИ РАН).

⁶¹ А.П. Остроумова-Лебедева. Портрет Андрея Белого. Бум., акварель. Государственный Русский музей. См. об этом: Наседкина Е. «Главная тема его неисчислимых мелодий». – Указ. изд. С. 116–118.

по-своему и расставила все на свои места. И как нелюбимый и отрицаемый автором сборник стихотворений «Золото в лазури» в глазах читателей стал восприниматься как главная поэтическая книга Андрея Белого и символ Серебряного века⁶², так и оба портрета Бакста, в зрительском восприятии не разделяемые, сливающиеся в единый образ, вместе дают репрезентативное изображение Белого-символиста.

⁶² См. об этом в статье И.Б. Дилекторской «Андрей Белый в поисках золота и лазури» в наст. изд.

ГОРЬКОЕ – СЛАДКОЕ:
МИХАИЛ КУЗМИН И КОНСТАНТИН СОМОВ*

В этой статье пойдет речь о непростых отношениях поэта Михаила Алексеевича Кузмина (1872–1936) с живописцем Константином Андреевичем Сомовым (1869–1939); особое внимание мы уделим портретам Кузмина работы Сомова. К сожалению, в их отношениях много неясных звеньев, и достоверные сведения порой приходится заменять догадками, но как бы ни был тернист путь, мы обязаны преодолеть этот захватывающий и трудный маршрут. Пусть нам послужит отправной точкой восхищенный и чрезвычайно емкий отзыв Кузмина о Сомове (1916 год):

«Занятый своими пристрастиями и страхами, [Сомов] словно старается разгадать тайну жизни и смерти, тления и бессмертия, мучительно, почти враждебно, обращаясь со своей моделью»¹.

Сомов написал два портрета Кузмина; оба были созданы в 1909 году в Санкт-Петербурге, в кульминационный период их отношений. Портреты хорошо известны, неоднократно выставлялись и воспроизводились как в России, так и за рубежом. Оба представляют собой превосходные примеры блестящей техники и тонкого психологического чутья Сомова, ничуть не уступая другим его известным портретам, к примеру: А. Блока, М. Добужинского, Вячеслава Иванова, Е. Лансере и Ф. Сологуба, а также нескольким автопортретам художника, относящимся примерно к тому же периоду. В центре внимания этой статьи будет менее яркий и в то же время более изысканный из двух портретов, выполненный в бледных тонах акварелью и цветным карандашом.

Оба портрета датированы 1909 годом, но месяц и день не указаны. Однако из дневников Кузмина мы узнаем, что 10 января 1909 года Сомов «писал портрет», а 8 февраля неожиданно его

* Английский эквивалент данной статьи см.: *John E. Bowlit. Bitter Sweet: Mikhail Kuzmin and Konstantin Somov* // L. Panova and S. Pratt, eds.: *The Many Facets of Mikhail Kuzmin*. Los Angeles: Berkeley Slavic Specialities, 2010. P. 213–224.

¹ Кузмин М. К.А. Сомов. П.: Камена, 1916: без пагинации.

закончил². Сообщение Кузмина, что Иван Трояновский приобрел портрет 10 июля³, свидетельствует о том, что речь идет о «синем» портрете, так как именно собрание Трояновского указано в качестве провенанса в реестре ГТГ.

Отметим, что синяя гамма неслучайна. Так, например, и Добужинского особенно привлекала синяя куртка («поддевка») Кузмина:

«Удивила его тогдашняя внешность; он носил синюю поддевку и своей смуглостью, черной бородой и слишком большими глазами, подстриженный “в скобку”, походил на цыгана. Потом он эту внешность изменил (и не к лучшему) – побрился и стал носить франтовские жилеты и галстуки»⁴.

Кузмин и Сомов ни разу не упоминают ни о втором портрете («бледном»), ни о существовании двух различных портретов. Что еще удивительнее, Кузмин – по крайней мере, насколько можно судить по дневникам и переписке, – никак не отзывался об этой картине и не обсуждал ее художественных достоинств.

Художники русского модернизма неоднократно изображали Кузмина, оставив нам значительное собрание произведений, запечатлевших позы, жесты и мимику писателя, необычная внешность которого вызывала у современников экзотические ассоциации. Так, И. Одоевцева замечала, что глаза Кузмина напоминают ей глаза верблюда или одалиски⁵. В этом ряду портреты Сомова, возможно, наиболее выразительны, однако при сравнении не стоит забывать и другие интересные портреты, в особенности работы Ю. Анненкова, А. Бенуа, А. Божерьянова, М. Добужинского, С. Городецкого (несколько работ), А. Головина, И. Грабаря, Е. Кругликовой, Н. Ремизова (Ре-Ми), Н. Сапунова, В. Серова, С. Судейкина, Г. Верейского, В. Воинова, а также Н. Войтинской-Левидовой. Каждый портрет рассказывает свою историю и каждый заслуживает особого изучения, но из этого всеобъемлющего компендиума выделим лишь несколько наиболее характерных работ:

² Кузмин М. Дневник 1908–1915 / Ред. Н. Богомолов и С. Шумихин. СПб., 2005. С. 107, 108.

³ Там же. С. 151.

⁴ Добужинский М. В. Воспоминания / Ред. Г. Чугунов. М., 1987. С. 278.

⁵ Ельшевская Г. Модель и образ в русском портрете начала 20-го века // Панорама искусств. 1981. №. 4. С. 41.

1. Анненков (акварель, цветной и простой карандаш, 1919). Здесь Анненков словно показывает поэта на пестро-рябом фоне стихотворного пейзажа Кузмина «Псковский август» (1917). В своих воспоминаниях Анненков упоминает этот портрет, над которым он работал в квартире Д. Менделеева, и цитирует стихотворение, которое так или иначе было посвящено ему (Анненкову)⁶.
2. Головин (темпера и пастель, 1910). У Головина Кузмин стоит на деревянном полу в мастерской художника в Мариинском театре в Санкт-Петербурге (Головин в то время занимал должность художника-декоратора Императорских театров). Головин был другом и поклонником Кузмина, всего несколько месяцев спустя (23 марта 1911 года) он создал эскизы декораций и костюмов к постановке одноактной комедии «Красный кабачок» Ю. Беляева и Кузмина в Александринском театре. В своих воспоминаниях Головин писал о Кузмине как о «необыкновенном, поразительном поэте»⁷, а созданный художником портрет вполне мог бы служить иллюстрацией к «театральному» стихотворению самого Кузмина, начинающемуся следующими строками:

Переходы, коридоры, уборные,
Лестница витая, полутемная;
Разговоры, споры упорные,
На дверях занавески нескромные.
Пахнет пылью, скипидаром, белилами,
Издали доносятся овации,
Балкончик с шаткими перилами,
Чтобы посмотреть на полу декорации⁸...

3. Радлов (масло, 1925) представляет Кузмина в одном из своих излюбленных видов – у флорентийского окна. Радлов был членом «Цеха живописцев св. Луки», для которых итальянский ренессанс служил основным образцом для подражания. И словно для усиления этой связи Кузмин держит в руке экземпляр «Нездешних вечеров» (1921; второе издание – 1923) с обложкой по эскизу Добужинского.

⁶ Анненков Ю. Дневник моих встреч. Т. 1. Вашингтон, 1966. С. 8, 89.

⁷ Александр Яковлевич Головин / Ред. Мовшенсон А. Л.; М., 1960. С. 102.

⁸ Там же.

4. Войтинская-Демидова (литография, 1909) выполняла престижный заказ от редактора журнала «Аполлон» С. Маковского, который, подобно Н. Рябушинскому, желал собрать галерею портретов современных писателей и мыслителей; в нее входили портреты С. Ауслендера, М. Волошина, А. Волынского, а также Кузмина.
5. Портрет работы Воинова (1921) был воспроизведен на фронтисписе брошюры «Программа (проспект) вечера к XX-летию литературной деятельности Михаила Алексеевича Кузмина» в 1925 году⁹.
6. Портреты работы Бенуа (все три – 1907), Добужинского (без даты), Грабаря (1907), Ре-Ми (до 1920) и Серова (1907) представляют собой шаржи или дружеские наброски. Бенуа застает Кузмина в доме Санкт-Петербургского коллекционера А. Коровина. Портрет Ре-Ми особенно интересен, так как он показывает «преподобного» Михаила за молитвой (с нимбом, свечой и раскрытым молитвословом) – прозрачная аллюзия на православные настроения Кузмина.
7. На портрете работы Судейкина (карандаш, 7 февраля 1915) гладко выбритый Кузмин представлен – по словам Ирины Кравцовой – как «пластически точный, но чуждый натурализму образ зоркого, самоуглубленного искушенного и ироничного человека»¹⁰.

Все эти изображения профессиональны и выразительны, обладают портретным сходством, но ни в одном нет той психологической энергии, волнующей неоднозначности и глубокой символистской ауры, как в сомовских портретах. Как замечал сам Кузмин, возможно, вспоминая те самые портреты: «подчеркнутая прелесть (почти неодухотворенная) кожи, молодости, эфемерной плотской жизни, летучего блеска глаз, почти такого же, как отливы шелка, меланхолическая, хрупкая, или же вдруг ясно выступает тлетворный знак уничтожения и из-за реальных черт видится костяк или труп»¹¹.

⁹ Голлербах Э. и др. 26 октября 1925 года. Программа (проспект) вечера к 20-летию литературной деятельности Михаила Алексеевича Кузмина. Л: Ленинградское общество библиофилов, без пагинации.

¹⁰ Кравцова И. Забытый портрет М. Кузмина // НЛО. 1993. № 3. С. 131.

¹¹ Кузмин М. К. А. Сомов. П.: Камена, 1916: без пагинации.

Как и любое оригинальное произведение искусства, сомовские портреты Кузмина, в особенности второй, в бледных тонах, вызывают целый ряд загадочных вопросов: только ли дружба и деньги были для Сомова поводом для создания этих портретов? Что побудило Рябушинского, редактора журнала «Золотое руно», заказать эту работу именно Сомову? Почему Сомов выбрал именно такой поворот головы и плеч, точку обзора, цветовую палитру, композицию и технику (соответственно, акварель и гуашь в синем портрете, акварель и цветной карандаш в бледном портрете)? Почему Сомов решил не писать картину маслом (как в случае портретов Е. Носовой (Рябушинской) и А. Остроумовой-Лебедевой)? Кроме того, если всякий портрет одновременно является автопортретом создавшего его художника, то что же пытался сказать Сомов в этих портретах Кузмина о своем собственном мире, о своей эпохе, о своем культурном и социальном окружении?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо установить хронологию горько-сладких отношений Сомова и Кузмина. Согласно дневникам Кузмина, они впервые встретились 6 октября 1905 года в петербургском доме музыканта и музыковеда А. Нурока, где Кузмин читал свои «Крылья»¹². Впрочем, другой источник указывает на май 1905 года в «Башне» Вячеслава Иванова¹³. Как бы то ни было, осень 1905 года, по-видимому, заложила основу для формирования краткой дружбы и взаимного уважения между этими двумя людьми – чувств, возникших, если верить дневникам Кузмина, под влиянием «Крыльев»: «Сомов в таком восторге от моего романа», – писал Кузмин после его чтения у Нурока¹⁴. Впрочем, в сохранившихся записях самого Сомова не упоминается ни о «Крыльях», ни об особом расположении к Кузмину. Художник и поэт регулярно встречались дома друг у друга, в семейной усадьбе Сомовых Мартышкино, а также у Иванова, С. Дягилева, Нурока и В. Нувеля. И Кузмин, и Сомов с увлечением участвовали в тесном содружестве «гафизитов», взяв псевдонимы Аладин (Сомов) и Антиной (Кузмин), обменивались книгами и журналами, а также вели живую, хотя и недолгую

¹² Кузмин М. Дневник 1905–1907 / Ред. Н. Богомолов и С. Шумихин. СПб., 2000. С. 52.

¹³ Константин Андреевич Сомов / Ред. Ю. Подкопаева и А. Свешникова. М., 1979. С. 600.

¹⁴ Кузмин, дневниковая запись от 13 октября 1905 года // Кузмин М. Дневник 1905–1907. С. 57.

переписку. Сомов иллюстрировал ряд стихотворений и пьес Кузмина¹⁵ и даже выступал в роли наперсника своего друга, советуя ему глубже погрузиться в работу, чтобы облегчить мучительные душевные страдания: «меланхолией скучаю и полон мрачайших предчувствий и черных взглядов на будущее»¹⁶. Со своей стороны, Кузмин время от времени посылал своему другу стихотворения или стихотворные отрывки, в частности следующий, полный тоскливой многозначительности, от 5 августа 1906 года:

И постель моя пуста,
Где же руки, где же плечи,
Где ж прерывистые речи
И любимые уста?...¹⁷

То, что Кузмин писал Сомову подобный «романтический вздор»¹⁸, ясно указывает на то, что поэт был весьма увлечен Сомовым. И письма, и дневники Кузмина свидетельствуют о его влюбленности в Сомова. Сравним, к примеру, следующую записку от 30 августа 1906 года:

«Я все время думаю о Вас, как ни стыдно это говорить, и просто о Вас, о Вашем лице, голосе, глазах, которые мне стали милее, чем когда бы то ни было и может быть более, чем благоразумно, чем нужно, чем ожидалось»¹⁹.

Но отношения Кузмина и Сомова, сладкие на непродолжительный срок и горькие на долгие годы, не были ни равноправными, ни *в общем-то* взаимными. Если Кузмин часто описывал физические и духовные достоинства своего друга, особенно в период 1906–1912 годов, то Сомов был не так воодушевлен (по крайней мере, судя по имеющимся в нашем распоряжении свидетельствам). Кузмин, видимо, это чувствовал, как показывают его письма от апреля и мая 1906 года: «Редко человек

¹⁵ Например, титул и две виньетки для «Приключений Эме Лебефа» (СПб., Товарищество «Вольная типография», 1907), изображающие, соответственно, обнаженного юношу; звезды, луну, сердца и бабочек; и, наконец, купидонов, пускающих стрелы.

¹⁶ Письмо Кузмина Сомову от 30 июля 1906 года. Цит. по: *Михаил Кузмин. Стихотворения. Из переписки* / Ред. Н. Богомолов. М., 2006. С. 281.

¹⁷ *Кузмин М.* «Мне не спится: дух томится...». Письмо Кузмина Сомову от 5 августа 1906 года // Там же. С. 284.

¹⁸ Письмо Кузмина Сомову от 30 июля 1906 года // Там же.

¹⁹ Письмо Кузмина Сомову от 30 августа 1906 года // Там же. С. 291.

производит такое очаровательное впечатление, как Сомов, все его жесты, слова, вещи так гармонизируют, так тонки, так милы, что самый звук «Сомов» – есть что-то нарицательное»²⁰; «мне так стыдно, я какой-то сапожник, какой-то дворник в сравнении с ним... [но] меня утешает, что, несмотря на расстояние, я более всего подхожу к Сомову»²¹.

Кажется, что Сомов отнюдь не был воодушевлен авансами – эпистолярными, если не физическими – своего друга, и даже не находил удовлетворения в работе над иллюстрациями к произведениям Кузмина. К примеру, заканчивая силуэты к «Эме Лебефу» в 1907 году, Сомов умолял читателя не разглядывать их слишком близко, ибо «я болен отсутствием вдохновения и бездарностью, и она плод этой болезни»²². Отдалившись от Кузмина в середине 1910-х годов, Сомов стал весьма отрицательно относиться к нему и как к человеку, и как к писателю, находя его скучным и чуждым, едва ли не отвратительным, «с совершенно черными когтями, с седыми, небритыми щеками»²³; «Прочел сегодня “Калиостро” Кузмина из серии: Новый Плутарх. Очень скверно, почти не замечательно, сомкано, без плана, без всякого искусства»²⁴.

Несмотря на это, Кузмин, кажется, так и не охладел к Сомову в той мере, в какой Сомов охладел к Кузмину. Например, в 1916 году, пока Сомов называл Кузмина «жалкий старичок, очень грязный»²⁵, тот публиковал хвалебное предисловие к альбому репродукций Сомова – одно из самых глубоких и прочувствованных эссе о творчестве художника²⁶. Иначе говоря, если Кузмин был сладок, то Сомов – горек, хотя современники и называли последнего «*der süsse Somoff*»²⁷.

Так была ли любовь Кузмина к Сомову взаимной? Разумеется, нам неизвестны многие места пересечений между поэтом и художником, но ясно, что пока их отношения продолжались,

²⁰ Кузмин, дневниковая запись от 18 апреля 1906 года // Кузмин М. Дневник 1905–1907. С. 133.

²¹ Там же. С. 233.

²² Голлербах Э. Стихотворение без названия. См.: Голлербах Э и др. 26 октября 1925 года.

²³ Сомов, дневниковая запись от 31 декабря 1916 года // Константин Андреевич Сомов. С. 169.

²⁴ Сомов, дневниковая запись от 31 мая 1919 года // Там же. С. 193.

²⁵ Сомов, дневниковая запись от 31 декабря 1916 года // Там же. С. 169.

²⁶ Кузмин М. К. А. Сомов. П.: Камена, 1916: без пагинации.

²⁷ Перцов П. Литературные воспоминания. М.; Л., 1933. С. 295.

друзья были в разной степени преданы друг другу: Кузмин ценил эти отношения высоко, а Сомов не слишком. В мае 1906 года Кузмин признавался: «кончу тем, что в влюблюсь в него, – но поспешно добавлял, – это невозможно»²⁸. Общие друзья, такие как сплетник Нувель, также полагали, что Кузмин влюблен в Сомова, а Иванов даже признавался, что недоволен тем, что Кузмин, казалось, любил Сомова больше, чем его, Диотиму (Л. Зиновьеву-Аннибал) и Нувеля²⁹.

Даже если близость Кузмина и Сомова и носила плотский характер, оба они оставались на «Вы», а их эмоциональные отношения выражались скорее в чаепитиях и задушевных обсуждениях искусства, чем в чувственных наслаждениях. Безусловно, поэт и художник были солидарны в понимании функций и целей художественного творчества. Они признавали, что произведение искусства не обязано содержать гражданского или иного тенденциозного пафоса, что улавливание визуального сходства и зрительное воображение – «глаз» – являются основным инструментом ощущения, восприятия и понимания, и что ни одна группа, даже «Бродячая Собака», не вправе присваивать себе культурное превосходство³⁰. Однако если Кузмин не мог забыть поразившую его «милую фигуру Сомова, его лицо, его глаза, коварные и печальные, звук его голоса, манеры»³¹, то Сомов, казалось, был вовсе не в восторге от тонкой и нелепой фигуры Кузмина.

Ясно, что Сомов разделял страсть Кузмина лишь отчасти. В конце концов Кузмин был не во вкусе Сомова, который предпочитал сильных и гибких, мужественного сложения мужчин, таких как натурщик М. Лукьянов, танцор Н. Позняков и боксер Б. Снежковский. С другой стороны, будучи художником с особым предпочтением к странному и гротескному, Сомов, вероятно, был заморожен Кузминым, имевшим прозвища «урод»³² и «черт»³³, ровно так же, как его увлекали маркизы на *fêtes galan-*

²⁸ Кузмин, дневниковая запись от 16 мая 1906 года // Кузмин М. Дневник 1905–1907. С. 148.

²⁹ Кузмин, дневниковая запись от 27 мая 1906 года // Там же. С. 157.

³⁰ Кузмин М. К. А. Сомов... С. 12.

³¹ Кузмин, дневниковая запись от 2 июня 1906 года // Кузмин М. Дневник 1905–1907. С. 163.

³² Ельшевская Г. Модель... С. 41.

³³ Там же. С. 35.

tes или шуты и Коломбины из итальянской комедии дель арте. Так что для Сомова Кузмин был еще одной игрушкой, марионеткой, безделушкой, какие Сомов и другие мирискусники с таким увлечением коллекционировали. Физическое существо Кузмина, эта «маска, ставшая сутью»³⁴, теперь занимала важное, хоть и временное место рядом с мейсенским фарфором, табакерками с эротическими сценами и карикатурами Хогарта, украшавшими квартиру Сомова на Мойке. Язвительная обидчивость и показная гиперболизация являются основными, выразительными компонентами в сомовском изображении Кузмина.

6 октября 1905 года, встретившись с Сомовым у Нурока, Кузмин пишет в своем дневнике: «У меня смешная мысль, чтобы он написал мой портрет»³⁵. Вне всякого сомнения, Кузмин еще до этого был впечатлен портретными работами Сомова, например портретами Блока и Иванова, и полагал, что он тоже заслуживает быть увековеченным в галерее литературных светил России. То, что Сомов и Бакст в то время задумывали изобразить портреты всех членов творческого кружка гафизитов в виде персидских миниатюр, находит отражение и в портретах Кузмина – Кузмин в изображении Сомова больше похож на араба, чем на псковитянина. Интересно, что подобное решение повторил и Николай Сапунов в «турецком» «Портрете М.А. Кузмина в восточном костюме» 1911 года³⁶.

Сомовский портрет Кузмина в бледных тонах довольно стереотипен, так как повторяет технику (бумага, акварель, цветной карандаш, белила), общий формат и композиционную схему, которую Сомов использовал для многих других портретов. Портрет этот легко вписывается в цикл работ Сомова 1906–1910 годов. В изображении Кузмина Сомов использует типичные элементы своего изобразительного репертуара – объект изображения словно висит в воздухе, запечатлен в три четверти, акцент сделан на голове, лицо без тени улыбки; отсутствует орнаментальный фон; продуманно сочетание положительного и отрицательного, всего и ничего; демонстрируется блистательная техника,

³⁴ Ельшевская Г. Модель... С. 41.

³⁵ Кузмин, дневниковая запись от 6 октября 1906 года // Кузмин М. Дневник 1905–1907. С. 52.

³⁶ Комментарий к портрету см.: Коган Д. Николай Сапунов. М., 1998. С. 117.

в то время как атрибуты профессии отсутствуют (Кузмин с тем же успехом мог бы быть врачом, юристом или учителем).

Но Сомов применяет свой метод не так, как можно было бы ожидать. Если салонный живописец мог бы подчеркнуть чувственность Венеры, делая акцент на телесных тонах, то Сомов выражает свою собственную психологическую интерпретацию личности Кузмина и показывает внутреннее устройство его эстетического механизма. Для этого Сомов выстраивает своеобразный контрапункт «красавица – чудовище», подчеркивая, с одной стороны, странные левантийские черты Кузмина, а с другой – передавая грацию, равновесие и симметрию, присущие греческим статуям Адониса или Аполлона. Перед нами лапидарный портрет, словно высеченный в глыбе мрамора, воплощенный в фарфоре или вырезанный из слоновой кости, – черты лица детально проработаны, голова изображена объемно, на лице застыло равнодушное выражение. По выражению одного критика, «Кузмин холоден, загадочен, его лицо – непроницаемая маска»³⁷. И в то же время Кузмин предстает перед нами как чудовище, облагороженное гармоничным восприятием художника; картина напоминает о непростом нигилистическом мировоззрении Кузмина. Этого эффекта Сомов достигает, применяя сочетание двух основных стратегий: совмещения подчеркнуто выраженных физических характеристик внешности Кузмина и атмосферы эмоционально неоднозначной смысловой двойственности, окружающей личность поэта.

Вроде бы нам показано глубоко телесное и чувственное человеческое существо. Мы видим крупное ухо (что, возможно, указывает на страсть Кузмина к музыке), крупные глаза (возможно, указывают на любовь Кузмина к искусству), взъерошенные волосы (возможно, указывают на порыв поэтического вдохновения), красные как будто выпуклые губы (возможно, указывают на бонвиванство), тщательно подстриженные усы и бороду (указывают на своего рода косметическую саморепрезентацию, какую Дягилев достигал седой прядью волос, за которую его в артистических кругах прозвали «шиншиллоу», а Оскар Уайлд – зеленой гвоздикой в петлице). Высокий воротник «поддерживает» вместилище чувств, а пунцовый галстук немного застенчиво выглядывает из-под неброского пиджака. Но все эти приметы

³⁷ Журавлева Е. Константин Андреевич Сомов. М., 1980. С. 172.

незаурядности уничтожаются мертвенно бледным цветом лица, впалыми щеками, темными кругами вокруг глубоко посаженных глаз; Кузмин уже как будто находится *по ту сторону* и глядит на нас с безмолвным вызовом. Этот образный контекст вполне созвучен строкам Эриха Голлербаха:

И оттеня бледное лицо,
Увенчивая лоб, слегка понурый,
Волос заиндевевшее кольцо,
Как черный нимб, лежит вокруг тонзуры³⁸.

На внутреннем уровне возникает и другая художественная ассоциация, как если бы Кузмин, подобно Арлекину из блоковского «Балаганчика» (который, кстати, поэт положил на музыку), прорвал бумагу и упал в пустоту. И в пьесе, и в смысловом строе портрета мораль, видимо, заключается в том, что чем более материально тело, тем скуднее душа. На сомовском портрете мы видим бледное и истощенное лицо повесы, – изнуренной жертвы чувственных слабостей, – утомленного «бледными зорями» поэтов-символистов.

Хотя холодный и беспощадный Сомов наполняет духовный пейзаж Кузмина пустотой, подчеркивая его чахлость и мертвенность, глаза все равно оживляют и наполняют энергией весь портрет и его зрителя. Глаза сияют, излучают решительность, они следят за зрителем, где бы он ни находился, и их мерцающий свет манит его к волшебству души Кузмина. Но Сомов вновь торопится опровергнуть минутный прилив оптимизма: мы всматриваемся в «сверхъестественные византийские глаза»³⁹ Кузмина и понимаем, что крошечные белые блики, которые Сомов сделал похожими на светочи ума, в действительности являются крохотными зеркалами, продолговатыми кусками стекла, которые просто отражают и повторяют мир видимостей, «блестящую вдали поверхность воды»⁴⁰. С величайшей иронией и, возможно, даже враждебностью в портрете Сомова отражается «прекрасная ясность» нарциссизма Кузмина и практически воспроизво-

³⁸ Голлербах Э. Стихотворение без названия // Голлербах Э. и др. 26 октября 1925 года.

³⁹ Ельшевская Г. Модель... С. 41.

⁴⁰ Письмо Кузмина Сомову от 30 июля 1906 года // ОР РНБ, СПб. Ф. 133. Ед. хр. 231. Л. 1.

дится взгляд Кузмина на самого себя: «Когда я в магазине увидел свое лицо в зеркале, я старался взглянуть на него как на постороннее и действительно увидел господина с черными глазами за золотым пенсне, с бритым запудренным подбородком, свежим, не раскисшим, а суховатым ртом, с какой-то скрытой подозрительностью, лицо, которое что-то таит и скрывает, идеальный аскетизм или порочность, новое ученье, или шарлатанство»⁴¹.

Возможно, выразительность обманчива, ее слишком глубоко пронизывают «тончайшие яды иронии»⁴², но, как мог бы сказать сам Кузмин, другого не дано: «Покуда прощай, читатель, что не договорил, договорю в другой раз. Обо одном прошу, если где не нравится, не читай»⁴³.

Перевод с английского языка Анастасии Ванякиной

⁴¹ Кузмин, дневниковая запись от 24 октября 1905 года, приведенная в книге G. Cheron. *The Diary of Mixail Kuzmin, 1905–1906*. Серия «Wien slawistisches Almanach». Т. 17. Вена, 1986. С. 401. Цит. по: *Кравцова И.* Забытый портрет М.А. Кузмина, сноска 10.

⁴² Блок А. Цит. по: *Пружан И. К.А. Сомов. М.*, 1972. С. 8. В своей работе Пружан не указывает первоначальный источник цитаты.

⁴³ *Кузмин М. К.А. Сомов...* С. 12.

СИМВОЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ГОЛУБКИНОЙ

Александр Блок убежден, что символистом нужно родиться. Именно к такому типу художников, символистов от рождения, принадлежала Анна Семеновна Голубкина (1864–1927). Свойства натуры, психофизический склад личности, с одной стороны, погруженность в стихию народной и фольклорной культуры, с другой, и, наконец – ранний интерес к художественной литературе и публицистике, сначала демократического направления, а затем новейшего, символистского толка, во многом определили характер творческих поисков Голубкиной.

Дар «двойного зрения» – способность видеть за феноменальным ноуменальное, за явлениями повседневности – сущности духовного порядка, о котором Вяч. Иванов говорил как об обязательном свойстве художника символизма, породил особое отношение Голубкиной к материальной первооснове скульптурного творчества, к глине. Это во многом определило ее символистские искания рубежных лет, соединивших два века. Как скульптор-профессионал Голубкина увидела в глине традиционный и привычный рабочий материал с определенным набором природных свойств, которые либо мешают лепке, либо помогают ей. Но одновременно с тем глина становится для нее неизмеримо большим. В творчестве Голубкиной происходит своего рода «эмансипация материала», сродни той, что началась в живописи в картинах Эдуарда Мане и завершилась в абстрактном искусстве.

Художница эстетически переживает само зрелище готовой к работе глины, ее фактуру, пластические свойства. «Живая рабочая глина – большая красота, относиться к ней небрежно – то же, что топтать цветы», – пишет она в наставлении своим ученикам¹. Голубкина рано начинает осознавать особую роль акцентирования фактуры и поверхности глины в создании пластического образа. Для нее все более становится необходимо, чтобы в творение скульптора материал вошел полноправной художе-

¹ Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С. 112.

ственной составляющей. Более того, можно говорить о стихийном, эмоционально переживаемом обожествлении материала, который в сознании Голубкиной связывался с образом Земли-прародительницы. Она становится мифотворцем, когда задумывает и воплощает образ Земли-божества. Скульптор находит адекватные этому своему «чувству земли» пластические формы. Как архаические Курсы и Коры хранят память о деревянных блоках, из которых они созданы и с которыми родственны «памятью формы», так голубкинская «Земля» (1904) превращается в запечатленную память о «Земле-Великой Матери»: ее очертания прихотливы, поверхность вздымается, вспучивается, дышит, словно таит в себе неиссякаемые соки жизни.

Открытая, «несглаженная» манера лепки, о которой идет речь, уже в ученические годы осознавалась Голубкиной как важнейшее для нее как творца свойство. Еще будучи ученицей, она неизменно оберегала возможность работать свободными, импрессионистическими формами, несмотря на постоянное противодействие со стороны ее наставников как в России, так и во Франции. Как видно из предыдущего изложения, импрессионизм Голубкиной имел принципиально иной генезис, по сравнению с импрессионистическими новациями Медардо Россо и Паоло Трубецкого; и у него можно усмотреть ряд точек соприкосновения с символистскими поисками мастера.

Бугристая, взрыхленная поверхность скульптуры, откровенно демонстрирующая материал, рождена глубиной ощущения Голубкиной, что произведение, его образный строй, весь его мир обогащается целым комплексом идей и представлений, связанных в культурном и художественном сознании с глиной как субстанцией божественного творения. «Идущий человек» (1904), несмотря на его превышающий натуру размер, вылеплен в духе импрессионизма. Его формы еще хранят напоминание о фрагментах глины, находящейся в процессе моделирования. В композиции «Огонь» свободная лепка, открытый мазок, массы материала, еще не нашедшие своего постоянного места в пространстве, создают впечатление, что плоть человеческих фигур, как и зародившаяся в них духовная жизнь находятся в становлении, и это становление еще не завершено.

Художественный образ, возникающий на основе *подобного творческого метода*, стремится выйти за пределы сюжета, теряет однозначность и линейность истолкования, обретает особую глубину. Рождает ассоциативные ряды, обращенные к иным

пластам культурной памяти. Прежде всего манера лепки вводит портрет С.Т. Морозова (1902) в круг символистских истолкований, неожиданно соединяя намерение передать сиюминутное настроение модели с художественными задачами иного рода. В результате портретный образ обретает неожиданные черты. Морозов предстает неким языческим божеством, олицетворением природных стихий, что парадоксально соединяется с представлением о нем как театрале, изобретателе, балагуре. Возникает новая символистская тема – преображение человека как результат игры стихийных сил, неподвластных разуму, рационально не объяснимых.

Все перечисленные произведения относятся к первым годам XX века, когда Голубкина, завершая овладение скульптурным ремеслом, совершала длительные поездки в Европу, а возвращаясь на родину, жила в Москве и Зарайске. Уже тогда ощущалось ее внимание к новым явлениям в искусстве Серебряного века, связанным прежде всего с символизмом. Она высоко ценила творчество Михаила Врубеля, ей была близка музыка Александра Скрябина, барельеф «Волна» (1902) украшает здание МХТ, перестроенное по проекту Федора Шехтеля. В библиотеке скульптора находился целый ряд символистских и близких к символизму периодических изданий: многие номера журналов «Весы», «Аполлон», «Золотое руно». Здесь же были произведения Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Георгия Чулкова, Алексея Ремизова. О тяготении к символистскому направлению свидетельствует и исполнение портретов ведущих символистов – Андрея Белого (1907) и Вяч. Иванова (1914), а также входивших в их круг писателей – А.Н. Толстого (1912), А.М. Ремизова (1912), философа В.Ф. Эрн (1914). Облик Вяч. Иванова и Максимилиана Волошина возникает и в камнях (1920-е годы).

В свою очередь знаменательным представляется пристальный интерес, проявлявшийся к творчеству Голубкиной философами и критиками, чьи работы стали теоретической составляющей русского символизма, в том числе Вяч. Ивановым и В.Ф. Эрном. Василий Розанов, Максимилиан Волошин, Сергей Булгаков написали впечатляющие статьи о творчестве Голубкиной². Статья Розанова стала первым значительным упоми-

² *Розанов В.В.* Успехи нашей скульптуры // Мир искусства. 1901. № 1–2. С. 111–113; *Розанов В.В.* Работы Голубкиной // Среди художников. М., 1914. С. 341–343; *Волошин М.А.* А.С. Голубкина // Аполлон. 1911. № 10. С. 5–12; *Булгаков С.* Тоска. Из статей 1914–1915 гг. М., 1918. С. 53–62.

нением Голубкиной в периодической печати, а эссе Волошина, напечатанное в журнале «Аполлон» – первым основательным проникновением в суть ее творчества. Прозорливые мысли, касающиеся мифотворческих свойств Голубкиной-скульптора, содержатся в статье С. Булгакова, посвященной персональной выставке Голубкиной 1914 года в Музее изящных искусств. Интерес, а вернее, обоюдное внимание и взаимное притяжение творца пластических образов и философов-символистов были устойчивыми и постоянными.

Обращение к основополагающим текстам теоретиков русского символизма содержит духовный контекст эпохи, который угадывается за произведениями ваятеля. Видимо, Голубкину довольно рано начала волновать проблема передачи языком скульптуры отвлеченных идей, философских понятий, образов символистской поэзии. Для скульптора всегда была актуальна проблема соотнесения текста и визуального образа. В частности, известный портрет Андрея Белого задуман и исполнен, по собственному выражению Голубкиной, «на стихи и статьи» поэта³. Приведем только один пример возможных соответствий, которые усматриваются при попытке выстроить параллели между философскими положениями Вячеслава Иванова и пластическими образами Анны Голубкиной.

Зимой 1914–1915 годов в Музее изящных искусств на Волхонке открылась персональная выставка А.С. Голубкиной «В пользу раненых». Выставка – и особенно центральная часть экспозиции – стала пластическим выражением основных духовных параметров Серебряного века. Человек, История, Художник, Истина, Мудрость – так можно обозначить идейные координаты смыслового поля произведений, образующих центр выставки. Экспозиция была построена по барочному принципу разворачивания движения на смотрящего: она надвигалась, как большая волна, слагаемая из отдельных композиционно ориентированных на зрителя скульптурных масс. Ее образно-эмоциональный ритм также был построен по волновому принципу: движения и остановки, бодрствование и сон, реальности и грезы, движения вовнутрь и вовне. Одно из произведений, вошедших в пространственное и смысловое ядро выставки, с привлечением внимания названием – «О, да!» (1913) как будто предполагает наличие литературного текста, строки из которого послужили ей

³ Голубкина А.С. Письма... С. 67.

названием. На наш взгляд, статья Вячеслава Иванова «Заветы символизма»⁴ с включенным в нее стихотворением могла быть тем самым источником и названия, и символического содержания скульптуры.

В своей статье Вяч. Иванов формулирует своеобразное «кредо» символизма. Говоря о назначении художника, о его «служении», «внутреннем каноне», о целях творчества – донести в создаваемых образах свод священных, основополагающих истин, писатель и философ провозглашает: «"Внутренний канон" означает внутренний подвиг послушания, во имя того, чему поэт сказал "да", с чем он обручился золотым кольцом символа:

Легло на дно пурпурное
Венчальное кольцо:
Яви, смятенье бурное,
В лазурности – Лицо!

И Душа Мира – откуда? из синеющего ли кристалла несказанных далей? из голубого ли нимба неизреченной близости? – отвечает поэту:

Я ношу кольцо,
И мое лицо –
Кроткий луч таинственного "Да"...⁵

Символизм понимается автором статьи как путь обретения связи между языком современным, носителем ограниченного прагматического знания и древним языком мудрецов-хранителей священной Истины. Каждое логическое суждение, по мысли Вяч. Иванова, содержит в себе в скрытом виде кроме подлежащего и сказуемого «еще третий нормативный элемент, некое "да", или "так да будет", которым воля утверждает истину, как ценность»⁶.

О.В. Калугина, автор монографии об Анне Голубкиной, так трактует образное содержание скульптуры «О, да!»: «Совершенно особое состояние мгновенного прозрения, озарения, откоро-

⁴ Иванов В.И. Заветы символизма. Родное и вселенское. М., 1994. С. 180–191.

⁵ Там же. С. 190.

⁶ Там же. С. 183.

вения <...> можно в какой-то мере сравнить лишь с *эпифанией* древних, при условии что “явление божества” будет приблизительно истолковано как “явление истины”, “просветление”»⁷.

Известно, что Голубкиной было свойственно особое, неизменно поражавшее тех, кто был с ней знаком, отношение к истине как к подлинной святыне. «О, да!» входит в группу произведений, объединенных общей тематикой, каждое из которых по-своему эмоционально окрашено и имеет приметы той или иной исторической эпохи: Египта, Греческой Архаики, Итальянского Возрождения: «Старая» (1908), «Женщина в платке» (гипс, 1908), «Женщина в платке» (камень, 1908), «Женщина в чепце» (1912). Они могут быть истолкованы как вариации образа Сфинкса и объединены темой Тайного Знания, Мудрости, Хранения и Передачи культурной традиции, что также, несомненно, близко смыслу статьи Вяч. Иванова. Конечно, к истолкованию образов Голубкиной нельзя подходить как к иллюстрации тех или иных литературных источников. В явлении «параллелизма» слова и пластических образов, о котором идет речь, скорее следует видеть выражение схожести взглядов на мир и на назначение художника, эмоциональный отклик на философские размышления, оказавшиеся близкими скульптору.

⁷ Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина. М., 2006. С. 118.

СИМВОЛИЗМ В СКУЛЬПТУРЕ С.Т. КОНЕНКОВА. ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЫ

Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями... Выход из «голубой тьмы», то есть реальной жизни – просветы – мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иногда постижения мировых явлений...

В.Я. Брюсов «Ключи тайн»

Искусство подлинного художника никогда не укладывается полностью в рамки, обозначенные границами его жизненного пути. Находясь в состоянии постоянного поиска средств, адекватных возникающим в его сознании образам – аналогам глубинных смыслов бытия, он не ограничивает свое творчество жесткой концепцией какого-либо одного стиля. С другой стороны, конкретные культурно-исторические условия, в которых складывается мировосприятие художника, существенно влияя на формирование его личностного стиля, по-разному соотносящееся со стилем времени. Расцвет творчества С.Т. Коненкова приходится на начало XX века – время утверждения символизма в художественной культуре и искусстве Европы и России. И хотя изобразительную манеру скульптора лишь отчасти можно отнести к этому направлению, в отдельные периоды творческих исканий он широко использовал формы символизма и художественные его приемы.

К символизму можно отнести цикл выполненных Коненковым в дереве фольклорных образов, началом которых стала созданная в 1907 году скульптура «Егорыч-пасечник». Как уже отмечали исследователи, «художник-символист неустанно стремится уловить неуловимое, его влечет то, что скрыто за видимой реальностью, – мир фантастических, демонических, мифологических существ, мир сказки, область потустороннего, мистики и эзотеризма»¹. Эта картина мира была знакома Коненкову с дет-

¹ Пийеман Ж. Символизм: Живопись, графика и скульптура. // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Кассу Ж. Брюнель П. Клодон Ф. и др. / Пер. с фр. М., 1999.

ства. Она возникала на фоне природы, в окружении которой жили дети и с которой непосредственно соприкасались каждый день, под влиянием разнообразных общений со взрослым миром. В это общение входили сказки и песни артельщиков, работавших в деревне практически целый год, рассказы проходивших через деревню и остановившихся на ночлег странников о происшествиях, случившихся во время хождения по селам и деревням, беседы собравшихся на вечернюю работу взрослых, пастухов и подпасков, поочередно обедавших в избах сельчан, – все это будило и тревожило фантазию.

Коненков вспоминал: «Все вокруг было населено неизвестными нам таинственными обитателями. На все искали мы ответа, любопытству нашему не было конца. А факты жизни и выдуманные каждый истолковывал по-своему, и мы еще больше запутывались в простых, но сложных для нашего детского понимания вещах»². И далее писал: «Фантастический мир был для меня очень реальным. В ночном лежишь у костра, задумаешься и чудится, что стоит рядом неизвестно откуда взявшийся старичок. А всмотришься – и видишь: вовсе это не старичок, а просто обгоревший пенёк.

На опушке леса притаилась старушка, смотрит, как костер догорает. А на самом деле – это только дерево.

Казалось, что на согнутом суку березы раскачивается русалка и ее длинные волосы касаются самой земли.

Мог ли я думать тогда, что в этом мире сказки уже зарождались будущие мои произведения.

Разве не из лесной опушки "появился" мой тихий и молчаливый "Старичок-полевичок", которого я вырубил из ствола дерева? Ведь еще в детстве я видел его с сутулой спиной и локтями, прижатыми к бокам, в сердцевине старого дуба. Еще в детстве из глубины леса я видел его добрый и веселый взгляд. Вот и вышел он из дерева, подпоясанный толстой веревкой. В суме у него деревянные дудки; поднесет он их ко рту, и зазвучат они как певучий ветер в листве.<...>

Среднерусская природа была моим первым учителем»³.

С.Т. Коненков родился в большой крестьянской семье и с детства впитал в себя образы традиционной крестьянской куль-

² Коненков С.Т. Земля и люди. М., 1968. С. 15.

³ Коненков С.Т. Слово к молодым. М., 1958. С. 26.

туры. Единая культура сообщества во многом определяется тем, что ее представители живут в общей символической среде, что обуславливает разделяемую всеми картину мира⁴. В крестьянском сознании древние языческие представления переплетались с христианскими нравственными идеалами и складывались в сложную сказочную картину мира, в большей степени фантастическую, чем реальную. И хотя Коненков был плоть от плоти этого мира, к таинственным образам, хранившимся в памяти с детских лет, скульптор в своем творчестве обратился не сразу, а после нескольких лет активной творческой деятельности, когда в основном сложилась его художественная манера. Он вспоминал об этом как об откровении: «И вот он пришел этот час: лесное царство, в окружении которого прошло мое детство и юность, поманило меня, и я пошел на этот зов природы. Я лицезрел то, что веками жило в сказках и поверьях. Я ощущал в себе способность видеть невидимое. Спала пелена с глаз, и обнаружило себя внутреннее зрение»⁵.

Первая работа этого цикла – «Егорыч-пасечник» – основана на образе реального человека, которого Коненков хорошо знал и увлекательно и выразительно описывал в своих воспоминаниях: «На опушке молодого леса, “стоят пни-колоды”, а вокруг них хлопочет низенький, сутуленький, мохнатый старичок, до глубокой осени ходивший босиком. То и дело выгребает из бороды пчел, и хоть бы одна укусила! Пчела-то добрую руку любит. А сам вполголоса приговаривает: “Ты бы, матушка, на цветок летела, взятку брала – да в улей, а ты, вишь, куды норовишь...”»⁶ По воспоминаниям скульптора, Егорыч (Егор Андреевич) относился к тому типу русских людей, которые живут в вечном поиске истины, заставляющем их постоянно отправляться в странничество по монастырям и святым местам Руси. Он пятнадцать лет был на военной службе, после стал монахом в рославльском монастыре, но за непокорный характер был расстрижен, стал странником, а зимой, остановившись переждать холодную пору в какой-нибудь деревне, обучал ребятишек грамоте. Надолго он осел возле Караковичей, где стал первым учителем будущего скульптора. Сергей Тимофеевич писал: «Он и меня научил читать и писать. Егор Андреевич жил на пчельнике близ нашей деревни.

⁴ Емельянов В.Н. Введение в культурантропологию. СПб., 1992. С. 7.

⁵ Коненков С.Т. Слово к молодым... С. 156.

⁶ Осокин В.Н. Волшебный резец: С.Т. Коненков в Москве. М., 1980. С. 65.

Он знал наизусть множество народных сказок и сказаний. Я без конца слушал его были и небылицы. Передо мной расстилались скатерти-самобранки, я летал на коврах-самолетах, восхищался Ерусланом Лазаревичем, Бовой-Королевичем, слушал и сам наизусть знал былины и сказки о славных русских богатырях. Так, на пчельнике, на опушке леса, передо мной оживали картины народного эпоса, фантастический мир русской сказки. Это и побудило меня воплотить в скульптуре образы народной мечты и фантазии»⁷.

Столь же замечательный образ реального человека, переосмысленный С.Т. Коненковым в сказочный образ «Вещей старушки», был сделан со сказительницы М.Д. Кривополеновой в 1916 году. Для научной и артистической публики Москвы и Петербурга ее «открыла» московская артистка и собирательница фольклора Ольга Эрастовна Озаровская. Летом 1915 года она путешествовала по деревням Пинеги, собирая у местных жителей, главным образом старух, песни, былины, заговоры, записывала их в тетради или на фонографе. Здесь она и встретилась с Марьей Дмитриевной у одной из своих знакомых. Вот первое впечатление, которое она произвела на Озаровскую: «Старуха была в темной длинной юбке с коричневой бахромой, темнолицая и беззубая. Голова была повязана грубым застиранным платком с белыми горошинами, из-под которого виднелась ситцевая косынка, надвинутая на большой морщинистый лоб. Иссохшие от работы, почти пергаментные руки покорно сложены на груди. Зато резко выделялись глаза – грустные и мудрые, не замутненные старостью, беспокойные и горящие». Когда она рассказывала, то «голос ее звучал не тихо и не громко, но удивительно соразмерно ее внешности, выражению глаз – переливчато и певуче. Чудилось, будто в деревенскую горницу с геранями, ходиками на стене, вязаными скатерками вселилась былинная Русь и что начнется сейчас мифическое действие с участием славных русских богатырей. Строгим речитативом выпевала старуха про грозного царя Ивана Васильевича, и про Чудище поганое, нечестивое, и про славного богатыря Илью Муровича, и про калику перехожую, безымянную – про то, как вязали Илье руки белые и ковали ноги резвые, что железом да немецким, и как рвал Илья пути железные и побивал Идолище поганое...»⁸ Увидев эту

⁷ Коненков С.Т. Моим землякам // Рабочий путь, Смоленск, 11 марта 1958.

⁸ Ларин О. Махонька // Родина. 1999, № 12. С. 92–97.

«жемчужину редкой красоты», Озаровская уговорила Кривополенову приехать вместе с ней в Москву, чтобы выступить и пропеть свои былины⁹.

Первое выступление Марьи Дмитриевны состоялось 24 сентября 1915 года на вечере в честь известного сибирского этнографа Г.Н. Потанина, который состоялся в Политехническом музее. Через три дня о старушке говорила уже вся Москва и писали газеты. В 1916 году О.Э. Озаровская вновь пригласила Кривополенову в Москву и поселила ее у себя на квартире на Сивцевом вражке (д. 45). В этот приезд Марьей Дмитриевной заинтересовались художники, которым она много позировала. С нее был сделан рисунок художницей Е. Гольдинер, офорт Н.Я. Симонович-Ефимовой, гравюрный портрет П.Я. Павлиновым. Тогда же к ней через Озаровскую обратился с просьбой попозировать С.Т. Коненков, пришедший в один из концертных залов ее послушать. Впоследствии он писал, что «трудно словами передать всю обаятельность ее простых, бесхитростных рассказов. Все сидели завороченные и вместе со сказительницей верили ее старинам и былинам». Об этом феномене убедительности народных сказителей писал и М.М. Пришвин. Он заметил, что рассказ обретал яркую достоверность реального события, потому что сам рассказчик искренне верил в его реальность. Это подтверждала и сама Марья Дмитриевна: «А за то я тебе, мил человек, буду старины сказывать. Все как есть взаправдашнее!»

«Вещая старушка», как называл ваятель скульптуру, выполненную с Марьи Дмитриевны, не была точным портретом сказительницы, а скорее впечатлением от ее удивительного образа, настолько ярко сложившегося в сознании скульптора, что словесные описания, сделанные им через много лет, в точности совпадают со скульптурным изображением: «крошечная, лицо – печеное яблочко, все в морщинках, маленькие серо-голубые глазки словно вобрали цвет родной ее реки Пинеги. Выражение добродушно-хитроватое, в глазах прыгают лукавинки. А одета в сарафан, на голове пестренький платок, завязанный под подбородком, – так повязывались тогда все деревенские женщины»¹⁰. Этому портрету сопутствует замечательная история. Когда «Вещую старушку» поместили в сыроватый сарайчик, на ее

⁹ Ларин О. Махонька // Родина. 1999. № 12. С. 92–97.

¹⁰ Осокин В.Н. Волшебный резец...С. 85–87.

голове проросли три больших древесных гриба. Они настолько органически вписались в образ, что скульптор не стал их сразу срезать, и сделал это уже значительно позже. Фотография с грибами была опубликована в первой монографии о творчестве Коненкова, написанной Сергеем Глаголем¹¹. В эту группу образов «лесных людей», как назвал эти скульптуры один из исследователей, своеобразных крестьянских портретов, входит вырезанный со слепца Житкова «Старичок-кленовичок», который также является не фольклорным образом, а реальным персонажем.

Чисто сказочными существами кажутся «Лесовик» (1909), «Старенький старичок» (1909), «Великосил» (1909), «Стрибог», «Старичок-полевичок», (1910), «Бабушка» (1922), «Счастливый старичок» (1924) и другие скульптуры такого же плана. Среди них самым глубоким образом представляется «Старичок-полевичок», появление которого в 1910 году на VIII Московской выставке Союза русских художников, открытой в Историческом музее, было встречено посетителями и художниками с большим одобрением. Сергей Тимофеевич очень волновался, так как впервые выставлял скульптуру такого стиля, из дерева. На скульптуру были даны великолепные отзывы: «горячий устный отзыв Анны Семеновны Голубкиной» и «письменный, совершенно неожиданный, от профессора Сергея Васильевича Малютина, возглавившего после ухода Серова класс живописи в училище: "Я очарован "старичком-полевичком". Я буду ждать: он сыграет на своих свирелях ту песню, которая застыла на его устах, он расскажет ту сказку, которая раскрыла нам настоящий мир человека. Да, вот какую душу я хотел бы иметь и какую вы вложили в чурку, познавши Бога. Как благочестиво сложены его мозолистые руки. Старичок любит нас всех, он благословляет нас на правдивое, честное. Я все время хотел бы смотреть на вселюбящее лицо старичка"»¹². Как писал в своих воспоминаниях Сергей Тимофеевич – это послание было для него всего дороже, называл его «дорогое моему сердцу послание»¹³. Замечательно, что Малютин рассматривал эту скульптуру Коненкова с нравственных христианских позиций, хотя в книге А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (М., 1865–1869), в то время уже широко известной,

¹¹ Коненков С. Т. Мой век. М., 1971.

¹² Осокин В. Н. Волшебный резец... С. 70.

¹³ Там же. С. 68.

«полевик, житный дух» однозначно относится к миру древнеславянских мифологических персонажей. С.Т. Коненков говорил, что не читал Афанасьева, когда создавал своего «полевичка», но поразительно совпадение видения этого образа, созданного народным поэтическим творчеством и творчеством, скульптора. В 1910 году скульптором был создан еще один образ – «Стрибог», который также совпадает с описаниями Афанасьевым Стрибога как древнеславянского бога грозы, небесного владыки. На вопросы об этих совпадениях Коненков отвечал: «Ничего этого я не знал и ни о чем таком просто не думал. <...> Я тогда никаких этих ученых исследователей не читал. Слово “Стрибог” я услышал в детстве на Смоленщине и думаю, что решил этот образ по-нашему, народному, ельнинскому представлению, а вот соответствует он или нет классическим определениям, это уж не мое дело. Ищите, если хотите, а меня больше об этом не спрашивайте»¹⁴.

Вспоминая свои беседы с Коненковым, В.Н. Осокин писал: «Встречаясь с Сергеем Тимофеевичем, я однажды спросил его, имеет ли отношение “Старичок-полевичок” к волшебным картинам Врубеля “Пан” и “К ночи”, написанным еще в конце прошлого века и находившимся с той поры в Третьяковской галерее, в том самом зале, куда, кстати говоря, была позднее поставлена и коненковская скульптура.

– Да, пожалуй, – задумчиво ответил скульптор. – Но если бы вы спросили, а появились бы мои вещие старички, кабы в Третьяковке я не увидел эти врубелевские полотна, я ответил бы: все равно появились! И странное дело, я чувствовал, что картины Врубеля родились на нашей смоленской земле, и, представьте себе, позднее узнал, что Михаил Александрович действительно написал их вскоре после возвращения из Талашкина, смоленского имения княгини Тенешевой.

Когда я зачарованно созерцал туманные лощины Врубеля, в которых чудятся разные сказочные существа, мне захотелось представить их живыми, выпуклыми, чтобы каждый мог потрогать их шершавые и темные тела. Да, как знать?! Может быть, все-таки полотна Врубеля подстегнули меня, хотя я свои скульптуры, повторяю, все равно создал бы!»¹⁵ На примере всех этих работ особенно заметно, насколько важны были для Коненкова

¹⁴ Осокин В.Н. Волшебный резец... С. 71.

¹⁵ Там же. С. 69.

впечатления от реальных событий, реального мира, которые как бы «подталкивали» его фантазию.

Благодаря реальным впечатлениям скульптора возникла еще одна серия его деревянных скульптур – совы. Об истории ее возникновения Коненков вспоминал в беседах с писателем В.Н. Осокиным: «Вокруг дома-дворца Якунчиковых в Черемушках разрослась роща. Однажды в ожидании хозяев я сидел в беседке и наблюдал, как из дупел старых деревьев то и дело с любопытством выглядывали кошачьи головы сов. Долго смотрел я и даже стал различать разные характеры и повадки этих занятных птиц, недаром прозванных в народе за свою необычность вещими. Чего-чего, а сов и филинов было немало и в наших ельнинских лесах, я и раньше хорошо знал их.

Вернувшись домой в промежутках между "серьезными" работами, вроде как бы для отдыха, я стал вырезать двух таких птиц. Но захотелось придать им человеческие, вернее колдовские свойства, которые им приписывают. Тем более, одна из сов там, в Черемушках, и вправду походила на старую колдунью. Проступало в ней что-то недоброе, злое, и она в моем представлении как бы воплощала окружавшие нас темные силы.

А ведь в тогдашней действительности в самом деле было немало скверны: доносы, провокации, аресты, ссылки, жесточайшая эксплуатация. Вот и моя нахохлившаяся "Сова-ведьма", хищный клюв которой напоминал нос знакомой мне злобной старухи-пьяницы, ворчливо пророчит беды. А другая – "Сова-молодая" – беспечное юное существо, свидетельство того, что жизнь, несмотря на темные пророчества, продолжается и молодость никогда не поймет ехидную, коснеющую старость»¹⁶. Так были созданы две известные скульптуры «Сова молодая» и «Сова-ведьма». Репродукции с обеих скульптур были изданы в журнале «Аполлон» № 8 за 1910 год, местонахождение их неизвестно. Гипсовая модель «Совы-ведьмы» находилась в собрании коллекционера Феликса Евгеньевича Вишневого и была передана в Смоленский музей Коненкова под названием «Сова-вещая птица». Образ совы характерен для искусства модерна и символизма. В христианстве сова символизировала силы тьмы, запустение, уединение, скорбь, дурные вести, что было в значительной степени связано с ее ночным образом жизни.

¹⁶ Осокин В.Н. Волшебный резец...С. 72–73

Крик совы трактовался как «песня смерти», а сама сова стала символом нечисти и колдовства. Кроме того, сова символизирует одиночество, она фигурирует в сценах, изображающих молящихся отшельников. Однако издревле считается, что сова наделена мудростью, и в этом качестве она присутствует на изображениях св. Иеронима.

Обращение Коненкова к древнеславянским фольклорным образам подчеркивает неразрывную связь его творчества с природой, которую и олицетворяли эти фантастические существа. А.С. Голубкина писала об этих работах Коненкова: «Он так сроднился с деревом, что кажется, что он не работает, а только освобождает то, что заключено в дереве»¹⁷. Даже портреты многих крестьян, его земляков, своим образом жизни особенно созвучных природе, перекликались в его творчестве с образами народной фантазии. Вместе с новой темой в русскую скульптуру вошел и новый материал – дерево, своей фактурой, цветом, формой наиболее органично соответствующий этим фантастическим мифологическим образам, с которыми сливался и реальный образ реального человека. Исследуя произведения русской скульптуры конца XIX – начала XX века, Д.Е. Аркин писал: «Коненков отправлялся к лесной старине не в поисках забытого “стиля”, не путем умозрительного и, в конечном счете, чисто книжного обращения к “примитиву”. Любовь к дереву как к пластическому материалу, зародившемуся на самой ранней заре русской культуры, ожила в художнике начала XX века вместе с поисками неумирающего народного корня искусства – эпического начала... эти образы древнего леса были в то же время и вполне современными образами. Ведь народные сказания и вымыслы продолжали жить не только как наследие прошлого, но и как поэтическое творчество настоящего. Древний миф перекликается с никогда не гаснущим мифотворчеством народа»¹⁸.

В своем противостоянии обществу науки и техники символизм стремился вернуть приоритет духовного над материальным, что стало основным направлением творчества С.Т. Коненкова, независимо от пластических форм выражения, в которые оно облекалось.

¹⁷ Цит. по кн.: *Доронина Л.Н.* Мастера русской скульптуры XVIII–XX веков. Т. II. Скульптура XX века. М., 2008. С. 33.

¹⁸ *Аркин Д.* Образы скульптуры. М., 1961. С. 149–150.

СИМВОЛИКА ПЛАСТИКИ Б. ХЁТГЕРА В ДАРМШТАДСКОЙ КОЛОНИИ

История существования Дармштадской колонии художников относится к рубежу XIX–XX веков и является одним из примеров деятельности различных творческих объединений эпохи модерна. Она появилась в провинциальном немецком городке Дармштадт стараниями местного мецената, правителя гессенских земель Эрнста Людвига. Благодаря его любви к искусству и новизне в Колонию вошли молодые и известные художники из различных европейских стран, тяготеющие к символизму и модерну. Они и создали в отведенном им для экспериментов старом английском парке архитектурно-пластический ансамбль Дармштадской колонии.

Особенностью ее существования были международные выставки, устроенные на ее территории. Самой знаменитой из них стала первая, в 1901 году, когда были построены личные дома художников и здание ателье для них – дом Эрнста Людвига. Эти дома, в которых жили художники, как бы заменяли привычные для Всемирных выставок временные павильоны. 1914 год был годом закрытия Колонии, так как вскоре пришла Первая мировая война. В том же году была устроена и последняя выставка ее создателей. Одним из самых ее замечательных в художественном плане явлений оказалась скульптура. В наш обзор не войдет описание и анализ мелкой пластики, оформлявшей интерьеры новых архитектурных сооружений Колонии, так как в основном они были разрушены, а фотографий и описаний недостаточно для их зрительной реконструкции. Сосредоточимся на садово-парковой скульптуре. Можно утверждать, что скульптурное оформление Дармштадского ансамбля в 1914 году локализовало «парадный вид» Колонии. На фотографии 1914 года видно, что вход на территорию Колонии идет со стороны русской церкви Лео Бенуа, выставочного здания и примыкающей к нему Свадебной башни, построенной Йозефом Ольбрихом. После смерти Ольбриха функцию «главного архитектора» Колонии выполнял Альбин Мюллер, продолживший строительство архитектурного

ансамбля. От Ольбриха он взял идею бассейна, построенного перед русской церковью, подчеркнув полихромия ее неорусского декора¹. Сам этот бассейн также был украшен скульптурой.

Чтобы увидеть церковь и бассейн, необходимо пройти сквозь пропилеи Бернхардта Хётгера, украшенные скульптурами львов наверху и медными рельефами с всадниками на дверях. Немецкий скульптор вспоминает здесь и о ритме аллеи сфинксов в египетском Луксоре, и об охоте на львов из дворца Ашшурбанипала в Ниневии, и о древнегреческих рельефах с всадниками. По сравнению с пропилями на Кёнигсплац в Мюнхене, созданными Лео фон Кленце, Мюллер не относится к искусству как к истории, рассмотренной с пристальностью кабинетного археолога, а скорее фантазирует на тему древностей. Это воспоминание об искусстве древних эпох синкретично и обладает эффектом величия и процессуальной замедленности. Изображение львов задавали посетителю ритм движения по выставке. Позднее, в 1926 году, Альбин Мюллер перенес скульптуры львов на вход из Розенхёе, где находился сад для променада. В качестве постаментов были поставлены высокие столбы из кирпича. Но и на новом месте шестерка львов не потеряла своего монументального величия и гротескной грозности.

От пропилей взгляд посетителя сразу же переносится на русскую церковь. Чтобы пройти к входу в нее, нужно обойти бассейн. Альбин Мюллер моделировал гладь бассейна тяжелыми дорическими колоннами, как бы утопив колоннаду перистильного двора, а дно выложил цветной плиткой. Любопытно, что в качестве украшения он использовал собственную монограмму, чей бирюзовый тон и флоральный мотив корреспондировали с мозаикой со Святой Магдалиной над западным входом русской церкви. По краям колоннады бассейна Мюллер поставил фигуру Мадонны с младенцем с одной стороны и Иосифа – с другой, таким образом, противопоставив католическую иконографию православной. Последняя стала основой росписи В. Васнецова в апсиде церкви, в которой главенствует Богоматерь с младенцем. Фигуры Мадонны и Иосифа расположены фронтально и симметрично, в резкой диагональной позе. Динамизм движения, волнистые волосы и обнаженная грудь Мадонны напоминают о Менаде Скопаса. Но это не вакхический катарсис,

¹ Ulmer R. Jugendstil in Darmstadt. Darmstadt, 1997. S. 256.

а трагическое отчаяние. Подобная трактовка вечного мотива близка скульптурам Кете Кольвиц и работам художников группы «Мост»².

За церковью рисуется вдали выставочное здание, к которому можно подняться по лестницам. Оттуда можно посмотреть на пропилеи по центру, русскую капеллу с восточной стороны и на платановую аллею, возникшую на Матильденхёз еще до появления Колонии художников на ее территории. На смотровой площадке расположены две скульптуры Хётгера, которые дополнены еще двумя, стоящими у входа в аллею платанов. Это произведения из серии «Стороны огня и теней», которая была задумана им в 1912 году. Из всей серии исполнены были только четыре скульптурные композиции. Ярость и Мечь восседают на бордюре здания, а Скупость и Ненависть возлежат на земле. Все позы персонажей статичны. В то же время фигуры полны динамики, которая как бы взрывает форму изнутри, придает ей своеобразную экспрессию. В композиционном рисунке своих работ Хётгер любит использовать резкую диагональ, что имеет параллель в эскизе Эрнста Барлаха к «Мстителю», «Танцовщице из Бирмы» Эмиля Нольде, решению футуристом Умберто Боччони работы «Непрерывности единых форм в пространстве». Все эти произведения относятся к 1914 году. Но скульптуры Хётгера напоминают и о Востоке – о грозных стражах на входе в монастырь и многочисленных гневающихся персонажей японской или китайской мифологии. Кроме того, две персонификации – Скупость и Ненависть относятся к так называемым Ядам, которых стоит избегать в тибетском изводе буддизма. Характерно не столько соответствие конкретным памятникам или религиозным течениям, сколько сама инспирация иконографии расположенного в центре Европы комплекса культурой Востока.

Продолжим движение в пространстве дармштадского ансамбля. Пройдя между Скупостью и Ненавистью, можно попасть в платановую аллею. В ней расположены четыре рельефа с человеческими фигурами, символизирующими жизненные циклы («Весна», «Лето», «Сон» и «Пробуждение») на индийские тексты Бхагавадгиты. Выполненные в керамике, скульптуры неожиданно напоминают о деревянных статуях с их идолоподобной застылостью, ставшей популярной в ряде европейских стран благо-

² Ulmer R. Jugendstil in Darmstadt. Darmstadt, 1997. S. 258.

даря Гогену. Но это лишь одна из ассоциаций. Во Франции, которую Гоген покинул ради экзотики Таити, сохранились прекрасные романские соборы, украшенные скульптурой. Ева с портала портала в Отене производит своей первозданностью не меньшее впечатление, чем фигуры на дармштадских рельефах. Маловероятно, что Хётгер ориентировался именно на образцы из Отена, но формообразование в его рельефах имеет сходство со средневековой пластикой такого рода.

Своей условной статикой фигуры Хётгера корреспондируют с рельефом, украшающим Свадебную башню, которая также просматривается сквозь платаны на Матильденхёе. Рельеф появился в 1908 году над ее главным входом, украшенным прозрачной чугунной решеткой с гербом города (скульптор Генрих Йобст). В нижней части рельефа изображены гербы Гессен-Дармштадской и Сольмс-Гогенсольмс-Лихской династий на фоне ветвей дерева, а поверх идет надпись – посвящения города Эрнсту Людвигу и Элеоноре в связи с их свадьбой. В верхней зоне изображены стоящие на консолях полуобнаженные женские фигуры, символизирующие силу, мудрость, справедливость и милосердие. По иконографии они восходят к средневековой традиции, по крайней мере по набору атрибутов (Сила укрощает льва, Справедливость держит весы и меч и т.д.). Этот средневековый акцент, возможно, инспирирован трудами Дж. Рёскина и У. Морриса³.

В то же время пластика дармштадских рельефов Хётгера вызывает не только скульптурные, но и ассоциации с современной живописью. Угадываются позы, сходные с ритмами «Авиньонских девиц» Пикассо, и музицирующих или танцующих людей на панно Матисса, исполненном им в 1910 году для русского мецената Щукина.

Уместившиеся среди платанов Дармштадта человеческие фигуры, чаще всего стоящие или сидящие, пребывают в некой внутренней скованности. Они научились двигаться, но еще не обрели способности размышлять. Цитаты из Бхагавадгиты, части Махабхараты, священного текста на санскрите как бы восполняют эту смысловую лакуну. В одном из рельефов, подписанном 18 строфой из 2 песни и данным в переводе на немецкий, гово-

³ См.: Рескин Дж. Семь светочей архитектуры. СПб., 2007; Моррис У. Искусство и жизнь. М., 1973.

рится о теле как преходящем явлении, и о мужском образе, как Воплощенном, не погибающем, вечном, неизмеримом. Этот рельеф, символизирующий «Сон», полон недосказанности, побуждает к размышлению над вечным и преходящим, отношением жизни и смерти, цикличностью природного времени.

По краю платановой аллеи расположены скульптуры женщин с кувшинами в руках. Замыкает их фонтан с тремя грациями, одна из которых несет кувшин на голове. Иконография женщины с кувшином очень популярна в XIX веке («Источник» О. Энгера). Скульптурные образы фонтана дополнены литературными ассоциациями – строками из стихотворения «Песнь духов над водами» Гёте. Мотивы земли, воды и неба соответствуют характеру фонтана, который стоит на земле, а водная гладь его чаши отражает видное сквозь листья небо.

Теме рождения и умирания души также посвящена скульптура женщины с ребенком. Это повторение надгробия в Ворпсведе, созданного одним из художников Колонии – Паулой Модерзон-Бекер, умершей при рождении ребенка в тридцать один год. На полулежащей фигуре матери сидит прямо, как свечка, ребенок. Постамент огражден сидящими львами и украшен эпитафией. Таким образом, на территории Колонии находятся две скульптурные группы, изображающие женщину с ребенком. Так, смерть художницы как матери ради жизни дитя есть жертва. Умереть должен и Христос, чтобы даровать искупление человечеству. В скульптурной группе Мадонны с младенцем Мария изображена как мать, знающая о будущей жертве своего дитя, которое должно умереть. То есть обе эти скульптуры связаны как с жертвой матери, так и с жертвой дитя ради жизни души. Недалеко от памятника Модерзон-Бекер в платановой аллее находятся скульптуры Серебряного Льва и Леопарда с подрастающим и спящим ребенком. На постаменте Леопарда выбита цитата из Молитвы источнику из папируса Салье I времени Мернептаха⁴:

Ты сладкий источник
Для жаждущего
В пустыне
Он сокрыт для того

⁴ Цит. по: Die Darmstädter Mathildenhöhe. Architektur im Aufbruch zur Moderne. Zwei Spaziergänge zu den Bauten der Jahrhundertwende. Heft 7. Univ. Nachdruck der ersten Auflage von 1998. Darmstadt, 2003. S. 78. (Перевод мой. – А. Г.)

Кто говорит
Он открыт для того
Кто молчит
Приди молчащий,
Так найдешь ты источник...

Эти строки апеллируют к образу спящего, ибо спящий молчит. Тем более, молчит уснувший навечно.

Древнеегипетский текст сопровождает и фигуру Серебряного Льва. Это отрывок из «Песни солнцу» Эхнатона⁵:

Ты уже возникаешь
На горизонте неба.
Ты благоденствующее солнце,
Что существовало с начала начал,
Ты восходишь на Востоке,
Заливаешь землю
Своей красотой.
Ты прекрасно и велико и сверкающе,
И высоко над землей
Лучи твои обнимают земли,
Сколько ты сотворило.

Эти строки звучат как гимн жизни. Вместе с солнцем просыпается мир, оживает человек и т.д. Для всех литературных отрывков, сопровождающих скульптуры, Хётгер создает свой собственный шрифт, который сильно стилизован и декоративен, но очень точно подходит к избранному им изобразительному языку формы. Интерес скульптора к древнему искусству (Древний Египет), к экзотике (тема Востока, Индии), характерный для своего времени и страны, интерес к Гёте (современный Дармштадтской колонии Гетеанум Рудольфа Штайнера) создает весьма необычные скульптурные ансамбли и иконографию – например ребенок на Пантере.

Пространство, которое Хётгер оформляет скульптурой, насыщено смыслами, а скульптуры через свою символику оживают в перцепции зрителя. Тема жизни и смерти, души и тела,

⁵ Цит. по: Die Darmstädter Mathildenhöhe. Architektur im Aufbruch zur Moderne. Zwei Spaziergänge zu den Bauten der Jahrhundertwende. Heft 7. Unv. Nachdruck der ersten Auflage von 1998. Darmstadt, 2003. S. 78. (Перевод мой. – А. Г.)

чувств и медитации делает восприятие времени и пространства синкретичным и синестезийным, пантеистичным и натурфилософским. В то же время пространство благодаря экспрессивному языку скульптур Хётгера драматично, даже трагично. Это уже не грезы юноши у источника (вспомним скульптуры фонтана, созданного Л. Хабигом при образовании Колонии в 1901 году), и не олицетворение радости юноши, протянувшего руки к солнцу (памятник, посвященный рано умершему дармштадскому поэту Г. Швабу, исполненный тем же скульптором в 1905 году). В работах Хабига юноши еще погружены в грезы, они состоят в блаженной гармонии с природой. Сравнение М. Нащокиной и О. Давыдовой⁶ ансамбля Дармштадской колонии в первые годы ее существования с крымской усадьбой Я. Жуковского в Кучук-Кое, которая была украшена работами участников группы «Голубая роза», совершенно правомерно. И там, среди роскошных цветников и фруктовых деревьев, с блаженной неспешностью живут скульптуры А. Матвеева. Появившиеся в Дармштадской колонии скульптурные работы Хётгера совершенно меняют восприятие выставочного пространства. Его работы вызывают ощущение тоски, их экспрессивный язык сбивает музыкальную гармонию тишины на синкопы и диссонансы, сны его персонажей полны не блаженных грез, а тяжелого дурмана, пробуждение – безнадежности, жизнь – меланхолической оцепенелости. Образы Смерти и Жертвы, дисгармония, трагичность – вот те составляющие художественного языка Хётгера, которые объединяют его с другими представителями стиля, пришедшего в немецкую культуру на смену модерну – экспрессионизмом.

⁶ Нащокина М.В. Усадьба в творчестве «Голубой Розы» // Нащокина М.В. Наедине с музой архитектурной истории. М., 2008. С. 378–398; Давыдова О.С. Символическое пространство: сады «Голубой розы» // Русское искусство: XX век. Исследования и публикации. М., 2008. Т. 2. С. 48–96.

ПРОБЛЕМА АРХАИЗМА В СКУЛЬПТУРЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Хорошо известно, что именно символизм породил ту мощную антиклассическую тенденцию в художественной культуре, которая оказала существенное влияние на становление искусства XX века. В этой связи символизм ищет и находит новую эстетическую модель не только в искусстве примитива, но и в архаических цивилизациях далеких эпох. Кажется, символизм следует известному декларативному высказыванию Поля Гогена, призывавшего «отступить очень далеко – уйти за пределы современной цивилизации», ибо «Запад прогнал в настоящее время, но все, что есть в нем мощного, может, как Антей, обрести новые силы, прикоснувшись к земле Востока», а также искать вдохновение в примитивных искусствах, ведь «в искусствах развитой цивилизации – ничего, только повторение»¹.

Много лет спустя наследующий символизму авангард подтвердит и еще раз покажет верность выбранного пути (по крайней мере на примере России), что будет озвучено выспренными словами Натальи Гончаровой о судьбоносной миссии русского искусства, которым «пройдено всё, что мог дать Запад», ибо оно «несравненно глубже и значительней», так что истинным истоком западной культуры ей видится Восток, частью которого, по мнению Гончаровой, безусловно, является Россия².

Совершенно очевидно, что первое поколение русского авангарда было воспитано на позднеромантических, по своей сути, рассуждениях Э.Э. Виоле-ле-Дюка о происхождении русского искусства, изложенных в его книге, написанной, как известно, по заказу директора Императорского Строгановского училища Д. Бутовского³. По крайней мере, Маргарита Сабашникова вспоминает о том, как читала книгу Виоле-ле-Дюка наряду с другими студентами-художниками, «сидя в солнечной зале Румянцев-

¹ Гоген П. Письма. Ноа Ноа. Из книги «Прежде и потом». Л., 1972. С. 40.

² Гончарова Н.// Предисловие к каталогу выставки. М., 1913.

³ Виоле-ле-Дюк Э.Э. Русское искусство. Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущее. СПб., 1879.

ской библиотеки». В этой первой истории русского искусства автор представляет «экзотическую» картину происхождения отечественной художественной культуры, истоки которой Виолле-ле-Дюк находит в древних цивилизациях Востока, индийской и персидской в частности. Эти же идеи, легшие в основу символистских и авангардных поисков архаических основ русской культуры, мы найдем и в суждениях Л.В. Даля на страницах журнала «Зодчий» (1872 год)⁴, мечтавшего об экспедиции для изучения индийских древностей, из которых будто бы и выросла, по его мнению, своеобразная и «неклассическая» по своей сути цивилизация древних славян. Не эти ли поиски художественных и эзотерических корней российской культуры приведут к путешествиям на Восток, демонстративно противопоставленным традиционным круизам и «паломничествам» к «святыням» классической цивилизации Запада? Путевая эссеистика русских художников конца XIX – начала XX века охватывает широкий регион – от Японии, впечатления о культуре которой описаны и В. Верещагиным, и А. Кравченко, до Индии и Цейлона, в воспоминаниях и дневниках В. Верещагина, В. Ватагина и Н. Рериха. В этой связи нам бы хотелось отметить непреходящую роль путевой прозы и писем Е. Блаватской и прежде всего ее книги «Из пещер и дебрей Индостана» (1854), ставшей своеобразной анти-тезой путевой эссеистике европейских авторов с их «путешествиями по Италии». Другой предел восточной географии – центральная и передняя Азия, страны Закавказья – также осваиваются русскими художниками-символистами. Египет, Персия и Турция М. Сарьяна, Ливан и Палестина Н. Фердинандова, «Самаркандия» К. Петрова-Водкина, «Заволжские степи» П. Кузнецова и, наконец, азиатская, архаическая Греция – Иония, и наследие ионийской художественной эмиграции в Аттике – только-только открытые археологией конца XIX века – очаровавшие В. Брюсова, В. Серова, Л. Бакста, С. Коненкова и многих других – осмысливших эту часть цивилизации Востока, так что восторженный Бакст с восхищением скажет: «Греция – это Восток».

Скифство с его духовным максимализмом – лишь звено в той цепи философских, научных и художественных открытий, пробудивших безудержный интерес к архаике, который прежде

⁴ Лангваген Я. Обзор деятельности С.-Петербургского общества архитекторов // Журнал «Зодчий». № 4, апрель. СПб., 1872.

всего проявился в скульптуре, ибо скульптура – вид искусства, безусловно, преобладавший в пластической культуре древности и почти полностью сохранивший свое наследие (в отличие от древнейшей живописи). Открытие этой пластической культуры, сопровождавшееся организацией первых выставок и экспозиций крупных европейских музеев, а также всемирных выставок, приходится на вторую половину XIX – первую треть XX века, совпадая с пиком расцвета символизма.

Со слов все той же Маргариты Сабашниковой, вспоминающей годы своей юности, особенным, все нарастающим успехом у студентов пользовались лекции о новейших открытиях археологии. Не случайно в путешествиях по Европе художественная молодежь восхищалась «византийской мозаикой, египетской скульптурой, архаическим искусством», не понимая «поклонения Рафаэлю», которому противопоставлялось «сакральное, иеротическое искусство» древнейшего прошлого, «где еще можно отыскать те творческие родники, которые в будущем заново откроются на другой ступени сознания...» и принесут с собой «прозрение в существо древних мистерий». Молодая художница также посещает выставки древнейшего искусства, предпочитая их экспозициям классической живописи: «В Петербурге я, как-то раз, вместо картинной галереи Эрмитажа, <...> провела несколько часов, рассматривая драгоценности и другие предметы, найденные при раскопках курганов в степях. Мифологические звери, животное-растительные орнаменты и другие изделия из кости, меди и золота поражали красотой <...>. Почему же наше время больше не может или не хочет создавать подобные вещи? Где истоки такого творчества?»⁵

«Истоки этого творчества» стремительно открывает археология второй половины XIX – начала XX века. В числе этих открытий – древние города Ассирии, Индии, Шумера и Нововавилонского царства, царства Хеттов и страны Этрусков – безусловно, обогатившие мировую историю искусства и представившие новые шедевры древней скульптуры (нарушившие традиционное классицистическое восприятие пластики). Целые залы крупнейших музеев Европы – Лувра, Берлинских музеев, Британского музея, Ашмолеанского музея в Оксфорде, Туринского музея, и многих других – сформированы именно в этот период, оказы-

⁵ Сабашникова М. Зеленая Змея. История одной жизни. М., 1993.

вая сильное влияние на публику, и становление нового, анти-классического, по своей сути, вкуса.

Одно из самых значительных археологических открытий, показавшее происхождение европейской культуры «из Востока», – находки, сделанные на Афинском Акрополе в так называемом «персидском мусоре» и оказавшие решающее влияние на молодых скульпторов. Так, например, начинающий живописец В.А. Ватагин, никогда не помышлявший о ваянии, радикально изменил свой творческий путь, соприкоснувшись с неведомыми страницами истории искусства в те годы, когда Крит «еще не открыт; архаика Греции не признана, Ассирия только возникла из развалин. Только о египетском искусстве было кое-что известно...»⁶

Настоящим переворотом для Василия Алексеевича стало первое заграничное путешествие, совершенное в 1906 году, которое он впоследствии назвал своим «художественным крещением» и «крещением великолепным». Посетив Турцию, Грецию, Италию, Австрию и Германию, Ватагин 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»⁷. Именно в Греции, так же как и В. Брюсов, В. Серов, Л. Бакст и С. Коненков, 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

⁶ Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. М., 1980. С. 26–27. См. также: *Gavrilin K. Sciamanesimo, induismo, teosofia nell'opera di Vasilij Vatagin//La Venere e lo sciamano: L'influsso dello sciamanesimo siberiano sulle arti e la cultura russa del Novecento. Napoli, 2010. P. 217–242.*

⁷ Ватагин В.А. Указ. соч. С. 32.

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.

Так, 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 архаического искусства скульптор 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.

Несколькими годами позже появляется другой художественный замысел, вдохновленный архаической древностью, – балет «Послеполуденный отдых фавна» (1912), родившийся спонтанно, в Венеции, после посещения Археологического музея С. Дягилевым и В. Нижинским: «Сергей Павлович сидел с Нижинским на площади Святого Марка в Венеции, и тут ему вдруг, мгновенно, пришла в голову пластическо-хореографическая мысль сделать "Фавна"», так что он «тут же вскочил и стал показывать около двух больших колонн венецианской площади», по-видимому, напомнивших ему античные руины, «угловатую тяжелую пластику Фавна...»⁸ За дополнительной порцией вдохновения соратники отправились во Флоренцию, Археологический музей которой славился коллекцией греческого искусства эпохи архаики: «Часами просиживали они в музее, изучая античную пластику поз и угадывая их движение». Так произошло еще одно открытие неизвестной дотоле доклассической античности, подтвержденное словами Нижинского: «... я хочу отойти от классической Греции, которую так любит Фокин, и обратиться к архаике, которую меньше знают и редко используют в театре... Ничего сентименталь-

⁸ Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 2005. С.233.

ного, ничего “сладкого”, ни в формах, ни в движениях... Скорее даже Ассирия, чем Греция...» Так известный танцовщик и балетмейстер, вслед за Бакстом, осмыслил ориентальные корни древнейшей греческой культуры.

Танцовщики, привыкшие к классическим постановкам, чувствовали себя в этом балете скованными, будто бы ожившими древнейшими статуями: «Разве это балет? Ни одного танцевального па, ни одного свободного движения – ни сольного танца – да и вообще никаких танцев... Мы словно вытесаны из камня!»

Торжество нового пластического чувства, возобладавшего как в пространственных, так и во временных искусствах, подтверждает восхищенное высказывание Сабашниковой, объявившей архаику – библией современного искусства: «Древние культуры в художественном отношении были < ... > выше нашей!»⁹

Новые археологические открытия только подогревали интерес к древности, их география стремительно расширялась, теперь не только Ближний Восток и Греция, но и Испания, предьявившая на очередной всемирной выставке шедевры древней иберийской скульптуры, среди которых и знаменитая «Дама из Эльче» (IV в. до н.э., камень, роспись. Национальный археологический музей в Мадриде), обнаруженная в 1897 году, с триумфом представленная в залах Лувра. В этом архаистическом бюсте ученые сразу распознали образ восточной богини – Астарты, увенчанной диадемой с массивными височными кольцами. «Дама из Эльче» сразу же превратилась в очередную икону символизма, найдя множество подражаний в скульптуре, живописи, театральном костюме, архитектурной пластике, от прославленного образа феи в спектакле «Синяя птица» в постановке МХАТа 1908 года (костюм актрисы М.Н. Германовой) до известных скульптур на воротах московского особняка Якунчиковой (1900), выполненных, возможно, скульптором Н. Андреевым, сотрудничавшим с архитектором модерна В. Валькотом. По крайней мере, одно из известных скульптурных произведений Андреева – майоликовый бюст «Тулячка в национальном головном уборе» (1910, ГТГ, Москва) – представляющий крестьянскую женщину в традиционном головном уборе с массивными височными украшениями – «пушками», явно напоминает архаический прообраз – «Даму из Эльче», реконструкция яркой ро-

⁹ Сабашникова М. Зеленая Змея. История одной жизни. М., 1993.

списи которой была предпринята археологами еще в начале XX века (согласуется с «варварским» колоритом «Тулячки»). Прямоугольный обрез бюста, архаическая невозмутимость образа и даже круглящиеся ритмы в конструкции головного убора и ожерелий сближают «Тулячку» с «Дамой из Эльче». Однако если последняя олицетворяет древнюю Испанию, то южнорусская крестьянка, будто памятник «живой старины», уводит нас к славянским древностям, примитивным идолообразным протомам языческих богов Руси. Таким образом, иберийские древности вдохновили не только Пикассо к созданию «Авиньонских девушек» (наряду с африканскими масками) и манифестации кубизма в 1907 году.

Этот же ряд произведений, очевидно вдохновленных «Дамой из Эльче», продолжит бюст «Красавица в кокошнике», изваянный С.Т. Коненковым из дерева и инкрустированный цветными камнями (1911, Государственный художественный музей Белоруссии, Минск). Прямоугольный обрез бюста, архаическая имперсональность модели, идеализированная трактовка тщательно отполированного лица, обрамленного тяжелыми косами и ярусами декоративных деталей сложного головного убора, опущенный взгляд и абсолютная статика, фронтальность композиции, так же как и «Тулячка» Андреева, напоминают античную архаичную протому головы богини, предполагают только одну точку зрения, только «молитвенное» предстояние. «Красавица» у Коненкова скорее древнеславянская языческая богиня, заславшая в торжественном величии.

Архаическая Греция стала исключительным по своей важности источником вдохновения для Сергея Тимофеевича Коненкова. Неоклассические кариатиды филипповского кафе – Вакх и Вакханка – подтолкнули мастера к открытию иной античности в архаистическом барельефе, названном им «Пиршество» (создан для столовой М.Д. Карповой в 1910 г.) . Это произведение, однако, передает лишь смутное представление о греческой архаике и скорее подтверждает его давнюю мечту о «земле древней Эллады»¹⁰.

Длительная зарубежная поездка, охватившая Грецию и Египет, состоялась в 1912 году. Яркие впечатления Сергея Тимофеевича, полученные в этом путешествии, нередко материализо-

¹⁰ Коненков С.Т. Мой век. Воспоминания. М., 1988. С.172.

вали «видения далекого прошлого»¹¹: в рощах на склонах Олимпа «в вечерней полумгле под сенью таинственных олив» ему «будто виделись нимфы и фавны»¹². Мастер находит куски пентелейского мрамора, из которых методом прямого высекания, как древний скульптор, создает «Эос» и двух «Кор». Важно отметить, что путешествие по Греции выдает исключительный интерес Коненкова к античной архаике, к ее особенной художественной выразительности. С восторгом описывая Парфенон и мраморы Фидия, уже знакомые ему по слепкам и иллюстрациям в книгах, мастер находит вдохновение в «остатках мраморных статуй времен греческой архаики»¹³ и говорит о том, какое сильное впечатление произвели они на него, в особенности после посещения музея в Дельфах¹⁴.

Здесь, в Дельфах, переполненные эмоциями скульптор и его спутники – художник В.И. Денисов и скрипач А.Ф. Микили, декламируют гомеровский эпос, глядя на дальнюю панораму руин архаического храма Аполлона в Коринфе, которую Коненков удревает в своих «воспоминаниях», датируя их IX в. до н.э., тем временем, когда были созданы поэмы Гомера. По всей видимости, мощь дорической колоннады древнейшего каменного храма, датированного на самом деле I половиной VI в. до н.э., вызвала в нем поэтические ассоциации с героями «Иллиады» и «Одиссеи».

В Дельфах же рождается замысел целого ряда произведений, созданных мастером на земле Греции в 1912 году, среди которых «Автопортрет» (ГТГ, подцвеченный мрамор), передающий образ обобщенно, широкими плоскостями, суммарно переданной заостренной бородой и шапочкой, напоминающей шлем воина. Лево́й щекой модель касается грубо сколотой плиты мрамора так, будто перед нами обломок древнего рельефа, вызывающий ассоциации с древнегреческими скульптурами строгого стиля и относящимися уже к ранней классике. Прообраз этого «Автопортрета» мы находим в стороне от Дельф – в голове Геракла на одной из метоп олимпийского святилища, где герой передает Стимфалийских птиц Афине. Тракто́вка надбровных дуг, плотно сжатые губы героя «Автопортрета» сближают патетический

¹¹ Коненков С. Т. Мой век. Воспоминания. М., 1988. С. 175.

¹² Там же. С. 177.

¹³ Там же. С. 180.

¹⁴ Там же.

стиль ранней греческой классики с героическим характером русского художника. Следует отметить, что скульптура строгого стиля, появившаяся вскоре после изгнания последнего тирана из рода Писистратидов, падения власти аристократии и установления демократии в Афинах в 510 году до н.э., давно привлекала Коненкова – активного участника первой русской революции 1905–1907 годов. Не случайно другой «Автопортрет» мастера, созданный в 1916 году (ГРМ, Петербург) из подцветченного песчаника, исполненный грозной силы и решимости борца, со всей очевидностью отсылает нас к образу афинского тираноубийцы, установившего демократию. Этот пластический парафраз на одного из тираноубийц – бородатого Аристогитона в известной скульптурной группе 475 года до н.э. (мраморная римская копия, Неаполь, Археологический музей), кажется уместным в преддверии двух русских революций, которые произойдут в 1917 году. Напряженное ожидание политических перемен заставляет мастера искать адекватное пластическое решение и находить прямые исторические ассоциации.

Справедливости ради отметим, что увлеченность Коненкова поздней архаикой и ранней классикой – временем серьезных перемен в истории Древней Греции и ее культуры – пробудилась задолго до путешествия 1912 года. Возможно, этот интерес возник благодаря таким интерпретаторам архаики, как В. Серов и Л. Бакст, открывшим малоизвестные страницы греческого искусства раньше, в путешествии 1907 года. Произведения этих художников, появившиеся на выставках Москвы и Петербурга, такие, например, как «Античный ужас» Бакста (1908), «Похищение Европы» Серова (1910) и многие другие, очевидно, вдохновляли молодежь, искавшую новые художественные идеалы. Именно в 1907 году в творчестве Коненкова появляются такие яркие произведения в «архаическом духе», как мраморная голова «Самсона» (1907, Мемориальный музей – мастерская С.Т. Коненкова, Москва), «Юноша» (1907, ГРМ, Петербург), «Голова спящей» (1907, ГТГ, Москва) и некоторые другие. Раскосые миндалевидные глаза, архаические улыбки и орнаментально переданные локоны волос, контрасты грубо обработанных поверхностей и отшлифованных до блеска деталей свойственны этим произведениям. Так же как некоторые западные скульпторы, среди которых француз Ж. Бернар, Коненков обращается к *taille direct* – «прямому высеканию» из глыбы материала, отказываясь от предварительной лепки модели – методу, воодушевившему

молодых скульпторов после открытия искусства доклассической древности архаики¹⁵.

По этому же пути следует и Ватагин. Под впечатлением от архаических статуй, увиденных в Греции, он критикует «обще-принятое академическое обучение» с его «досадным лозунгом: «Скульптор должен только лепить!»»¹⁶ и рассуждает о свободном высекании, отрицая процесс механического перевода лепного оригинала в точную копию посредством мастера-ремесленника: «Я тогда уже считал, что задуманная скульптура находится в выбранном куске дерева <...> стоит только удалить лишние куски дерева, скрывающие эту скульптуру»¹⁷.

Ряд «пластических размышлений» мастера завершает бронзовая голова «Горуса» (1909, ГТГ, Москва), а точнее, Гора или Хора – солнечного божества Древнего Египта, будто бы устремившего свой взгляд к свету. Прообразом для «Горуса» стал знаменитый «Дельфийский возничий» (ок. 475 г. до н.э., бронза. Музей, Дельфы), интерпретированный в данном случае весьма экспрессивно, с сохранением выразительных качеств лепки. Безусловно, произведения этого ряда образуют цикл, связанный с днями первой русской революции, о чем писал Коненков в связи с мраморной статуей «Коленопреклоненной» (1907, ГТГ, Москва) и «Нике» (1906, ГТГ, Москва). В этом смысле «Голова спящей», с ее нарочитой «неотесанностью», грубой вуалью шероховатой поверхности, будто бы пребывающей в глубоком беспробудном сне неведения, на наш взгляд, образует пару к «Нике», устремившей свой взгляд и улыбку к солнцу. Обе скульптуры передают, таким образом, характерный символистический мотив сна и пробуждения, знакомый всем по творчеству А. Голубкиной и А. Матвеева. В интерпретации Коненкова эти мотивы приобретают, однако, политический ракурс, образно представляя Россию спящую и пробудившуюся от тяжелого сна: «"Нике" – это мой вызов, моя вера в то, что революция в скором будущем победит <...>. Девятьсот пятый год – это только начало, проба сил <...> Россию ждут неслыханные перемены, невиданные мятежи...»¹⁸

¹⁵ Тюнина Е.А. Жозеф Бернар – «пророк прямого высекания» // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Материалы международной научной конференции. М., 2010. С. 144–155.

¹⁶ Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. М., 1980. С. 65.

¹⁷ Там же. С. 41.

¹⁸ Коненков С.Т. Мой век. Воспоминания. М., 1988. С. 138.

Строгий стиль искусства первых десятилетий афинской демократии, произведения которого, и прежде всего «Кора Эвтидика» (Ок. 480 г. до н.э., мрамор, роспись. Музей Акрополя, Афины), сменили «улыбчивых» кор эпохи аристократии, показывает нам обновленный идеал суровой красоты – широкий овал лица с тяжелым подбородком, прямые надбровные дуги, утолщенное веко, опущенные уголки губ.

Осмысление образов раннеклассического стиля афинского искусства в творчестве Коненкова находит отражение в таких произведениях, как «Урания» (1912, ГТГ, мрамор), «Багея, танцовщица из Каира» (1916, ГРМ, подцвеченный мрамор), голова ангела в барельефе «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (1918, ГРМ, подцвеченный цемент). Использование цвета в росписи скульптуры – раскраски, тонировки, инкрустации глаз и драгоценного убранства головных уборов – один из самых важных и тонко понятых художественных приемов, почерпнутых Коненковым в арсенале архаической скульптуры Греции и Египта.

Кроме того, явная эстетизация фрагмента, обломка скульптуры, будто бы извлеченной из потока времени, археологического раскопа, с поврежденной, наполовину смытой росписью, неровно обколотыми краями, и т.п. По этому же пути следует другой известный скульптор той поры – А. Голубкина, увлекшаяся еще в Париже египетским рельефом. Подобным образом решен известный врезанный рельеф с портретом Сандро Моисси в роли царя Эдипа (1913, раскрашенный известняк). Стилиевые признаки египетского рельефа, выразительность энергичного рисунка в совокупности с эстетикой фрагмента, скола каменной плиты, несущей лишь изображение лица героя.

Прямое сопоставление российских древностей с древностями средиземноморскими обнаруживается не только в произведениях скульптуры, но и в теоретических изысканиях. Так, например, Павел Флоренский в своей известной лекции, посвященной Эгейской культуре («Напластования Эгейской культуры»), только-только открытой британским археологом А. Эвансом, сравнивает надгробные изваяния из южнорусских степей – так называемых «скифских баб» – с каменными кикладскими идолами, терракотовыми фигурками критской богини и микенскими бронзовыми статуэтками¹⁹. Таким образом, Фло-

¹⁹ Флоренский П. Напластования Эгейской культуры // Богословский вестник. Выпуск 2. № 6. Сергиев-Посад, 1913.

ренский обрисовывает огромный регион распространения подобных изображений, включающий в себя, по его мнению, и южнорусские степи, и Украину. Путаясь в хронологии, Флоренский следует по проторенному пути, восторженно и наивно архаизируя происхождение русской художественной культуры.

Мощный импульс археологии того времени, а также идеология символизма порождают целое направление в изобразительном искусстве, замкнутое на освоении архаического наследия. Это направление, развивавшееся параллельно с примитивизмом, кажется нам значимым и незаслуженно забытым. В дальнейшем русская скульптура также будет оглядываться на архаику: И. Ефимов, блестящий знаток скульптуры Древнего Востока, изученной и осмысленной им в музеях Запада, с его круглой пластикой и контррельефом, Д. Цаплин, в 1920 – 1930-е годы работающий в Париже и воплотивший свои образы в брутальных глыбообразных массах камня, отсылающих нас к ваянию древних хеттов или ранних ассирийцев (впечатления от выставок в Париже и Берлине). Сенсационное открытие этрусской монументальной терракотовой скульптуры с ее яркой росписью, и прежде всего знаменитого Аполлона из Вей (ок. 500 г. до н.э., терракота, роспись. Рим, Музей Вилла Джулия), и других статуй этого круга в 1919 – 1928 гг. со всей очевидностью вдохновит майоликовые бюсты И. Фрих-Хара, как и многих других мастеров, работавших с керамикой.

Таким образом, архаизм в истории современной скульптуры представляется нам осмысленным и мощным направлением в изобразительном искусстве, сформировавшемся в русле символизма. Яркое высказывание известного французского критика по поводу декоративной скульптуры Э. Бурделя в театре Елисейских полей (1912 г.) свидетельствует о новом восприятии формы: «Существует мнение, будто статуи Египта, Греции VI в. до н.э., или Ассирии, наивны из-за несовершенства технических средств, будто их движения скованы и неловки, словом, это искусство уподобляется младенческому лепету и робкой пробе сил. Я считаю, что эти эпохи дали искусство, стоящее на высочайшей степени совершенства...»²⁰ В преломлении символистской эстетики, архаизм оказал, на наш взгляд, столь же мощное влияние на становление искусства XX века, что и примитивизм.

²⁰ Серстевенс А. Т. Декоративная скульптура Эмиля Бурделя в театре Елисейских полей // *Comœdia*, 21.12.1912, Париж. Цит. по: Бурдель Э. А. Искусство скульптуры. М., 1968. С. 223.

СИМВОЛИКА БАЛЕТОВ БАРТОКА

Черты эстетики музыкального символизма¹ можно встретить в творчестве многих композиторов рубежа XIX–XX веков: у К. Дебюсси², Р. Штрауса, Я. Сибелиуса, А. Скрябина. Многие композиторы сознательно или неосознанно используют в своем творчестве различные звуковые структуры явно символического характера. У А. Шёнберга, А. Берга, О. Мессиаана, Д. Шостаковича, Д. Лигети, А. Шнитке, С. Губайдулиной и многих других музыкальная символика становится неотъемлемой составляющей музыкального произведения и всего творческого процесса.

Музыкальная символика – это особая форма репрезентации композитором идей, ценностей, смыслов, выраженных в самых различных пластах музыкального текста; это выражение его отношения к миру, манифестация картины мира. Феномен музыкальной символики заключается в том, что она охватывает широкий спектр внемузыкальных явлений, ведь музыкальный символ может вариативно реализовываться в самых различных культурных контекстах.

Исторически сложившийся круг символики существует как на уровне отдельных произведений, творчества композитора в целом, так и на уровне стиля отдельных эпох и даже может являться «межэпохальным». Апеллирование композитором к этому яркому музыкальному символическому «словарю»³ акцентирует внимание слушателя на смысловой наполненности музыкального текста, отсылает к определенному историческому этапу музыкальной культуры.

¹ Символисты всегда признавали музыку наиболее совершенным видом искусства, открывающим сущность мира, самые сокровенные тайны, а символ обретает в ней наиболее адекватный язык. // *Клодон Ф. Символизм: Музыка* // *Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка* / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. / Пер. с фр. М., 1998.

² Дебюсси традиционно связывают с импрессионизмом, но символизм выражен в его музыкальных текстах едва ли не в большей степени.

³ О.К. Букина в своем исследовании о музыкальной символике систематизировала наиболее важные ее элементы / *Букина О. Музыкальная символика: педагогический потенциал*. Екатеринбург, 2007.

Сказанное можно отнести и к творчеству Бартока. Можно считать, что Бела Барток (1881–1945) начинал свой творческий путь как символист: он соприкоснулся с символизмом, увлекаясь в течение нескольких лет⁴ творчеством Дебюсси. Так полагать нам позволяют многие ранние произведения Бартока, среди которых симфоническая поэма «Кошут» (1903), две оркестровые сюиты (1905–1907), знаменитое «Allegro barbaro» (1911), а также сочинения для музыкального театра: опера «Замок герцога Синяя Борода» (1911), балеты «Деревянный принц» (1914–1916) и «Чудесный Мандарин» (1918–1919).

Балет «Деревянный принц» – представитель сказочно-мифологического театра. Либретто⁵, казалось бы, не противоречило привычным требованиям романтического балета. Балет с подобными героями – влюбленным принцем, всемогущей феей, кокетливой принцессой, ожившей природой, – мог бы появиться и в XIX веке. Авторы выносят действие на просторы: воздух лесов, синева рек, зелень холмов. Однако действие пантомимы окрашено тонами гротеска, черты которого заметны уже в характеристике места действия: миниатюрные замки симметрично расположены по обе стороны сцены, лес составлен из деревьев, посаженных в ровные ряды, внутренность комнаты принцессы будто бы нарисованная⁶.

⁴ Примерно с 1907 по 1918 год.

⁵ Автор либретто – драматург Бела Балаж (Херберт Бауэр, 1884–1949), известный венгерский поэт-символист, драматург и теоретик киноискусства.

⁶ Принц, увидев прекрасную Принцессу, влюбляется в нее. Он тут же мчится к ее замку, но на его пути встают непреодолимые препятствия, устанавливаемые Феей: танцующие деревья, оживший ручей. Тогда Принц мастерит и наряжает деревянную куклу, чтобы с ее помощью привлечь внимание Принцессы. И тут опять вмешалась Фея: она оживляет деревянную куклу, и капризная Принцесса влюбляется, но не в настоящего, а в Деревянного принца. Принц в отчаянии. После блестящей кульминации следует немедленное разоблачение: деревяшка утрачивает свой первоначальный облик – корона, парик и мантия еле держатся на ней. Танец Деревянного принца становится всё более жалким. Принцесса гневается, а затем и вовсе отталкивает его. Фея смягчается: она оживляет деревья, цветы и ручейки, и все вместе они коронуют и славят настоящего Принца, которого только сейчас замечает Принцесса. Теперь уже она пытается очаровать Принца своим танцем, но тщетно – Принц отвергает ее. Принцесса стремится к нему, чтобы вымолить у него прощение, но деревья преграждают ей путь. Тогда она в отчаянии срывает с себя мантию, корону и срезает свои пот-

Основные персонажи представлены не как возвышенные герои, а скорее как смешные куклы. Ироничны и сами их характеристики. Принц и Принцесса ведут себя как капризные дети: быстро влюбляются, отчаиваются после встречи с препятствиями. Их поступки непоследовательны, а их судьбу решает вмешательство высших сил, воплощенных в образе Феи. Гротескный образ Деревянного принца оказался главным – не случайно, балет именно так и назван.

Благодаря скупой схематичности текста либретто, однозначности характеров персонажи балета превратились в своеобразные символические фигуры. Их сценическая обобщенность подчеркивается отсутствием имен, места которых занимают общие определения – *Принц, Принцесса, Деревянный принц, Фея*. За этими именами возникает целый шлейф «направленных» ассоциаций. Это в целом свойственно произведениям XX века, в частности символистским⁷. В таких сочинениях героям часто придается нарочито обезличенный облик людей без имени, без происхождения.⁸ А ведь именно французский литературный символизм оказал большое влияние на Бартока и его либреттиста Балажа.

Для характеристики всех действующих лиц балета композитор использует систему **лейтмотивных** характеристик. Она довольно скупа и включает в себя всего несколько лейтмотивов, но этого количества достаточно для создания ярких образов. Это тема любви Принца, тема Феи, несколько тем Принцессы, тема Деревянного Принца, темы ручьев, леса и др.

Лейтмотивы и лейттемы дают обобщенно-символическое значение определенному образу и в то же время индивидуализируют его через неповторимую, только ему присущую интонацию. Такова, например, тема любви Принца, которая звучит как выкрик на остродиссонантном созвучии у всего оркестра и повторяется довольно часто. По сути, это не тема, а очень выразительная лейтинтонация, где в три такта вложена вся символика боли и страдания Принца от неразделенной любви.

рясающие пышные локоны. После этого Принц прощает Принцессу, и они мирятся.

⁷ Вспомним, например, героев М. Метерлинка.

⁸ Это же характерно и для персонажей оперы Бартока «Замок герцога Синяя Борода», и его балета «Чудесный Мандарин».

В нескольких темах, являющихся характеристиками Принцессы, Барток пользуется определенным набором средств музыкальной выразительности, традиционно являющихся неким «аппаратом» для выражения лирической сферы образности.

Тема Деревянного принца очень ярка. И если сценическим портретам Принца и Принцессы присуща остренно-иронический оттенок, то для характеристики Деревянного принца композитор использует большой круг тем утрированно-насмешливого звучания. Карикатурно искаженная поступь деревянной куклы выражается прежде всего через **временные** символы – определенный набор метроритмических средств. Яркие синкопы, форшлаги, частые смены темпа, метра необыкновенно точно изображают угловатый танец Деревянного принца. Чем ярче персонаж – тем шире и разнообразнее композитор пользуется метроритмической символикой. С областью метроритма тесно связаны **пластические** символы. Ужимки, прыжки – с помощью этих средств Деревянный принц предстает перед нами как олицетворение неуклюжести, туповатого уродства.

Звуковысотные символы могут быть представлены разными элементами музыкальной ткани: ладом, тональностью, гармонией. Партитура балета «Деревянный принц» обрамляется музыкой в тональности *C-dur*. К этой тональности композитор обращается в самые торжественные моменты действия⁹; не случайно *C-dur* является символом света и торжества, причем не только в рамках авторского творчества Бартока. Это межэпохальный символ.

Острые форшлаги, угловатые скачки, стремительно взрывающиеся тирады относятся к ладогармоническим средствам музыкальной выразительности. Их можно назвать приемами звуковой «жестикуляции», и все вместе они, в сочетании с временными и звукоподражательными символами, создают замечательный комический эффект.

Фонические или **тембровые** символы – широкое поле для деятельности любого композитора, сочиняющего музыку для оркестра. Задумывая тот или иной музыкальный образ, он слышит его в исполнении какого-то конкретного инструмента. В качестве примера можно привести тему Феи. Эта довольно короткая тема

⁹ В опере Бартока «Замок герцога Синяя Борода» тональность *C-dur* появляется в кульминационный момент в центральном эпизоде.

основана на фанфарном возгласе трубы, что в сочетании с восходящим мелодическим рисунком придает ей повелительный характер¹⁰. Ведь именно Фея, являясь олицетворением высших сил, вершит судьбы главных героев. Тема подобного рода является ярким темброво-звукорисунком символом не только в рамках авторского творчества Бартока, но и у других композиторов.

А в пейзажных сценах Барток обращается к проверенному веками тембру валторн, ведь этот инструмент всегда был любимым у композиторов в изображениях ими сцен природы, охоты.

Для необыкновенно четкого изображения кукольности, игрушечности композитор усилил ударную группу в и без того громадном четверном составе оркестра. Две арфы, челеста, ксилофон, а также нечасто встречающиеся в классических партитурах дополнительные ударные инструменты – колокольчики, кастаньеты, там-там и др. – точно погружают нас в атмосферу сказочной страны.

С тембровыми символами тесно связаны как бы надмузыкальные **звукоизобразительные** символы¹¹. В партитуре балета «Деревянный принц» звукоподражательные эффекты, живописующие пейзажные сцены, имеют огромное значение. К ним, например, можно отнести быстро проносящиеся гаммообразные пассажи-переливы арф, изображающие журчание ручья. Прозрачные фигурации струнных, трели и тремоландо деревянных духовых инструментов точно передают шелест деревьев. Уже упоминавшиеся валторны ярко рисуют красивый кукольный пейзаж. Во всех эпизодах пейзажно-изобразительного характера – танцах деревьев и цветов, танцах речных волн и т.п. – Барток обращается к знакомому «арсеналу» колористических эффектов¹².

А для характеристики Деревянного принца композитор использует несколько иные звукоподражательные символы. Причудливые гроздья резко звучащих малосекундовых созвучий (звукорисунки, выраженные средствами гармонии) в сочетании с тяжеловесным *staccato* низких деревянных духовых и струнных инструментов метко имитируют грубо топчущие шаги ожившего деревянного чурбанчика.

¹⁰ Тембр трубы часто использовался композиторами как изображение голоса Бога.

¹¹ Кстати, их также можно отнести к фоническим.

¹² Здесь чувствуется музыкальное влияние Дебюсси, ведь, как известно, Барток какое-то время находился под его влиянием.

К **жанровой** символике в своих произведениях композиторы обращаются довольно часто. Для балета, например, выражение характера героев через танцевальный жанр – обычное явление. Многочисленные танцы являются жанровой характеристикой самых разных персонажей.

Но кроме традиционных для балета танцевальных жанров, часто встречаются и другие. В балете «Деревянный принц» можно встретить особенные танцевальные эпизоды. Весь центральный раздел балета – эпизод с Деревянным принцем вплоть до момента его разоблачения – представляет собой не просто танец одного из главных героев. Это развернутое танцевальное скерцо. Именно жанр скерцо помогает точно передать всю комичность ситуации, ведь скерцо всегда являлось названием различных юмористических, гротескных пьес игрового, шутивого характера¹³.

Сочиняя центральный танцевальный эпизод с Деревянным принцем в духе детских игровых песенок, Барток тем самым хотел показать примитивность ожившей на время куклы. А сочетание упрощенных двухдольных ритмов с резкостью звуковых плясок создает к тому же дополнительный комический эффект.

Интересно композитор привносит в музыку балета так называемые фольклорные музыкально-выразительные средства. Например, любовные страдания Принца Барток изображает посредством жанра народного речитатива в духе старинных крестьянских причетов. Использование элементов музыкального фольклора разных стран, в частности венгерского, является ярким, узнаваемым **стилистическим** символом композитора, одним из характерных признаков его стиля¹⁴.

Важным признаком стиливого почерка Бартока является также и **числовая** символика. В балете «Деревянный принц» символика числа «три» искусно вплетена в драматургию. Вся композиция балета укладывается в четкую трехчастную симметрию. Экспозицию составляют портреты трех главных героев – Прин-

¹³ В переводе с итальянского скерцо (*scherzo*) буквально – шутка.

¹⁴ Как считают некоторые исследователи, в числе которых Ф. Клодон, именно фольклор заставил Бартока уйти от символизма. Окончательный стилистический выбор композитора обозначил неофольклоризм, тогда как символизм, возможно, был для него лишь школой. Клодон Ф. Символизм: Музыка // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка...

ца, Принцессы, Феи; обольщение Принцем Принцессы. Затем идут эпизоды, рисующие столкновения Принца с силами природы: танец деревьев, цветов, волн; отчаяние Принца. В центре балета – эпизод с ожившим Деревянным принцем. Третья часть представляет собой небольшую репризу, но в обратном порядке. В измененном виде проходят пред нами знакомые ситуации, в которых ранее уже побывал Принц: борьба с ожившими силами природы – деревьями, цветами, волнами; обольщение теперь уже Принцессой Принца, сцена ее отчаяния. Вообще в зеркально-симметричных структурах музыкальное пространство приобретает почти мифологическую упорядоченность, и в балете «Деревянный принц» число «три» является символом именно такого порядка.

Либретто **балета-пантомимы «Чудесный Мандарин»** написано венгерским драматургом Менхертом Лендьелом. Барток прочитал одноименную пьесу в журнале «*Nyugat*» («Запад») в 1917 году и буквально влюбился в нее. Пьеса Лендьела заключала в себе элементы жуткой фантастики, натуралистичной жестокости, эротики. Тем не менее Барток назвал сюжет «восхитительным». Его привлекла идея обнажения жизненной жестокости, трагичность современного ему общества, выраженная до предела обостренными музыкально-выразительными средствами.

Несмотря на то что сюжет Лендьела несколько аллегоричен, образный строй довольно конкретен. Можно даже говорить о воплощении в балете реальной жизненной атмосферы. Хотя изложение событий в соответствии с балетным жанром очень сжато – мы имеем только отдельные ремарки – всё происходящее является достаточно наглядным и понятным¹⁵.

¹⁵ В мрачном притоне на окраине большого города обитают трое Бродяг-бандитов и с ними Девушка, которую они заставляют заманивать прохожих к ним в комнату с целью ограбления. По их приказанию она танцует у окна. На «приманку» откликается Старый кавалер и застенчивый Юноша. Но у них не оказывается денег, и бандиты выбрасывают их вон (в оригинале у Лендьела бандиты их убивают). Третьим гостем является необычный, страшный, заблудившийся в большом городе китайский Мандарин, поразивший всех своей зачарованностью. Перепуганная Девушка, с трудом преодолевая чувство страха, начинает свой соблазнительный танец. Гостя охватывает всепоглощающая страсть, и он начинает преследовать Девушку. Бандиты, выпрыгнув из убежища, бросаются на Мандарина, отнимают у него деньги и драгоценности и трижды! пытаются убить: душат

Барток очистил сюжет от ряда ужасающих подробностей, устранил множество грубых, натуралистических ремарок, которые были у Лендьела¹⁶.

Его пьеса достаточно схематична, что является положительным моментом для балетного либретто. В нем отсутствует литературное многословие: характеры персонажей, их столкновения, драматические ситуации переданы автором резкими мазками.

В хореографической драме семь действующих лиц. Как и в балете «Деревянный принц», сценическая обобщенность персонажей драмы подчеркивается отсутствием у них имен, место которых занимают общие определения: *Бродяги-бандиты, Кавалеры (Старый и Молодой), Девушка, Чудесный Мандарин*. По сравнению с Лендьелом, Барток ещё больше обобщает персонажи и различные ситуации. Так дело обстоит, например, с характеристикой Девушки: в пьесе Лендьела у нее есть имя – Мими. Барток же нарочито его убрал: он обезличил, обобщил персонаж, придав ему некий «формульный» вид. У него она уже просто Девушка.

Единству музыкального целого способствует комплекс **лейт-мотивов**. В партитуре балета есть несколько очень сжатых лейт-тем, тесно связанных друг с другом: тема трех Бродяг, тема Девушки, выросшая из них, «мотив роковой страсти» Мандарина, который звучит во время его появления и в момент его смерти. Тема Девушки трансформируется из той, что выросла из темы бандитов, в тему, схожую с мотивом страсти, что связано с раскрытием новых черт в ее характере – жалости, сострадания к Мандарину.

В создании некоторых емких музыкальных характеристик решающая роль принадлежит **временным** символам и, в частности, ритмике. Так обстоит дело с темой Бродяг-бандитов. Они как роботы охвачены идеей-фикс – желанием наживы преступным

грудой подушек, трижды закалывают ржавым ножом и, наконец, вешают на ламповом крюке – но всё напрасно. Заколдованный Мандарин не умирает: ко всеобщему ужасу он снова и снова поднимает голову и бросается на очаровавшую его Девушку. Наконец Девушка понимает, что нужно для избавления: она заключает Мандарина в объятия и целует его – он не может умереть, пока не познает радость любви. Только после этого чары бессмертия перестают действовать, раны начинают кровоточить, и Мандарин умирает.

¹⁶ «Кожа лопаается, тело стонет, острие ножа выходит через спину Мандарина» и др.

путем, и это наглядно подтверждается их музыкальной характеристикой, выраженной стучащими механическими ритмами. Здесь – совершенно особая символика ритма, где длительное ритмическое остинато предполагает постепенное нагнетание внутреннего напряжения, погружение в мрачную атмосферу притона.

Тема вступления является характеристикой улицы большого города, и для создания «музыки улицы» композитор пользуется частой сменой ритмического рисунка, различными смещениями синкопических акцентов, приемом «многоэтажных» полиритмических комбинаций голосов. И именно многосоставная полиритмия символизирует хаотическое движение улицы, ее вихрь.

Временные и тесно связанные с ними **пластические** символы очень актуальны именно для балетного жанра, потому что посредством определенных метроритмических фигур и с помощью пластики и создаётся, например, тот самый комический эффект, изображающий переваливающуюся походку Старого кавалера – один из ярких эпизодов балета.

А вот сложную систему бартоковской метроритмики в целом можно назвать ярким примером его **стилистического** символа; признаком, характерным для стилистики Бартока.

Звуковысотные символы в балете «Чудесный Мандарин» очень яркое свое проявление нашли в ладах, и этот факт можно наглядно проследить на примере главного героя пантомимы. Принадлежность Мандарина Востоку выражена Бартоком с помощью так называемых «восточных ладов». В частности, это целотоновая гамма, которая по традиции считается восточным ладом и часто использовалась разными композиторами для характеристики ориентальной музыки. Первое появление Мандарина сопровождается звучащей в унисон у медных духовых инструментов строго пентатонной темой, хотя и завуалированной наслонениями диссонантных звукокомплексов.

Вторая его тема – тема Погони (Охоты) – написана в восточном ладу с двумя увеличенными секундами. Назойливо повторяющиеся полутоновые обороты еще больше подчеркивают ее восточный колорит. Без сомнения, эта тема воспринимается нами как символический тематизм восточного типа, который является своего рода лейтинтонацией Мандарина. Она звучит в оркестре при первом появлении персонажа и появится также в конце произведения, в исполнении хора за сценой.

При первом появлении Мандарина и в момент его смерти, которая приходится на самый конец произведения, музыкальную ткань организует тональный центр «*f*», являющийся репрезентантом темных, мрачных сил¹⁷. Таким образом, в пределах образа главного персонажа можно даже заметить элемент своеобразной тонально-гармонической аrochenности.

Вместе с лейтмотивами единству музыкального целого способствует и четкая система лейттембров. Партитура балета обогащена рядом ярких и запоминающихся **тембровых** символов. Для характеристики Девушки в ее «танцах обольщения» Барток использует лейттеметр кларнета, витиеватая мелодия в исполнении которого символизирует изысканность соблазнительного танца. Все средства выразительности в музыкальной характеристике робкого застенчивого Молодого кавалера указывают на то, что он сильно смущен. Его появление сопровождается гобоем, чей тембр приближен к тембру человеческого голоса, а так как он симпатичен Девушке и между ними даже возникает своеобразный «диалог», использование композитором именно этого тембра вполне логично.

Яркостью и изысканностью отличается тембровая характеристика второго эпизодического персонажа. Старый кавалер появляется, передвигаясь качающимися движениями. Характеристика его образа проиллюстрирована средствами музыкального гротеска. Немаловажную роль здесь играют тембры фагота и тромбона, чьи забавные *glissando* изображают переваливающуюся походку и прихрамывание старика и создают дополнительный комический эффект¹⁸.

А вот появление главного персонажа действия – Мандарина – сопровождает пронизывающая всю музыкальную ткань педаль валторн, чей тембр еще больше подчеркивает пустоту звучания целотоновой гаммы. Все основные события, связанные с Мандарином, звучат в исполнении медных духовых инструментов, ведь звучание меди всегда ассоциировалось с проявлением

¹⁷ В опере Бартока «Замок герцога Синяя Борода» тональный центр «*f*» также часто является характеристикой образа главного героя – мрачного Герцога.

¹⁸ Можно обнаружить родство между безденежным стариком, красующимся перед Девушкой, и Деревянным принцем, пытающимся понравиться Принцессе (из одноименного балета Бартока). Даже поведение Девушки по отношению к Старому повесе идентично поведению Принцессы по отношению к деревянной кукле – они высмеивают их.

силы и мощи. Мандарин – выходец из восточной сказки, олицетворение первозданных сил, чуждых современной цивилизации. Он открывается нам как фигура, устрашающая своей нереальностью. Этот китаец всецело поглощен первобытными страстями; его любовное нечеловеческое влечение разрастается до чудовищных масштабов, и поэтому для характеристики устрашающего образа Мандарина этот тембр подходит как нельзя кстати.

Для иллюстрации улицы города композитор широко использует в балете фонические **звукоизобразительные** символы. Музыка вступления поначалу кажется нам несколько урбанистической, излишне натуралистичной, сродни шумовой музыке. Но если прислушаться к этой звуковой характеристике улицы, то можно обнаружить не простое звукоподражание, а ее функцию создания определенной эмоциональной атмосферы. Например, короткие мотивы и *glissando* тромбона похожи на клаксоны автомобилей. Подобно рефрену, этот музыкальный образ проходит через все произведение как остиная формула бандитов и возникает при каждом их появлении.

С известной долей условности, сложным звукоподражательным символом можно назвать весь музыкальный язык балета. Он отличается крайней обостренностью средств: изобилует диссонансами, механистичными ритмами, резкими тембрами, быстрыми темпами. Поэтому становится понятным господство в музыке мотивов-символов страха, неистовства, жестокости. В создании сгущенной атмосферы Барток использует самые разнообразные полиструктуры: полигармонические звукокомплексы, внутри которых преобладают сложные комбинации резких интервалов; политональность, полиладовые сочетания, всевозможные полиритмические остинато. Всё это приводит к частым резким диссонансам¹⁹.

Такой острый музыкальный язык балета находит мощную поддержку: тройной состав оркестра Барток усилил добавлением ксилофона, челесты, арфы, фортепиано, органа. В балете есть даже хор за сценой!

Единственным комическим звукоизобразительным эпизодом в эмоционально до предела обостренной драме является эпизод

¹⁹ Например, первая тема Мандарина строго пентатонна, но ее видимая простота завуалирована наслоениями двух параллельных тритоновых рядов. Вторая тема (как было подчеркнуто ранее) – тема погони (Охоты) – написана в восточном ладу с двумя увеличенными секундами.

со Старым кавалером. Это эпизод ярко изобразительного плана, где звуковысотными, метроритмическими и тембровыми средствами музыкальной выразительности композитором великолепно создается эффект физической неполноценности старика.

Несмотря на сложный музыкальный язык, в балете присутствует значительное количество более или менее традиционных танцевальных «номеров»: это «танцы обольщения» Девушки, танец Девушки с Молодым кавалером. Вальс Девушки – обычное явление для балетного жанра. Этот танец всегда традиционно был жанровой характеристикой женского персонажа и лирической стихии в целом, и он является межэпохальным **жанровым** символом.

В кульминационном разделе Барток использует особенные танцевальные эпизоды. Одна из важных сцен в балете – сцена Погони (Охоты) Мандарина за Девушкой – это фугато. И в данном случае это не только форма фугато, подразумевающее эпизод в музыкальном произведении, построенный по типу первого раздела более крупной формы. Это «бег», «погоня», т.е. то, что связано с движением²⁰.

Через жанры часто воплощаются общие символы миропорядка. В этой же сцене Погони, например, композитор обращается и к жанру марша, символизирующего собой организованность, силу. Правда, здесь, в одном из эпизодов танца-Погони Мандарина – это дикий варварский марш.

В эпизоде третьего убийства в сцене отпевания Мандарина хором Барток использует жанр хора в качестве духовного песнопения, так как именно хорал всегда идентифицируется с символом духовного. Образ Мандарина имеет заметный мистический оттенок, что выражается в наличии колдовских чар, трижды не дающих Мандарину умереть. Ведь он умирает не вследствие определенного рода действий, направленных на его умерщвление (удушения подушками, тройного закалывания ножом, повешения), а, что парадоксально, как раз наоборот, лишь после удовлетворения своей страсти. Именно поэтому Мандарин – Чудесный (в некоторых переводах – Зачарованный)²¹, что вынесено

²⁰ В переводе с итальянского фуга (*fuga*) буквально – бег, бегство, погоня. Фугато (*fugato*) – производное от него.

²¹ «A Csodálatos Mandarin» (венг.), «Der Wunderbare Mandarin» (нем.), «The Wonderful Mandarin» (англ.).

в название произведения. По этой же причине в корне неверно переводить название балета как «Замечательный Мандарин»²².

Мистичность образа главного персонажа подчеркивается световыми и театральными эффектами – свечением его тела в сочетании с зауспокойным пением хора за сценой. Мандарин начинает светиться мертвенным зеленовато-голубым светом именно в тот момент, когда, висая на ламповом крюке, он в последнем порыве страсти поворачивается к Девушке.

Немаловажным конструктивным элементом в произведении является **числовая** символика, которая в целом очень характерна для стиля Бартока.

При обработке либретто Барток сделал важную поправку – убрал из оригинального текста Лендьела одно убийство и оставил три вместо четырех. Вообще числовая символика в музыке имеет наиболее древние корни и встречается практически на всех уровнях музыкального языка, вплоть до композиционного. В балете Бартока «Чудесный Мандарин» даже в большей степени, чем в балете «Деревянный принц», на разных уровнях в драматургии произведения присутствует достаточно разветвленная символика числа «три». Три бандита, три «танца обольщения» Девушки, три гостя – Старый кавалер, Молодой кавалер и Мандарин, три убийства Мандарина, одно из которых – закалывание ножом – также происходит трижды.

Символика числа три повсеместно внедряется в общую структуру балета. Ее проявление можно обнаружить в построении всей конструкции, которая довольно ясна. В центре располагается двойное скерцо: первое символизирует Девушку, второе – это сцена-«диалог» Мандарина и Девушки. Слева и справа вокруг этого скерцо симметрично расположены по три эпизода с бандитами, между которыми помещаются три сцены с обольщением гостей и три убийства Мандарина (слева и справа, соответственно). Уже только по этой конструктивной причине Барток

²² В 1961 году для премьерной постановки балета в Большом театре в Москве балетмейстером Л. Лавровским спектакль был переделан и переименован в «Ночной город». По сути, это был уже другой спектакль на музыку балета «Чудесный Мандарин» Бартока. Новое либретто входило в сильное противоречие с ясно и четко очерченным музыкально-сценическим замыслом композитора и только нарушило цельную драматургию балета. Как следствие – балет с новым сюжетом «Ночной город» не был воспринят критикой, в результате чего быстро сошел со сцены.

должен был обязательно исключить из литературного первоисточника четвертое убийство Мандарина.

Музыкальная символика, содержательно связанная с художественной картиной мира, не является чем-то статичным, поскольку в зависимости от контекста каждый символ может приобретать новый смысл, нести новую смысловую нагрузку. Но, «переливаясь» разными гранями своего смысла, образ-символ, тем не менее, вызывает в нашем восприятии определенные аллюзии. В особой же степени все это относится к произведениям для театра, где символическая многослойность литературного текста взаимодействует с текстом музыкальным, а их взаимодействие создает сложную многоплановую драматургию музыкального спектакля.

СИМВОЛИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ГРАФИКЕ
НЕМЕЦКОГО САТИРИЧЕСКОГО ЖУРНАЛА
«SIMPLICISSIMUS» (1896–1944)

«Simplicissimus» – известный немецкий сатирический еженедельник, основанный Альбертом Лангеном в Мюнхене в 1896 году. Журнал выгодно отличался от других аналогичных изданий Германии. В значительной степени этому способствовали его визуальные особенности. Наличие большого количества карикатур, непрекращающиеся эксперименты с современной графикой, яркие цветовые акценты, образы и мотивы, заимствованные художниками из повседневной жизни, все это обеспечило популярность журнала не только в стране, но и за ее пределами.

Название *Simplicissimus* (Простак) происходит от имени героя одноименного романа Ханса фон Гриммельсхаузена «Симплициссимус – любитель приключений» (1669). Единственным и веселым, не унывающим несмотря ни на какие невзгоды, предстает перед нами герой романа, именно таким стал и названный в его честь журнал. Можно даже утверждать, что новый «Simplicissimus» в определенной степени был символом своего времени. Символом, воплощающим протест для одних, свободу для других, передовые идеи искусства для третьих.

При близком знакомстве с еженедельником возникает ощущение грандиозной театральной постановки. Звучавшая еще со времен античности тема мира-театра неповторимым образом воплотилась в графике журнала. Перед зрителем предстает множество образов. Мещане, офицеры, студенты, великосветские дамы, завсегдатаи уличных кафе и своры животных. Большой интерес представляют и более славные герои – извечные искусства. Их величество Смерть как отражение слепого следования судьбе и неизбежной расплаты за грехи, искушающие демоны, насмешливые, часто злобствующие шуты, вредные скоморохи, несчастные Пьеро, скупые Панталоне и глупые Арлекины. Все живут и говорят со страниц «Simplicissimus», кружат в вихре света и цвета.

Чем больше перелистываешь страницы журнала, тем сильнее становится ощущение игры, иллюзорности и пародийности жизни. Герои «Simplicissimus» – гротесковое отражение современного ему общества. Все они были созданы небольшой группой художников, среди которых выработавший стиль журнала Томас Теодор Гейне, талантливый карикатурист Олаф Гульбрансон, романтик Вильгельм Шульц, ценитель женской красоты Фердинанд Резнчек, Эдурд Тени, Бруно Пауль и другие.

Томас Теодор Гейне разработал для журнала своеобразную эмблему – ало-красного дога. Эта емкая метафора и образ воплотили идею журнала. В *гербовой фигуре* свирепого, сорвавшегося с цепи зверя есть ощущение *новой свободы мышления*. Символ «Simplicissimus» горит красным пламенем воинственной борьбы за преобразование мира. Он рычит со страниц журнала, пробуждая к новой борьбе за прекрасный мир без зла, ненависти, жестокости, раболепства. Красный дог предстает подобно мифическому зверю из германо-скандинавского эпоса, ожидающего своего часа в пещере на цепи Глинпир. Но символ Simplicissimus уже разорвал свои оковы и теперь скалится на зрителя, завораживая взглядом выразительных глаз. В манере, напоминающей детский рисунок, Гейне изображает красного зверя на черном фоне.

В графике журнала художники часто затрагивали философски-значимые явления, обращались к символам и аллегориям, апеллировали мистическими образами и мотивами. Примечательны несколько работ, созданных Т.Т. Гейне на тему «Острова мертвых» Арнольда Бёклина. В листе «Der Ausbau der Toteninsel»¹ в композиционном решении использована прямая цитата – одинокий остров, но здесь вместо скал зритель видит замок с высокой башней и крепостными стенами, окруженный водами со всех сторон. Образ острова предстает как воплощенное творение, камень, возделанный руками человека, – своеобразный акт созидания. Художник осмысляет и перерабатывает картину Бёклина и дает воплощенной в ней идее свою трактовку и видение.

Если восстание острова из вод – воспроизведение акта творения, то погружение в воды – образ смерти и разложения. Такая тема звучит в работе Т.Т. Гейне «Крушение государства»²,

¹ Гейне Т.Т. Der Ausbau der Toteninsel // Simplicissimus. 1908. № 3. С. 41.

² Гейне Т.Т. Крушение государства // Simplicissimus. 1897. № 13. С. 97.

где изображена буря и гибель корабля-государства. Опасность исходит от бушующего моря, в котором терпящий крушение корабль (образ государства) погибает, а вместе с ним гибнут и его пассажиры.

К теме бушующего опасного моря не раз обращался и Бруно Пауль. «Новый тройственный союз»³ он изобразил в виде одинокой лодки, разукрашенной под цвета немецкого флага. На корме восседает фрау Германия в окружении двух «друзей». Художник стилизует гигантские темно-синие волны, небо, предвещающее шторм, тучи в виде гербового орла страны, уподобляя их орнаменту. Само море выступает мотивом бессознательно поглощающего хаоса. В героях, устремивших свои взоры на сломанное весло, видны признаки страха и наступающего безумия. Перед нами образ «Корабля дураков» – символ, возникший еще в Средние века и по-новому осознанный художником, он плывет без руля и ветрил, потеряв цель своего путешествия.

Почти всегда в сюжетах со сценами сатиры или усмешки на повседневность присутствует доля реализма, неприятия человеческих пороков. В связи с этим закономерным становится появление еще одного героя на страницах журнала, а именно шута или арлекина. Мишель Фуко отмечал: «Если глупость отвергает каждого в какое-то ослепление, когда человек теряет самого себя, то дурак, напротив, возвращает его к правде о себе самом»⁴. «Фокусник»⁵ Олафа Гульбрансона – это подборка нескольких связанных единым сюжетом рисунков. Перед зрителем самодержец-плут, облаченный в шутовской наряд и башмаки с острыми задранными вверх носами. Гульбрансон с последовательной методичностью демонстрирует, какие фокусы нужно проделать с короной, чтобы в итоге надеть ее себе на голову. Энергичным росчерком пера, в свойственной ему манере очеркового рисунка, художник дает образ плута на престоле, условными линиями и локально положенным красным цветом он демонстрирует непримиримое отношение к происходящему, вуалируя его тенью насмешки.

Еще одним мотивом, к которому апеллировали графики *Simplicissimus*, был образ Смерти. В листе Т.Т. Гейне «Der blutige

³ Пауль Б. Новый Тройственный союз // *Simplicissimus*. 1899. № 10. С. 73.

⁴ Фуко М. История безумия в Классическую эпоху / Пер. с фр. И. Стаф, под ред. В. Гайдамака. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 35.

⁵ Гульбрансон О. Фокусник // *Simplicissimus*. 1910. № 47. С. 826.

Silvesterrausch»⁶ читается своеобразная реакция художника на события Первой мировой войны. Череп, из которого солдаты черпают ковшами ало-красную жидкость, напоминающую кровь, одурманившую и ослепившую их, черная кошка – все это зловещие образы Смерти. Художник превратил сюжет в своеобразное заклинание «мементо мори» – урок морали о человеческом выборе в жизни, где нет «ужасов войны», темы актуальной в это время для графики журнала.

В «Simplicissimus» образ Смерти приобрел и новые для немецкого искусства лица, а именно – образы чудовищ и монстров. Одним из примеров может служить «Холера на Балканах»⁷ Т.Т. Гейне. Невероятное серо-зеленого цвета существо восседает на кресте, словно курица на своеобразном насесте, утопающем в крови над горою трупов. Насыщенные плотные густые цвета добавляют мрачности и ощущение страха от происходящего. Своеобразный протест против страданий человека. Обнажение этого страдания происходит ради его отрицания и неприятия. Разум художника, находясь в агонии безвыходности, порождает образ невероятного существа, воплотившего собой страх и потерю. Мир на страницах журнала погрузился в ало-красный мрак бед, отчаяния и безнадежности, безумного порока, саморазрушения и самоуничтожения.

Если же говорить об иной, более позитивной стороне графики «Simplicissimus», то особой страницей ее можно считать бесконечную череду созданных Вильгельмом Шульцем мечтательных принцесс, женщин из тумана, идиллий, мужественных рыцарей, лесных чудовищ, драконов. Художника привлекали сюжеты, в которых есть мистика и таинственность.

В загадочной работе «Лесной паук»⁸ Шульц изобразил невероятное существо с женским лицом, плетущее свою паутину в глубинах темных болотистых лесов Германии. Воплощением нежности можно считать «Лен принцессы»⁹, созданный художником как параллель к одноименному стихотворению. Это романтический образ юной принцессы, надевающей корону на голову молодого юноши. Лирическая сцена помещена в стилизованную

⁶ Гейне Т.Т. Der blutige Silvesterrausch // *Simplicissimus*. 1915. № 39. С. 457.

⁷ Гейне Т.Т. Холера на Балканах // *Simplicissimus*. 1912. № 37. С. 605.

⁸ Шульц В. Лесной паук // *Simplicissimus*. 1899. № 7. С. 56.

⁹ Шульц В. Лен принцессы // *Simplicissimus*. 1898. № 50. С. 400.

раму из сплетенных цветов и растений, словно оживших и принявших человеческий образ как в сказке. Контрастное сочетание лилового и насыщенно золотого передает ощущение видения, мерцающего в глубинах сознания ирреального хрупкого сна.

Неповторимое своеобразие журнала во многом определилось благодаря широте и оригинальности его символических образов. Связанные с традициями немецкого и европейского художественно-философского мышления, они вместили в себя расширительную трактовку мотивов реальности, комический гротеск персонажей комедии dell'arte, язвительность шутов, философскую притчу о «Корабле дураков», зловещую издевательскую усмешку Смерти и танцующих скелетов *Danse macabre*. В этом контексте возникли иносказания, исторические и философские параллели, перефразировка религиозной иконографии, сближение с символикой старого и современного изобразительного искусства. Все это означало превращение сатирического журнала в художественное философско-публицистическое издание, остро реагирующее на национальные проблемы и ситуации в мире.

ГРАФИКА М.А. ВРУБЕЛЯ В СОБРАНИИ
МУЗЕЯ МГХПА им. С.Г. СТРОГАНОВА

В собрании музея МГХПА им. С.Г. Строганова хранятся произведения выдающегося русского художника М.А. Врубеля – это сорок пять его керамических и графических работ. Графика представлена тридцатью семью небольшими по размеру акварельными и карандашными рисунками орнаментов, изразцов, ваз и блюд. Эти листы, поступившие в Строгановское училище сразу после завершения Великой Отечественной войны при воссоздании нашего вуза, никогда прежде не публиковались и неизвестны широкому кругу исследователей и ценителей творчества художника.

Прежде всего необходимо уточнить происхождение этих образцов графики. Первоначально, как уже отмечалось, в 1945–1946 гг. они поступили от бывшего Комитета по делам архитектуры СССР в библиотеку МВХПУ (б. Строгановского). В 1953 году были переданы из библиотеки в музей. Всей коллекции графики был присвоен один номер (КП-2923) с дробными значениями. В Книге поступлений, а затем Инвентарной книге музея появилась следующая запись: «Тридцать семь рисунков орнаментов карандашом, тушью и акварелью, в коробке, на нижней стороне которой имеется надпись чернилами от руки “Подлинные рис. Врубеля”. Рисунки не подписаны, часть из них наклеена на листы плотной бумаги. На обороте одного рисунка (инв. № 268) имеется надпись: «Рисунок М.А. Врубеля. Из собрания моего отца С.А. Мамонтова. Вас. Мамонтов»¹.

Заметим, что в учетные записи вкралась ошибка, так как у С.И. Мамонтова сына Василия не было. Он имел сыновей: Сергея (1867, Москва – 1915, Тернополь), Андрея (1869, Москва – 1891, Абрамцево) и Всеволода (1870, Москва – 1951, Абрамцево), а также двух дочерей: Веру (1875, Москва – 1907, Москва) и Александру (1878, Абрамцево – 1952, Москва). С определенной долей уверенности можно предположить, что подпись принадлежит его младшему сыну, Всеволоду Саввичу Мамонтову,

¹ Коробка сохранилась, графика М.В. Врубеля в настоящее время хранится отдельно.

известнейшему кинологу (специалисту по борзым и гончим породам собак), который в последние годы своей жизни в 1948–1951 гг. работал научным сотрудником и хранителем музея «Абрамцево».

Упомянутый рисунок М.А. Врубеля, имеющий надпись В.С. Мамонтова, выполнен карандашом и акварелью на плотной бумаге типа «торшон»². Он представляет собой орнаментальную композицию прямоугольной формы с прямоугольным же средником со стилизованными голубыми четырехлепестковыми цветами в центре и кружками-ягодами по краям на черно-синем фоне; с широкими полями с диагональными ветками-елочками (белыми резервами) на коричнево-черном фоне у одного края и с черными контурными цветами у другого. Часть рисунка раскрашена акварелью, часть – оставлена только в карандаше, с наведенными кистью тонкими черными контурами. Возможно, что это эскиз панно для майоликовой печи. На обороте листа – беглый рисунок карандашом камина или архитектурного сооружения.

Следует отметить, что еще два листа из собрания музея имеют изображения с двух сторон, причем на одном из них³ определить, где лицевая сторона, а где оборот – довольно сложно. Все рисунки представляют собой эскизы камина с мотивом павлина – жар-птицы. Этот сюжет М.А. Врубель изображал неоднократно. Царственная птица, как и мотив павлиньего пера, были исключительно популярны в эпоху модерна и неоднократно варьировались в керамике. Тот же элемент использовал князь Сергей Щербатов – организатор и спонсор выставки «Современного искусства» в Петербурге (1903 г.) – для оформления своей «темной проходной» комнаты. Орнаментальным лейтмотивом его интерьера были длинное павлинье перо и придуманный им майоликовый фриз «из стилизованных павлинов с раскрытыми хвостами цвета старого золота, с вставленными глазками бирюзового цвета. Шеи павлинов темно-лиловато-синего тона ритмически перебивали узорчатый стилизованный орнамент хвостов, сверкавших позолотой при электрическом освещении темной комнаты»⁴. Мотивы павлина и жар-птицы нашли заметное отражение в абрамцевской художественной майолике, прежде все-

² КП-2923/2.

³ КП-2923/25.

⁴ КП-2923/7.

го у М.А. Врубеля, что подтверждает наша графика, выполненная, предположительно, более чем на десять лет ранее «щербатовской».

На эскизе М.А. Врубеля⁵ мы видим его характерного павлина – жар-птицу, с изогнутой шеей и трехчастным хохолком-коронкой, как и на следующем листе⁶. Один из его «проектов» был воплощен в материале – это майоликовый изразец, использовавшийся в качестве вставок в отделке дубовой обшивки доходного дома Ф.Г. Бажанова в С.-Петербурге; его образец есть в собрании Государственного Русского музея⁷.

Действительно, важно подчеркнуть, что примерно половина из рисунков нашего собрания была воплощена в керамике. Прежде всего, это изразцы с изображением стилизованных васильков. На одном из листов⁸ представлен крупный цветок василька на голубом фоне, с бутоном, напоминающим шишку ананаса, с пышными розовыми лепестками и тремя бежевыми звездами. По краям – два расходящихся в стороны цветочных серо-голубых побега с тремя ланцетовидными листьями и круглыми коричневыми бутонами. Майоликовые изразцы, выполненные по данному эскизу, хорошо известны⁹, один из них был опубликован в журнале «Мир искусства» в 1901 году¹⁰. В собрании нашего музея есть другой вариант этого эскиза, отличающийся деталями композиции и фиолетово-коричневой цветовой гаммой¹¹, а также майоликовый изразец с более условно решенным цветком василька¹².

Хрестоматийно известная работа М.А. Врубеля – это «Маска ливийского льва». В группе представленной графики оказались эскизы этого произведения, выполненные карандашом и акварелью¹³. На одном листе изображены четыре рисунка: три изображения в профиль карандашом, одно – анфас; один из рисунков раскрашен акварелью красных оттенков. В настоящее время известно несколько образцов керамических масок, еще

⁵ КП-2923/7.

⁶ КП-2923/8.

⁷ Михаил Врубель / Альманах. Вып. 151. СПб., 2006. С. 265.

⁸ КП-2923/18.

⁹ ГРМ ДФ-1116; ГМЗ «Абрамцево».

¹⁰ Мир искусства. 1901. Т. 5. С. 84.

¹¹ КП-2923/4.

¹² КП-4132.

¹³ КП-2923/16.

называемых «Львиной маской» и «Головой львицы»¹⁴. Примечательно, что некоторые современники М.А. Врубеля, упоминая об этом известнейшем произведении художника, говорят о нем то в женском роде, то в мужском, то есть как о «Льве», или «Львице» (А.Я. Головин, например, называл их «тиграми»¹⁵). На эту закономерность обратила внимание Т.Л. Астраханцева, которая высказала предположение, что художник мог выполнить два варианта масок львицы и льва. Ее предположение подтверждает наш эскиз, где четко прочитывается голова «льва» с гривой, более выступающая из стены и объемная, как бы нависающая; и голова «львицы» – без гривы, с круглыми ушами.

Не исключено, что маски задумывались М.А. Врубелем именно как парные, для использования в архитектурных работах. Так, известно, что несколько таких рельефных голов, изготовленных в 1891 году, украшали ворота дома С.И. Мамонтова на Садово-Спасской улице в Москве и в его владении за Бутырской заставой (где располагался Керамический завод «Абрамцево»). Похожее изображение протомы львицы с лапами являлось декоративной деталью печи-лежанки в мамонтовской усадьбе в Абрамцеве. Хорошо известно графическое изображение львиной маски на фирменных бланках завода, исполненное в 1910-х гг. Николаем Пашковым.

Сохранилось документальное свидетельство того, как создавал М.А. Врубель эти маски в керамике, благодаря воспоминаниям Н.А. Прохова:

«При мне М.А. Врубель сочинил архитектурный проект двухэтажного флигеля во дворе мамонтовской усадьбы, на Садовой. Он был своеобразен по стилю и декоративным деталям обработки верха небольшими львиными головами. Чтобы как-то связать эту постройку с большим домом, выходящим на улицу, он задумал поместить на воротах львиные

¹⁴ ГМЗ «Абрамцево» Инв. № Д-917, ГТГ Инв. № 5004, ГРМ ФС-1488, ГМК «Кусково», частные собрания.

¹⁵ В своих воспоминаниях А.Я. Головин писал: «Вспоминается мне и другая работа Врубеля, сделанная по заказу Мамонтова, – две стилизованные головы тигров на фасаде флигеля мамонтовского дома. Каждый раз, проходя мимо этого дома, я останавливался и любовался врубелевскими зверями – так в них великолепно воплощена дикость хищников, так они выразительны, несмотря на стилизацию, или, может быть, именно благодаря ей». Цит. по: *Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине* / Сост. А. Мовшенсон. Л.; М., 1960. С. 31.

головы. В «большом кабинете» мамонтовского дома Михаил Александрович начал лепить модель для того, чтобы выполнить их в майолике. Сбил большой комок глины и быстрыми движениями рук стал придавать ему вид львиной головы. Местами работал большой стеклой, решительно снимал лишнюю глину, но больше – руками. Потом, когда в основном львиная маска была закончена, внимательно посмотрел на нее и отхватил ножом, по обеим сторонам, те места, где другой художник стал бы лепить гриву. Скульптура получилась сразу характерная для льва, монументальная, напоминающая ассирийскую»¹⁶.

Помимо эскизов изразцов и львиных голов в собрании рисунков М.А. Врубеля есть наброски ваз и блюд, выполненные карандашом и тушью с подкраской акварелью и белилами. Среди них выделяется рисунок вазы¹⁷. Изображение высотой 8,5 см вырезано по контуру и наклеено на лист плотной бумаги. На рисунке изображена шаровидная ваза, немного вытянутая по высоте, на широкой невысокой кольцевой ножке (не исключено, что это горло вазы, так как проект может иметь двоякое прочтение – это подтверждают изделия, выполненные по этому эскизу). Вся поверхность покрыта изгибающимися цветочными побегами с характерными для М.А. Врубеля трехлепестковыми цветами, которые образуют три условные горизонтальные зоны-полосы. Известно несколько майоликовых ваз с аналогичным вырезанным по контуру «червчатым» рисунком, но отличающихся более приземистой «широкой» формой, с овальным горлом и вариантами цветных полив¹⁸. В то же время этот рисунок напоминает и художественное решение вазочки М.А. Врубеля из собрания Музея МГХПА. Ее уникальность состоит в том, что на ее неглазурованном дне вырезана подпись художника от руки «МВрубель»¹⁹. Вазочка отличается от эскиза пропорциями, хотя рисунок декора тот же. Она шаровидная, с широким низким слегка расширяющимся вверх горлом, с вырезанным рельефным стилизованным растительным орнаментом в виде завитков характерных трехлепестковых цветов. Покрыта поливой, переливающейся от сине-голубого до медно-красного цвета. Примечательно, что в собрании ГТГ известна похожая вазочка серо-зеленого с ко-

¹⁶ Прахов Н.А. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. Киев, 1958. С. 147.

¹⁷ КП-2923/36.

¹⁸ ГИМ 103987-1/6141фс, ГМЗ «Абрамцево».

¹⁹ КП-4135.

ричными отблесками цвета, с вертикальными швами от формовки; в отличие от вазочки МГХПА, она решена «перевернутым» образом – вместо горла у нее кольцевая ножка.

В аналогичном стиле исполнены еще несколько эскизов двух ваз и двух декоративных блюд или тарелочек, которые объединяет очень малый размер. Действительно, вся хранящаяся в нашем собрании графика – миниатюрна. Очевидно, у М.А. Врубеля было некое особое, «уменьшенное» видение. По его эскизам трудно представить подлинный размер предметов. И если его эскизные «проекты» миниатюрны, то его вещи отличает монументальность, размах. В этом – своеобразный парадокс его «керамического» творчества.

Несколько слов – о датировке графики. При поступлении в музей она не была аннотирована. По нашему мнению, на основе аналогов из других музеев, большую часть работ можно датировать самым началом 1890-х гг. Это подтверждают и факты биографии художника.

Весной 1890 года М.А. Врубель впервые приезжает в имение Мамонтовых Абрамцево. Савва Иванович и Елизавета Григорьевна, их сын Андрей (Дрюша) Мамонтовы в это время активно налаживают деятельность гончарной мастерской. Тогда же начинает свою работу у них приглашенный Саввой Ивановичем мастер-технолог Петр Кузьмич Ваулин. Летом обустраиваются печи, начинается серьезная работа по подбору сырья из местной глины, составляются краски. Задуманная владельцами перестройка печей и каминов в главном усадебном доме, без сомнения, могла инициировать ряд эскизов для печей. В тот же год в Москве, в Петровских линиях, открылся «Магазин Русских работ» для продажи изделий абрамцевских столярной и гончарной мастерских.

М.А. Врубель с большим воодушевлением принялся за разработку керамических изделий, за что его близкие даже прозвали «художником по печной части»²⁰.

Е.Г. Мамонтова писала Е.Д. Поленовой 20 сентября 1890 года: «В гончарной производят разные пробы красок, глазури и т.д. Наша глина оказалась очень хорошей. Дрюша и Врубель заняты моделями изразцов. Дрюша кончает печь, которую и исполняет первой...»²¹

²⁰ Цит. по: *Пастон Э.В.* Абрамцево. Искусство и жизнь. М., 2003. С. 177.

²¹ Там же. С. 176.

Всеволод Саввич Мамонтов вспоминал: «Отец мой сильно увлекся новой гончарной мастерской, увлекся этим делом и Врубель. В дружной работе с Ваулиным они добивались изумительной красоты поливных вещей. Врубель до того заинтересовался этим небывалым новым для художника делом, что одну зиму, работая в гончарной мастерской, прожил почти безвыездно в Абрамцево»²².

Как уже отмечалось, 1891 годом датируется и «Львиная маска» художника.

Безусловно, произведения М.А. Врубеля относятся к уникальной части нашего графического фонда. Особая значимость для нашего собрания этих листов связана с тем, что М.А. Врубель в 1898–1901 гг. преподавал в Строгановском училище. По приглашению директора Н.В. Глобы художник вел курс стилизации цветов. К сожалению, быстро развившаяся болезнь не позволила продолжить педагогическую работу, но его творчество, его искусство, как живопись и рисунок, так в не меньшей степени керамика, оказывало значительное влияние на воспитанников Строгановского училища. Таким образом, обладание частью художественного наследия мастера, его подлинными произведениями – большая честь и ответственность. Как уже отмечалось, графика из нашего собрания своеобразно подкреплена художественной керамикой М.А. Врубеля – это майоликовые скульптурные работы «Цыганка», «Египтянка», «Волхова», три печных изразца, настенное кашпо и уникальная ваза с авторской подписью художника (всего 8 предметов). Они были переданы музею вдовой бывшего выпускника Императорского Строгановского училища А.В. Филиппова – декана керфака ВХУТЕМАСа, который недолго возглавлял абрамцевское производство после смерти С.И. Мамонтова и пытался его сохранить. Перед нами стоит задача скорейшей публикации и введения в научный оборот этих уникальных произведений.

²² Цит. по: *Пастон Э.В.* Абрамцево. Искусство и жизнь. М., 2003. С. 180.

МАСТЕРСКИЕ ПО ИЗГОТОВЛЕНИЮ ВЫШИВКИ В СЕЛЕ СОЛОМЕНКИ

Многие достижения русского декоративно-прикладного искусства в период так называемого Серебряного века русской культуры пользуются сейчас международным признанием. Такие художники, как Лев Бакст и Александр Бенуа, работавшие для «Русского балета» Сергея Дягилева, или Наталья Гончарова, Михаил Ларионов и Казимир Малевич, оформлявшие в 1910–1920-х гг. книги в авангардном духе, – хорошо известны в истории современного искусства. Однако следует помнить, что этот подъем декоративно-прикладного и иллюстративно-графического искусства в России до и после 1900 года был сложным и многогранным явлением и что возврат к произведениям ручной работы происходил в разных областях и на разных уровнях, так же как в Англии, Франции и Германии.

В конце XIX века в России быстро стала развиваться сеть художественно-ремесленных поселений и центров, часто под патронажем богатых аристократов или предпринимателей как в центральных областях, так и в удаленных провинциях. Основной целью этих предприятий было возродить ручное надомное ремесло *кустаря* (мн.ч. *кустарей*), которое веками создавало шедевры вышивки, резьбы по дереву, ковроткачества, набивной ткани и т.п. Два таких центра очень хорошо известны – это село Абрамцево под Москвой, основанное Саввой и Елизаветой Мамонтовыми в 1870 году, и село Талашкино под Смоленском, которое в 1890-х годах основала княгиня Мария Тенишева. Они оба привлекали большое внимание как советских, так и западных исследователей. Тем не менее существует целый ряд других русских художественно-ремесленных поселений, затененных выдающимися достижениями Абрамцева и Талашкина, которые нуждаются в новых исследованиях и переоценке своего места. Целью данной статьи является попытка такой переоценки одного из них, а именно – села Соломенки.

Сегодня кустарные мастерские по вышивке, которые когда-то работали в селе Соломенки Тамбовской губернии, совсем

забыты. Несмотря на свою долгую и влиятельную жизнь (1891–1917) и их тесную связь с Еленой Дмитриевной Поленовой (1850–1898) и другими лидерами так называемого неорусского направления, мастерские в Соломенках еще ждут признания своего места в созданной нами довольно упрощенной картине русской художественной жизни в конце XIX века. Очевидной причиной пренебрежения к ним, в отличие от того статуса, который приобрели кустарные мастерские в Абрамцеве и Талашкине, является отсутствие какой-либо научной литературы, которая бы аккуратно отобразила их достижения для потомков¹. Но истинной причиной, видимо, является то, что жизненно важные связи, существовавшие когда-то между неорусским направлением в декоративно-прикладном искусстве и спонсируемым правительством движением за возрождение традиционных российских кустарных ремесел, были забыты или замалчивались как не имеющие отношение к «искусству».

Такие мастерские, как в селе Соломенки, Абрамцеве, Талашкине и многих других местах, в первую очередь служили местами образцового обучения, т.е. центрами содействия возрождению того или иного ремесла среди крестьянского населения. Кустарные ремесла были неотъемлемой частью социальной и экономической жизни России на протяжении веков. К 1870-м годам, когда их упадок впервые был замечен правительством, им дали общее определение как формы кустарного надомного производства, которой занимается отдельный крестьянин и члены его семьи в долгие зимние месяцы в качестве дополнения к сельскому хозяйству. Хотя количество кустарей в конце века составляло около семи миллионов, быстрая индустриализация России заставила многие формы кустарного производства уступить место механизации, в то время как фабричные товары вынуждали ремесленников производить все более и более дешевые продукты для поддержания их конкурентоспособности. Ремесла целиком зависели от посредников, которые одни только имели доступ к потребителю и являлись монополистами по поставке сырья и кредитованию. Смешно стало кустарю стараться искусно ук-

¹ Информация для этой статьи собрана из разных источников, ни один из которых не является самодостаточным. Я хочу поблагодарить г-жу Ирину Тамара, м-м Марину Клеповскую, семью Херрерра и особенно Николь и Александра Ляпиных за их бесценную помощь и щедрость в предоставлении материалов по Марии Федоровне и Марии Васильевне Якунчиковым.

расить свои товары или тратить время на качество продукции, так как система посредников делала такие усилия экономически бессмысленным.

Множественные статистические исследования, проведенные в 1870-х и 1880-х гг., показали, что некоторые кустарные производства имели хорошие шансы к возрождению. В особенности такие кустарные промыслы, как резьба по дереву, производство игрушек, иконопись, вышивка, кружевоплетение и ткачество имели то преимущество, что производили предметы роскоши, которые вряд ли могли быть заменены машинами, так как ручная работа и характерный орнамент гарантировал им рынки сбыта за пределами местных деревень и городов. Сначала под эгидой Министерства финансов, а затем, с 1888 года, Министерства сельского хозяйства и государственного имущества, провинциальные земства (органы местного самоуправления) начали осуществлять программы по возрождению лучших кустарных промыслов своей местности. Их работа заключалась в нахождении новых рынков, обеспечении сырьем и финансами, организации выставок и музеев лучших образцов для подражания и в организации технической экспертизы для улучшения качества продукции.

В дополнение к государственной поддержке и финансированию большой вклад вносили частные лица, подавляющее большинство из которых были женщины благородного происхождения, создававшие учебные мастерские в своих имениях. Эти частные мастерские за редким исключением специализировались на женских кустарных промыслах: вышивке, кружевоплетении, ткачестве и прядении. Побудительными мотивами организаторов были и филантропия, и здравый смысл, и стремление к просвещению народа. Княгини Львовы, желая уберечь местных девушек от работы на железной дороге, где они могли пристраститься к беспорядочному образу жизни, с помощью завышенной оплаты и стабильности трудоустройства привлекали их к изучению вышивки в своих мастерских. Другие организаторы, такие как госпожа С.П. Казначеева и княгини Н.Н. Шаховская и С.П. Долгорукова, открывали мастерские, чтобы помочь беднякам, пострадавшим от пожаров или неурожая. Мотивацией третьих, как, например, княгини Урусовой, было желание восстановить местный промысел, который когда-то был гордостью

и основной доходной статьей региона². Следуя в общем русле государственной политики, такие женщины-организаторы использовали свою изобретательность, свои связи, а также свои собственные средства для того, чтобы находить новые рынки сбыта, улучшать технологию и качество продукции, внедрять модели и узоры, которые могли бы соблазнить богатого потребителя в Москве или Санкт-Петербурге.

В такой исторической обстановке Мария Федоровна Якунчикова и открыла свои кустарные мастерские по изготовлению вышивки в селе Соломенки в 1891 году – в год великого голода. Мария Якунчикова, в девичестве Мамонтова, (1864–1952) была в то время уже известной фигурой в творческих кругах Москвы. В 1883 году Маша Мамонтова, племянница знаменитого филантропа Саввы Мамонтова, «прославилась» как самая плохая Снегурочка в постановке одноименной оперы в домашнем театре Мамонтова. Ее другом детства был художник Валентин Серов, который к 1890 году уже дважды писал ее портрет³. Когда она вышла замуж за представителя богатой московской купеческой династии Якунчиковых, сфера ее интересов и ее связи расширились, а также появилось значительное состояние, которое послужило финансовой опорой ее деятельности в селе Соломенки. Они с мужем Владимиром были активными меценатами: финансировали поездки художников в Италию, чтобы копировать картины эпохи Возрождения для Музея изящных искусств в Москве, и собирали библиотеку литературы по искусству. Брак Марии Федоровны также означал, что она теперь была связана родством с двумя женщинами, которые в немалой степени поспособствовали успеху ее мастерских. Это были Елена Поленова, художественный руководитель кустарных мастерских в Абрамцеве с 1885 по 1893 год, и Мария Васильевна Якунчикова, талантливая художница и близкий друг Поленова⁴. Понят-

² Подробное описание женских кустарных промыслов можно найти в статье Н. Каблукова «Общэкономическое значение женских кустарных промыслов и способы содействия им» в журнале «Новое слово». М., 1986. № 5. С. 55–86.

³ В 1884 году Серов изобразил ее в качестве амазонки, а в 1888 году написал ее портрет в белом платье.

⁴ Брат Елены Поленовой Василий женился на невестке Марии Федоровне Наталье Васильевне Якунчиковой, которая стала первым биографом Абрамцевских мастерских. Мария Васильевна была сводной сестрой мужа

но, что существование двух Марий Якунчиковых, вращавшихся в одних и тех же кругах и занимавшихся одинаковым делом, вызывало немало недоразумений. Типичную путаницу по их поводу увековечила в своих мемуарах княгиня М.К.Тенишева, соединившая обеих под именем М.Ф. Якунчикова-Вебер⁵. Без сомнения, сильный характер Марии Федоровны и ее предпринимательская жилка делали увлекательной задачу организации мастерских в Соломенках – по словам Игоря Грабаря, она «всегда была во власти какой-нибудь художественной идеи, отличалась кипучей энергией и вечно что-нибудь организовывала»⁶. В 1885 году ее теть, Елизавета Григорьевна Мамонтова (1847–1908), создала столярную кустарную мастерскую в своем имении Абрамцево к северу от Москвы. Она привлекла Елену Поленову в качестве художественного руководителя, чтобы сделать продукцию мастерской привлекательной в художественном отношении для клиента с изысканным вкусом. Примерно в то же время Мамонтова основала аналогичную мастерскую в Абрамцево для местных женщин, обучая их традиционным стежкам и узорам кружев и вышивки, используя в качестве модели антикварную мебель из музея Абрамцево. Этот эксперимент длился всего год или около того, прежде чем он был заброшен из-за нехватки времени и квалифицированного надзора.

Шесть лет спустя Мария Федоровна продолжила в Соломенках начинание своей тети. Верная духу возрождения кустарных промыслов, она помогла крестьянкам, дав им возможность пережить тот голодный год и холерные эпидемии: «Она начала с того, что поручила им скопировать старинные вышивки со своих рубашек на квадратных кусках полотна, которые могли быть использованы как скатерти, или же на длинных полотнах, которые превращались в оконные гардины. Они ткали свое собственное полотно, пряли свои нитки, красили их растительными красителями, главным образом, используя индиго и марену красную...»⁷

Марии Федоровны В.В. Якунчикова. Позже она вышла замуж за доктора Вебера и умерла от туберкулеза в Швейцарии.

⁵ Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Париж: Русское историко-генеалогическое общество Франции, 1933. С. 285.

⁶ Пикок Н. Новое движение в русском декоративном искусстве // Studio. Лондон, май, вып. 13 (1901). С. 274.

⁷ Там же.

К концу 1891 года она обратилась за помощью к Наталье Яковлевне Давыдовой (1873–1926), выпускнице Московского училища живописи, ваяния и зодчества⁸. Следуя примеру Поленовой в Абрамцеве, Давыдова взяла на себя руководство новыми мастерскими в Соломенках. Она создавала оригинальные рисунки портьер, ламбрекенов, сумочек, которые изготовлялись руками крестьянских женщин. Затем они продавались через абрамцевский салон в Москве «Магазин русских изделий»⁹.

Как только в прессе и общественном сознании обсуждение последствий голода потеряло свою остроту, стали очевидны преимущества этой новой системы в художественных промыслах. Рынок был наводнен товарами множества кустарных мастерских, большинство из которых появились в связи с голодом и их продажи зависели от благотворительного настроения публики. Выделиться из ряда своих собратьев для конкретной мастерской было вопросом коммерческого выживания, а услуги профессионально обученных художников, понимающих последние вкусы высших классов, стало бесценным активом. Современное звучание, приносимое Давыдовой, требовало нового диапазона цветов, все из которых получались из растительных красителей, а также восстановления архаичных техник вышивания, давно вышедших из употребления. Но так же как и ранний ассортимент Абрамцева, эти чрезвычайно инновационные изделия оставались, по большей части, технологически и в других смыслах в рамках общего движения кустарных художественных промыслов.

Только в 1896 году село Соломенки вышло на более широкий рынок – событие, которое совпало, или, возможно, так было спланировано, с первым эскизом Елены Поленовой для мастерской. Еще в 1894 году Поленова отказала Марии Федоровне в разработке вышивки в виде панно «в русском стиле». С 1893 года она закончила работать на Абрамцевской ковровой фабрике и, желая вернуться к незавершенным проектам, была не го-

⁸ Наталья Давыдова остается загадочной и недооцененной фигурой. Как и ее начальница и друг М.Ф. Якунчикова, она, вероятно, пострадала от путаницы с именем, поскольку ее легко перепутать с Н.М. Давыдовой, возглавлявшей кустарную художественную мастерскую в Вербовке на Украине. По поводу этого недоразумения см. статью Натальи Адаскиной в этом же номере.

⁹ Это не означает, конечно, что продукция мастерской состояла полностью из художественной вышивки и аппликаций.

това поселиться в Соломенках. Однако после смерти матери в конце 1895 года стесненное финансовое положение заставило ее пересмотреть свое решение. Вскоре она выбрала для панно тему сказочной жар-птицы, что оказалось интересным продолжением ее собственной работы по иллюстрации сказок: «Я изображу темную ночь с облаками в вышине, сквозь которые видны луна и звезды. В середине дерево с золотыми плодами. На ветке трепещет огненная птица. Вокруг дерева завитки и переплетение фантастических цветов и трав. Внизу, в корнях дерева, прячется заяц, и еще ниже болотная трава, камни и водоросли – все в высшей степени стилизовано»¹⁰. Готовое панно, размером 12 футов в высоту и 7 футов в ширину, было частью экспозиции села Соломенки на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году. Есть, по крайней мере, две версии такого панно, ни одно из которых не соответствует описанию Поленовой: одно не соответствует по размеру и форме, на другом отсутствует большинство деталей. Тем не менее они представляют русский стиль в подходе к орнаменту и дизайну, который Поленова принесла с собой в Соломенки и который привел к формированию узнаваемой «школы Поленовой» в прикладном искусстве¹¹.

К середине 1890-х гг. Поленова почти исключительно работает над проблемой стилизации растительных и животных мотивов. Это был давний интерес, который заключался в кропотливой работе над эскизами растений с натуры и особенно с кустарями в Абрамцеве. Собрав коллекцию кустарных изделий с резьбой и росписью в качестве образцов для своего дизайна мебели, она разделила их на три типа: абстрактная геометрическая резьба, пышная «барочная» резьба с глубоким рельефом и стилизованные мотивы растительного и животного мира (обычно в сочетании с геометрическим типом), «пропитанные впечатлениями от природы». Именно эту последнюю категорию Поленова выделила как наиболее продуктивную основу для построения нового кустарного художественного стиля, который включил бы

¹⁰ Цит. по: Семенцов А.И. Е.Д. Поленова. М.: Типография Мамонтова, 1902. С. 44.

¹¹ Полный перечень кустарных ремесел на выставке в Нижнем Новгороде см.: Рогосская А. Кустари на Всероссийской выставке // Новое слово. М., вып. 1 (1896). С. 1–19. О противоречиях см.: Горький М. Кустарная промышленность. М.: Искусство, вып. 5 (1936). С. 142–143.

в себя мировоззрение и эстетические идеалы художника-кустара и одновременно придал бы ему большую выразительную силу. Растительный орнамент, способный без конца видоизменяться и воспринимать индивидуальные трактовки, стал, пожалуй, самой значительной и глубоко личной художественной находкой Поленовой. Он, несомненно, породил представление о «декаденстве», в котором до недавнего времени советская критика обвиняла мастерские в Абрамцеве и Талашкине. Можно провести параллель между Поленовой и ее современником Михаилом Врубелем, которые оба по праву считаются предтечами символизма за свои эксперименты по повышению выразительности образа. Оба заслужили неодобрение критика Владимира Стасова – этого самозванного защитника здорового реализма и национальной чистоты в русском искусстве. И оба были высоко оценены молодым поколением, как провозгласил журнал «Мир искусства» в 1898 году, не только своим искусством, но и своим образом жизни. После смерти Поленовой появился своего рода миф о том, что автор строила свои орнаменты строго символическим образом. С одной стороны, она обладала даром синестезии, так что когда она слушала музыку и «переживала звуки, то к ней приходили четкие узоры» – структуры, содержащие «таинственную мысль»¹². Кроме того, рассказывали, что многие из ее узоров приходили к ней во сне: «Елена Дмитриевна ставила перед собой задачу найти в природе формы, с помощью которых можно передать внутренние ощущения, – жажду символического отображения. Ее голова работала и днем, и ночью. После впечатлений дня ей часто снились фантастические цветы, наполненные жизнью, и, пробудившись, она спешила запечатлеть их на бумаге»¹³.

В последние несколько лет своей жизни стремление найти выражение для внутреннего опыта стало главным в искусстве Поленовой. Это проявилось в ее переписке с Марией Васильев-ной Якунчиковой, в ее откровенно символистических картинах и даже в предварительных работах для планировавшейся Общественной передвижной выставки библейских и исторических картин. Но орнаменты, которые она разработала для села Со-

¹² Цит. По: *Сахарова Е.Д.* Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова. Хроника жизни художников. М., 1964. С. 768.

¹³ *Семенцов А.И.* Е.Д. Поленова. М.: Типография Мамонтова, 1902. С. 45.

ломенки, были, пожалуй, самыми успешными. Для нее не было никакого противоречия в том, что такой субъективный и личностный стиль мог в то же время выразить «русский дух», который чувствовался в лучших образцах кустарных промыслов. Ее убеждение в том, что современный русский художник может при помощи прямого субъективного интуитивного опыта получить доступ к мироощущению русского крестьянина и выразить его сущность в новых формах, что ее искусство – это старое вино в новой бутылке, – стало настоящим краеугольным камнем так называемого неорусского направления.

В этом и была суть последнего задания от Марии Федоровны – спроектировать столовую «в русском стиле», которая называется «Нара» по ее местонахождению на живописных берегах одноименной реки. Все что мы знаем об этом проекте, в котором Поленова сотрудничала с ее ставленником и близким другом Александром Головиным, сообщила мисс Нетта Пикок – англичанка, которая познакомилась с Поленовой в это время (1897–1898), опубликовавшая подробности в американском журнале «Художник»¹⁴.

Вся поверхность стен в длинной, узкой комнате должна была быть покрыта чередующимися орнаментальными полосами и панелями, окрашенными или вышитыми льняной нитью, спряденной и окрашенной в кустарных мастерских Соломенки. Многие неопознанные орнаменты Поленовой, которые были опубликованы, предназначались для этой комнаты. Среди них вышитые панно «Цветы приветствуют восходящее солнце» над одной из дверей. Мисс Пикок описывает это так: «Эта панель должна была держаться на льняных полотнах трех разных цветов, соединенных между собой: самое верхнее полотно бледно-розовое, центральное серо-голубое, а нижнее – зеленого цвета. Восходящее солнце ярко-красное с золотыми лучами, все цветы, так грациозно склоненные вперед, имеют кремовый оттенок, а листья и стебли фиолетовый, темно-синий и желто-зеленый»¹⁵. Для ниши на другом конце комнаты Головин придумал панно, изображающее царевн-лебедей (дочерей морского царя и излюбленный мотив как Марии Васильевны Якунчиковой, так и Михаила Врубеля),

¹⁴ Пикок Н. Столовая в деревянном доме в России // Артист Нью-Йорк. Вып. 14, январь – апрель (1899). С. 1–7.

¹⁵ Там же. С. 4.

в «изысканном смешении деликатных розовато-лиловых, зеленых и синих тонов». Налево, спрятавшись в темном углу, находилось панно Поленовой «Жар-птица»: «Серо-зеленый туман, пробирающийся сквозь мрачные ветви деревьев с лиловыми цветами и золотыми плодами, интенсивно голубое небо, группа темных деревьев на заднем плане, стены из серого камня с нависающими дикими цветами; и пламя цвета, исходящее изнутри самой птицы, производят магическое художественное впечатление¹⁶. Другие части комнаты были заполнены фризами из стилизованных одуванчиков, крокусов, гербер и других цветов; они перемежались резными деревянными панелями, созданными, что очень любопытно, под впечатлением ранних русских рукописей.

В своем завершенном состоянии с изразцовыми печами и мебелью из Абрамцевских керамических и мебельных мастерских, столовая превзошла бы причудливую фантазию богатой покровительницы и превратилась в сказочную игровую комнату. Она, безусловно, должна была служить выставкой талантов нескольких кустарных художественных мастерских, которыми прямо или косвенно занималась семья Мамонтовых, а также укреплять веру в будущее модернизированных кустарных художественных промыслов в домах образованных русских. В качестве одного из немногих ансамблей, полностью оформленных в едином современном русском стиле, осуществленным мастерами кустарных художественных промыслов, столовая Якунчиковой была важной вехой в истории такой выставки образцовых домов, как Выставка архитектуры и промышленного искусства в новом стиле (Москва, 1902–1903), и Выставка современного искусства (Санкт-Петербург, 1903)¹⁷. Данный проект заинтересовал Уолтера Крейга и других организаторов выставок по искусству и декоративно-прикладному искусству в Англии как «подлинно национальный проект, в котором так удачно и умело были использованы легенды и сказки для декорирования плоских поверхностей»¹⁸. Поленова никогда не увидела завершенной столовой. 7 ноября 1898 года она умерла от опухоли головного мозга, оставив

¹⁶ Пикок Н. Столовая в деревянном доме в России // Артист Нью-Йорк. Вып. 14, январь – апрель (1899). С. 5–6.

¹⁷ См. подробнее: «Мир искусства». Санкт-Петербург, № 5–6 (1903). С. 220–246 и «Мир искусства». Санкт-Петербург, № 3 (1903). С. 97–136.

¹⁸ Пикок Н. Дань памяти Елене Поленовой // Искусство и художественная промышленность. СПб., № 18 (1900). С. 412.

Головину оставшуюся работу. Судя по немногочисленности его моделей вышивки, то было одно из очень немногих его заданий для села Соломенки. Но как главный наследник работы Поленовой он довел ее методы стилизации до грани карикатуры, создавая странных керамических птиц, напоминающих по форме чудовищ, и фантастическую сказочную мебель с инкрустацией для Абрамцевских керамических и мебельных мастерских. Несмотря на то что эти крайности сильно критиковали за их грубость и примитивизм, они также являлись экспериментами в изучении характерных форм, структур и орнаментов кустарного декоративного искусства.

Если столовая Якунчиковой была лебединой песней Поленовой, то павильон кустарного декоративного искусства в русской секции на Всемирной выставке в Париже 1890 года был данью уважения и к ее достижениям, и к достижениям ее последователей. Мария Федоровна как вице-президент Комитета по кустарным художественным промыслам была главным организатором павильона, который был размещен в «Русской деревне», созданной по проекту Константина Коровина. Групповой фото-портрет на фоне деревни дает редкую возможность взглянуть на главных организаторов и исполнителей проекта: в центре сидят обе Якунчиковы, а Наталья Давыдова стоит за ними. Дальше Коровин, архитектор проекта, а правее со шляпой в руке Головин, который отвечал за внутреннее убранство залов, демонстрирующих кустарное искусство. В задних рядах – резчики и столяры, привезенные из еще одного мамонтовского предприятия, – мастерской Троицкого монастыря (ныне Загорск), недалеко от Абрамцева. Фотография является напоминанием о том, что большой успех России в области кустарных художественных промыслов на выставке был в значительной степени обеспечен тем, что Мария Федоровна тщательно отобрала и продемонстрировала «лучшее и самое современное в русском декоративно-прикладном искусстве», по большей части собранное из изделий мастерских в Абрамцеве, Сергиевом Пасаде и Соломенках.

Внутри павильона преобладали мебель и керамика из мастерских Абрамцева, но в одном углу стоял огромный шкаф с зооморфными ножками, спроектированными Марией Васильевной Якунчиковой. В нем хранилась коллекция антикварных и современных изделий кустарного искусства, в том числе и собственная модель игрушечного русского города Якунчиковой.

И шкаф, и город были изготовлены в мастерских Сергиева Посада. Стены и балюстрады были задрапированы соломенскими вышивками по эскизам Давыдовой и небольшими полотнами, украшенными растительными орнаментами Поленовой.

Идеальным примером гармоничного сочетания старого и нового была экспозиция набивной ткани, содержащей традиционные отпечатки со старых досок и новые мотивы Давыдовой. Будучи и недорогой, и красивой, она многими метрами скупалась парижскими портными. Одна из таких традиционных набивных тканей послужила в качестве модели для акварельного эскиза Марии Васильевны Якунчиковой, предназначенного, возможно, для ковра или текстильного панно. Впрочем, такая приверженность традиции не типична для Якунчиковой. Ее верность живописи и изобразительному искусству ясно проявилась в большом панно в виде аппликации с изображением маленькой девочки в зачарованном лесу, которое она сама спроектировала, раскроила и сшила для выставки. После такого небывалого успеха в Париже мастерские в Соломенках заслужили на время популярность и на родине. Журнал «Мир искусства» без устали их хвалил и публиковал репродукции; Соломенки заняли видное место в выставках «Мира искусства». Примерно к 1902 году, однако, появились первые признаки охлаждения со стороны арбитров «прогрессивности» в искусстве, т.е. художников объединения «Мир искусства». Александр Бенуа, в частности, осудил все неорусское направление как за эстетические излишества, так и за его отрицательное воздействие на кустарные художественные ремесла. Когда увлечение эстетикой кустарного творчества уступило место неоклассическому стилю, большинство художников, пробовавших себя в кустарных художественных промыслах, оставили его как пройденный этап в своем личном развитии.

Мария Федоровна Якунчикова и Наталия Давыдова были исключениями, оставшимися верными идее реформы кустарных художественных промыслов и в советский период. В первое десятилетие XX века их обязанности только умножались: Давыдова работала в качестве дизайнера и в московском музее кустарных ремесел, и в мастерских Сергиева Посада и Абрамцева после смерти Поленовой, и даже для княгини М.К. Тенишевой, которая открыла свои собственные мастерские в Талашкине под Смоленском. Мария Федоровна принимала активное участие в органи-

зации первой всероссийской выставки кустарных художественных ремесел, которая прошла в Москве в 1902 году. В 1908-м после смерти Елизаветы Мамонтовой она вместе с Давыдовой возглавила работу мастерских в Абрамцеве, а в следующем году открыла ковроткаческую мастерскую в Соломенках, в которой проходили подготовку шестьдесят учениц.

Примерно после 1902 года Соломенки потеряли свою самобытность и стали просто частью процесса возрождения кустарного искусства. Поскольку Давыдова все более была поглощена работой над иконостасом и мебелью в Абрамцеве, она все меньше занималась вышивкой в Соломенках. Насколько мы можем судить, большая часть выпускавшейся продукции была традиционной и по рисунку, и по исполнению, а отношение к «символизму» и экстравагантности неорусского стиля продолжало ухудшаться. И Давыдова, и Якунчикова сохранили свои связи с Соломенками вплоть до революции 1917 года, когда мастерские были сожжены. Даже тогда неутомимая Мария Федоровна вернулась к работе, составлявшей смысл ее жизни, и создала артель вышивальщиц в Тарусе к югу от Москвы.

Село Соломенки заслуживает упоминания в истории современного российского искусства благодаря своей связи с Еленой Поленовой и ее школой. Следует полностью раскрыть эту связь и осознать, как мало романтизма и как много коммерческого духа ассоциируется с направлением, известным как неорусский стиль.

Перевод с английского Л.Г. Мясниковой

СТЕКЛО КАК СИМВОЛ

Стекло как материалу – художественному и строительному – было уготовано символическое предназначение благодаря его природным качествам. Пожалуй, вся его символика связана с эстетикой прозрачности, транспарентности, хрупкости, а также с разным семиотическим и философским толкованием этих свойств. Оптическая природа стекла, его способность отражать и преломлять свет также «ответственны» за возникновение одного из самых знаковых символов. Понятие «магический кристалл» стало вневременным, вобрало тайну духовных смыслов, философских и мистических толкований. И наконец, самое многомерное понимание символика стекла заключено в его особом соизмерении с пространством. Стекло как «окно в мир» – такова его историко-культурная и художественная роль, начиная с эпохи Ренессанса. Напомним, что в XV веке создание зеркала предвещает появление мифа о зазеркалье, который с течением времени приобретает все новые оттенки и смыслы, находит многочисленные формы отражения в искусстве, вплоть до наших дней.

Миф о стекле как об особой субстанции – прозрачной, хрупкой, легкой, имеющей четвертое измерение, т.е. 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 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»¹, т.е. речь шла о требовании особого символического пространства, дистанцированного от бытового

¹ Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 119.

и способного проявить его сущность. И наконец, сам Хрустальный дворец – крупнейшее сооружение того времени воспринимался современниками в ореоле мифического сознания. Немецкий архитектор Р. Лукэ, издавший в Берлине в 1869 году книгу «О власти пространства в строительном искусстве», писал о нем: «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»².

Стекло становится образом и символом пространства, и в этом состоит его всеобъемлющая роль и значение в искусстве XX века. Его способность к созданию 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 выставочных 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 т.д. 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, т.е. выражает самую суть эстетических воззрений эпохи.

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 поэтов-символистов. Непосредственное использование литературных цитат при соз-

² Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 122.

дании ваз из стекла, керамики – прямое доказательство непосредственного взаимопроникновения.

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 непрерывному процессу творческого формирования. 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, «форма, потерявшая конструктивно-рациональный смысл, восполняет эту потерю сюжетно-изобразительной символикой»³.

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». Б. Пастернак в статье о П.М. Верлене заметил: «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»⁴.

В таком контексте рассуждений мы называем знаковых художников декоративного искусства рубежа XIX–XX веков, остающихся таковыми поныне. Не так часто в истории декоративного искусства встречаются имена, за которыми стоит целое художественное направление или школа. К ним 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»⁵.

³ Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929. С. 151.

⁴ Пастернак Б. Об искусстве. М., 1990. С. 11.

⁵ Нащокина М.В. Модерн в архитектуре Москвы. М., 2000. С. 38.

Нам интересно рассмотреть, как символические смыслы стекла раскрывались в предметном творчестве. Если в стекольных мифах об архитектуре основными художественными характеристиками были прозрачность, хрупкость, отражение света, то в создании предметных форм на первый план выступают пластичность и цветоносность материала. Здесь мы обращаемся к наследию Эмиля Галле, который вошел в историю мирового стеклоделия как создатель авторской техники резьбы многослойного цветного стекла. Эта техническая новация стала художественным феноменом авторского почерка и вошла в лексикон мирового стеклоделия как «техника Галле». В начале 1900-х гг. он создает свои лучшие вазы с мотивами любимых цветов – «Орхидея», «Ирисы», «Лилии», «Магнолия», «Нарциссы», исполненные в технике «маркетри». 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 «стекольными поэмами» – «*poemes vitrifies*». Описания цветов из цикла «Озарения» А. Рембо, названного «пейзажем души», удивительно точно ложатся на восприятие стекла Галле. Кажется, что в его изысканных изощренных метафорах заключено все величие роскошных фактур и красок работ Галле, а еще шире заключена эстетика природных ощущений той эпохи.

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»⁶. Созданный образ дополнялся надписью – цитатой из Метерлинка, расположенной у края вазы. «Говорящее стекло» (*verrieres parlantes*) – так называли сте-

⁶ «Лотарингские орхидеи...» Искусство Э. Галле и братьев Дом. СПб., 1999. С. 36.

кольные творения Галле, когда начиная с середины 1880-х гг. он стал вводить цитаты любимых им поэтов-символистов Ш. Бодлера, М. Метерлинка, П. Верлена – это особое явление в искусстве стекла, несомненно, связанное с эстетикой символизма. Поэтические ноты стекольных 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 помогали 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 энigmatическим, французы любят ясность, и они правы»⁷. 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 т.д.

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 внятен 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 ней стихами графа Р. де Монтескью, 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 всегда образно заметил О. Уайльд: «В вазы Галле нельзя ставить цветы. Они в них кажутся увядшими»⁸.

⁷ «Лотарингские орхидеи...»... С. 6.

⁸ Французский фарфор и стекло 18 – нач. 20 века. Каталог выставки. Павловск, 2010. С. 12.

Особое место в творчестве Галле занимает ваза «Орфей», созданная по рисунку его друга, художника В. Пруве, для выставки в Париже 1889 года. 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. 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 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 Kate Greenaway в книге «*Language of Flowers*» (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 чащу 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, начиная с 1877 года печатал научные статьи в сборниках и журналах. Генриетта Гримм – жена художника, была убеждена в том, что все созданное и «оживленное» Галле в декоративном искусстве стало возможно благодаря изучению цветов и растений как ученого и как художника.

В рассуждениях о символическом декоре Галле задавался вопросом: «Каково декоративное качество символа?», или «Является ли символ декоративным элементом орнамента?». «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»⁹.

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 им 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 разукрашенного стекла»¹⁰. Заметим, что одним из последних авторских шедевров стала ваза – посвящение «Фурко» (1904, музей школы Нанси), в которой скульптурная форма достигла максимальной выразительности.

⁹ Заева-Бурдонская Е. Э. Галле. Апокриф и канон стиля. Символический декор. М., 2010. С. 421.

¹⁰ «Лотарингские орхидеи...»... С. 17.

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 временем 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 по степени значимости с архитекторами Ван де Вельде и Г. Гимаром¹¹. Авторский почерк художника неотделим от созданной им техники исполнения, известной как «техника потерян-ного воска» – «cire perdue». Ее особенность позволяла каждый раз получать уникальное изделие, так как после его изготовления форма отливки уничтожалась.

Лалика не без основания считают родоначальником стиля модерн в ювелирном искусстве. Его идеи – художественные и технические – произвели переворот в понятии 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 жемчуг, несли символическую нагрузку. В общей символике камней он является высшим знаком совершенства и красоты, и, безусловно, в его любви к природным материалам – жемчугу, слоновой и черепаховой кости, кораллам, янтарию, 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.

¹¹ Clouzot H. L'époque Lalique ou les origines de l'Art Modern // La Revue Mondial. 1933. May.

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 символ мистического звучания, 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» американца Луи Комфорта Тиффани (музей Метрополитен. Нью-Йорк, 1896), выполненной в авторской технике «фавриль глас», на изобретение которой он приобрел патент в 1893 году (иризация стекла парами окислов металлов, дающая необыкновенный эффект радужной поверхности)¹². 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. Вийера. Цветам стекла Тиффани давал образные названия: «цвет красной парчи», «лазуриновая синев», «сине-зеленый атлас павлиньих перьев» и т.д. Сложность цветовых сочетаний, переход из одной тональности в другую

¹² См.: Казакова Л.В. Женские и флоральные мотивы в декоративно-прикладном искусстве модерна. М., 2009. С. 33.

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, вырисовывавшиеся в тягучей массе стекла, казались абстрактными, но, тем не менее, вызывали определенное чувство сходства и узнаваемости с тем или иным цветком. В созданном Тиффани «саду цветов» язык символов не звучал столь 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 помешал ему стать родоначальником нового стиля в стекле XX века.

Стекло в пространстве и пространство в стекле стало главной символично-метафорической темой в творчестве художников стекла XX–XXI веков. Прозрачность остается основным средством реализации идей в создании иллюзорного пространства. Зеркальные отражения, рефлексия света обрели реальные воплощения в арт-объектах, инсталляциях ведущих зарубежных и отечественных художников. Стремление авторов соединить дух и материю, внешнее и внутреннее, реальное и иллюзорное приводят к созданию метафорических моделей пространства. Проницаемая бесконечность, объята светом и воздухом, вызывает ощущения иных измерений в работах Любови Савельевой. «Воздух», «Мое пространство». «Ветер», «Отражения» и другие работы автора уже самими названиями определяют кредо автора. Вовлеченность взгляда зрителя внутрь формы-сферы, ее

перетекающих объемов, множественность точек восприятия вызывают ощущение многомерности внутренней жизни пространства, его бесконечной трансформации.

Юлия Мерзликина создала свой формотворческий тип инсталляции, состоящий из кубов с отражающими поверхностями зеркальных покрытий. Зеркало из культового предмета превращается в средство преобразования окружающей реальности. Ее арт-объекты из серии «Стихии» (2010–2011) достигают ощущения визуального движения объемов вокруг своей оси. Произведения такого рода, наделенные энергией ритмов, кинетических эффектов, преобразуют любое пространство, превращают его из инертного в осязаемое.

Ольга Победова создала в оптическом стекле свою концепцию «кристаллического» пространства. Ее идея тесно связана с наследием К. Малевича, прежде всего с его известными «архитекторами». Средствами абстрактных геометрических форм-модулей Победова создает своеобразные архитектурные мини-полисы, воплощающие символическую знаковую природу «чистой формы». Свет в работе с оптическим стеклом выступает как художественная субстанция с его особым ореолом свечения. Именно благодаря его преобразовательной силе, лучезарным потокам происходит почти экстатическое по силе эмоциональное воздействие. В знаковой работе Победовой «Собор» спектральные вспышки радужного света, подобно цветным отблескам витража, создают ощущение сакрального пространства. Линзы, отшлифованные на внешних гранях формы, становятся арками, апсидами, входами, уводящими взгляд внутрь объема.

Так, мы снова обращаемся к истокам стекольного архитектурного мифа, возникшего на рубеже XIX–XX веков, но уже в совершенно ином контексте мировоззренческого и пространственного мышления. В XX–XXI веках стекло заметно расширило сферу наших «символических чувств». Сохранив свое исторически предписанное ему символическое пространственное звучание, оно помогает нам видеть мир в непрерывном движении и многообразии его бесконечных метаморфоз.

НОВЫЕ ГРАНИ И АСПЕКТЫ СИМВОЛИЗМА

М. Бертеле

РУССКИЙ ЗАЛ НА ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ 1907 ГОДА

О первых показах русского искусства западной публике, которые состоялись на масштабной выставке русского искусства, организованной Сергеем Дягилевым на Осеннем салоне в Париже в 1906 году, а затем в Берлине в Галерее Шульте в декабре того же года, было написано много. Гораздо меньше внимания уделено третьей остановке этой же выставки – на венецианской Биеннале 1907 года.

Открытие в 2008 году для публики исторического архива венецианской Биеннале позволило реконструировать, на базе многочисленных не изданных доселе документов, сложные организационные перипетии этого важного события в русско-итальянских художественных отношениях.

В Венеции о парижской выставке стало известно из обзора ежедневной прессы Франции и Германии, которые в это время представляли собой главные центры европейской художественной культуры; в данном случае речь идет о парижских Салонах и мюнхенском Сецессионе, ставшими своеобразными вдохновителями главной международной выставки, организованной впервые в Италии.

Главный секретарь Биеннале сенатор Фраделетто после посещения Осеннего салона предложил Дягилеву должность комиссара русской секции, для которой предполагалось выделить большой зал Выставочного дворца. Дягилев принял предложение, однако, несмотря на постоянные приглашения проработать все на месте будущей экспозиции, не нашел времени удостоить своим визитом Венецию, тем самым вызвав недовольство руко-

водства Биеннале. Последующие нарушения и задержки из-за постоянных поездок Дягилева между европейскими странами и Россией были интерпретированы как несоблюдение правил соглашения и неуважение к самой Биеннале. Таким образом, между Рождеством и Новым годом Фраделетто отзывает у Дягилева свое предложение.

Дягилев, осознав в свою очередь всю серьезность ситуации, предпринимает попытки восстановить свои позиции. Скомпрометировав полностью свои отношения с Фраделетто, он больше не обращается к нему напрямую, но апеллирует к венецианским «bureau d'exposition», а по более деликатным вопросам ищет других посредников. Прежде всего он обращается к почетному президенту парижского Осеннего салона графине Фреффюль. В длинном и напряженном письме Дягилев оправдывает свое поведение по отношению к Фраделетто, прибегая в объяснении к особенностям положения русских в европейском контексте.

Ниже мы приводим полный текст письма Дягилева, который публикуется нами впервые.

После великолепного успеха выставки в Париже, обязанный большей частью вашей могущественной поддержке, я был приглашен в Лондон, Вену, Брюссель, Барселону, Дрезден, Прагу, Мюнхен и Венецию. Я отказался от всех этих выставок, чтобы посвятить себя, сообразно вашему желанию, последней. Но, несмотря на то, что русская секция на венецианской выставке мне была уже обеспечена, еще до своего рождения она вызвала большие неприятности.

В первую очередь надо убедить коллекционеров одолжить свои картины для еще одной выставки, которая продлится более 6 месяцев; они уже были так любезны пожертвовать эти работы для выставок в Париже и Берлине, пренебрегая своим личным удовольствием и рискуя, выставляя свои работы. При этом мы, русские, находимся в ситуации, довольно отличной от других участников, потому что мы единственные должны привлекать коллекционеров для возможности демонстрировать наше искусство, знакомое иностранцам, на современных выставках. <...>

Но есть еще один более серьезный вопрос, а именно – финансирование этого предприятия. Бельгийская секция запросила у своего правительства субсидию в 25 000 франков, которое было им предоставлено; как вы понимаете, если русский зал намного важнее, чем бельгийский, то он должен предусматривать бюджет не менее чем 30 000!

Эта сумма тем более необходима, так как господин Фраделетто пожелал, не без основания, чтобы русский зал был оформлен в национальном стиле. Теперь, как Вы хорошо знаете, в нынешних условиях

ни великий князь Владимир, ни правительство не предоставит нам эти средства, и поэтому я должен еще раз, из чистой преданности, искать эту сумму у таких же любителей искусства, как я сам, что является ни легким, и ни самым приятным делом; господин Фраделетто, мне кажется, не учитывает эти обстоятельства.

Должны ли мы все еще надеяться, что вопрос тенденциозности в искусстве не станет источником конфликта, господин Фраделетто не скрывает своего жесткого мнения по поводу современной части парижской выставки.

Ни один из моих коллег (или сотрудников) по многим художественным предприятиям, которые я организовывал, ни великий князь Владимир, ни великий князь Николай, ни великая княгиня Ольденбургская, ни великий герцог Гессенский, ни Императорская Академия Художеств, ни мюнхенский Сецессион, ни, наконец, Осенний салон не контролировали мои проекты и не пытались навязать свою волю, даже косвенным образом, что я никогда и не принял бы.

Несмотря на такое долгое изложение, я бы хотел, в первую очередь, быть любезным с Вами и с графом Гримани, и доказать свою симпатию городу Венеции, о котором у меня сохранились самые теплые воспоминания. Я верю, что должен быть упорным в выполнении миссии, возложенной на меня и сделать все, чтобы моя страна приняла участие в выставке, которой господин Фраделетто является самым влиятельным создателем. Но я хотел бы не лишаться своей свободы никоим образом и организовать выставку в соответствии с моими достоинствами и недостатками, которые, в конце концов, являются достоинствами и недостатками моей страны.

В свою очередь графиня, обращаясь к Фраделетто, приводит расовые аргументы:

Здесь я хотела бы призвать к Вашей доброте и просить Вас учитывать, что недостатки мсье Дягилева относятся к его расе, а не к его персоне.

Мы, итальянцы и французы, братья. Латиняне – не славяне, помните это: этот аргумент наиважнейший в моем выступлении в его защиту!

Мсье Сергей Дягилев никогда не пишет – или редко – но у него есть способность реально действовать – у него есть талант быть успешным в том, что он делает – что встречается довольно редко – то, что он обещает сделать, он обязательно исполнит.

Ощувив трепетное отношение Фраделетто к международному политическому равновесию, Дягилев разыгрывает свою последнюю карту: он обращается к итальянскому послу в Санкт-

Петербурге с просьбой заступиться за него перед руководством Биеннале. В конце концов в Фраделетто пронизательный дипломат победил непреклонного бюрократа, и он не смог не принять вновь русскую секцию на выставку. И хотя она не могла быть уже осуществлена в центральном зале, как было договорено ранее, зато была готова к открытию Биеннале – 27 апреля.

Русскую секцию разместили в зале, сбоку от вестибюля, в «широком и ярком пространстве со светлыми, золотистыми тонами». По найденным в архивах фотографиям можно восстановить довольно незатейливую экспозицию: несмотря на первоначальный запрос об украшении зала в национальном русском стиле, для которого Дягилев предлагал Бакста быть главным декоратором, помещение осталось без особого украшения. В центре зала были выставлены резные предметы домашней утвари, изготовленные художниками-ремесленниками школы Талашкино.

Экспозиция включала в себя 84 произведения искусства, 67 живописных и 17 скульптурных. В отличие от парижской выставки, в своем венецианском отборе Дягилев ограничил количество участников из близкого ему круга «Мира искусства», многие же художники были представлены лишь одной работой. Из них – Виктор Борисов-Мусатов, скончавшийся за два года до этого, представленный акварелью из коллекции Сергея Боткина, и Павел Кузнецов – работой «Голубой фонтан» из коллекции Ивана Трояновского; после триумфального европейского турне работа была приобретена Третьяковской галерей, где находится по сей день.

Художником, представленным наиболее полно, так как его работы находились не только в русском зале, оказался Михаил Врубель. Важность, которую придавал Дягилев фигуре Врубеля, единственному художнику, которому был выделен отдельный зал на Осеннем салоне, была подтверждена в Венеции, где было представлено пять его живописных полотен, семь майолик, изготовленных в печах имения Саввы Мамонтова, и два предмета декоративно-прикладного искусства. Врубель вместе с Серафимом Судьбининим и Константином Сомовым выставляется также в международных залах по приглашению исполнительного комитета Биеннале, что подтверждает, что его имя было известно в Венеции еще до появления здесь Дягилева. Он был отмечен итальянской критикой как «самый характерный, самый индиви-

дуальный художник и наименее западный во всей русской секции», открытый и оцененный посмертно. Фактически в 1907 году художник был еще жив, тем не менее во всех архивных документах, как и в итальянских критических текстах, о нем говорится как об уже умершем художнике и поэтому снискавшем посмертное признание.

Серафим Судьбинин показывал 8 скульптур, разбросанных по 3 разным секциям: в русском зале была представлена наиболее обсуждаемая работа, мраморный портрет Горького, однозначно положительно оцененный итальянской критикой за свой виризм и высокие пластические качества. В скульптуре была передана нерушимая моральная и интеллектуальная целостность – характеристика, часто присваиваемая Горькому, известному в это время благодаря первым переводам его произведений на итальянский язык и его пребыванию в изгнании на острове Капри. В скульптуре Судьбинина некоторые критики видели слабое эхо русской революции, которое отсутствовало в других выставленных работах. Судьбинин представил еще три скульптурные композиции на мифологические сюжеты в международном зале и две антистетические скульптурные пары в так называемом Зале Грёз.

Этот зал представлял собой одно из самых современных и новаторских декоративных оформлений предвоенного периода в Венеции. Оформителями, как и комиссарами, были Галилео Кини и Плинио Номеллини, «тосканские дивизионисты, объединенные своей влюбленностью в символизм», к которым присоединился Газетано Превиати и скульптор Эдуардо Де Альбертис. Зал украшен, по мнению итальянских журналистов, «во вкусе Д'Аннунцио: с картинами, декоративными панно с изображениями гирлянд и фигурок путти, полихромным узором, майоликовым полом, вазами и другими предметами прикладного искусства». Зал представлял удачный союз живописи, скульптуры и графики, выставленными в едином экспозиционном пространстве.

В том же 1907 году было представлено другое известное художественное произведение, а именно – гигантский живописный цикл Аристиды Сарторио для центрального зала Выставочного дворца. Благодаря этим двум залам Биеннале 1907 года вошло в историю как символистское «предприятие».

Зал Грёз располагался напротив русского зала, что должно было создавать у критики и публики впечатление единого цело-

го, составленного из эклектики дягилевской секции и декадентской эстетики Зала Грёза. Среди 40 залов Выставочного дворца русский зал стал самым посещаемым публикой, которая жаждала увидеть новые экзотические сюжеты и трактовки.

Непочтительное отношение, которое выказал Главный секретарь Биеннале к Дягилевскому залу, с одной стороны, и «нездоровый интерес общественности», с другой, являются показателями того поверхностного приема, каким было встречено русское искусство итальянской публикой. Очевидно, что итальянская культурная среда не была готова принять и оценить по достоинству абсолютно новаторские работы, представленные Россией наравне с другими большими западными нациями.

Исключением была прогрессистская итальянская критика, и в первую очередь Витторио Пика, один из самых авторитетных и компетентных критиков венецианского Биеннале, позже ставший ее главным секретарем. Если дебют русского искусства в Париже и Берлине сопровождался научными работами Александра Бенуа и Игоря Грабаря, то в Венеции эта часть была выполнена именно Пикой. В своем отзыве о Биеннале 1907 года он посвящает целых 15 страниц Дягилевскому залу, с внимательным и увлеченным анализом всех выставленных работ. Он отмечает, что впервые русское искусство было представлено в Италии со всей строгостью и систематичностью, в историческом и современном контекстах.

До сего момента единственная русская экспозиция, удостоенная внимания, состоялась на Второй биеннале в 1897 году: мелодраматические сюжеты двадцати работ, отобранных Репиным, среди которых была его известная «Дуэль», вызвали суровую критику Пика за их «патетически-новеллистический» характер. Перед взором итальянской критики предстали достижения русского искусства, совершенные всего лишь за 10 лет. По этим результатам можно было судить не только о равности западному искусству по его «энергии и оригинальности», но также об опережении итальянского искусства в логичности трактовок, хроматической виртуозности и декоративной стилизации.

Пика, кроме всего прочего, оценил и организаторские способности Дягилева в самом начале его европейской карьеры культурного импресарио. Постоянное неучастие России в Биеннале было связано с логистическими и экономическими проблемами, а также скорее географической, нежели культурной отда-

ленностью России от Италии. Дягилев радикально сократил эти дистанции, воспользовавшись доброжелательностью власти, художников и русских коллекционеров, наравне с любезностью своих западных покровителей и почитателей. Пика, главный новатор и космополит Биеннале, распознав в Дягилеве себе подобного, не мог не оценить организаторское дарование последнего. В последующие годы он безуспешно пытался вовлечь Дягилева в устройство русских залов на Биеннале.

Дягилев вряд ли принял бы приглашение руководства Биеннале, однажды уже продемонстрировавшее малую снисходительность к его методам работы, характеризующимся эксцентричностью и гениальными импровизациями, и уж тем более оно было не склонно к художественным инновациям, которые представлял русский импресарио.

В Венецию, как мы знаем, он продолжал приезжать как почитатель этого города и в качестве посетителя на Биеннале до конца своих дней.

ГИБРИДНЫЕ ФОРМЫ В ЖИВОПИСИ СИМВОЛИЗМА И ПОСТСИМВОЛИЗМА: СЛУЧАЙ К. МАЛЕВИЧА

О генетическом родстве искусства авангарда (особенно в России) и символизма в искусствоведческой литературе говорилось не раз¹. Этой проблеме уделяли внимание и филологи: лингвисту Ю.С. Степанову принадлежит замечание, что «в области поэтического языка футуристы начали там, где кончили – или прервали? – символисты. Именно поэтому футуризм так многим обязан Белому»². Между тем меньше внимания уделялось механизмам порождения этой близости на уровне.

Настоящий очерк посвящен истокам трансформации формы в символизме, т.е. языку художественного выражения. При этом взгляд из XXI века диктует разговор о символизме в перспективе того, что произошло в последующие времена. Представляется рассматривать это сложное направление художественного развития не только исходя из данности его проявлений, но и в отраженном свете, а именно том, как символизм повлиял на искусство конца 1920-х гг. – неслучайно называемом пост-символизмом. Время технологических прорывов, в котором мы сейчас существуем, требует и освоения на гуманитарной территории словаря биологов, автоинженеров, информационных технологов. Среди осваиваемых заново старых слов – гибрид, распространенность которого связана с тем, что последнее десятилетие буквально взорвалось разнообразными гибридными технологиями. Гибрид – это полиморфность структуры, когда нечто состоит как минимум из двух частей, при этом целое не сводится к их сумме. В культуре гибрид отличается, например, от гибридов в биологии тем, что выступает генератором взрывных процессов, в результате которых возникает новое качество³.

¹ См., напр.: *Азизян И.А.* Символистские истоки авангарда. Символ в поэтике авангарда // *Символизм в авангарде* / Отв. ред., сост. Г.Ф. Коваленко. М., 2000.

² *Степанов Ю.С.* В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985. С. 196.

³ О взрывных механизмах в культуре см.: *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1992.

Гибрид, таким образом, понимается как моментальный срез процесса соединения двух форм, из которых уже появилось нечто третье, но еще жива память о двух «прародителях». В этой связи, т.е. сквозь призму переходных (в их гибридной фазе) состояний, мы будем рассматривать феномены изобразительного искусства.

Гибрид как точка бифуркации содержит в свернутом виде множество возможностей для дальнейшего художественного развития. Именно гибридность стала залогом продуктивности того или иного направления для дальнейшей художественной эволюции, что произошло и с символизмом. Гибридность символизма определила его ведущие свойства и проявилась в неоднородности стилей, тенденции к слиянию видов искусства, в напластованиях разных традиций. В художественной структуре символизма, как известно, акцентировалась семантика в противовес синтагматике авангарда. Однако элементы синтагматичности также имели место и коренились в принципиальной гетерогенности этого художественного направления.

Представляется закономерным, что живопись – искусство пространственное, т.е. основанное прежде всего на соположении частей (синтагматике) – обнаруживало в эпоху символизма большую гетерогенность, чем литература. Гибрид в визуальных искусствах прежде всего проявился в иконографии и поверхностных структурах, т.е. в формальной организации произведений. В живописи символизма наблюдается распространенность гибридного способа образования формы под влиянием мотива: как русское, так и западноевропейское искусство изобилует такими мифологическими персонажами, как кентавр (мужчина + конь), русалка (женщина + рыба), птица-вещун (женщина + птица), крылатые кони (конь + птица), а также бисексуальные люди (мужчина + женщина), люди-растения и т.п. На уровне композиционных схем распространение получают бинарные конструкции, проецирующиеся и на сюжет. Среди художников символизма, практикующих парные изображения, – Гоген, Климт, Муха, Борисов-Мусатов и другие. Парные изображения, мотив зеркала, отражения в воде – один из признаков нарциссоидной природы символизма, любовно вглядывающегося в собственный лик; за ней стоит идея двойственности миров: доминирует мир сущностей, скрывающийся за личиной явлений. Одновременный учет того и этого мира, обуславливающий постоянное двоение,

объясняет тяготение к пределу, граничности формы – акценту на периферии изображения, акцентированию рамы, структуры композиции. К проявлениям гибридности можно отнести и исторический стиль, пассаизм как художественную программу ряда ответвлений символизма (праерафаэлиты, «национальный» и исторический стили и пр.). Продолжением принципа граничности выступает и взаимосвязь между гибридом формы и внехудожественными компонентами, в частности мифологией: символизму (как позднее и постсимволизму) свойственны дискретные типы архаическо-примитивного, ритуально-мифологического сознания. По словам А. Ханзена-Лёве, «...неомифологизм модерна (и символизма) хочет выявить латентные архаико-примитивные, ритуально-мифологические структуры. В этом неомифологизм модерна противоположен мифо-музейному историцизму XIX века»⁴.

Гибридность символизма отражает рефлексивное свойство культуры, для которой в целях трансляции информации необходимо наличие двух языков. Двучленность форм есть отражение принципа перевода, доминирующего в символизме, который переводит с языка на другой язык виды искусства и идеологии, в результате чего возникает неоднородная, гетерогенная среда. Это обеспечило системе символизма его многомерное развитие и последующую трансформацию (взрывную, посредством антифазы) в авангард. Авангард вырос как антагонист символизма, но при этом он вырос именно из символизма, опираясь на важные его свойства. Последние касаются гибридности формации символизма, которую можно спроецировать и на свойства художественного языка: от символа путь лежит к синтаксической поэтике, поэтике предиката русского формализма⁵. Грань между символизмом и авангардом в русской культуре всегда была зыбкой, проходя иногда между различными периодами творчества одного человека: таким, по мнению Вяч.Вс. Иванова, был Андрей Белый⁶.

В еще большей степени принцип гибридности проявился в позднем авангарде конца 1920-х гг., когда искусство (осо-

⁴ Ханзен-Лёве А. Мифопоэтический символизм. СПб., 1999. С. 14.

⁵ Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве... С. 65.

⁶ Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4. Семиотика культуры, искусства, науки. М., 2007. С. 120.

бенно русское) испытало на себе влияние ретроспективной волны символизма и взяло на вооружение в своей практике некоторые важные его поэтические свойства. К ним относятся и гибридность – гетерогенность формы и языка в целом. В пост-символизме гибридность проявилась в полистилизме мастеров, в обращении к технике монтажа, в тяготении к многомерности в принципах организации текста. Среди примеров сквозных принципов организации художественной материи – микрополиметрия в поэзии (В. Хлебников), которая находит аналогии в неустойчивых элементах в музыке и в живописи, в частности у П. Филонова⁷. Неофициальная культура поздних двадцатых годов наследовала символизм, например в сегменте, который ориентирован на семантическую синтагматику. Об этом, свидетельствует философия Бахтина с его идеей Другого, творчество Булгакова, в романе Мастер и Маргарита выведшего литературную метафору двоемирия, двоичность в понимании знака у Шпета и Лосева. В искусстве мотив двойничества развивали К. Петров-Водкин, П. Филонов, П. Митурич.

Поскольку философия имени, как называют символизм, сопряжена с ориентацией на архаическую мифологию, т.е. дискретную структуру, в позднем авангарде конца 1920-х годов эхо символизма проявилось именно в такого рода мифологии. Элементы архаической мифологии мы находим в позднем творчестве К. Малевича. Символ как доминанта семантики и дискретная структура как доминанта синтагматики выступили у Малевича своеобразным палимпсестом, в котором сквозь призму авангарда проступает память о символистском наследии.

Особенно показательна для анализа гибридных структур символизма, унаследованная поздним авангардом, картина К. Малевича «Бегущий человек» (1932–1934, холст, масло, Национальный Музей современного искусства – Центр Жоржа Помпиду, Париж). Художник выдвинул мифопоэтическое осмысление символа на основе дискретного (наподобие текста, составленного из пиктограмм) изобразительного нарратива. По своей организации стилистической, семантико-синтаксической и сюжетно-мифологической данное полотно является примером сплошной гибридности, затронувшей все уровни изобразительного пространства.

⁷ Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4. Семиотика культуры, искусства, науки. М., 2007. С. 121.

Композицию следует рассматривать в ряду полистилизма позднего, фигуративного Малевича. Здесь представлены основные маркеры творческого пути художника: горизонтальными полосами земли иконически означает супрематизм, беспредметностью отмечены и разноцветные плоскостные домики на горизонте, крест выступает как воспоминание об увлечении на раннем этапе (но и на позднем – об этом ниже) творчества поэтикой и сюжетами православной иконы, тема мужика отсылает к крестьянской серии, а безличность главного персонажа – к серии людей-«мишеней».

Однако рассматриваемое полотно обладает отличной от других произведений данной группы особенностью: человек на первом плане изображен *бегущим*. Это движение справа налево несет значение реверсивности, возвращения назад: в бегущей фигуре человека выражен знак движения как такового. Сюжета бега у позднего Малевича больше нигде не встречается, если не считать его «Красной конницы» (1928–1932, ГРМ). Его композиции супрематического периода были полны имплицитной динамики, но в космическом, лишенном гравитации пространстве. Так, в статье 1920 года «Супрематизм. 34 рисунка» Малевич утверждает: «...супрематизм устанавливает связи с Землею ... соединяясь с пространством движущихся однолитных масс планетарной системы» (Малевич 1995, 188). В поздние годы приверженность идее движения обусловлена возникшим у Малевича интересом к кино⁸. Тем не менее в постсупрематический период движение словно замирает: позы персонажей отмечены условностью застылых, как у марионеток, жестов.

Между тем в самом конце 1920-х гг. у Малевича возникает эксплицитное движение, которое обретает сюжетную мотивацию, – появляется *ветер*. Именно ветер заставляет отклониться в сторону бороды мужиков на рисунках конца 1920-х гг., отвести в сторону руку одного из персонажей картины «Крестьянин» (1928–1932, ГРМ), вызывает появление облаков, которые иногда принимают вид диагональных полос на небе («Крестьянка» 1928–1932, ГРМ). Ветер, помимо чисто экспрессивной функции, призван сюжетно обосновать движение, объективировать дан-

⁸ См. его статьи 1925–1929 гг.: «Художник и кино» и «Живописные законы в проблемах кино», а также статью 1928 года «Форма, цвет и ощущение» [Малевич К. Собр. соч. в 5-ти т. Т. I. М., 1995].

ный в нем опыт переживания физической «телесности». Бегущий человек в рассматриваемой картине тем самым выступает антропологической ипостасью стихии, указывая на скрытый мифопоэтический план.

Мотивный комплекс бега и ветра у Малевича можно рассматривать также в контексте общей иконографии советского искусства конца 1920 – начала 1930-х гг. Движение, спортивный бег составляли предмет изображения таких разных мастеров, как А. Дейнека, С. Лучишкин, Эль Лисицкий. Ветер ворвался и в пейзажи А. Древина и А. Тышлера. Если изображения забегов спринтеров или катания на лыжах можно было бы объяснить заказом – установкой эпохи и властей на развитие физической выносливости (со всеми идеологическими коннотациями, отсюда вытекающими), то мотив ветра объясним скорее эстетически, как знак веяний экспрессионизма, не получившего развития на советской почве, однако давшего косвенные всходы, в частности, и в виде фиксации «буйных» состояний природы в пейзажах. Между тем рассматриваемая композиция Малевича далека как от советской риторики, так и от веяний экспрессионизма, и реализует скрытые мифологические значения.

Символики полон предметный фон картины. На уровне формальной семантики изображения на заднем плане находятся между собой во взаимодействии наподобие перекрестной стихотворной рифмы. Так, прямоугольники стен домов полностью идентичны и геометрически соответствуют перекрестиям меча с крестовидной рукояткой и креста, которые в то же время между собой также образуют аналогический ряд. В распределении колористической триады красно–черное–белое (кстати, архаической по сути) возникает комбинаторная целостность: красно–черный крест (верх/низ – здесь и далее) инверсированно соответствует черно–красному дому справа, образуя рамочную структуру, а она в свою очередь соответствует распределению внутренних частей, где по той же схеме красно–белый дом перекликается с бело–красным мечом. Трапециевидные кровли домов с тремя вертикальными полосками на каждой вторят этой комбинаторике. Тем самым на разных регистрах композиции разыграно числовое соответствие двойной парности–четверичности (прямоугольник, крест, трапеция, общее число элементов) и троичности (триада цвета, вертикальные отметины на кровлях, триада вершин креста). То же сочетание 3 и 4 встречаем в ком-

позиции вышеупомянутой «Красной конницы»: фигурки всадников на горизонте объединены в три группы по четыре в каждой. Известно, что числовая фигура 3+4 в традиционной модели мира отмечает целостность мироздания, его космическую упорядоченность⁹. В переплетении значений квадрата и треугольника можно усмотреть и мистицизм, который в эти годы привлекает внимание Малевича, и в данном случае он обращен к числовой мистике пифагорейства.

Можно попытаться также определить и скрытые значения меча и креста в конкретном контексте. Прежде всего вспоминается игра слов *меч/мяч* в тексте А. Кручёных к опере «Победа над Солнцем». В речи Злонамеренного читаем: «...*мечи* сами лезут со страху *в землю* их пугает *мяч*». Показательно, что тема меча/мяча далее развивается в мотиве *бега*: «...если неверный бежать поразит голову своего хозяина и будет он *бегать*...». Очевиден синонимический ряд мяч–голова–череп–солнце, в котором аллитерация *меч/мяч* встроена в тему побежденного светила и развивает ее. Обращение к литературному тексту в картине Малевича могут служить указанием как имплицитной вербальности нарративной структуры композиции, так и супрематического фона семантики произведения. Само же направление бега человека задано мифопоэтическими координатами: от безблагодатного пустого дома к человеческим страстям меча и символу надчеловеческой искупительной жертвы – кресту. Тема креста постоянно возникает в живописи Малевича и, главным образом, в его рисунках 1928–1932 годов. Причем крест по большей части соединен с изображением человека – кресту подоблены безликие фигуры с широко расставленными руками, или лица, на которых крест заменяет черты. На рисунке 1927 года красными православными крестами с перекладиной (шестиконечный крест) отмечены не только лицо, но и обе ноги, а также обе воздетые вверх руки фигурки. Характерно, что крест у позднего Малевича имеет вид сакрального символа, в то время как многочисленные кресты супрематического периода этой семантики лишены. Очевиден поворот поэтики мастера в этот период к индексально-символическому типу означивания изображений.

⁹ Топоров В.Н. Числа // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 95.

Обращают на себя внимание и символистские «адреса» противопоставлений *верх/низ* и *белое/черное*. Агентом соединения нижней и верхней части композиции является фигура бегущего: его зачерненное лицо и ноги можно прочесть как указание на хтоническую природу персонажа. Черный цвет одной из полос «земли» и тела бегущего противопоставлены белому цвету его штанов, а также условной седине волос и бороды. Контрастная доминанта белого на черном воспринимается как отзвук символистической пляски смерти, а в сочетании с бегом-ветром – как столь излюбленный русскими символистами снежный вихрь, репрезентацию смерти. Достаточно вспомнить блоковское

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер!
На всем божьем свете!

а также бальмонтовское «Я вихрь, я смерть, я страх». Очевидно, что мотив ветра у позднего Малевича ориентирован на поэтику второго поколения литературных символистов с их приверженностью экстатическим культам. Тема смерти в контексте мифопоэтики бега и ветра Малевича выступает как маркер мистериально-экстатического начала, которое восходит к символизму, а через него – к традициям эллинических мистерий и герметизму.

Реверсивное движение бегущего, акцент на самом беге в сочетании с числовой мистикой и хтонической символикой, вбирающей в себя слои христианской культуры и архаической экстастики, рождает образ дионисийских мистерий. Подспудная струя гностического знания, определив значимые направления культуры Серебряного века, двинулась и в век революции. Это то начало дионисийства, которым было отмечено и творчество такого отличного от Малевича мастера, как П.Филонов¹⁰. Наконец, в текстах самого Малевича в эти годы читаем: «Новая цер-

¹⁰ Злыднева Н.В. Вячеслав Иванов и Павел Филонов: к проблеме дионисийства в позднем авангарде // Павел Филонов. К 125-летию со дня рождения художника (1883–1935). Сб. ст. по мат. междун. конф. (Русский музей, Санкт-Петербург, 2007). СПб., 2008. С. 35–42.

ковь, живая, *бегущая*, (курсив мой. – Н. З.) сменит настоящую, но превратившуюся в багажный, железнодорожный пакгауз»¹¹. Под «новой церковью» подразумевается, конечно, поэзия и искусство авангарда в целом, освободившиеся от гнета «ветхой» традиции. Между тем речь может идти и об экстатическом начале как мистериальном возвращении к истокам (особенно в свете реверсивности вектора бега), а также о мифопоэтическом комплексе посредничества между мирами. В этом случае бегущего человека можно идентифицировать как Гермеса – он всегда изображался бегущим.

Метаповествование этой картины можно также рассматривать и как метафизический автопортрет-завещание художника (наряду с многочисленными живописными автопортретами художника): мотив бега возникает и в поэзии Малевича. Так, в белом стихотворении «Я нахожусь в 17 верстах от Москвы»¹² лирический герой стихотворения отождествляет себя с бегом и ветром (*Так зачался я неустанный бег ... Я стал тем, чем бывает ветер*). Здесь же звучит и тема преодоления неизбежной гибели новым рождением (*иду к опровержению... знаков смерти ... мчу себя сокрушая и выпрямляя*). Можно предположить, что анализируемое полотно в известной мере является визуальной проекцией поэтической образности, стержнем которой выступает рефлексивно-мечущееся Я художника.

Впрочем, автопортретная версия не отменяет предыдущей, мифопоэтической: хтонический полубог, шлепающий босыми черными ногами по пестрой палитре супрематической почвы, устремляется назад к истокам, и тем самым участвует в циклическом перерождении своего художественного открытия (супрематизма), уже почти ставшего уделом прошлого. Сомнения в возможности повернуть время вспять и задает трагическую атмосферу полотна. От сверхиндивидуальной репрезентации имманентности художественного переживания Малевич переходит к повествованию, тематизирующему саму субъективность. Мотив ветра осмыслен как модальность, и форма произведения этому вторит. Все значимые элементы синтактико-семантической организации композиции, ее экстатический мифопоэтизм

¹¹ Казимир Малевич. Поэзия. Составление, публикация, вступительная статья, подготовка текста, комментарии и примечания А.С. Шатских. М., 2000. С. 104.

¹² Там же.

выстраиваются как визуальная репрезентация воли и желания. Знаки мистериальности происходящего, сопровождаемые негативной семантикой, – это форма проекции супрематизма самой живописи, по мысли художника, автономной при любых социальных условиях, ее символическая жизнь-после-смерти.

Наш выдающийся лингвист и мыслитель В.Н. Топоров указывал на семантическую и этимологическую связь глаголов *дуть* и *бегать*: «Тема бега-убегания реализует себя в императивном модусе и безусловно связана с идеей движения, так сказать, у-дуй/у-беги. Главный агенс дуновения – ветер и как природное атмосферное явление, и как мифологизированный образ очеловеченного Ветра, <...> с которым по преимуществу и связано движение <...> дуть <...> но и бег, бегать <...> является в этом виде семантической фреквенталией»¹³. Топоров указывал также и на родственность слов *дуть* и *бегать* слову *дым*. *Дуть* и *бежать* было для архаичного сознания единым значением. Чрезвычайно интересно, что те же значения были реализованы и в изобразительной композиции Малевича. Бегущий человек как агенс ветра, но и дыма – не только автометаописание своего жизненного пути, но и возвращение к истокам как к смерти, крушению иллюзий. И в первую очередь – иллюзий революционного искусства.

Таким образом, в картине «Бегущий человек» налицо элементы как и символизма, так и авангарда – их взаимный перевод. Это произведение Малевича ретроспективно прочертило след самого существенного в символизме, того, что сделало его взрывным механизмом художественной истории, а в организации визуального нарратива определившего гибридность форм и смыслов.

¹³ Топоров В.Н. Дуть и бегать: семантика и этимология // Культурная антропология. Вып. 3. М., 2005. С. 309.

КАМЕРНЫЙ СИМВОЛИЗМ ХУДОЖНИКОВ ГРУППЫ «НАБИ»

Понятие символа в теории французского символизма развертывалось в широком спектре значений – от вполне традиционного представления, фактически совпадающего с понятием аллегории, до новейших трактовок, где символ мыслился как образ, овеянный облаком множества значений – актуальных и потенциальных, т.е. возникающих лишь в видении читателя или зрителя. Символ аллегорического типа как порождение риторической традиции апеллировал к общезначимым, «объективным» Идеям, которые исходят из запредельного мира и воплощаются в образах земного бытия. Как писал в своем знаменитом манифесте Жан Мореас, в символизме «никакие конкретные феномены не могут быть представлены сами по себе – они лишь чувственная оболочка, призванная явить нам свое тайное сродство с изначальной Идеей»¹.

Другая линия в истолковании символа, отвергая метафизический абсолютизм, искала опоры в эпистемологии, утверждавшей решающую роль априорно заданных психических структур в познавательных процессах. Сама реальность представляла как «комплекс ощущений», плетение символов, сотворенных индивидуальным сознанием. Глашатаями таких идей были Поль Адан и Реми де Гурмон, писавший: «Я не вижу того, что есть; есть только то, что я вижу. Сколько мыслящих людей, столько же и различных миров»².

Символ в таком понимании не представляет постулируемое единство мира, не содержит в себе универсалий. Напротив, реальность множится в сонме индивидуальных сознаний. Зрительный образ не может мыслиться как некая оболочка верховной Идеи, ее подлежащее снятию одеяние. Ведь именно в нем заключено все богатство многогранного содержания. Такая теория никак не исключает наблюдения жизни вплоть до самых обы-

¹ *Moréas J.* Le Symbolisme // *Écrits sur l'art et manifestes des écrivains français*. Anthologie. Moscou, 1981. P. 332.

² *Gourmont Remy de.* Le livre des masques. Portraits symbolistes. Paris, 1896. V. 1. P. 11–12.

денных ее проявлений. Напротив – чем более привычны представленные картины, тем шире круг их коннотаций, тем богаче скрытый, подспудный слой изображения. Никакая фантазия не способна измыслить образ, равный по ассоциативной наполненности «отпечатку реальности». Поэтому и склонный к мистике Метерлинк настаивал на необходимости отказаться в искусстве от претенциозности «возвышенных» сюжетов и обратиться к сценам простого быта: «Символ, произрастающий из жизни любого существа, гораздо более высок и непроницаем, нежели самый замечательный символ, задуманный заранее, и обычная жизнь живых существ заключает в себе истины тысячекратно более глубокие, чем те, какие способны постичь самые высокие наши мысли»³.

Кажется, что на таких основаниях может вырасти лишь реалистический бытовой жанр, вполне традиционный и не имеющий отношения к символизму. В литературе не раз поднимался вопрос о том, к какому направлению следует приписать так называемых интимистов из группы «Наби». Если творчество идейного лидера группировки, Мориса Дени, и близких ему Серюрье, Рансона, Веркаде наделено всеми атрибутами символизма, то искусство Вюяра, Боннара, отчасти Валлотона, своей погруженностью в повседневность как будто дает живописную версию литературного натурализма.

И тем не менее искусство этих мастеров, тематически замкнутое в узких пространствах домашних интерьеров, наделено той образной суггестивностью, метафоричностью, к которой стремился символизм. Принципы этого направления здесь не отвергаются, но сводятся с небес на землю. Сама реальность полна еще не постигнутых тайн, и внимательное всматривание в нее открывает новые горизонты.

С наибольшей ясностью особенности этого камерного символизма проявились в живописи Эдуарда Вюяра, поистине «комнатного» художника. Он много работал в символистском театре (Théâtre d'Art Поля Фора и Théâtre d'Œuvre Орельена Люнье-По), фактически став одним из его основателей. Изображая рутинные моменты в жизни своей семьи, Вюяр как будто проецирует на них сцены из пьес Ибсена, Метерлинка, Гауптмана. Такие

³ Conversation avec Maeterlinck M. // Michaud G. Message poétique du symbolisme. La doctrine symboliste (documents). Paris, 1961. P. 752.

картины, как «Час ужина» (1889), «Под лампой» (1892), «Семейный вечер» (1895), «Большой интерьер с шестью персонажами» (1897–1898), абсолютно бездейственны, однако именно бездейственность создает драматическое напряжение – напряжение длительной паузы, неразрешенных сомнений. Персонажи словно замерли, умолкли в состоянии какого-то потрясения, ожидания развязки.

Понятие *silence* (тишина, молчание) было одним из ключевых в эстетике символизма. Ведь в молчании человек прислушивается и к самому себе, и к зовам окружающей среды. Метерлинк писал, что «истинная жизнь, единственная, оставляющая какой-либо след, создана из молчания»⁴.

Точное распределение световых потоков (в чем, по-видимому, также сказался сценографический опыт) усиливает это ощущение затаившегося события, возможного взрыва ситуации. В «Семейном вечере» (1895, частное собрание) слабый свет от маленькой лампы неравномерно освещает комнату, прорисовывая одни фигуры и погружая в глубокую тень другие. Ощущение гнетущей тишины усиливается перепадами света и тьмы: одни персонажи погружаются в густой мрак, другие выплывают из него, торжествуют в полосе яркого света. Однако драматический подтекст дается лишь намеком, оставляя свободу воображению зрителя.

Вюйар любил Дега, увлекался посвященной ему брошюрой Эдмона Дюранти «Новая живопись», где критик объявлял главной задачей живописи изображение современного человека в его обыденных занятиях и типичном окружении. Сам Вюйар писал: «Так как я доверяю лишь тем идеям и умозаключениям, которые подтверждаются прямыми впечатлениями от натуры, мне необходимо насыщаться новыми наблюдениями реальной жизни. Я испробовал это и был поражен открывшейся мне здесь перспективой находок»⁵.

Отказавшись от новеллистического развертывания сюжета, он нашел особую форму драматизма, заключенную в самом способе построения картины, в порядке расположения фигур. В «Узорчатом платье» (1891, Сан-Паулу, Музей искусств) пред-

⁴ Метерлинк М. Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. Самара, 2000. С. 13.

⁵ Цит. по: Groom G. Édouard Vuillard. Painter – Decorator. Patrons and Projects, 1892–1912. New Haven – London, 1993. P. 219, note 90.

ставлены три мастерицы за работой. Старая женщина сидит в глубине, на первом плане – девушка, старательно склонившаяся к шитью, а справа – молодая женщина (сестра Вюяра Мари) стоит, отвернувшись к темному углу, где едва проступают какие-то смутные очертания. Их невозможно определить, и наиболее вероятная версия, что это тень самой Мари, перекрывшей собой луч света. Ее пальцы во что-то погружены – возможно, в ткань, наброшенную на манекен, но расплывчатость, неопределенность формы подсказывает и иную, метафорическую, версию: руки девушки копошатся в ее собственной тени, словно пытаясь нащупать предметы, вылепить их формы из гущи темноты.

Поразительны малоформатные картины, в которых художник как будто проводит опыты со зрительным восприятием. В ту пору он интересовался психологией зрения, с увлечением читал трактат Ипполита Тэна *«De l'Intelligence»* («Об уме и познании»), где развивалась концепция знаковой основы всех уровней психической деятельности, начиная с ощущений.

Восприятие его картин протекает медленно, по этапам; глаз нащупывает путь к объектам, первоначально скрытым, утопленным в узорчатой вязи, в расплывчатых начертаниях. Так, понадобятся некоторые усилия, чтобы рассмотреть фигуры в «Выступлении иллюзиониста» (ок. 1895, Цюрих, частное собрание), «вылепить» из красочных масс ряды зрительских кресел с пышно разодетой дамой на первом плане, подбоченившегося артиста, его в изумлении отпрянувшую ассистентку и какие-то порхающие, падающие фигуры, по-видимому, изображенные на заднике сцены.

В «Штопальщице» (1891) Вюяр, отказавшись от привычного средства моделировки, находит градиенты пространства и объема в повторяющемся рисунке тканей. Клетка платья непрерывно изгибается, смещается, обрисовывая каждым своим поворотом формы тела. Все складки, прогибы, выпуклости мотивированы объемами. В самом хаосе разнообразной орнаментики художник находит стабильный модуль. Раппорт тканей он использует как гибкую масштабную сетку, точную меру пространственных отношений.

В парном портрете «Мися и Валлотон в Вильнёв» (1899, частное собрание) две фигуры соединены в картине так, будто они оказались в ее раме случайно, как в фотоснимке при наугад спущенном затворе. Лица знаменитой красавицы и стоящего за

ней художника обращены в прямо противоположные стороны. Каждый из них беседует с кем-то, находящимся за пределами картины. И только с изрядным опозданием мы обнаруживаем еще один персонаж, скрывшийся на переднем плане: собака, положив лапу на колено хозяйки, заглядывает ей в лицо. Она почти потерялась на фоне пестрого платья, и Мися не замечает этого выражения преданности. На какое-то мгновение пересеклись, соприкоснулись три существа. В следующий миг они разойдутся.

Живопись Вьюара проблематична, поскольку она строится на зрительных гипотезах, завуалированных ситуациях, амбивалентных фигурах, затерявшихся персонажах. На зрителя возлагается задача довершить в своем воображении намеренно незавершенный образ, раскрыть сокровенное, разгадать зрительную загадку. Видение и мышление для этого художника нераздельны. В дневнике он записал: «Нет ничего важнее, чем такое состояние души, в котором мысль повинуетя впечатлению; нужно думать только о нем, упорно ища средства выражения <...> Видеть, всегда видеть – для этой деятельности необходимо определенное состояние <...> То есть думать и видеть, мыслить свои ощущения, видеть, чем они создаются»⁶.

Зрительное восприятие *мыслит*, а мышление *созерцает* – на этом перекрестье сложилась живописная система и другого художника из группы «Наби» – Пьера Боннара. По замечанию французского искусствоведа Жана Клэра, в искусстве Боннара сюжет «сжигается», и его угасание, тление становится формообразующим принципом.

Боннар был сдержанным, ироничным человеком, с подозрением относившимся как к традиционным воззрениям, так и к новомодным поветриям. Его взгляд недоверчивого скептика крепко цеплялся за явления окружающей жизни, улавливая в них нечто неожиданное, подчас совсем странное или смешное.

В его живописи, как и в живописи Вьюара, объекты не проявляются до конца – частично расплываются, уходят в тень, погружаются в красочные сгустки. Зритель созерцает изобразительный мотив в движении, когда его контуры медленно проступают, затем теряются в наслоениях мазков, снова собираются в отчетливую форму, которая опять распадается, «сгорает» на глазах.

⁶ Цит. по: *Gamboni D. Vuillard et l'ambiguïté // Édouard Vuillard. Catalogue de l'exposition. Montréal – Washington, 2003. P. 406.*

Но по сути такая «угасающая» живопись верно передает восприятие – восприятие живого глаза, который в своем движении, изменении фокусировки фиксирует предметы, теряет их и находит снова.

В русле царившего тогда японизма Боннаром создано несколько ширм, лучшая из которых – выполненная в технике литографии «Прогулка нянь. Фриз экипажей» (1894–1895, частное собрание), где представлена сценка на площади Согласия. Пустоты между тремя группами фигур создают ощущение фрагментарности, вырезки из огромного мира, простирающегося далеко за рамками композиции. Основную группу нужно долго рассматривать, выпутывая из клубка одну фигуру за другой: женщину в пышной пелерине, нарядную девочку, двух собачек и двух сорванцов, которые катят перед собой серсо. Фигура мальчишки справа, взятая в необычном ракурсе спереди и чуть сверху, опознается с трудом: наклоненный вперед корпус почти не виден, ноги разлетелись в разные стороны, а крупная голова еще и увеличена огромной шапкой.

Боннар реже Вюйара обращался к комнатным сюжетам, предпочитая им сценки в тенистых уголках садов, в естественных пейзажах. В большой картине «Игра в крокет. Сумерки» (1892, Париж, Музей Орсэ) изображен уголок сада, где отдыхают члены его семьи. Элегантные дамы и господа развлекаются в прохладе угасающего дня. Две фигуры в темных одеждах – отца и повернувшейся спиной женщины – уходят в тень, почти скрываются в ней, что создает эффект их запаздывания, «выхода на сцену» после некоторой паузы. Вдали, на открытой лужайке, резвятся юные девушки в белых платьях. Одна из них сильно наклонилась в прыжке, раскинув руки. Она почти падает, пытаясь поймать мяч, и в этом «остановившемся мгновении» вдруг возникает представление о взлетающем ангеле. Выхваченные из потока жизни застывшие кадры часто выглядят странно, двусмысленно, и Боннар намеренно играет с этой двусмысленностью. Многозначительная «таинственность» дежурного символизма отступает перед загадочной обманчивостью жизни. Собака на первом плане взята в необычном ракурсе спереди, и этого достаточно, чтобы вызвать заминку зрения: фигура животного «застревает» в причудливых очертаниях белого пятна, ее зрительное становление задерживается. Как и у Вюйара, разновременное, иногда неожиданное, появление фигур приближает живопись к театру.

За Боннаром и Вюйаром закрепились репутация тихих лириков, безмятежных «интимистов». Однако их живопись драматична, поскольку сам процесс восприятия картин протекает событийно, движется скачками, преодолевая препятствия и сомнения. В их «бездейственных» композициях угадываются некие двойственные, «промежуточные» ситуации, моменты перехода от одного состояния к другому. Из этой недосказанности, непоясненности изобразительного мотива проросло особое ответвление *камерного* символизма, значительно отличающееся от его стандартной модели.

Некоторые черты камерности были присущи и такому религиозному художнику, как Морис Дени. Он мечтал вернуть веру своей заблудшей эпохе, внедрить ценности христианства в самое течение современной жизни. Стремясь к подлинности религиозного выражения в эпоху вероотступничества, он стягивал в своей живописи расходящиеся начала: прямого и переносного смыслов, портретности и условной символики, реалистического бытописательства и отвлеченного формализма. Отдавая предпочтение высшим, духовным ценностям, Дени стремился сохранить и «низший», эмпирический уровень – ведь «душа может проявлять себя только через посредство природы»⁷.

В искусстве Дени трансцендентные силы словно прорываются в здешний мир из запредельных сфер. Его католическая риторика полна прозаизмов и просторечий, мистические чудеса свершаются в современных интерьерах.

Художники этой группы снизили регистр символизма, опустили его с небес на землю. Символика не привносится в картину с высот окрыленной мысли, но произрастает из начального, первичного истока – эвристического поиска, присущего зрительному восприятию.

⁷ Denis M. Journal. T. I (1884–1904). Paris, 1957. P. 156.

СИМВОЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.П. ФЕОФИЛАКТОВА ПОСЛЕ 1917 года

Николай Петрович Феофилакт (1874–1941) широко известен исследователям русской художественной культуры как «Московский Бердслей», мастер изощренных рисунков в символистских журналах «Весы» и «Золотое Руно». Его послереволюционное творчество, до 1970-х гг. большей частью хранившееся 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, практически неизвестно специалистам. Характерно, что в 1920-е и 1930-е годы он активно занимается живописью, считая работу в упомянутых журналах вынужденной. «Я по природе своей живописец, – утверждал сам художник, – лишь силой обстоятельств, помимо своей воли, я был вовлечен в графику»¹. 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 работ на выставках, так как в послереволюционный период ему чужды современные темы и он не может уйти от символизма, не случайно в начале века он тесно сблизился с Андреем Белым, В.Я. Брюсовым, М.А. Кузминым.

Свою тему после 1917 года художник находит в образах Венеции. Отмечу, что еще до революции в Италию мастер ездил 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 виртуоз-

¹ Цит. по машинописному варианту беседы В.М. Лобанова с художником Н.П. Феофилактовым 22 февраля 1940 г. Архив М.Ф. Киселева. Л. 8.

ный 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. Вот строки из него: «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»².

После 1922 года прямое обращение к чему-либо сказочно-мифологическому исчезает из венецианских работ мастера. Феофилактриса 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 Феофилактриса дает 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: «Вене-

² Феофилактриса Н.П. Venezia. Стихотворение в прозе. Цит. по рукописной копии, сделанной вдовой художника Н.А. Радзимовской. Архив М.Ф. Киселева. Л. 1об.

ция – 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»³.

При создании венецианского цикла Феофилакову 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.

«Живопись значит “живо написано”. В картине не должно быть ни одного места, которое было бы “раскрашено”, каждый кусок должен быть сделан»⁴, – говорил художник. Феофилаков 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 Феофилакова по «Голубой розе» – Н.П. Крымова. Но у Крымова они сделаны с натуры, а Феофилаков их сочинял. И тем более поражает в этих набросках удивительная гармоничность цветовых сочетаний.

Если говорить о законченных живописных произведениях Феофилакова, то каждое из них в цвете построено так, что его оттенки рождают определенную красочную мелодию. К приме-

³ *Феофилаков Н.П. Venezia*. Стихотворение в прозе. Цит. по рукописной копии, сделанной вдовой художника Н.А. Радзимовской. Архив М.Ф. Киселева. Л. 1об.

⁴ Орывочные, высказанные в различное время, мысли Н.П. Феофилакова, записанные Н.А. Радзимовской. Архив М.Ф. Киселева. Л. 3.

ру, в «Венецианской лагуне» из ГТГ (1928) солируют 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 компонует звуки»⁵.

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 в кругах символистской художественной интеллигенции, близкой Феофилаktову в 1900–1910-е годы. Мастер изобразил в этих картинах своих друзей – писателя П. Сухотина, актера МХАТа В. Синицына. 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.

Углубленность художественного образа характерна и для книжного искусства Феофилактова послереволюционного пе-

⁵ Биографическая справка, составленная женой Феофилактова Н.А. Радзимовской в 1940 году при участии А.Г. Габричевского. Архив М.Ф. Киселева. Л. 2.

риода. 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. Феофилакт 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 Феофилакт 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 Феофилактовым как очень серьезное и ответственное дело.

Вдова художника Н.А. Радзимовская рассказывала, насколько был поглощен Феофилакт созданием фронтисписа к «Гамлету» Шекспира (1936, ГМИИ им. А.С. Пушкина). Мастер был захвачен стремлением проникнуть в сокровенный смысл шек-

спировской трагедии, 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, самую историю о смысле бытия, смысле человеческого существования.

Изображение выполнено пером, каждая форма построена точно и уверенно, ибо ее определенность должна служить раскрытию 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 Феофилактow решил вообще оставить область книжного искусства.

Обратившись исключительно к станковому творчеству, Феофилактow 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 ха-

ракторности 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 проходило детство Феофилактова. На пороге «иной жизни»⁶ в сознании художника 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 передается живая трепетность света и воздуха. Человек прощается с миром, всю красоту которого он сосредоточивает на маленьком кусочке картона. Художник уходит из жизни, напоминая о неумирающей вечной прелести ее.

Сжатый очерк данного текста, призванный пунктирно наметить основные сцепления между жизненным путем Феофилактова и эволюцией его образной системы после 1917 года, является осуществлением давнего намерения автора этих строк привлечь внимание к личности одного из ведущих мастеров русской символистской графики. Следующий этап изучения художественного наследия Феофилактова требует более тщательного осмысления целостной 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 – 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 вдохно-

⁶ В 1941 году Н.П. Феофилактow умер от туберкулеза.

вения – памяти, воображению, иллюзорным образам книжных идеалов. В заключение хочется еще раз подчеркнуть, что искусство Феофилактова, имевшее в себе ярко выраженный вектор развития от «душистой», порой пряной романтики символизма до живописной пейзажно-декоративной пластики советских лет, на протяжении всех этапов развития сохраняет внутреннюю мечтательность и страстную фантазию. Именно они характеризуют образный мир художника как мир метафорически-ассоциативный, поэтико-символический в самых глубинных своих истоках, связанных с тем высокоэстетичным духом предреволюционной культуры, кульминационным воплощением которого стал модерн.

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ В ВЕНЕСУЭЛЕ

Статья посвящена творчеству и педагогической деятельности в Венесуэле русского художника Николая Алексеевича Фердинандова, годы жизни 1886–1925. Хронологические рамки охватывают искусство Венесуэлы начала XX века, когда происходит формирование национальной художественной школы этой страны. Николай Алексеевич Фердинандов практически не известен на Родине, однако его имя знакомо историкам искусства Латинской Америки, а работы автора входят в состав постоянной экспозиции галереи национального искусства Каракаса, куда живописец, график, ювелир эмигрировал в 1918 году.

К началу XX века Венесуэла была преимущественно аграрной страной, искусство которой в целом имело колониальный характер. До XIX века основными жанрами были произведения религиозного содержания и портреты, а главными заказчиками выступали церковь и государство. С 1849 года в Каракасе существовала Академия изящных искусств, появляется исторический жанр. Отметим, что основные достижения и открытия в искусстве XIX века оставались пока неизвестными в Венесуэле. Только с начала XX века страна начинает приобщаться к европейской культуре, самых успешных учеников Академии стали посылать в Европу, преимущественно во Францию и Испанию, где они открывают для себя романтизм, импрессионизм, постимпрессионизм и другие новые направления в искусстве.

После «освободительной революции» под руководством Кастро в Венесуэле прекращаются гражданские войны. Наступает долгий период спокойствия. В 1917 году в экономической жизни появляется новое действующее лицо – нефть, что способствует резкому изменению экономической и социальной картины в стране.

В 1918 году в Каракасе выставляются румынский художник-импрессионист Самус Муцнер и венесуэлец Эмилио Боджио, проживший долгие годы в Европе. Оба художника представили зрителям неизвестную венесуэльцам живопись. Жители Каракаса познакомились с импрессионизмом – направлением, которое

уже стало классикой в Европе, но для Латинской Америки того периода казалось революционным.

В этом же 1918 году в Каракас приезжает русский живописец Николай Алексеевич Фердинандов и активно включается в культурную жизнь столицы, открывая для них еще одну новую страницу – символизм. Символизм как литературное направление завладел воображением Николая Фердинандова еще в студенческие годы, в это же время студент знакомится с живописными работами «мирискусников» и «голуборозовцев», чуть позже будет посещать мастерские членов группы «Наби» во Франции, и в зрелом возрасте останется символистом не только в творчестве, но и в образе жизни. По прибытии в Венесуэлу в 1918 году Николай Алексеевич Фердинандов уже был зрелым мастером, великолепно знакомым с традициями как русского, так и западноевропейского символизма. Он показал каракасским художникам неизвестную им ранее живопись, собрал вокруг себя группу последователей и учеников, которые были очарованы его личными качествами, попали под магнетизм его философии и мировоззрения.

Он присоединяется к «Обществу изящных искусств», кружку талантливых живописцев и художественных критиков, покинувших Академию. Фердинандов организует ряд совместных и персональных выставок. В 1921 году на персональной выставке в Каракасе, помимо прочего, художник представляет на суд зрителя проекты сценографии к пьесе Мориса Метерлинка «Синяя птица». Значение этой программной для символистов пьесы для Николая Фердинандова было огромным, и он обращался к ней всю жизнь.

Произведения произвели на публику сильнейший эффект. В настоящее время в Галерее Национального Искусства Венесуэлы хранятся четыре театральных эскиза к «Синей птице», датированных 1921 годам. «Лес» – один из самых загадочных и зловещих эпизодов пьесы – решен в темно-синих тонах. Кипарисы как занавес расступаются перед зрителем и перед героями пьесы, и мы видим огромное раскидистое дерево на переднем плане, которое становится центральной осью композиции. Оно преграждает дорогу искателям птицы счастья. Остальные элементы пейзажа решены практически симметрично относительно центральной оси. Интересно, что Фердинандов вводит в лесной пейзаж не только экзотические и фантазийные растения, но и

русские ели, и вязы, не известные жителям Венесуэлы. Важно также остановиться на эскизе к сцене «Королевство будущего», который тоже решен в сине-голубых тонах. Перед нами три галереи, образованные двумя рядами колонн и сводчатыми перекрытиями. Не ясно, то ли это сказочный подводный мир, то ли небесное пространство: на стенах за колоннами угадываются блики от воды, на потолке мерцают звезды. Ритм колонн и светотени арочных пролетов уводят взор зрителя к заднему плану, где на горизонте встает луна. Эскиз отличает удивительная архитектурная точность и гармоничность композиции, и в этой связи уместно вспомнить обучение Николая в архитектурных классах МУЖВЗ и ВХУ ИАХ.

Тема поиска счастья и символистская концепция «двоемрия», главные в пьесе бельгийского символиста, всегда были близки художнику. Фердинандов часто отправлялся в продолжительные и далекие путешествия: на Ближний Восток, в Европу, в США, в Латинскую Америку. Возможно, это отчасти было обусловлено поиском места для свободного творчества, а также для гармоничного и счастливого существования, это программное бегство из мира цивилизации, прагматичной, бездушной, подавляющей духовные силы человека. Пьеса «Синяя птица» также утверждает бережное отношение ко всему, существующему на земле: Хлеб, Сахар, Вода становятся одушевленными и могут общаться с маленькими путешественниками. Мистическое отношение художника ко всему: природе, природным явлениям, вещам, которые нас окружают, отмечает художественный критик и современник Николая Фердинандова Энрике Планчарт¹. Цитата: «Художник стремится проникнуть в суть вещей, создать изображение не существующего в природе реалистичного пейзажа, а другую реальность, скрытую за грубой оболочкой обыденного мира». Символистское мировосприятие, которое находит свое воплощение в работах классика этого направления Мориса Метерлинка, во многом описано самим бельгийским поэтом и драматургом: «Его душа образует свечение вокруг его тела <...> это загадочный и странный человек...» Эти строки, по мнению Планчарта, великолепно характеризуют Николая Фердинандова.

¹ *Planchart Enrique. Nikolas Ferdinandov (1920) Caracas // Nicolas Ferdinandov: El Ruso / Compilacion y notas de Konstantin N. Zapozhnikov. Caracas, 1988. P. 15–19.*

В 1900 годах в русской литературе складывается тип художника-символиста. Творческие судьбы мастеров символистской живописи, таких как Врубель, Борисов-Мусатов, Бакст, мифологизировались, сознательно «очищались» от злобы, как отмечает Г.Ю. Стернин², что произошло в том числе благодаря усилиям Блока, Брюсова, Андрея Белого и Вячеслава Иванова. Так происходит поиск места для пластических искусств в системе философских и художественных концепций символизма. Следует отметить, что спустя почти четверть века творческая судьба Николая Алексеевича Фердинандова будет восприниматься современниками и критиками в том же ракурсе: она обрастет мифами, некоторые факты будут опущены. Сам художник во многом способствовал такому восприятию своей личности.

Для работ Фердинандова зрелого периода, созданных в Венесуэле, характерно выраженное декоративное начало, это живописные произведения, сочетающие принципы станковизма и монументальности (картина-гобелен, картина-панно) с преобладанием элегической, мистико-иносказательной тематики, что было присуще и работам членов объединения «Голубая роза». Ноктюрн «Пьеро и Коломбина» 1919 года. Отметим, что для мастеров «Голубой розы» – Сапунова, Судейкина – органичным стал переход в область театрално-декорационного искусства. И в этой связи уместно упомянуть сценографические опыты Николая Фердинандова: проекты к «Пэру Гюнту», а также работы на тему «Комедии дель арте». Персонажей ноктюрна «Карнавал. Фантазия» 1919 года мастер переносит в фантастический тропический лес, который украшен китайскими красными фонариками. Вертикальное произведение композиционно построено по принципу пирамиды, где на переднем плане Герой и Героиня в венецианских масках смотрят прямо на зрителя, а из-за них, друг над другом, выглядывают Арлекин, Коломбина и Пьеро. Фантастические экзотические цветы и лианы оформляют передний и средний план, а ваза с хризантемами, изображенная за главными персонажами, является центром композиции. Хризантема становится главной темой и в эскизе к вееру, выполненном в начале 1920-х гг.

Влияние Эль Русо, как стали называть художника в Латинской Америке, на членов «Общества изящных искусств», в кото-

² Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М.: Искусство, 1988. С. 66.

рое входили литераторы, музыканты и художники, было огромным. Несмотря на то что многие из них были уже сложившимися мастерами, незаурядная личность Фердинандова, его опыт и твердые философские убеждения не могли не заинтересовать интеллектуалов Каракаса. Фигура Николая Алексеевича дала новый импульс для творчества многих известных культурных деятелей (что отмечено также в статье венесуэльского историка искусств Кармен Парра де Вальяни «Магическое влияние Николая Фердинандова»³). Во время выставок, организованных Эль Русо, в зале всегда звучала музыка, которая была не просто сопровождением, а одним из главных действующих лиц – приближала к границе реального и метафизического. Фердинандов прекрасно играл на фортепиано как классические, так и современные пьесы. Особенно любил Скрябина, чьи произведения воспринимались как медитация, как месса. Музыкальные опыты Фердинандова и его учеников не ограничивались концертами в студии – из мемуаров известно, что молодые художники устраивали концерты на побережье на закате солнца.

Одним из самых экстравагантных мероприятий, организованных Фердинандовым, был концерт на кладбище «Дети Бога», живописный образ которого Николай Алексеевич изобразил в серии акварелей. Такого рода музыкальные опыты были частым явлением в кругу символистов. Музыка воспринималась как медитация, как молитва. Музыкальное представление на кладбище, особом месте, где небо встречается с землей, помогло Эль Русо не только завоевать большую популярность среди каракасских интеллектуалов, но и дало новый импульс их творчеству.

Такое светопредставление заставляет провести аналогию с философскими опытами М. Матюшина: неразрывная связь музыки и природы, «расширение» зрительных возможностей художника, воздействие на все органы чувств.

Фердинандов оказал значительное влияние на художников Монсанта, Рафаэля Монастериоса и решающую роль сыграл в творческой судьбе Армандо Реверона. Эти живописцы впоследствии станут одними из ведущих мастеров Венесуэлы. И если влияние других иностранцев, импрессионистов Муцнера и Боджио, скорее сводилось к живописной технике, то влияние Фер-

³ Кармен Парра де Вальяни. Магическое влияние Николая Фердинандова // Архив Галереи Национального Искусства. С. 2.

динандова было определено философским, так как открывало им загадочный мир символизма. Для всех художников «Общества изящных искусств» главной целью было создать истинно венесуэльскую живопись, уловить свет и колорит креольского пейзажа.

Именно с этой целью в конце 1910-х гг. Николай Фердинандов и молодой венесуэльский художник Рафаэль Монастериос уезжают почти на год из столицы в городок Порлармар, где они пишут и разрабатывают идею создания «Плавучей академии художников» для воплощения мечты о свободном творчестве без ограничений. Очевидно, что созерцательность, определенный мистицизм пронизывают работы обоих живописцев. Впоследствии Монастериос станет одним из самых видных мастеров Венесуэлы, его работы войдут во все значительные государственные и частные коллекции в Латинской Америке. Не только в ранних, но и в более зрелых работах автора можно отметить черты символизма: медитативные пейзажи выполнены в приглушенных тонах, человеческие фигуры сливаются с пейзажем и скорее выполняют роль стаффажа.

Фердинандов прожил в столице Венесуэлы всего три года, но за это время он проявился как талантливый живописец, архитектор, как художник-график. Нельзя забывать про переводческие опыты Фердинандова, а он впервые открыл венесуэльской публике работы Льва Толстого, Федора Достоевского и Леонида Андреева. Но наибольшее значение имела, несомненно, его философская и мировоззренческая позиция, которая отражалась и на художественном методе автора, который он привил членам «Общества изящных искусств».

В начале XX века живописная школа Венесуэлы совершила большой рывок и благодаря русскому живописцу Николаю Фердинандову в 1920-е годы происходит формирование национальной школы живописи, а талантливые молодые мастера Венесуэлы сумели за очень короткий срок приобщиться ко многим достижениям мировой культуры и выработать свой стиль, обрести свое лицо на мировой культурной арене. Николай Алексеевич Фердинандов стал первым символистом в Венесуэле. И хотя на Родине о художнике известно очень мало, его произведения входят в состав постоянной экспозиции Галереи Национального Искусства Каракаса, а в 2011 году в рамках недели России в Венесуэле прошла персональная выставка художника из фон-

дов Галереи, что подчеркивает особый высокий статус Николая Алексеевича Фердинандова в Латинской Америке.

Таким образом, Николай Алексеевич Фердинандов замыкает круг выдающихся русских художников-эмигрантов, внесших значительный вклад в развитие национальных художественных школ стран Латинской Америки.

СИМВОЛИЗМ И МЕКСИКАНСКИЙ МУРАЛИЗМ

Мексиканский мурализм как выдающееся явление культуры XX века зародился в 1921–1922 годах на стенах Национальной Подготовительной школы в Мехико и с годами прошел сложный многосоставный процесс формирования.

Программные произведения мурализма были созданы всемирно известными художниками Мексики Хосе Клементе Орско, Диего Риверой и Давидом Альфаро Сикейросом, которые основали принципиально новое направление в современном искусстве.

Большая часть исследований, анализирующих развитие мурализма, вполне закономерно выделяют целый ряд очевидных предпосылок исторического, политического и философского характера. Так, мурализм – безусловно, наследник новейших тенденций европейского искусства начала XX века, равно как и агитационного искусства Советского Союза, но также и символизма, аспект влияния которого оставался до последнего времени несколько в стороне при выявлении истоков мурализма и только в последнее время выходит вперед, получает адекватное освещение.

Старейшая в Новом Свете Академия Искусств Сан Карлос, находящаяся в Мехико, была, пожалуй, ведущей художественной институцией Латинской Америки. Преподавательский состав включал как европейцев, так и представителей мексиканской художественной культуры. Практиковались, подобно многим академиям, пенсионерские поездки в Европу. Таким образом, педагоги и учащиеся не были изолированы от художественного процесса в Старом Свете.

Знаменитый мексиканский живописец Сатурнино Эрран (1887–1918) в 1918 году создает настенную роспись «Наши боги», в которой выражает самое распространенное представление об этногенезе современных мексиканцев. Для Эррана (как для других мыслителей и писателей первой четверти века), национальная сущность заключалась в тождестве европейской и индейской культур, по образному выражению поэта Рамона Лопеса Веларде – испанская прививка к туземной виноград-

ной лозе, «кофе с молоком» мексиканской кожи. Как следствие, Эрран пишет серию декоративных панно с аллегорическими фигурами, которые персонифицировали двойственный корень современной мексиканской цивилизации. Пластическая культура Эррана высокого академического уровня следовала манере европейского реализма, но в то же время архаизм становится важным изобразительным мотивом для многих художников.

Например, Альберто Гардуньо (1885–1948) создает ряд произведений, где источником вдохновения для мексиканца служит окружающая дикая природа. Характерное произведение «Река Папалопан» показывает в декоративно-символической манере изобилие американских тропиков в синеватой аллегорической фигуре.

Особенно интенсивно мексиканцы знакомятся с современной европейской культурой во время грандиозного празднования столетия независимости Мексики в 1910 году, которое сопровождалось масштабными культурными мероприятиями. В Мексике проходит целый ряд представительных выставок европейского искусства, большей частью составленного из современных испанских художников, например Игнасио Сулоаги, Хоакина Сорольи, Хулио Ромеро де Торреса и многих других. Становится наглядным сходство и взаимосвязь местной и европейской художественной культуры. Ретабло «Любовь» де Торреса совмещает свободную трактовку традиционного католического искусства с архаическими мотивами.

Тенденции европейского символизма наиболее ярко проявились в творчестве Хулио Руеласа (1870–1907), которого уверенно можно считать ведущим мексиканским представителем этого течения.

Живописная композиция «Вход Дона Иисуса Лухана в редакцию «Современного Журнала»» – это фантазмагория символических персонификаций сотрудников «Современного Журнала» в Мексике, которые сопровождают благополучное прибытие нового мецената. Изобразительная плоскость строится как на картинах Боттичелли – пейзаж походит на ковер, декоративной рамой охватывающий группу основных персонажей. Композиционные особенности панно напоминают картины итальянских примитивов эпохи Раннего Возрождения, только-только открытых и каталогизированных Б. Бернсоном.

Картина «Укротительница» Руэласа предлагает архетипический образ женщины конца XIX века, представляя ее восприятие мужской воли того времени, выражаемой в стремительно движущихся свинье и обезьяне.

Хотя в некоторых картинах художник касается фантастических тем, по-настоящему он дал волю воображению скорее в рисунках и гравюрах. Из-под его пера и резца появлялся мир, населенный персонажами, взятыми из классической литературы, из библейских сюжетов, восточных фантазий и средневековых бестиариев, рыцарского эпоса, с которыми перемешиваются гротескные фигуры, олицетворяющие современность, а также скелеты, устрашающие и уродливые останки. Взаимоотношения, связывающие эти апокалиптические образы, отмечены знаком неудачи, проникнуты насилием и смертью.

Например, в офорте «Критика» Руэлас демонстрирует черты, чрезвычайно близкие символизму таких выдающихся мастеров направления, как бельгиец Фелисьен Ропс, немцы Арнольд Бёклин или Макс Клингер. Здесь надо заметить, что мексиканец изучал искусство в Университете Карлсруэ в 1891–1895 годах и поэтому глубоко проникся традицией немецкого позднеромантического символизма.

Руэлас был одним из многих художников Мексики, которые на рубеже XIX–XX веков побывали в Старом Свете. Мексиканцы живо воспринимают тенденции и направления европейской культуры того времени, в основном символизма, видя подобную традицию в собственной национальной культуре. Мексика, пожалуй, единственная страна в Латинской Америке, где символизм проявил себя достаточно ярко.

Известный философ и живописец Доктор Атль¹ вернулся в Мексику в 1907 году и стал первым, кто соединил в своей практике традиции Древней Мексики и новой Европы. В его творчестве стали появляться новые идеологические и пластические мотивы на стыке традиций.

Начало XX века – непростое время в жизни Мексики. В стране, которая только что пережила глубокие и сложные социальные изменения, а в ходе революции почти все политические структу-

¹ Атль – псевдоним Херардо Мурильо (1875 – 1964) – мексиканский художник и общественный деятель. В 1896–1904 гг. жил в Риме, где получил степень доктора философии.

ры были лишены легитимности назначения и поддержки народа, создаются и действуют множество политических партий, каждая из которых участвует в борьбе за власть.

Большое значение имеют различные объединения, среди которых выделяется «Атенео де ла Хувентуд», собравшее в свои ряды многих влиятельных общественных деятелей, политиков того времени, в том числе будущего министра народного образования, инициатора мурализма Хосе Васконселоса². При его помощи создается атмосфера обновления, возможности экспериментов, приложения творческих усилий, в первую очередь для художников.

Первые настенные росписи были в основном подражательны искусству европейского возрождения, а также стилистически поверхностно заимствовали язык символизма и часто вводили эзотерические символы. Использование определенной мистической символики было во многом связано с увлечением масонством и католической мистикой, так как после завершения вооруженной борьбы в Мексике члены масонских лож нередко занимали должности в политических партиях и создавали определенную идеологическую среду в обществе.

Кроме того, начальные росписи сопровождалась крайне консервативным содержанием, представляли собой по существу повествовательные «красочные истории» – то, что критики и художники называли «живописной литературой», и в целом не удовлетворяли запросам общества, в котором в тот момент ведутся активные поиски национальной идентичности.

Следующий этап развития мурализма начинается с появлением нового поколения мексиканских художников. В рамках этого направления наследие символизма переосмысливается, приобретая иной идеологический характер и формальные качества. Взгляд художников тогда обращен на первоисточки, пластический язык более органичен времени и месту и хотя еще несколько скован, но уже содержит в себе оригинальные качества и предвещает будущий расцвет нового течения.

Новшества нашли воплощение в работах Д. Риверы, Х. Ороско и Д. Сикейроса – наиболее активных, заметных и опытных представителей мексиканского искусства на тот момент.

² Хосе Васконселос (1882–1952) – общественный деятель, философ, историк. Министр просвещения Мексики в 1921–1924 гг.

Объектом для росписей стала Национальная Подготовительная Школа в Мехико – одно из крупнейших и известных высших учебных заведений того времени.

Одним из первых произведений стала композиция «Созидание» Д. Риверы, созданная в 1922 – 1923 гг. Стилистически сделанная в византийской и раннеитальянской традиции монументальной росписи, она, тем не менее, содержала христианскую, языческую и светскую символику.

Свою работу «Элементы» (1922) Д. Сикейрос создал также на стыке европейской и древнемексиканской традиции. Изображая крылатую фигуру женщины на потолке лестничного пролета, он явно подражал пластике Микеланджело, но при этом окружил ее символами природных сил и стихий, почерпнутыми в индейской художественной культуре.

Х. Ороско приступил к росписи «Материнство» позднее, в 1923 году, и двигался в том же ключе, совмещая эстетику европейского Возрождения и этнические мотивы.

В отличие от Ороско, который не выезжал к тому моменту за пределы Мексики, Ривера и Сикейрос провели в Европе длительное время, приобретая важнейший художественный опыт.

Сикейрос во время своего пребывания в Европе с 1918 по 1921 год побывал в Париже, Барселоне, Риме и других крупных городах Старого Света, что способствовало подъему творческих сил на высокий уровень. Произошло непосредственное знакомство со старым и современным европейским искусством и его представителями.

Так, например, созданный в 1920 году портрет Амадо де ла Куэвы свидетельствует о явном влиянии на Сикейроса известного испанского художника-символиста Нестора³. Их личное знакомство могло произойти через С. Дали, на деньги которого Сикейрос издавал в Барселоне журнал «Вида Американа».

Фигура Нестора для артистической среды того времени была весьма масштабна, недаром С. Дали восторженно отзывался о нем и использовал пластические находки Нестора в своей знаменитой работе «Ловля тунца» (1966–1967). Нестор как канарец как бы связывает культуру Старого и Нового Света.

³ Нестор Мартин-Фернандес де ла Торе (1887–1938) – испанский художник-символист.

Символизм искусства Мексики с древнейших времен и в XX веке являлся материализацией, зримым воплощением овеЩественной идеи. Приведем пример произведения «Паракутин» (1945) Доктора Атля – одного из родоначальников мурализма. На холсте в драматичной колористической гамме изображен извергающийся вулкан – символ пробуждения народа Мексики и одновременно призыв общества к активному действию.

Символика живописного языка в некоторых произведениях Сикейроса переходила в область геометрии, знака, тяготея тем самым к изобразительной культуре Доиспанской Мексики, с ее декоративной переработкой формы. Произведение «Новый Университетский символ» (1952–1956), созданное на фасаде здания Ректората в Университетском городке в Мехико, напрямую отсылает к грандиозному убранству древнеиндейских пирамид.

Росписи Полифорума (1965–1972) стали одним из итоговых произведений мурализма, вобрав в себя большую часть его характерных черт.

Для Сикейроса росписи Полифорума стали символом веры в разумную эволюцию человечества, а весь проект был плодом его тяжелого творческого пути. Фоном и питательной средой для создателя Полифорума стало подтверждение его идеологических убеждений. В интерпретации Сикейроса Полифорум превратился в утопический храм Прогресса, безусловно, по мнению мастера, символизирующего неминуемую победу коммунизма.

Стиль Полифорума – свободное сочетание графической остроты, живописного корпусного письма и рельефных вставок. Выразительные качества усиливаются сочетанием фактур, чередованием свободных от изображения зон и перенасыщенных участков композиции. Вращающийся пол и меняющийся свет, декламация и музыка (аудиоэффекты) превращали Полифорум в гигантскую мобиль, материализовавшую давнюю мечту художественной культуры о синтезе искусств – пространственных и временных.

Таким образом, Сикейрос реализовал памятник, сопоставимый по масштабу и идейной наполненности с древнеиндейскими культовыми комплексами, благодаря точно найденному способу выражения философских, культурных и исторических ориентиров с помощью живого языка символов.

Мексиканцам всегда было свойственно воспринимать изображение как воплощение определенного понятия, тех или иных

идей, поэтому к искусству символической направленности мексиканцы имели предрасположенность.

Открытие культурного наследия Доиспанской Мексики, которое было проникнуто символично-аллегорическими мотивами, совпало с появлением в стране новых европейских художественных течений, в том числе и символизма. Символизм, зародившийся в Европе, также стремился передать в формах изобразительного искусства ряд идей и смыслов.

Таким образом, творчество Ороско, Риверы, Сикейроса и других представителей мексиканского мурализма, ставшее вехой в истории Нового Света и всего мира, и искусство символизма были с самого начала появления мурализма тесно связаны.

Важнейшими составляющими мурализма были народная изобразительная традиция, религиозное искусство католической церкви, а также светско-интеллектуальная и социально-политическая символика как органичные части нового течения.

Новая форма символического языка мексиканцев появилась на стыке традиций собственной национальной культуры, опыта европейского течения и эстетики ангажированного определенной идеологией искусства.

Символизм в глубинном понимании этого термина – органичная и значительная часть художественного явления под названием мурализм.

СИМВОЛИЗМ И МАССОВЫЕ ИЗДАНИЯ НАЧАЛА XX ВЕКА

Ведущие периодические издания русских символистов¹ в течение почти 30 лет знакомили читающую публику с идеями и эстетикой символизма. Эту же задачу выполняло внешнее оформление журналов, складывавшееся как из собственно оформительских элементов (шрифт, заголовки, буквицы, заставки, виньетки, концовки и т.д.), так и из репродукций. Несмотря на успехи полиграфии, качественное воспроизведение живописных произведений все еще было достаточно дорого². Поэтому во многих художественных журналах долгое время доминировал черно-белый рисунок.

Если в конце XIX – первые годы XX века новая стилистика в духе модерна гнездилась только в программных органах символизма, то уже в предреволюционное десятилетие она завоевала гораздо более обширную территорию в периодике. Объяснение этому явлению не обязательно искать в триумфе идей декаданса-символизма. Графика модерна, конечно, ассоциировалась с ними и во многом следовала выработанной ими эстетике, но ее распространение было связано и с естественным стремлением к новому, и с влиянием европейской моды. Трансляторами для широкой публики свойственных модерну-символизму сюжетов и мотивов стали именно массовые (коммерческие) иллюстрированные издания. Они были менее элитарны, чем программные органы символистов, – не столько по цене, сколько по характеру содержания. Там редко помещались философские и проблемные статьи, требовавшие от читателя особой подготовки и интереса к теме, предпочтение отдавалось заниматель-

¹ В данном случае имеются в виду литературно-художественные журналы, уделявшие внимание художественной критике и иллюстративному наполнению номера: «Мир искусства» (1898–1904), «Весы» (1904–1909), «Золотое руно» (1906–1909), «Аполлон» (1909–1917).

² Все перечисленные символистские журналы издавались на средства меценатов. Особой роскошью издания (не всегда уместной) выделялось «Золотое руно». «Весы» практически полностью базировались на черно-белой графике. В «Аполлоне» (особенно первых лет издания) репродукции живописных работ нередко печатались как черно-белые.

ным рассказам, беллетризованным травелогам, биографическим очеркам, публицистике, стихотворным и прозаическим юморескам. В крупноформатных журналах помимо иллюстраций к текстам и разного рода заставок публиковались красочные репродукции.

Проследить процессы проникновения, распространения и бытования графики модерна (связанной с символизмом как с определенной идеологией) в периодических изданиях начала XX века, не носивших программного характера, а нацеленных на достаточно широкий круг читателей, в пределах ограниченного объема статьи, разумеется, невозможно. Невозможно даже назвать все те издания, которые следовало бы рассмотреть с этой целью. Можно лишь привести несколько характерных примеров, позволяющих получить представление о том, как оформлялись и иллюстрировались так называемые массовые издания предреволюционного периода, назвав хотя бы 2–3 художников, работавших в данной области.

Литературно-художественный ежемесячник «Аргус» издавался в Петербурге в 1913–1918 гг. Начиная с № 2 он стал иллюстрированным (черно-белая печать). Иллюстрации одного из постоянных сотрудников – художника Сергея Лодыгина³ – регулярно появлялись на его страницах. Они, естественно, ориентированы на содержание рассказов, в которых, как правило, явно чувствовались сказочно-мистические мотивы. Это давало художнику возможность создавать иллюстрации в духе символизма с его тягой к иным, в том числе и потусторонним мирам, или к изощренной стилизации. Публиковавшиеся в журнале рассказы из современной жизни тоже никогда не оставались в плоскости реального быта. Сюжет развивался за счет каких-то таинственных и непонятных с рациональной точки зрения событий и явлений.

³ Лодыгин Сергей Павлович (Саратов, 1893 – Москва, 1961?). Учился в С.-Петербургском институте гражданских инженеров. Начиная с 1910-х гг. сотрудничал со многими периодическими изданиями как художник-иллюстратор. После 1917 года рисовал агитационные плакаты в Саратове. В 1918-м преподавал графику в Саратовской Центральной студии, имел собственную мастерскую. С 1920 года жил в Ростове-на-Дону, писал декорации для деревенских театров, оформлял город к праздникам, работал декоратором в Театре интермедий Сорина. С 1922-го работал в Москве вновь как иллюстратор.

Рассказ В. Брусянина «Моя белая бабушка» дает повод к романтической стилизации: красивая пожилая дама в домашнем чепце и капоте сидит у окна, за которым на фоне черного ночного неба густо валит снег; рядом – круглый столик с чашкой и свечой в подсвечнике. Мотив горящей свечи русские графики начала века получили в наследство прямо от О. Бердслея, который часто использовал рисунок тонких витых свечей как свою подпись-логотип. Лодыгин, которого, так же как и Н. Феофилактова, нередко называли «русским Бердслеем», охотно включал изображение свечей не только в иллюстрации, но и в оформлении заголовков.

Следующая иллюстрация «Печальный сумрак в той стране» при всем ее изобразительном лаконизме полна красноречивых символов – одиночества, олицетворяемого пустынным заснеженным пространством и торчащим из-под снега остовом засохшего дерева. Холод и пустынность зимнего поля с виднеющимся на горизонте леском, действительно, навевает печаль, а тонкий серп месяца, выглядывающий из-за вытянутого на фоне блеклого серого неба облачка, придает ей оттенок грустной нежности. В этой композиции художник успешно преодолевает скупость графических средств, создавая настроение лишь сочетанием белых пятен и разнообразной штриховки.

Рассказ Г. Гли «Проповедь» дает Лодыгину возможность обратиться к демоническим символам. Образ дьявола (и «дьявольщины») был очень популярен среди символистов, литераторов и художников того времени – достаточно вспомнить знаменитый конкурс литературных и художественных произведений на тему «Дьявол», проведенный в 1906 году «Золотым руном»⁴. Лодыгин включает изображение миниатюрного дьявола в композицию, сопровождающую заголовок рассказа. Чрезвычайно неприятное, волосатое существо с длинным, загнутым колечком хвостом, перепончатыми когтистыми лапами и лягушачьей головой с длинными не то рогами, не то усиками (как у насекомого) сидит в задумчивой позе на каком-то толстом фолианте (Библии?) с лежащими рядом четками. Игрушечный размер дьяволенка, собственно, и показан путем сопоставления с этими предметами.

⁴ Его итоги подводились в январе 1907 года.

Характерно, что действие большинства рассказов происходит обычно не в России, а в иных, удаленных странах (в рассказе «Проповедь» – в Италии, на берегу Lago di Garda, где ее произносит католический священник). Этот элемент остранения контрастирует с подчеркнуто обыденным тоном изложения (чаще всего от лица эксплицитного автора) и подготавливает читателя к неожиданностям.

Иначе обигрывается тем же Лодыгиным мотив дьяволиады в рассказе В. Белова «Колье». В отличие от большинства иллюстраций, выполненных в манере контрастной графики *blanc et noir*, здесь художник использовал тоновую графику. Экспрессионистские ракурсы и освещение подчеркивают драматизм происходящего. Подпись к титульному рисунку (это выдержка из текста), размещенному на том же развороте, что и начало рассказа, говорит сама за себя: «Рисунок был уже начерчен... Он изображал целую вереницу отвратительных чудовищ самого отталкивающего вида». Чтобы показать «вереницу отвратительных чудовищ», окружающих шею театрально, как будто в свете рампы, закинувшей голову дамы, Лодыгин добросовестно изобразил хоровод нечисти (темные силуэты фантастических гибридов, напоминающих летучих мышей, пауков, ящериц и т.д.), составляющей звенья колье. Место действия – какой-то европейский порт – еще более экзотично, чем в предыдущем рассказе.

Смесь такого рода экзотики с загадочными происшествиями или потусторонними силами составляла неременный репертуар «Аргуса». Эта литература создавалась силами отечественных авторов и была, вероятно, рассчитана на молодежную аудиторию, увлекавшуюся романтикой «дальних морей». Именно из этого круга вышел А. Грин, сам себя называвший символистом⁵. В «Аргусе» публиковалось также и то, что можно назвать фантастикой (не всегда научной), и просто сказки. Среди иллюстраций Лодыгина можно встретить изображения волшебных обитателей рек и лесов из русских сказок, а также сложные композиции, перегруженные пряным восточным колоритом (полуобнаженные

⁵ Его творчество, реанимированное в 1956 году (после длительного перерыва) усилиями К. Паустовского и Ю. Олеши, на фоне бесцветного бытовизма послевоенной советской литературы выглядело весьма необычно. Между тем сюжеты и сценография рассказов Грина 1913–1917 гг. вполне вписываются в стилистику «Аргуса».

красавицы, узорчатые драпировки, необычные растения и животные). Еще одна постоянная тема Лодыгина – излюбленный символизмом XVIII век. Стилизованные маркизы в объемных кринолинах, кокетливых кружевных декольте, с мушками на хорошеньких личиках, в высоченных пудренных париках служили не только иллюстрацией, но использовались и для рекламных объявлений.

Лодыгин много рисовал и сотрудничал со многими периодическими изданиями (помимо «Аргуса» его рисунки можно обнаружить в «Солнце России», «Сатириконе», «Столице и усадьбе», «Огоньке» и даже в «Ниве»). Кроме того, он постоянно делал рекламные плакаты или объявления, публиковавшиеся на последних страницах журналов. Его графические композиции могли бы служить энциклопедией символистских мотивов – кажется, он не обошел ни одного из них. В качестве «исторического фона» использовались приметы античности, средневековья различных стран, галантного XVIII века, ампира, романтизма, наконец, *fin-de-siècle* с его изощренной модой и техническими новинками; разнообразная флора и фауна существует в его композициях не только сама по себе, но и как составная часть фантастических гибридов, в том числе человеческих (женщины с крыльями летучих мышей парят в безмолвных сумерках на фоне луны, миниатюрные эльфы садятся на пышные садовые цветы к восторгу ампирных барышень, рогатые фавны резвятся на античных полянах и т.д.).

Если даже у основателя графики модерна, повсеместно признанного Обри Бердслея, многие критики находили «издержки вкуса», то в массовых изданиях они тем более не были редкостью. Лодыгин избежал этого во многих иллюстрациях в «Аргусе», отличающихся выверенностью композиции, точной и даже элегантной линией, разнообразием штриха. Например, его чрезвычайно перегруженные рисунки (обнаженная красавица над каким-то водоемом в чащобе папоротников, лиан и пр.) в «Ниве», бывшей до того в течение многих лет оплотом традиционно-провинциально-реалистической иллюстрации, явно грешат не только излишеством, но и дурновкусием. Махровый расцвет китча нашел выражение в своеобразном комплекте открыток⁶, представлявших вариации на тему полуобнаженных

⁶ 10 открыток, выполненных для издательства «Художественная открытка», выпускались в 1915–1916 гг. Уже в наше время, после 1989-го, дважды выходили репринтом, а также воспроизводились в периодике.

и обнаженных дам в окружении змей, бабочек, пантер, мартышек, орхидей, а также в интерьерах с зеркалами, драпировками, подушками, свечами. Среди них есть даже возлежащая на роскошном ложе пышнотелая негритянка. Линеарный черно-белый рисунок дополнен на каждой открытке каким-то цветом – лиловым, розовым, травянисто-зеленым, желтым или оранжевым. Этот цикл пользовался большим спросом и дожил до наших дней, но сильно понизил и без того невысокий престиж Лодыгина в глазах серьезных художников.

Неплохим уровнем иллюстраций отличались два крупноформатных еженедельника – «Солнце России»⁷ и «Лукоморье»⁸ (1914–1917). В обоих изданиях иногда появлялись и работы признанных художников, но редакция явно делала ставку либо на молодежь, либо на художников, раз и навсегда нашедших для себя определенную нишу и не особенно стремившихся расширить диапазон творчества. К таковым, вероятно, можно отнести Веру Чернову, начавшую в 1914 году оформлять журнал «Лукоморье». По страницам почти каждого номера были разбросаны ее заставки, концовки, виньетки, выполненные в технике линеарной черно-белой графики. Формат заставки задавался шириной листа и ограниченной высотой рисунка – т.е. композиция была вытянута по горизонтали. Сюжетом композиции чаще всего служила забавная сценка с несколькими действующими лицами (людьми или животными). Чтобы растянуть ее по горизонтали и в то же время дать ощущение единого целого, художница прибегала к различным приемам, и здесь ее фантазия кажется неисчерпаемой:

– слева – вышедшая на прогулку хорошо одетая пара (господин в котелке и с тростью, дама в многослойном платье-абажуре в стиле Пуаро и шляпе с перьями); справа – дворник со шлангом в руках повернулся к облаявшей его собаке и не заметил, что направляет струю воды из шланга на гуляющих господ; две группы участников визуально связаны в целое этой струей воды;

⁷ «Солнце России» (СПб., 1910–1917) – литературно-художественный и юмористический еженедельник. Ред. Л. Василевский; с [№ 6] 1910 З. Журавская; с № 4/44, 1910 А. Коган. Изд. Т-во издат. дела «Копейка».

⁸ «Лукоморье» (СПб., 1914–1917) – еженедельный литературно-художественный и сатирический журнал. Ред. А. Селитренников (А. Ренников); с № 18 М.А. Суворин (он же издатель).

– в центре рисунка дама и кавалер в костюмах XVIII века тянутся друг к другу, чтобы поцеловаться; в руках у каждого из них удочка с далеко откинутой рыбой на леске;

– дама в тюрбане и лохматая обезьяна тянут каждая к себе веревку, «стягивающую» композицию в одно целое;

– к валяющемуся на полу шуту с погремушкой наклоняются слева – опирающийся на лук воин в кольчуге, справа – дама в уличном капоте, с рвущейся с поводка собачкой; смысл сценки неясен из-за оксюморонного смешения эпох, все это кажется какой-то театральной постановкой, когда на сцену по ошибке выскочили исполнители разных пьес.

Намеренная декоративность и мягкий юмор представленных сценок делают эту малую графическую форму очень привлекательной. Помимо забавных заставок Вера Чернова давала в журнал цветные иллюстрации к экзотическим сказкам на восточные или средневековые сюжеты и черно-белые рисунки с традиционными для символистской эстетики персонажами и реквизитом – арлекины, пьеро, дамы в париках, батуты, банты, витые шнуры с кистями и т.д. Очевидна театрализация всех этих сцен, здесь всё понарошку, всё – игра с читателем-зрителем.

Черно-белая графика благоприятствовала впечатлению стилистической целостности журнала. Но в эту концепцию вписывались и многоцветные репродукции рисунков М. Бобышова или И. Гранди как бы на современные темы, но тоже утрированно декоративные, посвященные «красивой жизни» стильно одетых дам и джентльменов, то наблюдающих полет аэропланов, то мчащихся в авто, то сидящих на венских стульях в кафе.

Символистское оформление иногда удавалось придавать и, казалось бы, такому далекому от него жанру, как злободневная политическая сатира. Примером может служить рисунок Ю. Анненкова⁹, отражающий реакцию общества на принятые Думой ограничительные законы. Мрачный могильщик в средневековом облачении и с большой лопатой в руках стоит возле могильных камней с надписями «волоостное земство» и «польский язык» – следует понимать, что они только что были «похоронены» думскими законодателями.

С наступлением войны внешний облик «Лукоморья» постепенно, но очень явственно начинает меняться. Вместо изящ-

⁹ «Могильщик», рис. Ю. Анненкова в: «Лукоморье» № 10, 1914. С. 10.

ных графических безделушек В. Черновой все чаще появляются заставки и концовки, составленные из военной атрибутики (Д. Митрохина). Крупные цветные рисунки тоже военизируются, причем одновременно с сюжетом меняется и стиль – он дает явный крен в сторону академического реализма. Такого рода рисунки регулярно поставляет Ф. Рожанковский, воевавший в составе действующей армии. Все его акварели – «В полевом лазарете», «Привал», «Допрос пленных», «Город в тылу», «Оставленный окоп» и т.д. – посвящены военным сюжетам. Правда, летом, в начале войны, на страницах журнала еще можно было встретить рисунки с тематикой, не имеющей никакого отношения к войне – «Дачный флирт» (акварель В. Невского) или парковые пейзажи О. Амосовой, но теперь это только слабое эхо отлетевшей в прошлое мирной жизни.

Подобную эволюцию претерпевает и «Солнце России», и многие иные массовые журналы. Изменение темы повлекло за собой изменение вкусов широкой публики. Бердслеевская манера и театрализованные сюжеты плохо сопрягались с серьезностью войны. Хотя это вовсе не означает, что символистские настроения перестали находить отражение в творчестве художников-иллюстраторов. Так, В. Замирайло создал поразительную аллгорию войны – известны, как минимум, два варианта подобной композиции. «Полет» – представляет жутковатую картину летящего над пустым полем ведьмообразного существа с раскинутыми под прямым углом руками – тень его точно соответствует силуэту летящего самолета¹⁰. Вдали – просматриваются городские строения. В печатном варианте композиция («Поход») была переработана: все та же крестообразная фигура крылатой женщины в хитоне теперь сжимает в обеих руках выставленный вперед меч. Тень ее все так же повторяет тень летящего самолета. Но теперь эта валькирия летит не в одиночестве, рядом – фантастическое войско из как будто застывших, вытянувшихся в рост и наклоненных под углом летящих воинов в металлических латах, шлемах и с выставленными вперед копьями. Эта механизированная фантасмагория великолепно отражает новое ощущение войны.

В современной истории искусства журнальная графика массовых изданий практически не рассматривается. Сотрудни-

¹⁰ Оригинал находится в частном собрании.

чавшие с ними художники второго и третьего ряда, если они не заявили о себе на каких-то других поприщах, оказались полностью забыты. Причин этому несколько. Отчасти это положение связано с негативным отношением к предреволюционным массовым изданиям вообще. К середине 1918 года почти все они были закрыты на основании советских декретов. В дальнейшем был успешно создан и всемерно поддерживался миф о реакционном периоде истории и полном упадке искусства в предреволюционный период. Реабилитация некоторых «мирискусников» началась лишь во время хрущевской «оттепели», до того о них в советских изданиях отзывались совсем не лестно. Программные символистские журналы тоже долго входили в разряд если не обязательно «реакционных», то «буржуазных», «безвкусных» и т.п. О таких журналах, как рассмотренные «Лукоморье» или «Аргус», даже в мемуарах вспоминать считалось неуместным и неприличным. Это смог позволить себе, например, К. Паустовский, упомянувший в «Повести о жизни» редактора «Аргуса» В. Регинина, действительно, бывшего личностью достопримечательной¹¹. При этом мемуарист называет редактировавшиеся Регининым издания «дешевыми и бесшабашными желтыми журналами». Назвать хотя бы «Аргус» «желтым» журналом никак нельзя. В нем публиковались произведения таких авторов, как С. Ауслендер, В. Ходасевич, П. Потемкин, З. Гиппиус. В 1917 году на его страницах стали появляться стихи Н. Гумилева, рассказы Г. Иванова. Из художников кроме рассмотренного С. Лодыгина с ним постоянно сотрудничали Вл. Лебедев, Н. Радлов. После революции Регинин, подобно многим его коллегам, уехал на юг, но в Одессе сотрудничал не с добровольческими изданиями, а с большевиками, о чем с возмущением упоминает И. Бунин в «Окаянных днях». Вернувшись в Москву, Регинин редактировал журнал «30 дней». Именно ему мы обязаны публикацией в нем в 1929 году «Двенадцати стульев».

Но большинство редакторов и видных журналистов, работавших в столичных журналах и газетах, либо эмигрировали, либо

¹¹ В.И. Регинин (Раппопорт) (1883–1952) – до революции редактор «Аргуса», «Синего журнала», «Хочу все знать», обладал великолепной профессиональной хваткой и известной долей авантюризма, позволявшим идти порой на весьма рискованные приключения, чтобы подогреть интерес публики к редактируемым изданиям и повысить их тираж, что ему вполне удавалось.

были высланы в 1922-м на «философских пароходах». Имена их лишь сейчас медленно и осторожно начинают возвращаться в поле зрения читающей публики. Соответственно, и журналы эти в советское время считались достаточно одиозными. Судьба сотрудничавших с ними художников тоже была различной. Иные – бесследно исчезли, о них ничего пока не известно (В. Чернова). Многие перековались, поменяли стиль модерн на более современный конструктивизм, в первое время после революции работали как театральные художники (например С. Лодыгин, О. Амосова, М. Бобышов), затем либо перешли в реализм, либо оставались в тени.

В 2008 году Третьяковская галерея показала на Крымском валу выставку: *«Золотое руно». 1906–1909. У истоков русского авангарда* (куратор И. Гофман). Основные акценты выставки представляются весьма парадоксальными: с одной стороны, программный журнал русского символизма рассматривался в первую очередь как исток авангарда, с другой – главное внимание уделялось связанному (или не связанным) с журналом живописцам, в том числе французским, чьи работы выставлялись в организованном журналом в 1908 году «Салоне». Таким образом, самая характерная часть наследия журнала – графика модерна-символизма – практически выпала из рассмотрения. Что уж говорить о массовых изданиях предреволюционного времени – особенности их графического оформления (а также типографики) затрагивались лишь в специальной литературе по предмету (в связи с изучением книжного дизайна). Сама по себе журнальная графика массовых изданий начала XX века (эволюция стилистики, излюбленные сюжеты и мотивы, соотносённость с основными художественными направлениями эпохи и проч.) и связанное с ними творчество отдельных ее создателей до сих пор остаются вне поля интересов отечественного искусствоведения. Рискнем заметить, что этим обедняются наши представления и об истории отечественного искусства вообще, и о путях развития и распространения символизма в частности.

ПРЕДСТАВИТЕЛИ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ
И СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА.
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

История существования на российской почве старообрядчества, или староверия, насчитывает около 350 лет. И только последние четверть века можно говорить о возникновении особого направления исследований, связанных с этим грандиозным пластом отечественной культуры, поскольку ранее, как в дооктябрьский, так и в советский период, появлялись лишь отдельные, хотя порой и очень серьезные, исследовательские публикации, посвященные этой тематике. Еще меньше внимания уделено той роли, которую сыграли в истории отечественной художественной культуры представители старообрядческой традиции, в то время как их влияние на различные стороны эволюции русского искусства неуклонно возрастало и к концу XIX века приобрело поистине выдающееся значение.

То, что староверчество действительно представляло собой в конце XIX века специфическую культурную традицию, постепенно становится очевидным уже для современников. Осознание этого начиналось, естественно, со сбора информации по малоизученному предмету. Первоначально она носила преимущественно секретный, а позднее служебный характер. Однако уже опубликованный в 1882 году в «Отечественных записках» труд А.П. Щапова по истории и содержанию старообрядчества, заметно скорректированный автором после первого официально-тенденциозного издания, впервые признал за староверами *творческое и свободололюбивое* стремление противостоять государственному засилью.

К концу XIX века организационные структуры раскола заметно ослабли, четкость идейных позиций растеклась в разных согласиях и толках, однако приходится констатировать сохраненность и поразительную действенность более важной составляющей, нежели общинная иерархия или соборные постановления, а именно – духовную, нравственную ориентацию наследников средневековых русских протестантов. Многие из них не были и не могли быть явными или последовательными староверами

в полном смысле этого слова, но они были носителями выработанного в его недрах особого – пристально-взыскательного взгляда на мир и на себя в нем.

Закономерно возникает вопрос: каким образом потомки людей, казалось бы, прочно отгородившихся от окружающего мира во имя сохранения НЕИЗМЕННЫМИ своих религиозных, а как следствие – социально-ценностных установок, спустя 250 лет оказываются носителями передовых идей, самых прогрессивных форм хозяйствования и, наконец, меценатами самых передовых форм развития художественной культуры страны? Достаточно устойчивое представление о том, что старообрядец, как правило, не получал соответствующего официального образования, еще более способствует закреплению этих недоумений. Действительно, дети старообрядцев не могли посещать начальных народных училищ и церковно-приходских школ, так что старообрядческая среда, которой российским законодательством категорически воспрещалась пропаганда своих взглядов и, как следствие, организация собственной системы образования, широко осваивала методику начального домашнего обучения детей и самообразования своих единоверцев. Последствия этих запретов и необходимости их преодоления оказались совершенно неожиданными.

Знаменательно, что, будучи исключенными из традиционной церковной иерархии, средневековые русские оппозиционеры-староверы оказались в довольно парадоксальной ситуации. Впервые обратил на это внимание еще С. Зеньковский, отмечавший, что, «...отклонившись от церкви, “старообрядцы” в значительной степени иногда изменили более важные черты традиционного русского православия, чем те, которые пострадали от затеек нетерпеливого патриарха. Говоря о старом обряде, вожди сопротивления Никону и епископату на самом деле вели своих последователей не обратно к древнемосковской вере, а к вере новой, вере, основанной на желании более горячей, более активной и более целостной религиозной жизни, чем та, которую они находили в своих приходах и обителях»¹. Таким образом, с одной стороны, сама причина отторжения староверов крылась, казалось бы, в их ортодоксально-традиционалистской установке

¹ Зеньковский С.А. Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века. М., 1995. С. 487.

на невозможность пересмотра основ веры². С другой, факт отторжения, выведения за пределы границ церковного официоза поставил их перед необходимостью искать новых, т.е. заведомо малорегламентированных способов организации своего церковного бытия. Результатом такого поиска явилось и обращение к гораздо более широкому кругу культурных традиций, и обогащение всего опыта духовной жизни в целом.

Признаки сложившейся в итоге своеобразной синкретической религиозной жизни можно уловить во многих догматических положениях старообрядчества, которые по совокупности становятся невозможным свести к какой-то единой системе представлений, сколько бы мы ни накопили информации о традициях и уставах разнообразных толков и согласий. Несомненным остается только одно: движение староверия предоставило широкие возможности для реализации альтернативного духовного бытия. В его рамках можно столкнуться одновременно с отголосками самых древних традиций и *новейших тенденций культурной эволюции*, что и обеспечивало в определенной мере живучесть, гибкость и мобильность движения в целом, а также возможность укрепления его внутренних сил на протяжении столетий, несмотря на беспрецедентные методы преследования. Следствием обозначенных условий развития и явилась специфическая ситуация рубежа XIX–XX веков, в которой старообрядчество России представляло собой совершенно особую и весьма могущественную силу.

Вполне предсказуемым результатом таких особенностей организации духовной жизни становится то, что старообрядцы к началу XX века демонстрировали гораздо бóльшую широту взглядов, нежели среднестатистическое население России в целом, поскольку представляли собой, даже по мнению государственных чиновников Российской империи середины XIX века, «...лучшую часть народа, т.е. людей зажиточных, деятельных, образованных и нравственных»³, с именами которых «...в значительной степени связаны <...> становление и подъем промышленности и торговли в России»⁴. Нетрудно понять, что лишенные полноценных обрядов, других признаков официаль-

² Показательно в этом смысле и сохраняющееся до нашего времени их самоназвание – «староверы», «старообрядцы», против которого большинство приверженцев данной конфессии не возражает.

³ Ершова О.П. Старообрядчество и власть. М., 1999. С. 150.

⁴ Там же. С. 147.

ного культа, в том числе официального священства, староверы имели возможность передавать свое учение, выраженное прежде всего в определенных духовно-теоретических концепциях, только через слово: в благоприятных условиях – устное, но чаще рукописное или печатное.

Естественно, что в таких условиях одной из важнейших ценностей, доступных человеку, почиталось образование. За счет глубокого уважения к книге старообрядчество очень рано распространило в среде своих единоверцев любовь к знанию, традицию анализа текста, благодаря чему, очевидно, и сформировался критический и пыливый строй сознания наиболее выдающихся представителей этой духовной традиции. Пристальный взгляд на окружающий мир, желание лично постигнуть его, разобраться до конца, внятно определив для себя все «за» и «против», несомненно, уходит корнями в староверческую «йоту», которой не поступались их предки в начертании имени Христа. Стремление выходцев из старообрядческой среды достигнуть скрытого смысла видится нам в том числе как наследство установок, благодаря которым староверы удивительно прозревали в евангельских сюжетах не реальные события жизни Иисуса, а притчи – закодированные духовные послания о спасении.

Но помимо особенностей организации духовной жизни представители старообрядческой культуры демонстрируют совершенно особые деловые качества, без которых их ведущее положение в российской экономике было бы просто невозможно объяснить, да и меценатство не могло бы приобрести таких поистине всеобъемлющих масштабов. Заметим, что в рамках традиционной православной этики категория труда рассматривалась прежде всего в контексте «труда духовного», т.е. труда души, направленного на ее спасение. Средневековое наследие сознания ставило труд физический как подневольный в прямую параллель к понятию первородного греха и необходимости его искупления. Единственной ветвью развития русской культуры, где по ряду причин оценка повседневных трудовых усилий приобрела самооценность и высокую духовную значимость, была именно традиция староверия⁵.

⁵ Керов В.В. Формирование староверческой концепции «труда благого» в конце XVII – начале XVIII в. К вопросу о конфессионально-этических факторах старообрядческого предпринимательства // Старообрядчество: история, культура, современность. Вып. 5. М., 1996. С. 36–44.

В этом контексте прочно утверждается и смысловая сопряженность слов «труд» и «подвиг». Именно в сознании староверов впервые закрепляется понимание физического труда как освященного свыше. По тонкому замечанию В.В. Керова, «призвание православного человека – совершение “подвига” во спасение души – приняло конкретную форму. Наряду с духовно-нравственным трудом, физический стал призванием и самоцелью членов общины»⁶. Таким образом, альтернативная практика организации своего религиозного бытия привела староверов не только к пересмотру ценностных ориентиров в вопросах выработки практики спасения, но и выработке принципиально новых социокультурных «технологий», в которых тело в зависимости от направления и цели его использования становится носителем спасительного начала, а самоотверженный труд выступает не только в качестве средства достижения материального благополучия, но и как высокий моральный долг человека.

Совокупность этих духовных и практических установок, которые охарактеризованы нами в очень небольшом объеме и нуждаются еще в самом доскональном и всестороннем изучении, формировала личность, действительно нацеленную на очень высокий уровень результата. Недаром на самых передовых рубежах развития российской экономики, политики, искусства, а порой и науки мы с изумлением обнаруживаем в начале XX века выходцев именно из этой культурной среды.

В контексте интересующей нас проблемы необходимо отметить, что в конце XIX века в России существовал достаточно многочисленный и авторитетный круг старообрядцев, которые непосредственно воздействовали на ход эволюции художественной культуры страны. Без имен Морозовых и Рябушинских, Щукиных и Солдатёновых, Носовых и Бахрушиных, Константина Алексеева (Станиславского), Анны Голубкиной и Николая Крюева невозможно представить себе российскую историю одного из периодов ее блистательного культурного подъема, именуемого Серебряным веком. Интересно, что нам приходится ставить в один ряд и непосредственных творцов, формировавших куль-

⁶ Керов В.В. Формирование староверческой концепции «труда благого» в конце XVII – начале XVIII в. К вопросу о конфессионально-этических факторах старообрядческого предпринимательства // Старообрядчество: история, культура, современность. Вып. 5. М., 1996. С. 41.

туру русского символизма, и тех, кто материально обеспечивал воплощение их замыслов в жизнь.

Хорошо известно, что, например, происходившая из старообрядческой семьи скульптор Анна Голубкина участвовала в оформлении фасада здания Московского художественного театра (МХТ), финансируемом С.Т. Морозовым. И это не были формальные отношения: искренним живым интересом к избранной натуре отмечен прекрасный портрет Саввы Морозова (гипс, 1902; ММГ), выполненный скульптором в период работы над горельефом «Волна» (гипс, 1903) для бокового входа в здание МХТ. Но были и менее известные стороны во взаимоотношениях этих двух выдающихся людей, которые говорят о подлинно глубоких человеческих симпатиях. В частности, после смерти в жандармской тюрьме в 1907 году племянника С.Т. Морозова – Николая Павловича Шмита, находившегося под его опекой, именно А.С. Голубкиной заказывает семья мраморное надгробие с портретом погибшего⁷.

Николай Павлович Рябушинский, как известно, издавал художественный журнал «Золотое руно», активно пропагандировавший как искусство, так и эстетические взгляды русских символистов. В нем неоднократно публиковались и фотографии работ многих художников этого направления, и отзывы критиков на их участие в выставках. Кроме того, его сестра – Евфимия Павловна Носова-Рябушинская – была одной из любимых моделей Анны Голубкиной. Хотя выполненный ею портрет и не был принят заказчицей, зато вошел в коллекцию произведений искусства ее брата. Сама Евфимия Павловна оказывала поддержку своими заказами на строительство нового особняка молодому Ивану Жолтовскому, а на его роспись – Мстиславу Добужинскому. Деятельность художников, участвовавших в выставке «Голубая роза», справедливо воспринимается исследователями как последовательная репрезентация вполне сформировавшегося движения русского символизма. Стоит при этом помнить, что первая и единственная под таким официальным названием выставка «голуборозовцев» проходила в особняке фарфоропромышлен-

⁷ Калугина О.В. Концепция надгробия в русской скульптуре конца XIX – начала XX века // Московский некрополь: Доклады. III научно-практическая конференция Российского государственного гуманитарного университета. М., 2001.

ника старообрядца М.И. Кузнецова в марте – апреле 1907 года при финансовой поддержке Н.П. Рябушинского.

Михаил Абрамович Морозов – писатель, приват-профессор историко-филологического факультета Московского университета – был, несмотря на свой эксцентричный характер, четко привержен вере своих предков, что выражалось в целом ряде конкретных пристрастий: он активно коллекционировал иконы, был старостой Московского Успенского собора и внимательно изучал историю этого памятника. В то же время Михаил Абрамович демонстрирует исключительную широту художественных вкусов, одним из первых начиная коллекционировать новейшую живопись Франции. На протяжении многих лет он являлся казначеем Московской консерватории⁸, поддерживая ее деятельность материально и организационно. Интересно отметить, что его супруга Маргарита Кирилловна Морозова с готовностью воспринимает и эстетические интересы семьи своего мужа, и традиции ее благотворительной деятельности. После смерти супруга в 1903 году она продолжает поддерживать Московскую консерваторию и впоследствии становится Директором музыкального общества. Частным порядком Маргарита Морозова вплоть до 1908 года финансирует А.Н. Скрябина лично, а также проведение концертов его произведений⁹. В 1910 году, выполняя волю своего супруга, Маргарита Кирилловна передает в дар Третьяковской галерее 83 полотна из семейного собрания, часть из которых – работы зарубежных художников – позднее были переданы Государственному музею изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и Государственному Эрмитажу. Общая стоимость благотворительного вклада составила на тот момент около одного миллиона золотых рублей¹⁰.

Особого внимания заслуживает деятельность М.К. Морозовой на поприще организатора Религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьева, объединявшего в своих рядах наиболее известных мыслителей современности. В его работе, проходившей в стенах особняка Маргариты Кирилловны на углу Смоленского бульвара и Глазовского переулка, при-

⁸ Трофимова Ю.Н. Меценатская деятельность М.К. Морозовой // Некоторые проблемы отечественной и зарубежной истории. М., 1995. С. 19.

⁹ Там же. С. 17.

¹⁰ Там же.

нимали участие А.Н. Бердяев, С.Н. Булгаков, В.В. Розанов, П.А. Флоренский, В.Ф. Эрн и другие. Сблизившись с известным философом Евгением Николаевичем Трубецким, она со всей страстью разделяет его социальные и научные идеи и на протяжении многих лет финансирует основанный им печатный орган – «Московский еженедельник». С целью публикации трудов и пропаганды взглядов членов Религиозно-философского общества она создает и постоянно финансирует издательство «Путь».

Ряд исследователей на сегодняшний день справедливо отмечают, что русская религиозная философия особенно внимательно отнеслась к рассматриваемому нами явлению русской духовной истории. О расколе писал В.В. Розанов¹¹; староверов постоянно упоминает в своих трудах В.С. Соловьёв. Однако у этого интереса имелась, как можно убедиться, конкретная материальная основа. Оба автора также регулярно публиковались в 1890-х годах на страницах «Русского обозрения» – толстого консервативного журнала почвеннической ориентации. Существовало же это издание на деньги Давида Ивановича Морозова, что открылось только через шесть лет после его кончины, поскольку дела самих Морозовых в журнале никак не затрагивались, да и вопросы старообрядческой жизни, если и упоминались, то исключительно вскользь¹².

Как видим, осознанно или нет, но во взаимоотношениях творцов культуры Серебряного века с представителями старообрядческих фамилий было много неформального, присутствовало и внутреннее тяготение, и достаточно высокий уровень взаимопонимания. Можно также отметить немалое внимание, которое уделялось предмету нашего исследования и писателями символистского направления. Этим сюжетом активно интересовалась Зинаида Гиппиус, а Михаил Кузмин посвятил старообрядцам прекрасную повесть «Нежный Иосиф». Перечень этих примеров можно было продолжить и дальше.

В начале XX века контекст русской культуры оказывался все более насыщен духовным наследием представителей старообрядческой традиции. Именно они были главными заказчиками

¹¹ Розанов В.В. Апокалипсическая секта. (Хлысты и скопцы). СПб., 1914. С. 5–42.

¹² Дроздов М.С. «Давид, сын Иванов». Д.И. Морозов – знаменитый предприниматель и тайный издатель // Старообрядчество. История, культура, современность. Материалы. Т. I. М., 2005. С. 203–204.

первых построек в стиле модерн, именно они составляли славу отечественного книгоиздания и художественной периодики. Именно коллекции старообрядцев становились ядром многих музейных собраний, они организовывали и финансировали археологические исследования, создавали новые драматические и музыкальные театры. Из их рядов поднималась новая волна «крестьянских поэтов». Вся масштабность этих перемен еще далека от всестороннего осмысления и почти не изучена на сегодняшний день. В то время как результаты их деятельности сказывались практически во всех сферах художественной жизни России, проявляясь порой исключительно опосредованно и тонко, но от этого не менее значимо по достигаемым последствиям.

Излишне говорить, что, при равных требованиях к высокому творческому уровню работ, предпочтение отдавалось произведениям, духовно близким и вызывающим живой положительный отклик чувств собирателя, касалось ли это коллекционирования современных – русских или иностранных – художников, или финансирования каких-либо культурных проектов. Что же предопределило такую отзывчивость представителей старообрядческой среды к культуре символизма? Нам видится необходимым представить свое понимание глубинной основы такой комплиментарности.

Многовековая традиция неприятия официальной власти и напряженных эсхатологических ожиданий сформировала в рамках рассматриваемой этноконфессиональной общности людей совершенно особого взгляда на окружающий мир. Трагический итог раскола, по мнению ряда исследователей, похоронившего государствообразующую идею «Третьего Рима», заключался также и в том, что весьма заметная и духовно необыкновенно активная часть населения России оказалась исключенной из официальной жизни государства, из потока культурного развития, презентуемого общественно признаваемыми искусством, образованием, наукой.

Закономерной реакцией на такое «внутреннее изгнание» стала полная ревизия своего отношения к этим огосударствленным структурам, хотя официальная пропаганда уже триста пятьдесят лет лелеет версию прямо противоположного содержания. Отрицание благодатности отринувшего их мира в рамках религиозного сознания было приравнено к отрицанию реальности его существования, а возраставшая динамика его развития воспринималась как погибельное устремление в небытие. Единственно

достойным контекстом существования стала подготовка к подобающей встрече Страшного суда, предвестниками которого для основателей старообрядчества становились любые важные события современности, трактуемые как знаки, исходящие не от мира сего.

Следствием такого развития событий стало погружение в своеобразное состояние непрерывного эсхатологического ожидания многомиллионной массы русских людей и формирование их сознания в традициях глубоко *символического миропонимания*. Естественно, спустя несколько десятилетий, когда острота потрясений периода непосредственного свершения раскола отчасти ослабла и практические потребности выживания стали требовать разрешения задач повседневного жизнеустройства, накал апокалиптических предчувствий до некоторой степени спадает. Однако систематические преследования властей не позволяли им исчезнуть полностью или хотя бы заметно сгладиться даже спустя столетия. Не имея возможности в рамках настоящего сообщения представить все последствия такого положения вещей для русской культуры в целом и для культуры старообрядчества в частности, отметим лишь наиболее важные для предмета нашего исследования выводы.

Вся культура старообрядчества сформировалась как культура перехода, конца, последнего испытания перед торжеством справедливости, перед наступлением совершенно новой эры в человеческой истории. По нашему глубокому убеждению, именно в этих ее скрытых нервах была заложена возможность отмеченного выше резонанса к культуре любого переходного периода, в особенности к эпохе очередной смены картины мира, которой и характеризуется конец XIX – начало XX века, в особенности же та ее часть, которая была ориентирована на символистское осмысление перемен.

Отдавая же дань тому месту, где сегодня проходит конференция «Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века»¹³, представляется уместным повторить, что и в произведениях Голубкиной была, несомненно, также представлена

¹³ Заседание, на котором был сделан данный доклад, состоялось 19 апреля (четвертый день работы конференции) в «Мемориальном музее-мастерской А.С. Голубкиной» (Отдел Государственной Третьяковской галереи).

миру эта ранее скрытая составляющая отечественной духовной культуры. Ее скульптуры не могли быть похожи на классические безмятежные изваяния, восходящие к ренессансным образцам. Так, ее «Идущий» менее всего походил на реализацию академической программы по исполнению полнофигурной обнаженной мужской статуи, а скорее напоминал воскресшего в день Страшного суда. Глядя на произведения скульптора словно слышишь слова Бердяева: «Мы творили от горя и страдания; в основе нашей великой литературы лежала великая скорбь, жажда искупления грехов, мира и спасения»¹⁴. Голубкина точно раскрывает нам этот мир исстрадавшейся, но *спасенной* плоти, спасенной за веру и духовную чистоту. А то, что в экспрессионизме, рвущемся с модерновского фасада МХТа, художественному критику кажется парадоксальным, на самом деле оказывается последним и вполне логичным образным акцентом, завершающим формирование облика преддверия того совершенно нового мира, в который, по замыслу творцов, должен был перемещаться каждый, перешагнувший порог театра.

Остается в заключение отметить, что в нашу задачу не могло входить всестороннее исследование заявленной проблемы ввиду ее очевидной грандиозности. Представлялось необходимым охарактеризовать масштабность и многоуровневость исследовательских проблем, которые ожидают внимания со стороны искусствоведческой науки и, несомненно, позволят с надлежащей полнотой рассмотреть в дальнейшем сложные процессы, характеризующие отечественную культуру символизма и модерна.

¹⁴ Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С. 143.

РУССКАЯ ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ СИМВОЛИЗМА

Временные границы эпохи символизма – 1890–1910-е годы – соответствуют в истории отечественной культуры феномену русского религиозного ренессанса. Это время, когда темы, связанные с христианством, верой, спасением и т.д., оказались созвучны общему направлению русской художественной мысли того периода и обрели новую привлекательность для представителей интеллектуальной и творческой элиты. Связь русского символистского искусства с христианской традицией подчеркивали сами символисты: «В тайных недрах искусства <...> возрождается искание утраченного рая веры, тоска по религии и возврат к христианству»¹. Уместно вспомнить слова основоположника нового взгляда на церковное искусство В.М. Васнецова, который писал: «Нет на Руси для русского художника святее и плодотворнее дела – как украшение храма. Искусство должно служить всей жизни, всем лучшим сторонам человеческого духа, но в храме художник соприкасается с самой положительной стороной человеческого духа – с человеческим идеалом»².

В данном случае мы ограничимся рассмотрением построек, связанных лишь с наиболее широко представленными и традиционными для Российской империи христианскими конфессиями, – официальным православием и старообрядчеством, причем последнее выступит неким единством, несмотря на большое разнообразие толков и направлений внутри него. В обоих случаях стилистика церковной архитектуры демонстрировала программную ориентацию на средневековые образцы, которая реализовывалась посредством *стилизации* исторических форм и мотивов. *Стилизация* будет для нас ключевым понятием, позволяющим увидеть в архитектуре некие нематериальные смыслы.

¹ Эллис. Vigilemus! // Эллис. Неизданное и несобранное. Томск, 2000. С. 281.

² 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.

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»³. Говоря о Флоренском как о «стилизаторе» православия, заменившем собственно религию эстетикой архаизирующей литературной формы, Бердяев открывает нам важный смысловой аспект понятия *стилизации*, которая выступает как способ имперсонализации творчества, сколь ни парадоксальным покажется данный тезис в свете привычного суждения о ее субъективной природе. Стилизуя произведения «во вкусе» той или иной исторической эпохи, Серебряный век добивался утраты ими прямой связи с частной творческой волей и приобщения к надличностному «миру идей», т.е. превращению образа в символ⁴.

Самым ранним примером такой метаморфозы в отечественной архитектуре является построенная в 1882 году церковь Спаса Нерукотворного в подмосковном Абрамцеве С.И. Мамонтова. Здесь, в бывшей усадьбе славянофилов Аксаковых близ Сергиева Посада и Троицкой Лавры, зарождались принципы нового искусства и, по словам А. Пайман, «пробуждался новый интерес к фольклору, к мифу, сну и символу»⁵. Не станем утомлять внимания читателя общеизвестными фактами истории этой постройки. Отметим лишь заявленную соавторами храма – живописцами В.М. Васнецовым и В.Д. Поленовым – ориентацию на новгородский храм Спаса на Нередице (конец XII в.)⁶. По-видимому, начиная с абрамцевской церковки Спас-Нередица стали прочно ассоциироваться с эстетикой «исконной» Руси такие понятия, как «древность», «святость», «национальность» и т.д. Не случайно столь бурное негодование в художественной среде вызвала проведенная в 1903–1904 годах научная реставрация памятника⁷. Н.К. Рерих сокрушенно писал тогда: «Ободраны милые севе-

³ См.: Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 245 и след.

⁴ См.: Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 257.

⁵ Пайман А. История русского символизма. М., 2000. С. 98.

⁶ Васнецов В.М. Воспоминания В. М. Васнецова о С. И. Мамонтове // Виктор Михайлович Васнецов... С. 243– 244.

⁷ 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. Этингф. М., 2005. С. 161–168.

ру четыре ската, вызваны на свет уже чуждые нам полукружные фронтоны»⁸. Прежняя, нетронутая рукой реставратора Спас-Нередица стала неотъемлемой частью национального пейзажа религиозных полотен самого Рериха; она же «воскресает» в составленном художником эскизе к проекту храма в с. Скерневицы (1909). Вместе с тем абрамцевский храм – это далеко не копия новгородского прототипа, сходство весьма условно, Васнецов и Поленов создают не столько «национальный», сколько «сказочный» образ, достойный быть включенным в сценическое оформление «Снегурочки». Объектом стилизации здесь оказывается не просто лексикон архитектурных форм той или иной эпохи, но древнерусский храм как таковой. Этот романтический опыт «проращивания» древности в современной постройке имел фундаментальное значение для последующего развития русского зодчества и, в частности, зодчества церковного.

В постройках начала XX века получает распространение следующий прием: на фасадных гранях четверика изображается другой, иллюзорный фасад, не отвечающий действительной структуре храма. Думается, стимулом для фантазии зодчих были конкретные натурные впечатления. Дело в том, что в конце XIX века подобное «несоответствие» фасада и объема можно было наблюдать в облике многих древнерусских храмов, искаженных поздними перестройками. Примером может служить знаменитый московский храм св. Трифона в Напрудной слободе (конец XV в.): стены четверика здесь были надложены до единого уровня и устроена простая четырехскатная кровля⁹. Подлинное трехлопастное завершение фасадов после этого едва прочитывалось – как чисто декоративная фигура, иначе говоря, орнамент.

Глядя на старообрядческие храмы И.Е. Бондаренко, видим прямое развитие этого «сюжета»: поверх реального фасада архитектор как бы «рисует» силуэт храма, причем заведомо фантастического, напоминающего скорее архитектурные фоны древних икон, т.е. иную, одухотворенную реальность. Экспансия орнамента, подчиняющего своим законам жизнь большой

⁸ Рерих Н.К. Спас Нередицкий // Рерих Н.К. Сочинения. М., 1914. Кн. 1. С. 91–92.

⁹ Эти строительные «наслоения» были устранены в ходе научной реставрации, осуществленной П. Д. Барановским и Л.А. Давидом в 1930–1940-х гг.

формы, являлась особенностью модерна в архитектуре, мебельном дизайне и декоративном искусстве. Однако фасад, решенный по указанному принципу, означает и усложнение семантики храмового здания. Н.В. Бицадзе указывает на своеобразное «умножение» образа церкви в декоре спроектированной и построенной Бондаренко церкви Покрова и Воскресения в Токмаковом переулке (1907–1908)¹⁰. Глядя на реальное здание, мы созерцаем нечто большее – целый «святой град», образ которого может быть интерпретирован только в связи с фольклорно-мифологическими пластами культуры. Апелляция к последним, стирание границ между высокой (элитарной) и демократической культурой, как известно, стало одним из условий рождения феномена Серебряного века; по словам А. Ханзена-Лёве, «мифопоэзия поэта-модерниста вырастает из бессознательного погружения в стихию фольклора»¹¹.

«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 в 1899 году очерк В.В. Розанова, посвященный теме раскола¹². 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:

¹⁰ Бицадзе Н.В. Храмы неорусского стиля: идеи, проблемы, заказчики. М., 2009. С. 207.

¹¹ Ханзен-Лёве А. Мифопоэтический символизм. М., 2003. С. 20.

¹² Розанов В.В. Религия и культура // Розанов В.В. Собр. соч. Т. 26. М.; СПб., 2008. С. 27–28.

«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 китежских»¹³. 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). Очевидный эсхатологический и хилиастический подтекст легенды о Китеже («И невидим будет Большой Китеж вплоть до пришествия Христова...»¹⁴) 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 1900–1910-х гг. бум старообрядческого храмостроения чудесному явлению Светлого града... накануне апокалипсических потрясений революции.

Мифологема Светлого града оказалась необычайно востребованной в культуре Серебряного века, что уже отмечалось исследователями¹⁵. 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 деде Февронии»¹⁶. По мнению М. Пащенко, именно благодаря опере

¹³ Печерский А. (Мельников П.И.) В лесах. Книга 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 ст. 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).

¹⁴ Легенда о граде Китеже // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. СПб.: Наука, 1997. Т. 5: XIII век. С. 176, 177.

¹⁵ См.: Нащокина М.В. Русская усадьба Серебряного века. М., 2007. С. 238.

¹⁶ См.: Пащенко М. «Китеж», или Русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы. 2008. № 2. С. 147.

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. 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»¹⁷. Образ Китежа входит в творчество М.А. Волошина, Н.А. Клюева, а затем – С.А. Есенина, чтобы утвердиться в отечественной поэзии всего XX века¹⁸. Разумеется, миф о незримом граде нашел отражение и в трудах неоправославных философов круга издательства «Путь»¹⁹. Китеж был осмыслен ими как символ, т.е. (по определению, данному М.М. Бахтиным) наделен смысловой глубиной и смысловой перспективой²⁰, 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. По мнению Бердяева, раскол XVII века знаменовал собой окончательный разрыв между государственно-церковной историей и путями народной веры, и с тех пор «народ ищет Град Китеж»²¹. Предчувствие обретения Китежа пронизывает всю русскую культуру начала XX столетия с ее воспринятым от старообрядчества эсхатологизмом мирозерцания.

Актуализация старообрядческой сакральной иконографии в словесности, музыке, философии, несомненно, повлияла и на развитие храмостроения. Образ «городка в русском стиле» получает в это время распространение и в светском искусстве,

¹⁷ Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С. 315.

¹⁸ 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].

¹⁹ См.: Дурылин С.Н. Церковь невидимого града. Сказание о граде-Китеже. М., 1913.

²⁰ Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 382.

²¹ Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 9–11.

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 других). Но большего внимания, на наш взгляд, достойна связь мифологемы 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. 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»²². Характерно, что в проекте Бондаренко «северная» тема действительно присутствует лишь на уровне силуэта. Объемная композиция, разработка деталей, декор – далеки от конкретных прототипов. В 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 состояние²³. 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 гг. мифологема Китежа уже была усвоена высшей культурой, а сам Светлый град стал символом, воплотившим фольклорно-хилиастические ожидания народа и одновременно – социально-политические идеи части интеллектуальной элиты. Дополнительной символической выразительностью наделяются привычные, казалось бы, детали храмовой композиции: закомары, главы, кресты, проемы; переосмысливается структура

²² Бондаренко И.Е. Из «Записок художника-архитектора» // Москва в начале XX века: Будни и праздники. Московская старина. Новорусский стиль. М., 1997. С. 304, 308.

²³ См.: Ханзен-Лёве А. Мифопоэтический символизм. С. 373, 375.

и семантика фасадных поверхностей. Церковная архитектура, подобно другим видам искусства, по-своему откликнулась на новации в области художественно-образного творчества, которые связываются в истории мировой культуры с символизмом.

Символистская, но столь понятная русской религиозной ментальности, идея о существовании параллельных (сокровенных) реальностей, которые время от времени могут быть доступны человеческому восприятию, проступая сквозь бытовой план, воплощалась в облике церковных зданий посредством умножения образа храма, что достигалось сугубо изобразительными средствами – «рисованием» иллюзорного фасада на стене фактической постройки. Этот прием, давно подмеченный и описанный исследователями в композиции церковных построек начала XX века, на наш взгляд, связан не только с модерном и его интересом к формальному новаторству, но и характерным для символизма стремлением выявить неявное.

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ РАННЕЙ НИДЕРЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ И КУЛЬТУРА СИМВОЛИЗМА

Начало изучению живописи «*ars nova*» было положено в конце XIX – начале XX века, в эпоху символизма. Открытие «мистического реализма» братьев ван Эйк стало следствием интереса художественной элиты к эпохе Средневековья и, по сути, было подготовлено наиболее ранними исследованиями об искусстве готики. Примечательно, что сами тексты, посвященные готической эпохе, стали памятниками мировой литературы и носят характер не исследований, но эссе, тем более что большинство из них вышли из-под пера выдающихся писателей эпохи.

1850–1880-е

Одним из первых к готической эпохе обращается английский критик Джон Рёскин, идейный вдохновитель «Братства прерафаэлитов», а именно их считают предшественниками символистов, порой даже отождествляя тех и других. Напомним, что выставка «Символизм в Европе», перемещавшаяся с ноября 1975 по июль 1976 года из Роттердама через Брюссель и Баден-Баден в Париж, приняла за исходную дату 1848 год – год основания Братства. Джон Рёскин восхвалял готический стиль за его привязанность к природе и естественным формам, а также видел в нем воплощение нравственных ценностей – силы, твердости и вдохновения. Свои эстетические взгляды он полнее всего сформулировал в своих трудах «Амьенская Библия» 1885 года и «Природа готики», знаменитой главе из книги «Камни Венеции», впоследствии изданной отдельно прерафаэлитом «второго поколения» Уильямом Моррисом.

1890–1900-е

Своеобразным откликом на положения Джона Рёскина становятся статьи и очерки французского писателя Марселя Пруста, испытавшего сильное влияние символизма. Несколько текстов начала 1900-х гг., в которых Пруст вступает в полемику с Рёскиным, были собраны позднее под названиями «Памяти убитых

церквей» и «Смерть соборов». Эти два текста были частью большого предисловия к переводу Пруста книги Рёскина «Амьенская Библия». Здесь Пруст восхваляет Рёскина за тщательное вглядывание и описание бесчисленных изображений в соборе, подробное поименование всех возможных библейских сюжетов. Для Пруста подробное исследование произведения искусства, в данном случае – готического собора, становится возможностью восстановить связь с мастерами, его сотворившими, и людьми, созерцавшими в прошлом, а в этом и заключается для писателя «обретение исчезнувшего времени».

Присущий Рёскину и Прусту тщательный, почти «дословный» подход к изучению средневекового памятника был несколько позже обобщен историком искусства Аби Варбургом в его формуле «Бог – в деталях». Исследователь, чьи труды заложили основы иконологии, имел в виду, что именно в неприметных «мелочах» картины открываются подлинная оригинальность и «божественный» дар мастера.

Не обошел вниманием Средневековье и готический стиль писатель Жорис-Карл Гюисманс, автор романа «Наоборот», ставшего манифестом французского символизма в прозе. Его роман «Собор» (*La Cathédrale*, 1898) почти целиком посвящен Шартрскому собору. Это замечательное ученое исследование готики, где Гюисманс углубляется до исследования тончайшей мистики цветов, животных, красок, вообще религиозной символики. Он воспринимает католические символы через произведения искусства и восхваляет средневековую архитектуру, романский стиль и готику, а также живопись примитивов.

1910-е

Прямое влияние Гюисманса чувствуется в «Осени Средневековья» Йохана Хёйзинги – первой книге, подробно описавшей франко-фламандскую культуру конца XIV – начала XV века, т.е. ту среду, в которой формировался новый художественный стиль Яна ван Эйка. Как пишет сам автор в предисловии к первому изданию, «отправной точкой этой работы была потребность лучше понять искусство братьев ван Эйков и их последователей, потребность постигнуть их творчество во взаимосвязи со всей жизнью эпохи». Хёйзинга также отмечает, что в книге «делается попытка увидеть в XIV–XV веках не возвешение Ренессанса,

но завершение Средневековья; попытка увидеть средневековую культуру в ее последней жизненной фазе, как дерево, плоды которого полностью завершили свое развитие, налились соком и уже перезрели». Для того чтобы понять такой подход и сам факт обращения к «концу прекрасной эпохи», по выражению Иосифа Бродского, следует вспомнить о времени написания «Осени Средневековья» – периоде между двумя великими войнами. Книга впервые увидела свет в 1919 году, тогда же выходит знаменитая книга Освальда Шпенглера «Закат Европы». Книга Хёйзинги также посвящена концу, но не западной цивилизации в целом, а великой культуры европейского Средневековья. Литературный стиль Хёйзинги построен на сложном жонглировании всевозможными цитатами, выстроенными по всем законам схоластической иерархии. Обилие цитат, необъятный археологический материал культуры Позднего Средневековья позволяет читателю умозрительно «воссоздать» ушедшую эпоху и путешествовать во времени и пространстве – собственно, именно это «путешествие» и было описано в книге Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». «Аналитический импрессионизм» – термин, которым характеризовали творческую манеру Пруста, – свойствен и этой книге, необыкновенно чуткой к настроению своего времени. Необычайно внимателен Хёйзинга и к языку символов, которыми была буквально наполнена франко-фламандская, или иначе бургундская культура рубежа XIV–XV веков. «Видим ныне как бы в тусклом зеркале и гадательно, тогда же лицом к лицу» – эта евангельская фраза из I Послания к Коринфянам, наиболее точно определяет подход Йохана Хёйзинги к изучению ушедшей эпохи.

ЭРВИН ПАНОФСКИЙ И ЕГО «РАННЯЯ НИДЕРЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ: ЕЕ ИСТОКИ И ХАРАКТЕР»

Культура европейского символизма наметила две тенденции, сыгравшие ключевую роль в изучении искусства «ars nova» – это внимательное вглядывание в эпоху Средневековья и поиски «скрытого символизма» в живописи разных эпох. Собственно, неоднократно отмечалось, что символизм вышел из недр средневековой культуры, своеобразно интерпретированной романтиками. Символизм можно назвать квинтэссенцией средневекового мышления, согласно которому «материя»

скрывает божественный дух и истинную реальность, а настоящее является лишь фрагментом вечности, символ являет собой и саму вещь, и знак этой вещи одновременно.

Именно в таком ключе, следуя за символистами, интерпретирует раннюю нидерландскую живопись один из первых ее исследователей, историк искусства Эрвин Панофский. Выше уже упоминался его учитель Аби Варбург, от которого Панофский воспринял тщательный и детальный подход к произведениям искусства. Кроме того, в своих работах историк искусства продолжает те же поиски «утраченной эпохи», начатые Прустом и Хёйзингой. Достаточно прочесть любое из его искусствоведческих эссе, в том числе «Раннюю нидерландскую живопись: ее истоки и характер» (1953), чтобы понять, насколько тонко воспринимает Панофский поэтическую и образную природу произведений искусства, как точно видит часто мельчайшие детали и повороты смыслов, умеет сохранить поэтическую ауру произведения. Не случайно он писал о том, что история искусства имеет дело с ушедшим временем, его бледным отсветом, поэтому мастерство историка и заключается в том, чтобы силой своего воображения и интуиции проникнуть в прошлое и оживить его.

Одной из главных мыслей книги «Ранняя Нидерландская живопись» является объяснение произведений ван Эйка как примирение требований средневекового символизма с новыми требованиями визуального реализма. Подобные изменения в сфере готической живописи были связаны с распространением в конце XIV века на севере Европы обновленной мистики и возникновением так называемого «*devotio moderno*» – нового благочестия. По мнению Эрвина Панофского, соединив воедино сакральное с мирским, ван Эйк в равной мере утвердил и реальность мира сего, и идею спасения, имманентную этой реальности. Художник достиг этого за счет исключительной точности и тщательности в передаче зримого мира – по меткому выражению Панофского, Ян ван Эйк «видел мир так, как если бы смотрел одновременно и в микроскоп, и в телескоп». Таким образом, Эрвин Панофский закладывает основы восприятия живописи мастеров «*ars nova*» в контексте «скрытого символизма», в рамках которого до сих пор исследователи интерпретируют все искусство Нидерландов (и фламандскую традицию) XV – начала XVI века.

Большинство художников в открытии и воспроизведении видимого мира ощущают потребность насытить все элементы изображаемого смысловыми значениями. Эрвин Панофский делает следующий шаг, развивая теории начала XX века, и показывает постепенную кристаллизацию обличия символизма в совершенно последовательную систему. В представлении Панофского символ – не столько носитель знаковой информации, но визуальное и чувственное выражением мысли; символ может функционировать только посредством его фиксации и воплощения в произведении искусства.

СИМВОЛИЗМ И ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ТИБЕТА

Проблема символизма занимает одно из центральных мест при исследовании «неклассических» культур, или, как их нередко называют, «колыбельных цивилизаций». (Термин происходит от словосочетания «колыбель цивилизации». Колыбелью цивилизации в истории, как правило, называют древние культуры Месопотамии, Древнего Египта, культуры Древнего Востока.) Изучение и систематизация символических изображений, выяснение их роли в культуре и духовно-религиозной практике становятся темой анализа культур Древнего мира, Средних веков и, конечно, культур, в которых все содержание и практической жизни, и строительной деятельности, и предметно-художественного творчества пронизано символикой, сакральными значениями и смыслами, как и в культуре Тибета.

В определенные эпохи истории искусства подобные культуры привлекают повышенный интерес в связи с активными поисками новых смыслов и значений, поисков в области философско-эстетических моделей мироздания, так или иначе находящихся отклик в области изобразительного искусства. Такой удивительной эпохой, в которой собственный интерес к символизму совпал с символическим содержанием исследуемых древних культур (ставших источником и творческим импульсом для многих художников), оказался XIX век, символизм, эпоха модерна и практически весь XX век.

Безусловно, изучение Тибета началось гораздо раньше. Однако все важнейшие открытия, описание и анализ памятников тибетской художественной культуры приходятся именно на культуру символизма, когда проявился интерес к архаическим цивилизациям и поискам «протокультур».

Первые сведения о Тибете (например характеристики тибетского искусства и культуры) были привезены в Европу деятелями католических миссий. В частности, иезуит Ипполито Дезидери (1684–1733) по возвращении из Тибета написал

«Исторические записки о Тибете» в 4 томах¹, которые, однако, были опубликованы только в 1950-х гг. Основатели научной тибетологии – венгерец Александр Чома де Кёрёш (1784–1842), а также француз Филипп-Эдуар Фуко (1811–1894) – были составителями тибетских грамматик и словарей.

Специфика отечественной тибетологии была обусловлена исследованием и описанием народов России и сопредельных территорий, связанных с Тибетом культурой и религией. В результате первых экспедиций, направленных в начале XVIII века Петром I в Сибирь, российские исследователи привезли тибетские материалы, обогатившие созданную в Санкт-Петербурге Российской академию наук. Выдвинутая Г.Я. Кером (1692–1740), С.С. Уваровым (1786–1855), И.О. Потоцким (1761–1815) идея создания «Азиатской Академии»² послужила основанием к открытию в университетах России кафедр восточных языков, а также способствовала изучению истории буддизма.

Начало научного изучения тибетской культуры в России связано с именем Я.И. Шмидта (1779–1847). Нужно отметить опубликованное Шмидтом исследование основных положений буддизма³, а также перевод и публикацию сборника джатак «Дзан-лун» («Мудрый и глупый»)⁴. Труды Шмидта были продолжены А.А. Шифнером (1817–1879), который, в частности, подготовил к изданию тексты нескольких сутр канонической тибетской литературы⁵, а также исследовал отдельные сюжеты в буддийской литературе.

Материалы для исследования буддийской культуры содержатся в отчетах среднеазиатских экспедиций, предпринятых в начале XIX века, до того как владения Далай-ламы стали недоступны для европейцев. Это прежде всего экспедиции английских исследователей Т. Маннинга (Th. Manning) и У. Муркрофта (W. Moorcroft); французских миссионеров-лазаристов Э. Гюк

¹ *Desideri I., Filippi F. De An Account of Tibet: The Travels of Ippolito Desideri of Pistoia, S.J. 1712–1727. Routledge, 2004.*

² См., в частности: *Уваров С.С. Мысли о заведении в России Академии Азиатской // Вестник Европы. 1811. № 1. С. 27–52; № 2. С. 94–116.*

³ *Schmidt I.J. Über einige Grundlehren des Buddhismus // Mem. 1832.VI ser., t. 1. S. 89–120, 221–262.*

⁴ *Dzanglung oder der Weise und der Thor, th. I-II, St.-Pbg. Lpz, 1843.*

⁵ *Schiefner A. Das buddhistische Sutra der zwei und vierzig Satze // Bull. hist.-phil. 1852. T. IX. Стлб. 65–78.*

(Е. Нус) и Ж. Габе (J. Gabet), немецких путешественников братьев Герман, Адольфа и Роберта Шлагинтвейт.

Исследованиями буддийской космологии на материалах северо-буддийских источников занимался основатель научного монголоведения О.М. Ковалевский (1800–1878)⁶. Его ученик А.М. Позднеев (1851–1920) опубликовал несколько книг, затрагивавших искусствоведческую тематику: «Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу»⁷, перевод и комментарии к «Сказанию о хождении в Тибетскую страну малодербетовского Бааза-бакши»⁸.

Таким образом, к началу XX века тибетологией были сделаны первые шаги: были предприняты первые экспедиции, начато исследование культуры Тибета как самобытного явления. Настоящий расцвет тибетологии в мире, выделение тибетского искусства как отдельной области научного исследования, произошел в первой половине XX века.

В этот период исследования включали описания памятников архитектуры, живописи, скульптуры наряду с историко-географической и этнографической характеристикой экзотического региона. Была учреждена Международная ассоциация по изучению Средней и Восточной Азии; основана издательская серия «Библиотека буддиста», включавшая лучшие работы тибетологов всего мира, в том числе каталоги искусства и описания памятников. Материалы по тибетскому искусству и культуре были существенно обогащены благодаря экспедициям П.П. Семёнова Тян-Шанского, Н.М. Пржевальского, М.В. Певцова, Г.Н. Потанина, Г.Е. Грум-Гржимайло, В.А. Обручева, П.К. Козлова.

В описании путешествия по Тибету известного востоковеда Г.Ц. Цыбикова (1873–1930)⁹, одного из первых исследователей, тайно достигших Лхасы, охарактеризованы многие памятники

⁶ Ковалевский О.М. Буддийская космология. Казань: Университетская Типография, 1837.

⁷ Позднеев А. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1887.

⁸ Сказание о хождении в Тибетскую страну малодербетовского Бааза-бакши: Калмыцкий текст с переводом и примечаниями, составленными А.М. Позднеевым. СПб., 1897.

⁹ См.: Цыбиков Г.Ц. Буддист-паломник у святынь Тибета. М., Наука, 1991.

материальной культуры. Он посетил и описал важнейшие монастырские центры, сделал ряд уникальных фотографий. Также успешным стало путешествие Б.Б. Барадийна (1878–1939), посетившего Лавран и оставившего подробное описание этого монастыря, быта его обитателей, а также буддийской философии, часть которого была опубликована в серии «Библиотека буддизма»¹⁰. Барадийн подчеркивал религиозное значение искусства в Тибете: «Священные изображения, книги и памятники (caitya) являются тремя основными предметами почитания, – символами трех элементов бытия Будды, – тела, слова и мысли. На эти предметы буддист должен смотреть как на символы, как на вспомогательные предметы для вызывания в человеке религиозных эмоций и чувств»¹¹.

Важнейшими задачами исследований тибетского изобразительного искусства стали идентификация изображений (как живописных, так и скульптурных), создание иконографии. Первым альбомом такого рода стал изданный Е. Пандером «Das Pantheon des Tshangtsha Hutuktu», (1890)¹², где были представлены 190 изображений.

Немецкий ученый проф. А. Грюнведель осуществлял описание крупнейшего собрания буддийских изображений и ламаистских предметов культа, принадлежавших Э.Э. Ухтомскому, и перевод части книги Грюнведеля был также издан в серии¹³. Грюнведель первым попытался систематизировать буддийское искусство, выделив в нем влияние двух культур, – персидской и эллино-римской. Ученый первым обратил внимание на соотношение иконографических текстов и изображений, отметил специфическую черту буддийского искусства – необходимость соблюдения точного канона¹⁴.

В 1903 году С.Ф. Ольденбург опубликовал альбом буддийской иконографии, воспроизводящий тибетский ксилограф XVIII века, напечатанный по книге тибетского ламы Джанжа Рол-

¹⁰ Барадийн Б.Б. Статуя Майтрейи в Золотом храме в Лавране. Л., 1924.

¹¹ Там же.

¹² Пандер Е. Пантеон Джанджа Хутукты. Харбин, 1918.

¹³ Грюнведель А. Обзор собрания предметов ламаистического культа, ч. I. Тексты, ч. II. Рисунки. СПб., 1905.

¹⁴ Grunvedell A. Mythologie du Buddhisme an Tibet et en Mongolie. Leipzig, 1900. P. 104.

би Доржи (1717–1786) «Древо собрания 300 изображений»¹⁵. Книга была снабжена тибетским алфавитным индексом и стала первым подобным изданием в России. Ольденбург предложил методику идентификации изображения посредством поиска аналога в альбоме и один из первых разделил буддийский пантеон на 12 групп. Этим альбомом широко пользовались как справочником во всем мире при определении коллекций буддийских изображений в буддийских музеях¹⁶.

В ходе экспедиций под руководством Н.К. Рериха был собран богатый искусствоведческий материал, который стал основой для написания фундаментального исследования по иконографии тибетского буддизма Ю.Н. Рериха (1902–1960) «Тибетская живопись»¹⁷. Изложенные в этой работе по искусству Тибета принципы, цели и проблемы исследования предмета актуальны и сегодня. Ю.Н. Рерих подчеркивает, что «творения, порожденные совместным напряжением эллинского гения и индийского духа, вызванные к жизни учением Будды, пронесли свою неповторимую оригинальность через века»¹⁸. Отмечая индо-непальское влияние, Ю. Рерих говорит и о развитии самостоятельных школ живописи в Тибете, а затем переходит к анализу изображений, классифицированных по типам изображенных героев: будды, бодхисаттвы и проч.

Первая половина XX века – период, когда в мировой и отечественной науке произошло значительное развитие в исследовании тибетского искусства. Публикации первых каталогов искусства Тибета, работы С.Ф. Ольденбурга и А. Грюнведела означали выделение тибетского искусства как самостоятельного объекта искусствоведческого исследования.

Философ-традиционалист Ананда Кумарасвами (A. Coomaraswamy) исследовал искусство буддизма, обобщив свои наблюдения в книге «Элементы буддийской иконографии» (1935)¹⁹.

¹⁵ Сборник изображений 300 бурханов по альбому Азиатского музея имп. АН. С примечаниями, ч. I. Рисунки и указатели. СПб., 1903.

¹⁶ Воробьева-Десятовская М.И., Савицкий Л.С. Тибетоведение // Азиатский музей – ленинградское отделение института востоковедения АН СССР. М.: Наука, 1972. С. 158.

¹⁷ Roerich G. Tibetan Paintings. Paris: P. Geuthner, 1925. Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. Самара: Агни, 2000.

¹⁸ Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. Самара: Агни, 2000. С. 7.

¹⁹ Coomaraswamy A.K. Elements of Buddhist iconography. Munshiram Manoharlal, 1998.

В рамках своей концепции он исследовал буддийское искусство в его соотношении с ведической философией, а также с мировой мистической традицией, т.е. исследовал буддийское искусство в контексте (и с помощью) единой примордиальной традиции. Собеседниками Кумарасвами в разговоре об искусстве Индии становятся Блейк и Экхарт, Беме и св. Фома; однако эти, казалось бы, чуждые традиции буддизма примеры помогают прояснить механизмы мистического иносказания, используемые в буддийской живописи. На примере только трех важнейших символов, характерных для раннего, неантропоморфного буддийского искусства, – древа жизни, лотоса и колеса, – Кумарасвами строит концепцию искусства буддизма как символического, говорящего об иной реальности. «Неиконический образ не более схож с Первопринципом, символом которого он является, чем «человеческая» форма. Воображать Его живым Древом, Агнцем или Голубем – такая же теологическая операция, как видеть его Человеком <...> не просто человеком, но Универсальной Формой»²⁰. Говоря о происхождении универсального символизма, Кумарасвами утверждает: «Каким бы именем, личным или сущностным, – Сказанное Слово, Колесо обращений, Древо жизни или Огненный столп, – ни был бы он назван; в какой бы форме он ни представлялся <...> он, Татхагата, Агни Вайшвана-ра, Брами-Праджапати, Христос, или Идея Мухаммада, один и тот же, его трон един»²¹. Традиционалистский подход позволяет автору проводить параллели, облегчающие интерпретацию отдельных символических образов, и применять иконологический по сути метод выхода от символа, образа к его метафизической составляющей.

Л.А. Уэдделл в своей книге «Буддизм Тибета, или ламаизм» (1934)²², в какой-то мере наследуя методологии А. Кумарасвами, обращался к искусству как способу выражения метафизических религиозных идей; он дает описание монастырей и храмов, образов пантеона, предметов культа, а также символическое истолкование распространенных иносказательных образов – лотоса, мандалы и т.д. Он отмечает повсеместную распространенность

²⁰ Coomaraswamy A.K. Elements of Buddhist iconography. Munshiram Manoharlal, 1998. P. 3.

²¹ Ibid. P. 59.

²² Waddell L.A. The Buddhism of Tibet Or Lamaism. Cosimo, Inc., 2007.

символов в жизни тибетцев, а также отмечает индо-китайское происхождение символики тибетского искусства.

В книге Л.Н. Гумилёва «Старобурятская живопись»²³ (посвященной анализу памятников культуры, смежной с Тибетом) обнаруживается сходство во влиянии византийской и буддийской культур на сопредельные территории именно благодаря духовно-символистскому каналу. Он пишет о том, что грамотность, образованность и художественные вкусы были восприняты «воинственными русами» «из рук бородатых монахов в черных рясах» из Византии, а «неукротимые монголы» получили то же самое от «бригоголовых лам в желтых плащах»²⁴. Также Л. Гумилёв, вслед за Ю. Рерихом, повторяет мысль о сходстве эстетических установок творцов икон: «Буддийская иконопись, подобно христианской, ограничена религиозно-эстетическим каноном, обуславливающим формы и атрибуты изображаемых божеств и святых, но также дает возможность для проявления творческой индивидуальности художника внутри канона»²⁵, что говорит о плодотворности использования методологии исследования русской иконописи при рассмотрении буддийской живописи.

Во вводной статье, посвященной буддийскому искусству в целом, Л.Н. Гумилёв весьма ярко и точно характеризует буддийское изобразительное искусство: «Ни одна из религиозных систем мира не имеет столь развитой иконографии, как буддизм. Количество и разнообразие изображений, подлежащих почитанию, в буддизме (ламаизме) кажется, на первый взгляд, беспредельным, но при пристальном изучении обнаруживается, что разнообразие заключено в строгую систему, а трактовка сюжетов подчинена не менее строгому канону. <...> Содержание и смысл буддийской иконы всегда вложены в образ отвлеченной идеи, воплощенной в линии и краске. Часто это милосердие или мудрость, не реже – гнев и ревность к вере, иногда воздаяние за грехи или устрашение, а также встречаются даже образы сторон света – севера, юга, востока и запада – или отдельных профессий, например медицины. Это скорее символические знаки, чем картины, но фигуры антропоморфны, и эстетический канон

²³ Гумилёв Л.Н. Старобурятская живопись. Исторические сюжеты в иконографии Агинского дацана [Изоматериал] Альбом. М.: Искусство. 1975.

²⁴ Там же. С. 3.

²⁵ Там же. С. 5.

выдержан необычайно строго. Эти особенности, с одной стороны, затрудняют восприятие изучаемого нами искусства, так как для понимания картины знание сюжета обязательно, а с другой – раскрывают широкие горизонты восточной эстетики и этики, а также истории»²⁶. Замечание Л.Н. Гумилёва констатирует принципиальные особенности буддийского искусства: оно, следуя философскому принципу объединения противоположных начал, особым образом объединяет дихотомически разорванные свойства: каноничность и личное творчество; символичность и антропоморфность. Соединение требований канона (философски-религиозно мотивированной эстетической традиции) с личным творчеством, а иносказательности с правдоподобием позволяет говорить об искусстве, в частности Тибета, именно как об искусстве, а не механическом воспроизведении раз принятых канонов.

Подобная трактовка произведения искусства уже в XX веке абсолютно оправдана и исходными намерениями его творцов.

Создание произведения искусства, как явствует из средневекового тибетского трактата Цзонхавы по теории изобразительного искусства, является мощным духовным поступком: «Тот, кто омыв тело, своими руками построил ступу, то даже если он совершил "пять смертных грехов", приобретает совершенство»²⁷. Сооружение ступы татхагаты приносит, согласно тибетской теории искусства, восемнадцать благ: «Рождение в доме великого царя; благой облик, красота, привлекательность; острота органов чувств; тело, как слитые алмазы; великая свита слуг; приобретение удовольствия в окружении близких друзей; очищенность (от скверны) в явном виде среди живых существ; стойкость; прославление по всему свету; приобретение способности к сочинению стихов и песнопений; почитание людьми и богами; обладание великим богатством; приобретение царской власти чакравартина; обладание долголетием; тело, ставшее как слитые алмазы; украшение тридцатью двумя основными и восьмью-

²⁶ Гумилёв Л.Н. Старобурятская живопись. Исторические сюжеты в иконографии Агинского дацана [Изоматериал] Альбом. М.: Искусство. 1975. С. 4.

²⁷ Цзонхава. «Ясное восприятие тридцати пяти Будд» и «Мера тел богов»/ Пер. Е.Д. Огневой // Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дисс. ... канд. истор. наук. М., 1979. С. 176.

десятью второстепенными "признаками" (великого человека); рождение в небе; быстрый уход в полную нирвану»²⁸. Подобные же благие свойства получают создатели изображений из металла, росписей. Таким образом, искусство не является в культуре Тибета отдельным и «самодовлеющим» видом духовной деятельности: это часть духовной работы буддиста, включенная в общую систему воздаяний.

В итоге, можно с уверенностью сказать, что именно особой внутренней потребностью культуры символизма в поиске альтернативных путей развития Мировой культуры и цивилизации можно объяснить расцвет будологии и тибетологии в России и странах Запада.

²⁸ Цзонхава «Ясное восприятие тридцати пяти Будд» и «Мера тел богов» / Пер. Е.Д. Огневой // *Огнева Е.Д.* Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дисс. ... канд истор. наук. М., 1979. С. 181.

ТРАДИЦИИ СИМВОЛИЗМА В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

А.К. Якимович

«СОВЕТСКИЙ СИМВОЛИЗМ». МИСТЕРИЯ МАСОК

Крупнейшие мастера литературы, музыки, театра, а также значительные представители философской мысли работали в Советском Союзе в эпоху самых тяжких исторических испытаний и чудовищного давления со стороны власти. Некоторые из них были подавлены, загнаны в угол, а иные физически уничтожены. Особо трудная судьба выпала Осипу Мандельштаму, Михаилу Зощенко, Андрею Платонову. Другие, однако же, продолжали работать в условиях тоталитарного режима. Анна Ахматова писала «в стол», Михаил Булгаков создал лучшие свои произведения тридцатых годов тоже без особых видов на близкое опубликование и в ситуации крайней неопределенности перспектив: то ли похвалят, то ли посадят. Бориса Пастернака временами сильно прижимали, заставляя переключаться на работу переводчика. И тем не менее остряки не без причины говорили, что счастливчику Пастернаку сталинская власть обеспечила «Голгофу со всеми удобствами». Дмитрий Шостакович жил самой странной жизнью из людей искусства, то получая высшие официальные почести, то испытывая хамское очернение со стороны околоремлевских холуев.

Если же говорить не о судьбах талантливейших людей, а о результатах творчества, то эти результаты великолепны. Мы наблюдаем мощный подъем неофициальной литературы и в высшей степени развитой новаторской музыки. Строго говоря, апогей неофициального искусства и независимой мысли пришелся в СССР не на период относительной либерализации и «от-

тепели» послесталинских лет, а на самые тревожные, страшные, но почему-то освещенные светом надежды 30-е и 40-е годы XX столетия. Именно в это время литература, музыка и философия Советского Союза создают, вопреки власти и идеологии, ряд удивительных произведений, в которых есть ощущение ужаса, нелепости и отвратительности исторического процесса, невыносимости самой реальности. Но есть и стихия творчества, уверенность в том, что сила художественного деяния не погибла и не может погибнуть. Достаточно назвать «Мастера и Маргариту» Булгакова, «Доктора Живаго» Пастернака, «Реквием» Ахматовой и «Ленинградскую симфонию» Шостаковича.

Нет причин удивляться тому факту, что в России среди людей понимающих утвердилось болезненно-неприятное отношение к официальному искусству и сталинскому культурному наследию. Художественные достижения официального советского искусства, положим, проблематичны, но зато симптоматика необычайно остра и ярко выражена.

Художественная культура советской стадии развития была воплощением исторического парадокса. В ней причудливо соединялись друг с другом архаические (досовременные) черты с чертами современного модернизированного, даже авангардного сознания. Соцреализм представлял собой своеобразный вариант галлюцинаторного творчества и манипулирования подсознанием. В этом смысле советский официоз, как это ни странно, находится в определенном родстве с радикальными авангардистскими течениями этого столетия. Никто не станет зачислять соцреализм в ряд авангардных течений, но тут есть о чем подумать. В официальном искусстве советской эпохи наблюдается специфическое стремление соединить эйфорическую галлюцинаторность («видения о счастье», «видения о полноте жизни», «видения о всемогуществе», «видения о вожде») с почти что бюрократическим контролем «идейного содержания».

Фильмы Григория Александрова, архитектура сталинских санаториев, вокзалов и выставочных павильонов, живопись 1930–1950-х гг. нередко воплощали принцип восторженного сновидения. Достаточно в очередной раз пройти по главной магистрали ВДНХ, нынешней ВВЦ. Там это сделано открыто и прямолинейно. С подкупающей наивностью и отважными переносами элементов сновидения в реальную строительную практику.

Разумеется, сам Сталин ожидал от своих художников именно мистических и экстатических картин и скульптур. Он сам выра-

жался в своих речах и статьях странными и почти нечеловечески примитивными фразами доисторического пророка и визионера. Он изъяснялся так скупое, так косноязычно и таинственно, словно диктовал свои изречения и озарения для нынешних и будущих почитателей.

Художники сталинского режима запечатлели «чудеса» и «явления» нового божества. Искусство сталинской империи атеистично, но сакрально, оно натуралистично, но пропитано мистикой и метафизикой. Оно идеологически контролируется в большом и малом, но притом купается в стихиях подсознания, самых неконтролируемых стихиях человеческой психики.

Как это возможно вообще?

Советское официальное искусство по-своему загадочно. С одной стороны, оно запрограммировано и сплошь контролируется, его опекают и направляют в нужное властям русло. Оно идеологически настырное, оно доводит нормального и непредвзятого зрителя или читателя до раздражения. Оно с неизбежностью оказывается вялым, мертвенным, художественно нецелостным.

С другой стороны, всемогущие власти вовсе не против того, что художники используют опыт галлюцинаторного плана. «Социалистический реализм» часто хочется назвать «социалистическим сюрреализмом». Памятники и ансамбли, возведенные в Москве, Берлине и Сталинграде (Волгограде) по проектам Вучетича, носят на себе отпечаток своего рода каталептического видения. Старые станции московского метро – это своего рода зачарованная страна удивительных фантазий и немыслимых образов, в том числе несомненно чудовищных и кошмарных. Фантастика и сновидение – это именно те порождения психики, которые практически не поддаются контролю разума и приказам социально муштрованного супер-эго. Фантазии и сны стихийны, а воздействовать на них можно разве только внушением и магически-шаманскими приемами.

Отсюда **вопрос:** Как интерпретировать логически невообразимое явление идейного искусства советской диктатуры? Сакральное и мистическое искусство без Бога, искусство экстатической и оргиастической воли (психической раскованности) при строжайшем идеологическом надзоре и контроле; как это могло осуществиться? В здравом уме и твердой памяти такие вещи не делаются. Они возможны там и тогда, когда действуют

гипнотические силы, когда налицо суггестивность магических практик.

С какой стати и каким образом случилось так, что вершины неофициального искусства, возникшего в Советском Союзе против воли и несмотря на опаснейшее неодобрение власти, выросли не там, где им мало что угрожало, а именно там, где налицо был страшный риск? Известные шедевры Ахматовой и Цветаевой, Пастернака и Булгакова, Шостаковича и Прокофьева обозначили собой самые каннибальские и катастрофические годы существования политической системы и общественного устройства.

Сталинский соцреализм и «стиль триумф», с одной стороны, подъем неофициальной литературы и музыки под боком у дракона, с другой стороны. И тут же, с третьей стороны, «возрождение модернизма» и превращение авангардизма в новую классику середины века на Западе. Эти три лика искусства были соседями в историческом времени. Что же это за век такой, где возможны такие встречи?

Мы видим соцреализм, который пытается сочетать браком эйфорию галлюцинаторного освобождения от рациональности с «выверенным» партийным курсом. Мы наблюдаем тотальное подавление «свободных искусств» со стороны серых, озлобленных и мстительных полухудожников и полулюдей; но внутренним ухом различаем в пышном и пошлом искусстве официоза нотки безумия, ужаса, метафизического экстаза, вообще непредумышленные обертоны смысла, способные нас до крайности озадачить. И тут же, буквально под боком, возникают самые существенные порождения неофициальной литературы. Ее мудрость равна ее дерзновенности.

На Западе мы наблюдаем не менее причудливые перипетии развития. Те школы и концепции творчества, которые изначально создавались для разрушения разумного и морального идеала, интегрируются в культурные системы и превращаются в витрину свободной и демократичной западной культуры в ее противостоянии тоталитарному безумию.

Как быть бедному исследователю, которому надо придать этому театру исторических абсурдов хотя бы некую видимость осмысленности? Надо как-то так изловчиться и придумать такие ходы, чтобы описывать материал «искусства двадцатого века», как нечто относительно целостное, проникнутое общими установками или интенциями. Но тут мы должны заметить, что наша

задача даже сложнее, чем мы могли думать до сих пор. Противоречивое целое художественной эпохи состоит не из двух частей, а по меньшей мере из трех.

До сих пор мы ничего не говорили об искусстве Советского Союза на его последнем, т.е. послесталинском этапе. Для историка искусства этот материал тоже представляет собой серьезный вызов. Период 1960–1980-х гг. обнаруживает при ближайшем рассмотрении весьма парадоксальные особенности.

В этот период в искусстве СССР было три раздела. Первый – это собственно официальное искусство и престранная «государственная эстетика» хрущевского и брежневского типа.

Сталинизма в это время вроде бы уже нет, от догм диктаторского коммунизма вроде бы отказались, происходит так называемая оттепель, но в то же самое время центральные постулаты сталинской эстетики вроде бы сохранены и нигде не исчезли. Приходится то и дело повторять «вроде бы», потому что тут нет ясности и определенности. «Партийность и народность» неизбежны и императивны в это время и предписаны сверху в качестве теоретических постулатов. В том случае, когда надо написать об искусстве в газете или выступить на большом общественном совещании деятелей культуры и искусства, идеологические штампы обязательны. В частной жизни или в узкой профессиональной среде можно было довольно свободно игнорировать идеологические «трубы и барабаны». Соцреализм оставался «священной коровой» высоких партийных жрецов, хотя теперь под вывеской соцреализма могли выступать довольно разные приемы, методы и творческие концепции.

Одно теоретическое нововведение в официальной «эстетике» позднесоветской системы очевидно. Это тезис о «гуманизме советской культуры». В сталинские времена на такие темы вообще не принято было рассуждать, ибо легко было навлечь на себя обвинение в «буржуазном гуманизме», а это было почти то же самое, что положить голову под нож. После хитросплетений идейной борьбы и кровавых драм сталинской эпохи возник и окреп официальный миф о том, что Мы, советские люди, своей социалистической культурой утверждаем вечные истины гуманизма. Мы противостоям предполагаемой бездуховности и безнравственности западной модернистской культуры. Идеологический миф закрепляется в категорических требованиях, предъявляемых художникам. Выбора нет. Советский художник обязан быть гуманистом и отстаивать духовные ценности, и точка.

Помимо этого вопиющего оксюморона, т.е. официального позднесоветского искусства с новой «гуманистической» косметикой, была еще и вторая линия развития искусства, а именно неофициальное «нонконформистское» искусство, начиная с его первых опытов и шагов в 1950-е годы.

Неофициальное искусство СССР отличалось озадачивающей двусмысленностью своей исторической позиции. А именно «художники-неформалы» отворачивались от официальной эстетики, официальных инстанций и официальной художественной жизни; они, художники «андеграунда», видели в «советском искусстве» некое заблуждение и отклонение от истинных путей мирового искусства. Они не находили для «соцреализма» места в реальной истории искусства XX века и предлагали вычеркнуть этот антихудожественный момент из истории искусства вообще (что было вполне извинительным заблуждением в тогдашних условиях).

У советских «нонконформистов» была и более спорная, менее простительная иллюзия. Они явно преувеличивали свое значение. «Неофициалы» жаждали видеть себя причастными интернациональным процессам развития свободного экспериментального искусства в развитых странах. Это желание далеко не соответствовало возможностям. Житейская изоляция и невозможность взаимодействовать с западными институтами и лидерами искусства и выставочной практики оказались непреодолимыми. Художники «эстетического подполья» были решительно анахроничны. Их вторичность вызывает щемящее чувство. Среди них были яркие и талантливые творческие личности – такие как Михаил Шварцман, Анатолий Зверев, Владимир Яковлев и некоторые другие. И тем не менее полноценное большое искусство модернистского плана не состоялось в Москве и Ленинграде тех времен. Да и трудно было бы ожидать чего-то другого.

Художники не просто отставали от актуальных для Запада тенденций на полтора или два десятка лет. Это само по себе не было бы фатальным. Отставание от художественной моды или запаздывание сравнительно с самыми яркими экспериментами своего времени не опасно для уровня искусства, а иногда даже полезно для него. «Неофициальное» искусство оказалось слабым и неполноценным по другим причинам.

Главной проблемой западного искусства было его собственное право на существование и постоянный вопрос о том, как возможно то, что оно делает (или вытворяет). Оно было предельно

парадоксальным, видело свою главную проблему в самом существовании искусства и было поразительно многоликим. В нем мы видим и позднего Пикассо, и позднего Сальвадора Дали, и новые дерзкие национальные школы живописи (вроде американского абстракционизма), и дерзкие опыты заокеанских «неодадаистов» по истреблению искусства, и более интеллектуальный европейский «шаманизм» в духе Ива Клейна и Йозефа Бойса, и эстетские артистические эксперименты «второй парижской школы», и многое другое. Драма шаткости оснований просматривается практически во всех течениях, как и готовность критиковать свои собственные устои.

На этом фоне советское неофициальное подполье с его истовым почитанием «свободного искусства», «самовыражения» и «нонконформизма» выглядело реликтом какой-то иной эпохи, какого-то иного культурного мироустройства. В неофициальном искусстве наличествовали своего рода сектантская истовость и жреческая патетичность. Нонконформисты вынуждены были заниматься героическим противостоянием нажиму властей и проискам тайных служб, искавших в среде вольнодумцев, понятное дело, прежде всего признаки политической крамолы. Мессианские настроения были чрезвычайно характерны для большинства, если не для всех крупных мастеров такого рода – от Стерлигова до Шварцмана, от Билютина до Злотникова.

С другой стороны, изолированность от мирового процесса сказывалась на профессиональном качестве «изделий». Если не брать единичных ярких исключений, то большинство из «неофициалов» Москвы и Ленинграда часто впадали в салонный или мистический авангард. Это было своего рода параллелью коммерческому салонному искусству тогдашнего Запада, и на самом деле искусство советских «нонконформистов» обладало явственно выраженными чертами коммерческого искусства западного типа. Это было странное коммерческое искусство без подлинного рынка, а в специфической советской атмосфере оно брало на себя роль свободного экспериментального некоммерческого искусства.

Но при этом, как уже было сказано выше, отмеченные коммерческой салонностью советские художники неофициального плана были постоянно склонны к патетическому мифотворчеству о себе, к эффектным «романтическим» фразам о тайне творчества и неисповедимости путей художника. Тезисы о «духовности» и «нравственности», эти категорические императи-

вы высокого художества, имели в этой среде прочные позиции. Художники любили стилизовать себя в виде жрецов высших истин. Они верили в свободное самовыражение и чудо индивидуальной демиургии. Иными словами, их идеи об искусстве тяготели к неоромантическому символизму начала двадцатого века. Лучшие литераторы «подполья» в этом плане тоже были вполне показательны, как Мамлеев, Айги или Сапгир.

Особое место в панораме позднесоветского искусства занимал третий раздел. Речь идет о полуофициальном искусстве. Оно пользовалось более или менее приемлемыми для режима художественными языками. Начиная с «сурового стиля», мы наблюдаем несколько версий или стадий развития такого искусства.

Оно заслуживает названия «полуразрешенного», но с такой же степенью убедительности можно назвать его «полузапрещенным». На него иной раз обрушивались начальственный гнев и лакейские нападки газет, а другой раз его представителей милостиво допускали в отдаленные и боковые ниши выставок и специальной искусствоведческой прессы. Власти пытались совладать с полуофициальным искусством, создав в 1975 году так называемое Молодежное объединение при Союзе художников. Кто с кем совладал, всегда оставалось неясным. Кто делал больше уступок – партийные управленцы в области искусства или стремившиеся к независимости художники Молодежного объединения? Неизвестно, по какой формуле вычислять итоговый баланс.

Перед нами престранная картина, которую трудно объяснить логическими и рациональными методами. Как это могло быть, что полуофициальные (полуразрешенные) художники шестидесятых и семидесятых годов, которые с безразличностью относились к официальной риторике «партийной народности» и «народной партийности», тем не менее, принимали на вооружение большую тематическую картину на исторические, социальные и житейски-бытовые темы?

В течение примерно тридцати лет мы могли наблюдать это искусство полуофициальных новаторов, частично терпевшихся властями, но нередко и навлекавших на себя гнев свыше. Их полуреализм был окрашен фантастикой, аллегоричностью, притчевостью или острой эмоциональной экспрессией (ведущей, как известно, к деформациям). Они не то что вполне апробированные, но и не то что запрещенные; и не сказать, что они

идеологичны, но можно было с грехом пополам пристроить их произведения в боковых и задних помещениях больших и вполне идеологичных выставок.

Примером крайней парадоксальности нового советского искусства было и архитектурное творчество 1960–1980-х гг.

Как неоднократно подмечали озадаченные западные наблюдатели, СССР был уникальной страной в тогдашнем мире именно с точки зрения архитектурного творчества и градостроительства. Полумодернистский художественный язык был включен в официальную эстетическую доктрину тоталитарного режима. Такого причудливого фортеля не было в истории искусств.

Если говорить точнее, режим требовал не стиля как такового, а крайней экономности строительства (приводя тем самым проектировщиков к нелепым решениям в создании массового жилья). В итоге уникальные и политически значимые постройки ориентировались на образцы «интернационального стиля». Других образцов современной технологии и отказа от «украшательства» на самом деле не имелось. Дворцы пионеров и гостиницы, санатории и аэропорты, стадионы и другие постройки этого времени были основаны на эстетике архитектурного модернизма середины и второй половины века в ее «мягкой» и «щадающей» версии. Создаются Дворец съездов в московском Кремле, модернизированная застройка Калининского проспекта (Нового Арбата) и другие сооружения и ансамбли в столице Союза и больших городах страны.

Наряду с компромиссными творениями, созданными с учетом вкусов и требований вождей партии и государства, появились в некотором количестве действительно высококачественные постройки. Им труднее было осуществляться в Москве, тогда как в некоторых национальных республиках им был открыт более свободный путь. Район Лаздинай в Вильнюсе, новый стадион в Ереване и некоторые другие архитектурные опыты семидесятых годов уверенно выдерживают сравнение с лучшими образцами тогдашней интернациональной архитектуры Запада и Востока.

Власть, по всей видимости, сама не очень понимала результаты своей генеральной линии в строительстве и архитектуре, а на деле получилось так, что эта самая линия (предписанная партией и государственными органами) должна была соприккасаться с принципами Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ и Филипа Джонсона, а также ведущих итальянских, японских, скандинавских и других зодчих того времени. История архитектуры, как

и всякая другая история, изрядно иронична, причем не по воле людей, а скорее без их намерения и ведома.

Хочется понять, что же это такое было, какой в том смысл, о чем именно могут нам поведать указанные причуды матушки-истории. При большом обилии и даже перепроизводстве толкований и комментариев, манифестов и теорий, критических эссе и академических штудий нелегко объяснить, какой он был, двадцатый век. То было удивительное, причудливое время, его искусство доходит до неправдоподобности и неопишуемости в разных своих проявлениях. Подпольное искусство СССР, полузапрещенные двусмысленные опыты в изобразительных искусствах и, наконец, официально одобренный модернизм (или «почти модернизм») в архитектуре 1960–1980-х гг. – это такие странные гримасы художественного развития, которые озадачивают исследователя не менее, чем неомодернизм и постмодернизм Запада.

И на Западе, и в Советском Союзе мы наблюдаем вещи странные и как будто неопишуемые – имеется в виду с позиций здравого смысла.

Институционализация радикального авангарда на Западе в середине двадцатого века и новый виток так называемого «возрождения модернизма», или последующий за тем постмодернизм; или советский «социалистический сюрреализм», или проблема полуразрешенного (полузапрещенного) искусства, или проблема официального полумодернизма в архитектуре СССР, или особенно коварный вопрос о переключках и созвучиях в процессах развития и смыслах произведений, возникших в рамках противостоявших друг другу систем, – это все такие сюрпризы и загадки истории искусства и культуры, от которых у специалиста голова идет кругом. Как теперь писать историю искусства двадцатого века – вот что непонятно.

Историческое знание в течение XX века было сильнейшим образом травмировано, и отсюда расщепленная картина недавней истории. Америку и Европу историки готовы соединить в общее целое под названием «Запад», но никакого единого целого не получится из двух исторических континентов, которые именуются «Запад» и «Советский Союз». История распалась на куски, и ничего тут не поделаешь, говорят нам. Искусство Запада вечно будет описываться в одних книгах и лекциях, искусство советской системы – в других, а вместе им никогда не сой-

тись. Словно не на одной планете работали художники, а на разных небесных телах. Так многие думают, но я думаю не так.

Что верно, то верно: история искусства и культуры двадцатого века распадается на большие блоки, которые несовместимы друг с другом. Внутри себя эти блоки сами по себе предельно противоречивы и парадоксальны. Она раздражает, эта эпоха. Она обидна и унизительна для самолюбия целых народов, и она в известном смысле даже оскорбительна для познающего ума.

А может быть, познающему уму придется заняться собственным развитием для того, чтобы освоить проблемы искусства XX века? Дело в том, что рациональные научные модели описания явлений очевидным образом не годятся для описания искусства двадцатого века. И потому вполне логичные методы стиливого анализа и иконографического освоения дают сбой, если мы попробуем всерьез применять их к этому столетию.

Ничего другого не остается, как прибегнуть к моделям мифологическим. Гуманитарные знания от этого могут и выиграть – если только мифологические модели будут использоваться на высоком уровне, как это делали поздний Фрейд и его талантливый отступник Юнг, как Шпенглер и Элиаде, и другие мастера понимания проблем искусства, литературы и картин мира.

А следовательно, нелинейная логика и логика неисключенного третьего тоже могут дать кое-что. Архетипический образ Великой Матери оказался полезным лично для меня, когда я пытался немного продвинуться в теоретическом осмыслении советской эпохи¹. Опыт изучения мистериального опыта в искусстве и литературе вполне пригоден в том же случае.

Неужели прозрения и фантазии Брюсова, Блока и Белого, философствование В. Розанова и раннего Шестова помогут там, где не помогает позитивная наука современного типа? Думаю, что это возможно при известном условии. Новая наука об искусстве, которая становится сегодня крайне необходимой, нуждается в умах адекватного уровня. Обаятельные тусовщики, сметливые грантополучатели, эффектные говоруны при всех условиях оказываются на первом плане, но пройдет время, и можно будет уже как следует понять, насколько наш научный уровень соответствует масштабам исследовательских задач.

¹ Якимович А. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. М., 2011.

СИМВОЛИЗМ В РУССКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ ПЕРВЫХ ЛЕТ РЕВОЛЮЦИИ

Монументальная скульптура европейских городов в первые годы XX века была едва тронута символизмом, более уместным казался он за кладбищенской оградой. Но потрясения Первой мировой войны, усеявшей кладбищами всю Европу, наполнили конкретным смыслом апокалиптические темы всечеловеческого страдания, общемировой судьбы, но в то же время и экзистенциальной трагедии личности, предугаданные символизмом. И тогда символизм вытеснил наконец эклектику и натурализм и был принят как общеевропейский стиль памятников жертвам страшного исторического катаклизма.

Немаловажной причиной этого стилистического перелома в монументальной скульптуре была и достаточная усвоенность и привычность символистской эстетики в других видах искусства. Если говорить о живописи, графике, то их новым языком в период войны был уже экспрессионизм и вскоре дада. Монументальная скульптура, как всегда, немного запаздывала.

Таким образом, символизм принес обновление европейской городской пластике, освободив ее от академической косности, но в общей динамике развития стилей период Первой мировой войны был завершающей фазой символизма, когда он исчерпал себя до штампов.

В России рубежа XIX–XX веков монументальный бум парадоксально совпал с кризисом скульптуры как вида искусства. Глубокий скепсис в отношении ее способности быть современной распространился не только среди зрителей и критиков, но, кажется, и самих скульпторов. На выставках работы А. Голубкиной, С. Конёнкова, А. Матвеева, Н. Андреева, П. Трубецкого и некоторых других художников были редчайшими примерами поиска новой формы в дебрях академических «обманок». Однако даже отмеченные критикой, такие скульптуры почти никогда не покидали пределы экспозиционных залов, мастерских и частных коллекций. Скульпторы-экспериментаторы время от времени выполняли заказы на монументальные работы для частных лиц, изредка был им доступен мемориальный жанр. Не могли остаться незамеченными рельеф «Пловец» А. Голубкиной для МХТа (1901), работы С. Конёнкова и Н. Андреева

на новых зданиях в стиле модерн. Были опубликованы и хорошо известны надгробия В. Борисову-Мусатову скульптора А. Матвеева, Н. Тарасову – Н. Андреева.

Но в целом нам не пришлось бы говорить о каком-то решающем влиянии неакадемической скульптуры на облик городов, если бы не важные исключения – памятники Н. Гоголю в Москве (1909, Н. Андреев) и Александру III в С.-Петербурге (1909, П. Трубецкой). Оба произведения, поразившие современников новаторской формой, доказали возможность неописательного транслирования остро актуальных «веяний эпохи». Очистив памятник ото всех «уютных» подробностей, художники задали драматический характер соотношению личности и мира, впрямую сопоставив их. Масса, силуэт, фактура поверхности «говорили» зрителю больше, чем могли бы сказать атрибутика, пояснительные надписи, свита второстепенных персонажей, обычные в помпезных монументах тех лет; и даже больше, чем можно было непосредственно увидеть, словно давая повод к домысливанию того, что репрезентовано, но не исчерпано материальной оболочкой. Последовательно добился этого Н. Андреев в памятнике Гоголю. Никогда прежде неоднозначность образа не была так убедительна: беззащитный и пугающий, болезненный и опасный, жалкий и великий, его Гоголь непостижим, ибо он – гений. С первого взгляда было ясно, что это «другой» памятник, что фигура писателя здесь – не тело, а знак, который откроет тем больше смысла, чем глубже зритель сумеет его «прочесть».

Неожиданно к подобному результату пришел и Трубецкой: достоверность импрессионистической формы в конкретном историческом контексте выглядела ошеломляюще символичной. Вопреки замыслу художника изобразить «великую русскую мощь», в нем увидели «блестящий и редкий в мировой истории искусства образец городской сатирической скульптуры»¹.

Потенциальные возможности символизма в русской монументальной скульптуре начала XX века едва обозначились. Главные заказчики – царская семья и высшие сановники – оценили этот опыт как негативный и не поощряли, а фактически пресекли его развитие. Известно, что Трубецкому из-за провокативного памятника пришлось спешно уехать за границу. Н. Андреев же, «испортивший» себе репутацию отказом выполнить памятник

¹ Мнение архитекторов С. Однoвалoвa и М. Цимбалa. Цит. по: электронный ресурс <http://100v.com.ua/ru/Paolo-Trubeckoy-person>. Дата обращения: 16.07.2012.

великому князю Сергею Александровичу, попал в еще большую опалу за «неблагонадежного» Гоголя.

Поэтому и после Октябрьской революции символистская образность все еще воспринималась как «левая», альтернативная монархическому официозу. Благодаря отсутствию в русском искусстве прочных связей символизма и модерна символизм в скульптуре не ассоциировался со вполне сложившимся «трафаретом» ар-нуво и не был отвергнут как «буржуазный пережиток». Символизм оставался «духом, витающим над...» стилем. «Духом» предчувствия великой катастрофы, тайного знания, возвращения к «некоему всеобъемлющему мировоззрению, к Большому мифу о мире и человеке»².

Для ряда художников революционная и символистская образность были совершенно тождественны. Более того, революционные события реактуализировали некоторые идеи и настроения символизма. Например, в новом скульптурном пантеоне, оглашенном в августовских «Известиях» 1918 года, словно воплотилось символистское стремление «собрать и консолидировать группы единомышленников, которые могли бы воспроизвести какие-нибудь <....> мистериальные сообщества мифического прошлого»³, произвести «селекцию» «другого» человека, очищенного от наслоений цивилизации, способного вернуть к жизни утраченные истины. Вместо царей, военных и т.п. в память народную предполагалось внедрить новых героев – порой неизвестных и иностранных, но близких «по духу».

Постфактум создаваемое братство «посвященных», выделение «своих» среди всего остального человечества усматривается и в создании революционных некрополей вне общих захоронений. «Мёртвые были <....> закованы в гроба почему-то красные и противоестественно закопаны в самом центре города живых!», – писал о Марсовом поле И. Бунин в «Окаянных днях». Погребение мертвых не на кладбище, а прямо в городе попирает идею смерти как ухода в небытие. Символически продолжая присутствовать на «этом» свете, погибшие словно ждут, когда «братское соединение людей для общего дела, активная регуляция природы человеком предотвратит страшный суд и гибель, приведет ко всеобщему воскресению и вечной жизни»⁴.

² Якимович А. От реализма к символизму // Материалы международной конференции «Модерн и европейская художественная интеграция». М., 2003. С. 30.

³ Там же. С. 29.

⁴ Бердяев Н. Философия воскрешения. 1915. Цит. по: электронный ресурс <http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyaev/berdn024.htm>. Дата обращения 25.06.2012.

В сравнении с памятником жертвам революции на Пер Лашез, «Стеной коммунаров» и более поздними европейскими мемориалами, в которых так сильны интонации тоски на пороге неведомого, трагического развоплощения, вечной разлуки, особенно явственно отсутствие «иного» мира в русских революционных памятниках. Оплакивание бессмысленно, ибо «Не жертвы – герои лежат под этой могилой. Не горе, а зависть рождает судьба ваша в сердцах всех благодарных потомков. В красные страшные дни славно вы жили и умирали прекрасно»; нет чувства невозвратимой утраты, потому что «Бессмертен павший за великое дело, в народе жив вечно кто для народа жизнь положил, трудился, боролся и умер за общее благо»⁵. «Иного» мира нет вследствие ощущения предельной близости этого «иного», его слияния с «этим» в преддверии апокалипсиса.

Влияние апокалиптических настроений очевидно в ангело-подобных фигурах «Свободы» Н. Андреева, рельефа «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (1918) С. Конёнкова, памятников «Пламя революции» (1922–1923) В. Мухиной и, особенно, в памятнике В. Сурикову П. Бромирского⁶ (1919), который предполагалось установить на Лобном месте.

В последнем случае точнее было бы говорить не о влиянии, а прямом апокалиптическом высказывании, имевшем к Сурикову опосредованное отношение. «Крылатый» с мечом и чашей символизировал свершившееся отмщение за мученическую смерть стрельцов и, шире, наступившее время воздаяния. Факты влияния на Бромирского позднего М. Врубеля, глубокого его увлечения творчеством Эль Греко и близкая дружба с В. Чекрыгиным еще более укрепляют нас в таком понимании этой работы. Революция как событие марксистского исторического сценария осознается им в русле историзма христианского.

«Социал-демократическое искусство возможно в том же смысле, как христианское искусство, буддийское или эллинско-языческое... Социал-демократия не просто партия, а великое культурное движение. Даже величайшее из до сих пор бывших. Только могучие религиозные движения могут быть отчасти приравнены к нему, ведь никто не смеется, когда говорят о хрис-

⁵ Луначарский А. Надписи на камнях некрополя на Марсовом поле в Санкт-Петербурге. 1918.

⁶ Памятник не был установлен из-за трагической гибели художника, его части утрачены. См. эскизы в ГТГ и гипсовую модель в архиве художественных произведений Министерства культуры СССР в Сергиевом Посаде.

тианском искусстве», – писал Луначарский за 10 лет до Октябрьской революции⁷.

«Христианизированные» формы некоторых революционных монументов нельзя объяснить внешним подражанием, а скорее особой связью с религиозным искусством, переводящим таинства и откровения на язык символов. Присутствие в дольнем мире «сверхсуществ» как бы переносит ежедневные события в разряд эпохальных, роковых; небожитель, спустившийся на землю, всегда несет весть или возмездие, полагая рубеж между прежним и новым.

Интересно, что в провинциальных городах, где авторами памятников часто были дилетанты, мотивы крыла, пламени, молота и др. появлялись автономно от фигуры: монумент в виде характерного фрагмента некоего целого, безусловно, подразумевал символическое и даже концептуальное прочтение. Как, впрочем, и многочисленные бюсты часто не известных народу исторических личностей – тоже своего рода фрагменты целого.

Порождение символизма – тип замкнутого, трагически одинокого пророка – прослеживается в портретах мыслителей и борцов революции и странно контрастирует с подразумеваемым торжеством их идей. Как продолжение галереи мистически мрачных персонажей, начатых «Мыслью» (1913) и «Достоевским» (1914) С. Меркурова выглядят его же памятник Марксу в Симбирске (1921) и «Тимирязев» (1923), «Дантон» (1918) Н. Андреева, «Лассаль» (1918) В. Синайского, «Бланки» (1919) Т. Залькална и другие. Пугающая отрешенность и застылость памятников-оракулов эхом откликнулась в колоссальных идолах сталинского тоталитаризма 1930-х гг.

Заметим, что полнофигурные статуи первого этапа осуществления Плана несут совершенно иной эмоциональный посыл благодаря выразительности жеста, чаще всего поднятой руки. Стоит сравнить их с согбенным «Гоголем», грузным «Александром III», заламывающим руки «Достоевским», как вспоминаются слова А. Луначарского о «силуэтах выпрямленных внуков»⁸.

⁷ Луначарский А. Задачи социал-демократического художественного творчества // Вестник жизни. 1907. № 1. Цит. по: электронный ресурс <https://sites.google.com/site/lunacharskyfund/lib/ss-tom-7/zadaci-social-demokraticeskogo-hudozestvennogo-tvorcestva>. Дата обращения 25.06.2012.

⁸ «Нарисовать картины ... чаемого будущего, силуэты выпрямленных внуков, образы мудрой радости жизни, новых тревог, утраченной любви... можно

И это действительно новая интонация в монументальной скульптуре, связанная с темой будущего, которая не могла быть решена иначе чем символически.

Не только человеческая фигура с воздетой рукой, несущей факел ли, звезду ли, могла символизировать светлое будущее. Абстрактные формы сферы (земной шар и победа революции во всем мире), ступенчатые конструкции (этапы борьбы и ее апофеоз) были популярны не только по причине простоты изготовления, но и (при известной экстравагантности) их универсальности, понятности.

Переосмысление и присвоение архаичных форм – пилона, обелиска, пирамиды – уходящее корнями в романтизм и возникшее вновь в символизме (проект памятника Мировому страданию И. Шадра и др.), стало решением и проблемы революционного монумента: архаичное как подлинное противопоставлялось здесь вычурному – ложному. В стремлении к простоте смыкались символистский пассеизм и футуризм. Мавзолей на Красной площади – быть может, главный монумент революции – является сплавом разнонаправленных векторов.

В этом кратком очерке мы наметили некоторые проявления символизма в монументальной скульптуре первых послереволюционных лет. Они, как мы видим, были весьма разнообразны, но создавали и некий сурово-романтический фон, настраивали на осмысление происходящего как чего-то необычайного. По ряду объективных причин не откликнувшийся так исчерпывающе, как в Европе, на трагедию Первой мировой войны, русский символизм во многом определил характер первых памятников революции, не менее чем авангардные направления вдохновляя скульпторов и привнося в общую картину искусства важные ноты.

После вынужденного перерыва в осуществлении Плана монументальной пропаганды символистская составляющая была утрачена, что заметно выразилось в приземленности, порой нарочитой ординарности более поздних монументов.

ли перечислить миллионную долю тем грядущего?» См.: *Луначарский А. Задачи социал-демократического художественного творчества* // Вестник жизни. 1907. № 1. Цит. по: электронный ресурс <https://sites.google.com/site/lunacharskyfund/lib/ss-tom-7/zadaci-social-demokraticeskogo-hudozestvennogo-tvorcestva>. Дата обращения 25.06.2012.

СИМВОЛИЗМ И БОЛЬШЕВИСТСКАЯ «ЭСТЕТИКА ЖИЗНИ»

«Эстетикой жизни» я именую очень старое представление об искусстве как жизнеустроительной силе. Оно едва ли не синхронно истории человечества и относится к числу наиболее архаических черт словесной культуры.

Эстетика большевизма не была новаторской ни по содержанию, ни по теории. Ее новаторство – в государственной практике, воскресившей племенные словесные ритуалы. По содержанию же она вся продолжает опыт русской эстетики 1840-х (поздний Белинский) – 1860-х гг. XIX века (Добролюбов, Писарев Чернышевский) и длинными корнями уходит в национальную традицию, к началам грамотности на Руси: тогда впервые в нашей культуре появился взгляд на словесное искусство как силу, способную изменить жизнь людей.

Этот взгляд оказался очень устойчивым в нашей духовной жизни. Сошлюсь на суждение Гоголя из письма В.А. Жуковскому 1848 года: *«Искусство исполнит свое назначение и внесет порядок и стройность в общество!»*¹

Похожее утверждали русские символисты. А. Белый в статье «Символизм как миропонимание» (1903) писал: «Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл. Когда цель достигнута, эти образы уже не имеют никакого значения: отсюда понятен демократический смысл нового искусства, которому, несомненно, принадлежит близкое будущее. Но когда это будущее станет настоящим, *искусство, приготовив человечество к тому, что за ним [искусством], должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство.* Оно – знамение, предтеча»².

Символизм, как известно, не русское изобретение, а общеевропейское течение, возникшее во Франции. Жан Мореас употребил это слово в «Манифесте символизма» 1886 года. Там говорилось главным образом о новизне стилистических задач,

¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14-ти т. М.; Л., 1937–1952. Т. XIV. С. 37, 38.

² Белый А. Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 226–227.

которые решает новое течение: «Символистскому синтезу должен соответствовать первозданно-всеохватный стиль; отсюда непривычные словообразования, периоды, <...> многозначительные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговоренность – все дерзко и образно, а в результате – прекрасный французский язык...»³

Русский символизм имеет одно главное отличие: он не был только художественным движением, он был миропониманием, мировоззрением. Речь шла о том, о чем не задумывались французские литераторы: искусство есть средство переменить жизненный порядок. А. Белый так и скажет: «*Последние цели искусства не коренятся в творческих формах искусства; они коренятся в жизни* <...> с этой точки зрения литература должна стать чем-то действенным и живым, литература не только форма искусства, но и еще нечто»⁴; «*Поэт отныне должен стать не только певцом, но и руководителем жизни*»⁵.

Наиболее последовательно это проявилось у А.М. Добролюбова. Едва ли не первый среди символистов он реализовал их теоретический идеал. Начал стихами и выпустил в течение 1895–1905 годов три сборника, потом бросил поэзию, скитался по Руси, собрал секту единомышленников (А. Белый в «Серебряном голубе» использовал некоторые сведения из жизни Добролюбова) и, свято почитаемый ими, проповедовал евангельские истины.

Большевики черпали, конечно, не у символистов, но, не отдавая себе отчета, опирались на самые архаические слои коллективного сознания, выраженные упоминавшимися мыслителями 60-х годов. В диссертации об эстетическом отношении искусства к действительности Н.Г. Чернышевский утверждал: «Прекрасное есть жизнь», и потому назначение искусства – «быть для человека учебником жизни»⁶.

Чернышевский оказался прямым предшественником большевистской теории искусства – теории «социалистического реализма», который, «являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от

³ Поэзия французского символизма. М., 1993. С. 430.

⁴ Белый А. Настоящее и будущее русской литературы, 1907 // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 346.

⁵ Апокалипсис в русской литературе, 1905 // Там же. С. 408.

⁶ Чернышевский Н.Г. Эстетика. М., 1968. С. 174.

художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной *переделки* и воспитания *трудящихся* в духе социализма»⁷.

Искусство должно учить социализму, коль скоро оно – учебник жизни. Так и символисты намеревались *переделать, научить*. Когда эти задачи будут решены, искусство исчезнет.

Возвращение в современную эпоху к архаической практике «искусство – средство» ведет к упрощению психологии человека, к понижению антропологического уровня, если вообразить развитие подобных намерений.

Оставалось только теоретически обосновать отказ от самостоятельного, а не служебного, значения искусства. Это и сделал М. Левилов в статье 1922 года «Организованное упрощение культуры»: «Будущий читатель – ныне уже нарождающийся – не станет искать в романах и рассказах “прямого ответа на проклятые вопросы”. Литература для него займет ее подлинное место: не поучения, не обличения, а только и исключительно развлечения». «Эпоха пророков и благодетельствуемой ими паствы – слава богу – прошла в России. Поэзия – корь современной России. Ничего, эта корь пройдет – болезнь возраста»⁸.

«Ибо лишь при организованном упрощении культуры засияет вечной жизнью классическая формула социализма: всякий труд одинаково почетен... <...> И вот это *уничтожение психологического неравенства* – величайшее достижение общественного – возможно лишь на почве организованного упрощения культуры»⁹.

Упрощение – господствующий признак «эстетики жизни», неизбежное следствие, а поскольку жизнь, сколько бы ни говорили о ее целенаправленном движении к новому обществу, сколько бы ни упрятывали ее в идеологические каноны, шла своим чередом, от искусства требовали изменить эту жизнь, чтобы приспособить к идеологическому канону, и потому возвращались к магической функции искусства: изображая то, чего не было, рассчитывали, что будет так, как изображено.

⁷ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 716. (Курсив в цитатах везде мой. – В. М.)

⁸ Библиотека русской критики. Критика 1917–1932 годов. М., 2003. С. 332.

⁹ Там же. С. 334.

Большевистская доктрина стала общегосударственной эстетикой – в этом проявился ее новаторский (авангардный) характер, ибо никогда еще послемагическое искусство не возвращалось к своей прежней роли. Эстетические утверждения А. Белого не только почти буквально повторили большевики, но и осуществили на практике: искусство – орудие коммунизма; художник (писатель) – инженер человеческих душ.

Как следует из вышесказанного, такие взгляды имели давнее хождение в России. В этой системе суждений деятельность творца становится *промежуточной, второстепенной*. Хотя пафоса «промежуточности» творческой работы не было у символистов, логически он следовал из их взглядов на роль искусства. «Писатель (а наш художник главным образом писатель) оказывался в роли учителя или проповедника»¹⁰.

С Вяч. Ивановым и независимо от него согласен другой русский мыслитель: «Вся наша наука – я говорю не о богословской науке, а о науке вообще, о духе научном, – вся целиком построена на идее Логоса, на идее Бога-Слова, да и не наука только, а *вся жизнь, весь уклад нашей души* <...> Эта идея "словесности", часто искажаемая почти до неузнаваемости есть основной нерв всего живого, всего подлинного в нашей умственной и нравственной жизни и эстетической»¹¹.

Идея словесности в архаическом значении, необходимо добавить.

Русский символизм *выходил из границ искусства* в каждодневную действительность, подлежавшую радикальной переделке, – тут за дело брался художник-чудотворец. Доходило до вполне чистосердечных заявлений (не предполагаемое символистами развитие их эстетической логики), что после победы пролетарской революции, в условиях нового социального строя художнику слова надлежит отказаться от воображения и лишь фиксировать происходящее, поскольку искусство отомрет.

Так возникла «литература факта»: не надо вымысла, свойственного дворянской и буржуазной словесности. Ее средства не к лицу социалистической литературе. Еще небывалая жизнь требует и небывалых изобразительных приемов. «Революция

¹⁰ Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии, 1907 // Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994. С. 65.

¹¹ Флоренский П. Столп и утверждение истины. Т. 1 (I). М., 1990. С. 126. Курсив автора.

в корне упразднила те предпосылки, которые отгоняли писателя от факта и толкали его к вымыслу. Отпала всякая надобность в вымысле и выросла, наоборот, потребность в факте». «Беллетристика – опиум для народа»¹².

Разумеется, такому искусству нужна и своя теория, «буржуазная» эстетика не годилась, вообще от слова «эстетика» лучше отказаться, ибо «новая наука об искусстве предполагает (не анализ художественного произведения, а... – В. М.) изменение реальности путем ее переустройства...»¹³. «Искусство как метод познания жизни (отсюда – пассивная созерцательность) – вот наивысшее <...> содержание старой, буржуазной эстетики. Искусство как метод строения жизни (отсюда – преодоление материи) – вот лозунг, под которым идет пролетарское представление о науке искусства»¹⁴.

Подобное отношение к искусству – повторю вышесказанное – давняя отечественная традиция: слово – инструмент жизненных перемен. В качестве ближайшего предшественника еще раз назову Гоголя, на сей раз его слова в «Завещании»: «Я писатель, а долг писателя не одно доставление приятного занятия уму и вкусу; строго взыщется с него, если от сочинений его не распространится какая-нибудь польза душе и не останется от него ничего в поучение людям»¹⁵.

Совершенно языческое представление, типичный пример магии.

В. Маяковский с абсолютной архаической верой не однажды выражал этот магизм: «Товарищи, / дайте новое искусство – / такое, / Чтобы выволокь республику из грязи» (1921, Приказ № 2 по армии искусств).

Прямые наследники символистской эстетики, футуристы, не случайно поддерживали большевистскую эстетику и одновременно сам режим. Достаточно назвать работу Маяковского от 1917 до 1930 года. Даже Хлебников, не замеченный в прямом сотрудничестве, неоднократно высказывался в родственном большевизму духе – чего стоит его идея «Председателя земно-

¹² Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 14, 20. Репринт. М., 2000.

¹³ Там же. С. 61.

¹⁴ Чужак Николай. Под знаком жизнестроения, 1923 // Критика 1917–1932 годов. М., 2003. С. 371.

¹⁵ Гоголь Н.В. Собр. соч. в 6-ти т. М., 1937. Т. 6. С. 217.

го шара», близкого интернационалистскому пафосу коммунистической власти. «Хлебников был единственным футуристом, который не только думал и говорил о будущем, но и каким-то образом пытался на него воздействовать»¹⁶.

Воздействие на будущее входит в число важнейших признаков магии, и с этой точки зрения коммунистическая идеология была насквозь магической, а не научной, как утверждали сами большевистские идеологи.

Футуристы лишь повторяли одно из главных положений символистской эстетики: «Поэт отныне *должен стать* не только певцом, но и *руководителем жизни*».

Однако известно: если поэт становится руководителем жизни, он перестает быть поэтом – вот почему поэт в качестве государственного деятеля – неприемлемая фигура: совмещение невозможно. Судьба В.В. Маяковского, принявшего роль государственного поэта и превратившего поэзию в орудие политики («Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо. / С чугуном чтоб и с выделкой стали / о работе стихов, от Политбюро, / чтобы делал доклады Сталин» – «Домой», 1925), – достаточный аргумент: если, повторяю, стихи становятся предметом политических органов, это приводит к исчезновению поэзии.

Россия, действительно, шла *своим путем*, с одной оговоркой: прежде он был путем и других народов, но Запад, пройдя его, не вернулся назад, и в этом тоже коренится разница двух символизмов, двух авангардов.

Архаическое мышление сохранилось в России прочнее, чем на Западе, и в этом, добавлю, состоит главное отличие одной архаики от другой: для Запада она – всего-навсего материал (включая восточную, экзотическую архаику); для России – структура мышления. Вот почему сохраняется убеждение, что средствами слова можно пересоздать мир.

Задача искусства не воздействовать на жизнь, как было во времена магии, но изображать ее. И если она достоверно изображена, то может повлиять с такою силою, какая недоступна никакой идеологии. Ибо искусство всегда берет жизнь целиком, а «эстетика жизни» как разновидность идеологии – частично, в тех границах, которые поставила идеология. То, что выходит

¹⁶ Марков В. Ф. История русского футуризма. СПб., 2000. С. 256.

из этих границ, отрицается, уничтожается – и произведение, и его создатель.

«Эстетика жизни» везде и всегда, независимо от естественных национальных вариантов, была системой равенства, а не свободы; культивировала, даже вопреки намерениям ее создателей, дух заурядности и посредственности и потому была изначально враждебна творчеству, существующему только в качестве индивидуального порыва.

Крах большевизма, однако, не означает краха «эстетики жизни», поскольку та – ровесница человечеству, и потому никуда не делась и не денется, ей лишь следует дать надлежащую оценку.

ЛЕВ ТРОЦКИЙ, АНТОНИО ГРАМШИ
И КУЛЬТУРА СИМВОЛИЗМА

Проанализировать тему «Лев Троцкий, Антонио Грамши и культура символизма» достаточно сложно по двум причинам. Прежде всего потому, что суждения двух мыслителей – представителей марксизма о символизме – во многом не совпадают. В своей книге «Литература и революция» Троцкий прямо высказывался о символизме, пусть и в связи с футуризмом и ЛЕФом. Суждения Грамши в «Тюремных тетрадах» (*Quaderni del carcere*) кажутся менее структурированными и целостными. Они лишь косвенно касаются символизма как такового и символизма в искусстве.

В целом положительное отношение к футуризму является основой и, отчасти, исходным пунктом для сложных и последовательных рассуждений Троцкого и Грамши о символизме, о чем свидетельствует еще не до конца изданная переписка двух марксистов-интеллектуалов.

Символизм и футуризм неразрывно связаны между собой, следовательно, суждения Троцкого и, в особенности, Грамши о символизме, во многом этим объясняются. Как русский, так и итальянский футуризм, если не считать существенных идеологических и социальных различий, имели своей целью расчистить литературное пространство от отмирающих элементов символизма. Зародившись во Франции в середине XIX века, символизм оказал сильное воздействие на итальянскую поэзию на рубеже XIX и XX веков и продолжал влиять на поэзию Советской России.

Трудность рассмотрения данной темы объясняется и связью суждений Троцкого и Грамши о символизме с их пониманием взаимоотношений базиса и надстройки, роли интеллигенции и концепции культурной гегемонии. Кроме того, идеи обоих мыслителей со временем меняются, у Троцкого – под воздействием изгнания из СССР, у Грамши – пребывания в фашистских тюрьмах.

Теория «перманентной революции» Троцкого противоречила эволюционной и механистической концепции в том, что касает-

ся взаимодействия базиса и надстройки. Она оставляла свободное пространство для развития различных видов искусства, учитывая, что последний этап строительства коммунизма вовсе не предусматривал отсутствие конфликтов в сфере искусства, а наоборот, давал полную свободу для создания, выражения и построения чего-то нового:

«Борьба будет иметь чисто идейный характер. В ней не будет погони за барышом, низости, предательства, подкупа, всего того, что составляет душу "соревнования" в классовом обществе. Но это нисколько не помешает борьбе быть захватывающей, драматической, страстной. А так как в социалистическом обществе все вопросы – в том числе и те, которые ранее разрешались стихийно и автоматически (быт) или же находились в ведении особых жреческих каст (искусство) – станут достоянием всех, то можно с уверенностью сказать, что для коллективных интересов и страстей и индивидуального соревнования будет широчайшее поле и безграничное число поводов. Искусство не будет, следовательно, испытывать недостатка в тех разрядах общественной нервной энергии, в тех коллективно-психических толчках, которые заставляют создавать новые художественные направления и сменять стили. Эстетические школы будут, в свою очередь, группировать вокруг себя свои "партии", т.е. группировки темпераментов, вкусов, умонастроений. В этой бескорыстной и напряженной борьбе на все повышающемся фундаменте культуры будет расти и шлифоваться по всем граням человеческая личность со своим бесценным основным свойством: ничем достигнутым не удовлетворяться. Поистине у нас нет основания опасаться ни усыпления личности, ни оскудения искусства в социалистическом обществе»¹.

Еще более оригинально понимание Грамши взаимоотношения понятий базиса и надстройки, которое претерпело глубокие изменения в процессе разработки. Произошло это, прежде всего, из-за того, что Грамши был вынужден считаться с поражением в борьбе с фашизмом, которое потерпело рабочее движение. Сам он попал в тюрьму. В результате в развитых, находившихся в ситуации, отличной от большевистской России, странах пришлось перейти от активных военных действий к оппозиции.

¹ Троцкий Л.Д. Литература и революция. М., 1991. С. 178.

Те же изменения должны произойти в сфере искусства и политической науки, по крайней мере в том, что касается развитых стран, где «гражданское общество» стало сложным институтом, устойчивым к катастрофическим «вторжениям» экономических элементов (кризис, депрессии и т.д.): надстройку гражданского общества можно сравнить с окопами текущей войны. Так было во время яростных артиллерийских атак по окопам противника, когда казалось, что все уже разрушено, а на самом деле разрушен был только один оборонительный слой, и в момент наступления атакующие сталкивались с эффективной обороной. Так же происходит и в политике – во время крупных экономических кризисов атакующие силы, возможно, по вине кризиса, не могут сразу же организовать во времени и пространстве и проникнуться агрессивным настроем, в то же время осажденные не падают духом, не оставляют уже развалившиеся оборонительные укрепления и не теряют веры в свои силы и успех. И не то чтобы все остается без изменений, просто события развиваются не с такой молниеносной скоростью, как этого ожидали бы сторонники стратегий Кадорна. Последним примером стали события 1917 года. Они ознаменовали поворотный этап в истории искусства и политической науки.

Поэтому речь идет о том, чтобы глубоко изучить основные элементы, входящие в состав гражданского общества и соответствующие оборонительной системе позиционной войны. Именно «глубоко изучить», потому что эти элементы уже были изучены, но только поверхностно и банально, как это принято у историков изучать странности женской моды или чего-нибудь еще, или с рационалистической точки зрения, когда появляется убеждение, что некоторые явления сразу разрушаются, как только им дается какое-то «реалистичное» объяснение, как, например, суеверия².

На последних этапах написания «Тетрадей» Антонио Грамши, отказавшись от детерминистских позиций бухаринского толка, открыто критикует теорию сталинского марксизма-ленинизма, которая классифицировала исторические события с точки зрения естественных наук и подразумевала, что «каждое политическое событие определяется базисом»:

«Базис и надстройка. Экономика и идеология. Требование (изображаемое как основной постулат исторического материа-

² Gramsci A. Quaderni del carcere. T. II. Torino: Einaudi, 1975. P. 860.

лизм) представлять и истолковывать любое колебание в сфере политики и идеологии как непосредственное выражение базиса следует подвергнуть критике в теоретическом плане как проявление примитивного инфантилизма, а в качестве практического аргумента противопоставить ему деятельность самого Маркса, как автора трудов по конкретным политическим и историческим вопросам. С этой точки зрения особенно важны "Восемнадцатое брюмера" и статьи о "Восточном вопросе", но также и другие работы ("Революция и контрреволюция в Германии", "Гражданская война во Франции" и более мелкие)»³.

История терминологии и метафор. Традиционно употребляемое выражение, согласно которому «анатомию» общества следует искать в его «экономике», есть просто метафора, заимствованная из дискуссий вокруг естественных наук и классификации видов животного мира – классификации, которая вступила в свою «научную» фазу именно тогда, когда стали исходить из анатомии, а не из второстепенных и случайных признаков. Метафора, использованная для обозначения нового понятия, помогает лучше понять эту концепцию, появившуюся в культурном и историческом пространстве.

«Экспериментальные и естественные науки являлись в определенную пору "моделью", "образцом"; и поскольку общественные науки стремились найти объективную основу, которая в научном отношении была бы способной придать им такую же точность и силу, какими обладали естественные науки, то понятно, что к последним они обращались при создании своего языка.

Или вспомним юридические науки: нельзя судить об исторической эпохе по ее сознанию, так же, как судья не может судить подсудимого, исходя из того, что последний думает сам о себе и о своих деяниях и проступках»⁴.

Столь развернутая вводная часть необходима, чтобы исторически соотнести характерные представления двух лидеров рабочего движения, которые испытывали своего рода неприязнь к символизму религиозно-мистического толка, вызванную не столько эстетическими вкусами, сколько идеологическим отторжением религиозного мистицизма, что отчасти присуще рабочему движению. Используя терминологию Грамши, всегда подчеркивавшего автономность эстетики от содержания произ-

³ Грамши А. Тюремные тетради. В 3-х ч. М.: Политиздат, 1991. Ч. 1. С. 125.

⁴ Там же. С. 96.

ведения искусства, оба могли в полной мере восхищаться, но не испытывать симпатии к определенным формам символизма (как Блок для Троцкого, язык аллегории Данте и символизм Пасколи для Грамши).

Возможно, из-за свободы эстетических суждений и отказа от вульгарного механицизма оба лидера рабочего движения, не испытывая особой любви к символизму, смогли уловить его черты не только в искусстве, но даже в индустрии рекламы. Они рассматривали символизм как культурное движение, с помощью которого буржуазия, находящаяся в состоянии упадка, пытается сохранить свою культурную гегемонию. Троцкий и Грамши до последнего верили, что этому процессу не помешает ни футуризм, на который они возлагали большие надежды, ни Пролеткульт, к которому они оба относились с недоверием, так как считали, что пролетариат не в состоянии в постоянной борьбе за политическую власть построить свою собственную, отличную от буржуазной, автономную культуру.

ТРОЦКИЙ И СИМВОЛИЗМ

Для лучшего понимания идей Троцкого о символизме необходимо представлять себе литературную обстановку в России конца XIX и начала XX века. Понятие дуализма «Христос–Дьявол», введенное в символизм Бодлером, долгое время пользовалось успехом и вошло в дореволюционную литературу. После Октябрьской революции оно приобрело расширительный смысл (не только благодаря стараниям Андрея Белого и Блока), став главным объектом размышлений Троцкого. Отголоски символизма можно найти в ветхозаветных и новозаветных символистских образах Маяковского (естественно, лишенных сакрального смысла и развенчивающих этот смысл), во многих сочинениях Есенина, а также у пролетарских и коммунистических поэтов, таких как Кириллов и Герасимов, в лексике которых часто появляются слова «ладан», «кропило», «четки» и т.д.

Символистская религиозная лексика закрепилась в поэзии и в искусстве в целом. Находясь перед настоящей необходимостью создать новую интеллектуальную прослойку внутри советского режима, Троцкий, как и Ленин, считает невозможным создание пролетарской культуры. Он предпочитает потенциальных временных *попутчиков* революции в лице литераторов дореволюционного времени. Что касается символистов, то

наиболее подходящим *попутчиком* представляется Блок с поэмой «Двенадцать». Деятелем антиреволюционного толка считается Андрей Белый. Причем не только из-за содержания его произведений, но и по форме, а также по политическим и эстетическим причинам.

В книге «Литература и революция» Троцкий различает два периода творчества Блока. О том, что было до поэмы «Двенадцать», Троцкий отзывался презрительно:

«Лирика Блока романтична, символична, мистична, бесформенна, нереальна – но под собой она предполагает очень реальный быт, с определившимися формами и отношениями. Романтический символизм есть уход от быта только в смысле отвлечения от его конкретности, от индивидуальных черт и собственных имен; в основе же своей символизм есть метод преобразования и вознесения быта. Звездно-метельная, бесформенная лирика Блока отражает определенную среду и эпоху, ее склад, ее уклад, ритм и вне этой эпохи повисает облачным пятном. Эта лирика не переживет своего времени и своего творца»⁵.

После написания поэмы Блок принимает революцию, становясь важным *попутчиком*. Для Троцкого его поэма «Двенадцать» представляет прорыв, не до конца удавшуюся попытку обращения к революции:

«И все же "Двенадцать" – не поэма революции. Это лебединая песня индивидуалистического искусства, которое приобщилось к революции. И эта поэма останется. Сумеречная блоковская лирика уже ушла в прошлое и не вернется: не такие совсем предостоят времена, – а "Двенадцать" останутся: злой ветер, плакат, Катя на снегу, революционный шаг и старый мир, как пес паршивый <...>

И все же "Двенадцать" не поэма революции. Ибо не в том же смысл революционной стихии (если говорить только о стихии), чтобы дать выход забившемуся в тупик индивидуализму. Внутренний смысл революции остается где-то за пределами поэмы, – она эксцентрична, в смысле механики, – и оттого увенчивает ее Блок Христом. Но Христос никак не от революции, а только от прошлого Блока»⁶.

Строгие высказывания, вызванные желанием Троцкого объяснить творческое молчание Блока, ставшее прелюдией тра-

⁵ Троцкий Л.Д. Литература и революция... С. 96.

⁶ Там же. С. 98.

гической смерти, были сглажены высокими оценками поэмы. К вышесказанному о том, что Блок вошел «в сферу Октября "Двенадцать"», Троцкий добавляет литературное чутье поэта (ведь именно Блок называл Маяковского выдающимся поэтом), озабоченность и устремленность к Хаосу, который есть не что иное, как поиск *Стихии*, в свою очередь являющейся синонимом духа музыки и знаком веры Блока в силу устремленных к революции масс. Намеренно используя религиозный термин, Троцкий напоминает, что Октябрьская революция была «аскетична»⁷. Для Троцкого заслуга Блока состоит не столько в ценном содержании «Двенадцати» или в том, что он обозвал дореволюционную Россию «паршивым псом, а новую Россию благословил теми благословениями, какие имелись в его распоряжении: стихом и Христом»⁸, сколько в вечном поиске *стихийности*, музыкальной напряженности последней строфы и последнего стиха, который заканчивается фольклорной частушкой.

В глазах Троцкого напряженность содержания и музыкальность ставят Блока практически в один ряд с футуристами в их поиске новых художественных и лексических форм, пусть и использовавших кардинально отличные формальные приемы. Не случайно в книге «Литература и революция» Троцкий рассматривает творчество Блока непосредственно перед тем, как анализировать движение футуристов. Таким образом, он оценивает и структурирует элементы символизма, закрепившиеся в литературных движениях XX века, сквозь призму футуризма и новых видов искусства, больше связанных со сферой производства. Не случайно также и то, что единственная форма символизма, принимаемая Троцким пусть и в скрытой форме, является та, которая сможет повлиять на сферу пропаганды и производства (действительно, при чтении поэмы «Двенадцать» появляется случайная ассоциация с большевистскими плакатами гражданской войны и первого периода нэпа). Такая установка характерна также и для Грамши.

По тем же причинам Троцкий отрицает в русской литературе другие формы символизма. Вполне закономерно, что предлогом для полемики становится Андрей Белый, которого Троцкий считает наиболее устаревшим из русских поэтов и в поэзии

⁷ Троцкий Л.Д. Литература и революция... С. 100.

⁸ Там же. С. 101.

которого, по мнению Троцкого, четко просматривается «глубокая старорусская, помещичье-чиновничья, в лучшем случае тургеневски-гончаровская подоплека»⁹. Негативное отношение Троцкого вызвало не содержание поэмы «Христос Воскрес», которой противопоставляется «Двенадцать» Блока, а в первую очередь эстетические воззрения Белого. По мнению Троцкого, поэзия Белого не только не может нравиться, она вообще не поддается оценке:

«Его ритмическая проза ужасна. Фраза повинуетя не внутреннему движению образа, а внешней метрике, которая сперва вам кажется лишней, затем утомляет навязчивостью, под конец отравляет существование. Уже одно предчувствие того, что фраза закончится ритмически, вызывает острое раздражение, как ожидание повторного скрипа ставней во время бессонницы. С шагистикой ритма идет у Белого параллельно фетишизм слова. Что слово человеческое не только выражает понятие, но и имеет свою звуковую ценность, это совершенно бесспорно, и без такого отношения к слову не было бы поэзии, как, впрочем, и прозаического мастерства. Мы не собираемся также отрицать приписываемые Белому в этой области заслуги. Тем не менее самое полновесное и полнозвучное слово не может дать больше того, что в него вложено. Белый же ищет в слове, как пифагорейцы в числе, второго, особого, сокрытого, тайного смысла. Оттого он так часто загоняет себя в словесные тупики <...> Игра на созвучных словах, замена логической или психологической мотивации словесным изломом или акустической связью, характеризует застойное, по самой своей сути средневековое мышление. Белый тем судорожнее цепляется за слова, тем неистовее насилует их, чем туже приходится его косным понятиям в среде, преодолевшей косность»¹⁰.

Следовательно, не только содержание, но и эстетические воззрения Белого обязывают Троцкого заявлять, что «Белый – покойник, и ни в каком духе он не воскреснет»¹¹. Большевицкий деятель не отрицает достоинств Белого в поэтической форме. Тем не менее они делают его одним из самых опасных врагов Октябрьской революции, во многом благодаря его высокопарно-

⁹ Троцкий Л.Д. Литература и революция... С. 48.

¹⁰ Там же. С. 50–51.

¹¹ Там же. С. 53.

му стилю. Однако стиль А. Белого позднее не будет раздражать сторонников Сталина, которые хоть и неявно, но реабилитируют столь неприятных Троцкому «последователей немецкого мистика Штайнера».

Троцкому не удастся скрыть и пусть не такое оправданное и аргументированное, но презрительное отношение к акмеизму Ахматовой и поэзии Гумилева, по отношению к которым, по его мнению, ошибся даже Блок. Неприязнь Троцкого к Ахматовой, Гумилеву, а также к некоторым другим буржуазным поэтам, связана, возможно, с тематикой их поэзии – узкий мирок, атмосфера, пропитанная мелочами, несовременность, пусть и не такая вычурная, как у Белого, но от этого не менее опасная.

Приговор Троцкого символизму прост и ясен не только потому, что он является выражением культурной гегемонии буржуазии и дворянства, но и из-за неспособности большинства символистов соответствовать вызовам и производственным нуждам нового времени. Не случайно единственным, кого пощадил Троцкий, был Блок, автор «Двенадцати», чей символистский язык, хоть и обладающий религиозными мотивами, стремится к современности и ускоренному ритму жизни, который, как уже отмечалось, сродни инструментам пропаганды.

ГРАМШИ И СИМВОЛИЗМ

Грамши не уделил значительного внимания символистскому движению в литературе, и его суждения исключительно негативны и аналогичны суждениям Троцкого, хоть здесь и можно констатировать некоторые расхождения. Помимо уже упоминавшегося отличия представлений Грамши от взглядов Троцкого, важно иметь в виду, что если написание «Литературы и революции» Троцкого происходило в период максимального подъема революционного движения и волнений Октябрьской революции, то «Тюремные тетради» были написаны, когда большевистская революция ограничивалась одной страной, а Грамши отбывал срок в фашистских тюрьмах, не надеясь на быстрое разрешение дел.

Именно поэтому значимым является тот факт, что если Троцкий в момент революционного подъема хочет избавиться от замшелого прошлого и религиозного мистицизма, то Грамши вынужден считаться с причинами, по которым в Италии утвердился фашизм и сложился исторический блок между буржуа-

зией и земельными собственниками. Кроме минусов движения Рисорджименто, Грамши должен найти причины победы этого исторического блока, которые, возможно, нас возвращают к истокам традиционной итальянской культуры. Может быть, именно поэтому Грамши не испытывает такой неприязни по отношению к символизму и религиозно-мистическому течению русской литературы конца XIX и двадцатых годов XX века, какую демонстрировал Троцкий.

Не случайно имена Бодлера, Пасколи и других поэтов и писателей-символистов Грамши всегда связывает с культурно-политическими проблемами: отсутствием в Италии национально-народной литературы, вызванным отсутствием реформ Лютера, Кальвина и католической Контрреформации, провинциальной зависимостью итальянской культуры от французской¹² (при том что обе страны находились в одинаковых исторических, экономических и социальных условиях), пропастью между писателями и народом, избранными ценностями и государством и, как следствие этого, отсутствием прочной и непосредственной (а не авторитарной или пассивной) связи между правящими классами и народом.

Лишь учитывая этот фон, а также не забывая о фрагментарности «Тетрадей», можно попытаться сформулировать суждения Грамши о символизме. Прежде всего Грамши признает большое литературное и культурное значение Бодлера как основателя современной литературы, который видит разложение доиндустриального мира и в некоторых чертах предугадывает кризис буржуазной гегемонии. Грамши отличает французскую модель от подражательной итальянской, признавая, что Бодлер в новом индустриальном обществе уловил иную роль литературы, пусть и с некоторыми значительными ограничениями: «Раньше во Франции никогда не было пропасти между писателями и народом после Французской революции и вплоть до Золя: символизм эту пропасть создал»¹³.

¹² «Если не рассматривать итальянскую культуру как провинциальную по отношению к французской, то мало что можно в ней понять». Цит. по: Gramsci A. Quaderni del carcere. T. III. Torino: Einaudi, 1975. P. 1694.

¹³ Gramsci A. Quaderni del carcere. T. II. P. 717.

Это не правомерно, так как во Франции со времен революции и вплоть до Золя не было никакого разрыва между интеллигенцией и народом. Вопрос о «сближении с народом», таким образом, просто не вставал. Пропась

Грамши как лидера итальянского коммунистического движения в особенности привлекли суждения Бодлера об опиуме и его работы о революционных событиях 1848 года во Франции. Грамши не случайно отмечал, что литературные критики, близкие к реакционным кругам церкви, выступали против Бодлера. Литературная модель Бодлера в Италии искажается до неузнаваемости. Например, Пасколи будет цениться за интеллектуальную честность, а также за неразрывную связь искусства и политики, чего нельзя сказать о Маринетти, Папини и Стапаэзе с их «шутовской и карнавальной симпатией к мелкобуржуазной интеллигенции, бесплодной и скептической». В этом отношении лучше других выглядели Энрико Коррадини и Джованни Пасколи, откровенные поборники воинствующего национализма, пытавшиеся преодолеть извечную в литературе путаницу понятий «нация» и «народ». Не беда, пусть даже они впадали в другие крайности и оказывались не менее велеречивы и риторичны, чем «космополиты»¹⁴.

«Интересно противоречие, присутствующее в поэзии Пасколи: он хотел быть эпическим и народным поэтом, в то время как по темпераменту больше тяготел к индивидуальной поэзии. Отсюда возникает еще одно противоречие, выражающееся в праздности, риторичности, грубости многих компонентов, ложной наивности, которая становится ребячеством...»¹⁵

В первую очередь Грамши изучает политические произведения Пасколи, пытаясь отыскать основы зарождения проколониального национализма итальянского рабочего движения, перешедшего затем в фашизм. Конечно, Грамши понимал, что эстетически и лингвистически поэзия Пасколи проигрывает французской модели по объективным историческим причинам:

«Простой человек в Италии считает, что о поэзии можно судить по внешним признакам, среди которых преобладает рифма и просодические акценты, но, прежде всего, раздутая вычурность, красноречие, мелодраматический сентиментализм, одним словом, театральная выразительность и язык барокко. Это может происходить из-за того, что его вкус сложился благодаря массовым ораторским и театральным явлениям, а не самос-

между народом и литературой, между литературой и жизнью разверзлась единственно по вине символистской реакции. (Законченный образчик кастового, «книжного» писателя – это Анатолий Франс.)

¹⁴ Gramsci A. Quaderni del carcere. T. III. P. 1670.

¹⁵ Gramsci A. Quaderni del carcere. T. I. Torino: Einaudi, 1975. P. 210.

тоятельному чтению и размышлениям о поэзии и искусстве. Говоря "ораторский" не стоит ограничиваться только народными сборищами, так как под этим подразумеваются и городские, и сельские выступления»¹⁶.

Грамши полагает, что заслуга Пасколи состоит в попытке найти способ передачи «сокровенных и личных размышлений о поэзии». Но, как он полагает, ему это не удалось по причине отсутствия соответствующих языковых средств, национально-народной литературы, а также из-за пустой красноречивой пышности, которой Пасколи не был чужд.

Еще более негативны суждения Грамши об итальянском декадентском движении, которое он обвинял в провинциальности. Наиболее выдающегося представителя этого движения Д'Аннунцио он обвинял также в пустословном красноречии, в необоснованном создании собственного языка и в отсутствии серьезного содержания. Отправной точкой для Грамши был также английский декаданс Оскара Уайльда, чьи театральные пьесы были отмечены в ранее написанной статье в журнале «L'Avanti»¹⁷.

Итальянской литературе не доставало той языковой искренности, свойственной странам, которые создали свою собственную национально-популярную литературу и не страдали веками от разрыва между писателями и народом.

Примечательна также неприязнь Грамши, как, впрочем, и Троцкого, к символистскому религиозно-мистическому языку. В сущности этот исключительно ораторский и риторический язык является результатом Контрреформации и влияния иезуитов. Грамши отдает предпочтение религиозному языку реформированной церкви, более близкому государственным нуждам и способному в сравнении с языком Контрреформации передавать индивидуальное понимание и суждение. Риторический

¹⁶ Gramsci A. Quaderni del carcere. Т. III. Р. 1676–1677.

¹⁷ Грамши А. «Женщина, не стоящая внимания» Оскара Уайльда в Кариньяно // L'Avanti. 16 января 1919. «Эта комедия наивна и сложна: украшена элегантными и высокими диалогами, когда говорящий – элегантный и образованный англичанин, кому фортуна предоставила все условия, чтобы он мог позволить себе быть скептиком и эгоистом; мелодраматична, когда действие разворачивается от лица молодого "морального" юноши, живущего чувствами; глубоко драматична, когда говорящий – страдавшая женщина».

и искусственный язык Реформации стал причиной отчуждения писателей от народа, писателей, ставших отдельной кастой, лишённой всякой публики. Интересно, что некоторые проявления символизма, пусть и не открыто, присутствуют в индустрии культуры и рекламы (которую Грамши обещал изучить с помощью скрупулезного анализа различных европейских газет) и могут быть использованы для воссоздания потерянной связи между государством и интеллигенцией, народом и писателями, в случае если должное внимание будет уделяться форме.

«Вот почему форма любого произведения так же важна, как и его идейное содержание: они неотделимы друг от друга. Можно руководствоваться (но не всегда) хорошим принципом: стараться придать форме произведения такой вид, который будет замечен и сразу запомнится, это такая своеобразная реклама. Не всегда, потому что это будет зависеть от психологии тех читателей, на которых мы ориентируемся»¹⁸.

Не случайно позднее П.-П. Пазолини под влиянием Грамши будет успешно заниматься изучением поэтики Пасколи¹⁹, осознавая многочисленные противоречия, которые рождает мировоззрение, рассматриваемое с различных точек зрения, чувственных восприятий и образа жизни.

Возмутительно, что ты мне противоречишь,
Быть с тобой или против тебя;
С тобой в сердце, на свету,
Или против тебя в темных недрах;

Мое фамильное происхождение –
Предательство – в мысли, и в тени действия –
я осознаю себя с ним связанным теплом

Чувств и эстетики страстей;
Я привлечен пролетарской жизнью
К тебе извне, это для меня религия:

Его радость, а не вековая борьба:
Его природа, а не его сознание
Это изначальная сила

¹⁸ Gramsci A. Quaderni del carcere. T. III. P. 1741.

¹⁹ Pasolini P.P. Dal Pascoli ai neo-sperimentali tratto da Passione e ideologia in Saggi sulla letteratura e sull'arte. T. I., Milano: Mondadori, 1999. P. 997–1070.

Человека, который потерял,
Чтобы почувствовать восторг от ностальгии,
Поэтический луч: и больше

Я не могу сказать, что было бы
Справедливо, но не искренне,
Отвлеченная любовь, горькая симпатия...²⁰

«Тетради» Грамши, оказывающиеся для последующей итальянской литературной критики богатым наследством, так же как и высказывания Троцкого – для французской и американской литературной критики, – довольно широкая тема, нуждающаяся в обстоятельном исследовании.

Перевод А.М. Василенко

²⁰ *Pasolini P.P.* Le ceneri di Gramsci. Milano, 1957.

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК И «СЕМИДЕСЯТНИКИ». ЖИВОПИСЬ КОНСТАНТИНА КУЗНЕЦОВА

Органическая связь искусства Серебряного века, эпохи символизма, с последующим бытием и развитием русского искусства XX столетия, его содержательными задачами и поисками художественной формы – огромное поле для исследований. Серебряный век и искусство 1920–1930-х, а также менее очевидное, но крайне интересное проявление наследия символизма в искусстве 1940–1950-х¹, Серебряный век и послевоенное искусство неоавангарда и постмодернизма – всё это темы, требующие детального рассмотрения. Обширность темы заставляет меня сфокусировать внимание на творчестве одного художника.

Московский живописец Константин Николаевич Кузнецов (р. 1944) – характерный представитель поколения, которое принято называть «семидесятиниками». Они пришли следом за «шестидесятиниками» – художниками «сурового стиля» и первой волны неофициального искусства. «Семидесятиники» – представители раннего живописного постмодернизма, тесно связанного с историческим мифом.

Кузнецов, выпускник Училища памяти 1905 года, воспитанный в традициях московской живописной школы, подобно большинству его сверстников, начинал как пейзажист. Он много путешествовал по старым русским городам, соединяя интерес к природе с интересом к истории. Именно провинциальный природно-культурный ландшафт хранил следы ушедшей досоветской культуры. Созерцая и претворяя знаки ее присутствия в окружающем пространстве, художники искали – и обретали – нить преемственности, в которой Серебряный век был ярким завершающим звеном. Интерес к живописи как языку (что также является характерной чертой времени, вспомним общеевропейское «возвращение к живописи около 1980 года»), вел художников-семидесятников, как когда-то и художников Сереб-

¹ См., например, о Б. Пастернаке как символисте, о символистском характере романа «Доктор Живаго» в кн.: *Быков Д.Л.* Борис Пастернак. Серия ЖЗЛ. М., 2007.

ряного века, в глубину живописной традиции: к Александру Иванову, к иконе.

Для отечественного искусства второй половины XX века, особенно 1960–1970-х гг., насущная необходимость возвращения в собственную культурную историю была вызвана стремлением опереться на фундамент традиции. И в этом отношении искусство Серебряного века было особенно привлекательным. Насыщенная, разнообразная и богатая культура начала XX века, отчасти подводящая итоги предшествующего развития (как допетровского, так и XVIII–XIX вв.), была последней эпохой перед революцией 1917 года, что придавало ей особый, волнующий, ореол блестящего расцвета перед катастрофой. Она воспринималась как отблеск прекрасного и утраченного мира, который в то же время был не так уж далек: жизнь продолжала хранить предметы и приметы рубежной эпохи, которые со второй половины 1960-х всё более приобретали ценность и привлекательность². Нужен был толчок, импульс, чтобы эпоха ожила. Таким толчком стал формирующийся постмодернизм, мироощущение которого резонировало с мироощущением символизма³. Постмодернизм снял табу на цитирование художественного образа, когда-то введенное авангардом, и дал возможность художнику (как и в эпоху символизма) почувствовать себя в воображаемом музее всех эпох и народов.

Искусствоведческое изучение Серебряного века шло рука об руку с интересом художников к этому времени. Еще в эпоху оттепели, с конца 1950-х, началось возвращение вытесненных из культуры имен: поэтов Серебряного века, еще живых в ту пору, как Анна Ахматова; художников символизма, таких как Павел Кузнецов и Артур Фонвизин, и других, менее сейчас известных. Серебряный век оказался ближайшей к художникам середины XX века крупной художественной эпохой, а представители ее частью современной художественной жизни.

Кроме специфической внутрикультурной ситуации сыграло свою роль и общее направление развития искусства второй половины XX века. На Западе, так же как и в нашей стране, с 1960-х начинается интенсивное изучение искусства рубежа XIX–XX ве-

² Что способствовало возникновению всё более широкой моды на модерн.

³ Как сам символизм резонировал с барокко.

ков, и реактуализируются стратегии, присущие художественной системе символизма. Наметился новый поворот в вечном диалоге традиции и новации (специфика которого является самостоятельной темой исследования. Отмечу лишь ее многогранность: обращение к художественному образцу/артефакту варьируется от взятой «в лоб» цитаты, нарочито выпирающей из общей ткани произведения, до глубочайшей интеллектуальной и формальной интерпретации, рассчитанной на тонкое метафорическое вчувствование-припоминание). Создание такого произведения искусства осознается художниками как многоуровневый процесс, цель которого – передать многоголосую мифологему мироздания, гармонизировать ее природную, интеллектуальную и духовную составляющие.

Единство природы, истории и культуры как непрерывных потоков были осознаны символистами, а затем и живописцами-семидесятниками. Всё это является важным и для искусства Константина Кузнецова. Серебряный век для него – не единственная, но важная нить связи с традицией.

Для Кузнецова, как и почти для всякого отечественного художника XX века, исключительно важной была фигура Михаила Врубеля. Во-первых, как блестящего мастера, творца новой художественной формы. Во-вторых, как художника, для которого основным назначением творчества было «будить душу от мелочей будничного», «называть» величественные тайны бытия, и «являть» их в художественно-культурных вечных образах.

Ученик Сергея Яковлевича Лагутина, воспитавшего целую плеяду современных отечественных сценографов, Кузнецов увлекался Александром Головиным, а вот Виктора Борисова-Мусатова открыл для себя сравнительно поздно, в 1990-е годы. Художниками «Голубой розы» никогда особенно не интересовался, хотя техникой своей живописи (работа темперой почти без грунта, мазок-штрих, тип картины-панно) похож на их старательного ученика. Близкое понимание времени как философской категории художник увидел для себя в творчестве А. Иванова; за любовь к античности он особенно ценит П. Корина... Складывается такое впечатление, что Серебряный век Кузнецов словно и не изучал специально, но воспринял его органически.

Я коснусь только нескольких живописных циклов К. Кузнецова, созданных преимущественно в 2000-е годы. Важно подчеркнуть, что работает художник чаще всего циклами, темы которых

отражают течение мирового времени или посвящены природно-культурным топосам, архитектурно-парковым ансамблям.

Цикл «Месяцы года» (2010)⁴, над которым художник и сейчас продолжает работать, состоит из четырех полотен небольшого формата. В «Марте» ключевой метафорой является эмоциональная и витальная двойственность первого весеннего месяца, когда тление сопутствует пробуждению. Доминирующий в колорите интенсивный зеленый цвет также амбивалентен, это и цвет рождения, и цвет времени, забвения, смерти. Скелет, напоминающий живое, пробуждающееся к жизни растение, являет одновременно и оголенный, лишенный признаков плоти остаток всего сущего. Скелет словно прорастает, он охвачен цветущими розами, но ангелы, окружающие его, вестники вечной жизни, напоминают не только о земной радости бытия, но и о жизни «на небесах».

Времена года и отдельные месяцы, части суток являются для художника воплощением цикличности и вневременности; ведь когда ты совладал со временем, ты вне его. В полотне «Январь» – а главным событием месяца, по мысли художника, является праздник Крещения Господня – расцветшие гроздья сирени, по-зимнему оголенные стволы деревьев, средневековая скульптура и античные девы, колоннада Странноприимного дома и лик Иоанна Крестителя (повторяющий иконографию иконы XVII века), как и в живописи символизма, создают динамичный и противоречивый образный рисунок, метафорическую мозаику ассоциаций. Зритель волен комбинировать их, собирать в семантические группы или воспринимать в качестве отдельных символических образов. Как и в символизме, цельность переживания достигается созерцательным усилием зрителя.

Диптих «Подземные реки» (2009–2010) посвящен комплексным культурным символам, почерпнутым в мифологии разных эпох. «Лета», античная река забвения, передает идею конечности мира земного Времени: античного Космоса, с присущей ему цикличностью, и христианского, с его «стрелой времени», обозначенным началом и концом всемирной истории. Художник понимает время как вечно длящееся сосуществование всего со

⁴ Схожий по замыслу цикл «Времена года», состоящий из 12 картин, посвященных месяцам, художник выполнил и в 1980-е годы.

всем. Прошлое для него не мертво, по-прежнему живо, и к нему можно приобщиться. Впрочем, такое обостренное восприятие истории характерно для искусства поколения семидесятников в целом.

Необычному течению времени, а точнее будет сказать – ощущению его отсутствия, блаженному безвремению – соответствует в художественном мышлении Кузнецова полифоничность пространства, его многослойность, simultaneity. Что также, имея исток в искусстве символизма (данная проблема была осмыслена Павлом Флоренским в ряде работ, например, «Анализ пространственности /и времени/ в художественно-изобразительных произведениях»⁵), ярко проявило себя в живописи постмодернизма. Среди черт, сближающих искусство Кузнецова с принципами искусства Серебряного века, можно назвать своеобразный пространственно-временной континуум, открытый в искусстве символистами. Он предполагает усложненное понимание категорий времени и пространства, акцентирование их значения в художественном произведении, пересечение разновременных процессов в отдельных пространственных «отсеках», композиционная и колористическая гармония которых призвана передать многомерное и разветвленное движение физического и метафизического планов бытия.

«Огненная река» – образ, почерпнутый в славянской мифологии, – разделяет мир мертвых и мир живых. Граница эта так же зыбка, как и граница времени. Темный колорит, фигуры, летящие и падающие подобно грешникам Микеланджело, могут напомнить о возмездии, об очищении огнем, но по мысли художника, они напоминают о сосуществовании в жизни любви и смерти, осененных искупительной жертвой Христа. Кузнецов изображает в данном случае «Распятие» Донателло, и это не единственный пример использования им готового художественного образца, своего рода визуально-семантической матрицы.

Его живопись изобилует цитатами (преимущественно архитектуры и скульптуры): античность, европейское средневековье, Ренессанс, русский классицизм. В восприятии Кузнецова художественные объекты – не только памятники искусства, они окружены оболочкой, или аурой, семантических напластований

⁵ См.: *Свящ. Павел Флоренский. Собр. соч. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии.* М., 2000.

и позволяют зрителю (при определенном культурном багаже) «включиться» в эпоху, раскрывая для себя целый веер смыслов и ассоциаций. Художник утверждает, что для него обращение к образцам связано с желанием «стереть с них пыль», прочувствовать их бытие «здесь и сейчас». Художник, а вслед за ним и зритель, ощущает себя в пространстве всемирной культуры, и вслед за Андреем Белым хочет «осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур»⁶.

Пример еще одной образно-метафорической идеи, ставшей стержнем живописного цикла, – историософские размышления о впечатлениях и воспоминаниях, возникающих при созерцании архитектурно-паркового ансамбля. Таков цикл «Санкт-Петербург» (1998–2005), включающий картины «Елагин остров», «Павловск», «Царское село», «Ораниенбаум». Это развернутая серия работ, в которой каждому из ансамблей посвящено несколько полотен. Единство природы, истории и искусства как выражения полноты жизни намечается у М. Врубеля, художников «Мира искусства», М. Нестерова, П. Кузнецова. Эту линию, как мне кажется, продолжает и К. Кузнецов.

В «Елагином острове» (2004) явлена гармония античности и христианства, осуществленная в парковом, природном окружении. Способность увидеть связанность «всего со всем», услышать совместно звучащие «голоса» присуща и символизму, и живописи постмодернизма. Поиск синтеза христианства и язычества, характерный для Серебряного века (а под язычеством символисты понимали прежде всего античность), был продолжен и во второй половине XX века. Кузнецов понимает религиозную направленность искусства как возможность наслоения, «просвечивания» историософских размышлений, культурных образов-знаков и трактовки природы как божественного творения. Не меньшее значение, чем искусство рубежа веков, для Кузнецова, как и для его современников, имела философия Серебряного века. Самым близким для себя мыслителем он считает Василия Розанова, а самым важным у него – мысль о том, что божественное проявляется во всем, даже в мелочах. Не менее важны для художника теории и идеи Павла Флоренского о задачах художественного творчества, о способах изоб-

⁶ Белый А. Эмблематика смысла // *Белый Андрей*. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 50–51.

ражения пространства и времени в искусстве. В 1980-е годы Кузнецов читает «Иконостас» Флоренского (тогда еще не переизданный). Чуть позже открывает для себя В. Соловьева: его историософию и религиозную философию. Кузнецов увлекался и китайской живописью, старой и современной, изучал трактат «Слово о живописи из Сада величиной с горчичное зерно»⁷ и творчество Ци Бай-Ши. Бытие, считает художник, состоит из отдельных предметно-пространственно-временных «частиц», и поэтому каждый штрих для него неповторим. Подтверждение уникальности и универсальности жизненного мига и зрительно-го образа, самоценность отдельной частицы времени Кузнецов находит и в философии Розанова, и в китайской технике «удара кисти», и в мастерстве Врубеля, и в историзме А. Иванова.

Живописные работы Константина Кузнецова свидетельствуют о том, что искусство семидесятников, создающее новое «пространство культуры», в значительной степени опиралось на актуализированное наследие Серебряного века, на открытую тогда модель культурного развития, объединяющую художественную, гуманитарную и естественно-научную сферы человеческой деятельности.

⁷ Слово о живописи из Сада величиной с горчичное зерно / Пер. и комментарии Е.В. Завадской. М., 1969.

ПОСТСИМВОЛИЗМ И МЕТАСИМВОЛИЗМ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Символизм, выработавший универсальный язык культуры, в равной мере применимый к философии и религии, к искусству и природе, к политике и быту, стал поворотным пунктом в истории мировой культуры XX века, а в истории русской культуры XX века – даже революционным поворотом. С точки зрения XXI века, влияние символизма испытали все последующие течения и направления в искусстве, включая социалистический реализм и даже постмодернизм¹. Именно символические образы и концепции придавали и придают художественной культуре минувшего и нынешнего столетий многомерность и многозначность, глубину смысла и масштабность обобщений, философский и психологический подтекст. Однако роль и функции символа в контексте различных течений и направлений искусства, различных культурно-исторических эпох были различными и переменными.

В этой статье речь пойдет о таких важных модификациях символизма в русской культуре Серебряного века, как постсимволизм и метасимволизм². Для пушкого лаконизма мной были выбраны поэтические тексты, относящиеся к «петербургскому тексту» русской литературы³, точнее являющиеся фрагментами той его части, которая принадлежит началу XX века. Однако полученные наблюдения имеют отношение и к позднейшим модификациям символизма – в иных видах искусств и других эпох.

1

Начнем с классики русского символизма – стихотворения А. Блока «Вися над городом всемирным...» (18 октября 1905). Короткое, в четыре строфы, стихотворение, продиктованное

¹ См. подробнее: *Тюпа В.И.* Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм // Постсимволизм как явление культуры. М.: РГГУ, 1995. С. 21–24.

² См. подробнее: *Кондаков И.* Метасимволизм В. Розанова и пути постмодерна // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М.: Спутник +, 2008. С. 347–358.

³ *Толоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избр. тр. СПб.: Искусство – СПб., 2003; *Он же.* Петербургский текст. М.: Наука, 2009.

октябрьскими событиями «Первой русской революции», апеллирует к пушкинскому образу Медного Всадника из одноименной поэмы и позднейшему стихотворению «Пир Петра Первого». К этому ряду ассоциаций обращены веющие «флаги», «невская влага», «голос черни», «дворцы» и «вечный сон Петра»... Однако во всем чувствуется скрытая полемика по отношению к Пушкину и его величавому герою. «Медный всадник» у Блока превращается в «царственно-чугунный», сравнение нынешнего монарха, погруженного в «самодержавный сон», с его «предком» (Петром) – не столько показатель верности традициям, сколько свидетельство тяжкого застоя, чему вторят «тихи струи невиской влаги» и «слепы темные дворцы». Вздрыбленный конь власти не «скачет», как у Пушкина, а «висит» над городом; он неподвижен; это застывший монумент; он «в пыли прошедшей заточен» и лишен будущего. Наконец, в памятнике Петру главным в дни революции оказывается не всадник и не конь, а змея, воплощение затаенного коварства, яда, опасного соседства, собственно, и являющаяся подлинным символом торжества русского самодержавия:

И если лик свободы явлен,
То прежде явлен лик змеи,
И ни один сустав не сдвлен
Сверкнувших колец чешуи.

Признаки явившейся свободы робки, разрозненны: «вьющиеся флаги», «новые птенцы», «голос черни многострунный», но этот последний «еще не властен на Неве». Столкновение символов свободы и тирании завершается победой тирании и предчувствием поражения революции, слишком слабой и разрозненной.

2

Другой пример, который будет здесь рассмотрен, относится к постсимволизму (одной из разновидностей которого является акмеизм): А. Ахматова «Стихи о Петербурге» (1913). Мы встречаем почти те же символические образы Петербурга, связанные с творчеством Пушкина, – Медный Всадник, Нева, император Петр и его новая столица... Но все эти образы даны как бы штрихами; взгляд автора / читателя скользит по ним, не задерживаясь ни на чем конкретно. Мелькают и другие детали Петербурга:

Исакий, черные трубы домов, арка на Галерной, Летний сад, – так же мимолетно и поверхностно. Картина Петербурга дается прозрачно, и вообще, несмотря на название двухчастного стихотворения, не о городе в конечном счете идет речь. Все символические названия петербургских стрихов и деталей – это напоминания воображаемому собеседнику каких-то неназываемых и только подразумеваемых эпизодов личной жизни, фоном для которых стали разные уголки Петербурга, «душного и сурового».

«Стихи о Петербурге» – это, как выясняется к концу стихотворения, прощание с возлюбленным, с любовью, со всеми атрибутами совместной жизни – свиданиями, ожиданиями, волнениями, томлениями, нетерпением... Расставанье с любимым и самой любовью приводит к внешнему успокоению («Сердце бьется ровно, мерно»), к ощущению застывшей вечности («навсегда», «навек», месяц над Летним садом «воскресает») и к чувству освобождения от прежних чувств, обязательств, интересов: «Ты свободен, я свободна / Завтра лучше, чем вчера».

Однако подтекст стихотворения отнюдь не радостен, а горек; для лирической героини понесенная утрата гораздо важнее, чем обретенные свобода и вечность. Знаки единства двоих прозрачны: это «тени» («нераскрытый веер» в мужской руке, «постылое окно», ненужные «ожидания» и «томительные свидания» в недавнем прошлом, даже признание, что «вся любовь утолена»). Сам Медный всадник становится у Ахматовой символом неблагополучия, тревоги, пустоты и одиночества, утраты смысла существования:

Стынет в грозном нетерпении
Конь Великого Петра. <...>
Ах! Своей столицей новой
Недоволен государь. <...>
Над Невою темноводной,
Под улыбною холодной
Императора Петра.

Сам Петербург, город-призрак, представляется, вместе со своим основателем, ответственным за привкус вечного несчастья, передающегося вместе с петербургской атмосферой холода, равнодушия, бесчувствия, разливающейся кругом вечности. Да и само заявление героини, что «завтра лучше, чем вчера» –

на фоне «темноводной Невы» и «холодной улыбки» Медного всадника – кажется бравадой, блефом.

Символика ахматовского стихотворения подчеркнута вторична, интертекстуальна. Многие поэтические смыслы, будучи включены в контекст высокой неопределенности (подтекст), приходится домысливать читателю, во многом вариативно. Смысловые «цепочки», в силу многозначности символики, расщепляются, дwoятся, что приводит к еще большей многослойности текста. «Грозное нетерпенье» и «холодная улыбка» власти; любовь и свобода героини; вечность и быстротечный «бег времени»; волнение и бесчувствие – и все это Петербург, новая столица России.

3

Третье стихотворение, также постсимволистское, принадлежит О. Мандельштаму, его раннему, акмеистскому периоду творчества – «Петербургские строфы» (1913). Символика стихотворения довольно расплывчата и вторична. Атрибуты Петербурга, упоминаемые Мандельштамом, лаконичны и не вполне традиционны: «желтизна правительственных зданий», посольства над Невой, адмиралтейство, площадь Сената... Пушкинские реминисценции у Мандельштама также эпизодичны и выборочны. Нет даже упоминаний о Медном всаднике, хотя его незримое присутствие ощущается (об этом, например, напоминает «чудак Евгений», «самолюбивый, скромный пешеход», который «бедности стыдится, / Бензин вдыхает и судьбу клянет»). Это тот самый «бедный Евгений» из «Медного всадника», безымянная жертва «строителя чудотворного», который в порыве безумия грозит кулаком царю-основателю. Но в то же время это и ассоциация с другим пушкинским Евгением – Онегиным, который упоминается незадолго от этого в связи с его «старинной тоской», «обузой северного сноба». Эта спонтанная встреча двух пушкинских Онегиных в Петербурге, конечно, неслучайна.

Стихотворение посвящено Н. Гумилеву – основателю и идейному лидеру акмеизма, к тому же офицеру. В каком-то смысле это – обращение к нему, даже послание. Вообще, дыхание скорой мировой войны очень ощутимо в стихотворении. На Сенатской площади – «дымок костра и холодок штыка», «над Невой – посольства полумира», наконец, страшный портрет родины в период предвоенного затишья:

Чудовищна, – как броненосец в доке, –
Россия отдыхает тяжело.

Через две строки, после упоминания «солнца» и «тишины», редких гостей Питера, но тем более заметных постороннему глазу, еще более впечатляющая и мрачная характеристика России:

И государства жесткая порфира,
Как власяница грубая, бедна.

В конце стихотворения на фоне морских чаек, «посещающих» загадочный «склад пеньки» (экономическое богатство России?), появляются странные «оперные мужики», торгующие то ли сбитнем, то ли сайками (символ всего ненастоящего, бутафорского, костюмированного «под Русь»), а потомок пушкинского Евгения появляется на питерских улицах, с тоской наблюдая летящую «в туман моторов вереницу».

Символика мандельштамовского стихотворения во многом альтернативна ахматовскому (в нем – ничего личного), но его образная и идейная структура не менее сложна и размыта. С одной стороны – зловещая и во многом мнимая мощь милитаризованного государства, которую символизируют то имперская «порфира», то монашеская «власяница»; то помпезное величие, то показная аскеза. И та, и другая – жестка, груба, бедна, несмотря на все потуги предвоенного титанизма. С другой стороны, будничная повседневность: «мутная метель», «правовед», садящийся в сани, его запахнутая шинель, зимующие на Неве пароходы, блестящее в лучах солнца стекло каюты, неубранные сугробы, костры, штыки, летящие моторы, бродячие мужики, пешеходы... Какой-то импрессионистский калейдоскоп разрозненных штрихов заурядного бытия...

Но сквозь этот гетерогенный хаос петербургской жизни явно проступает незримая пушкинская дилемма «Медного всадника»: бездушное и бесчеловечное, технизированное и бюрократизированное государство – против маленького, ранимого и беспомощного человека.

Четвертое стихотворение принадлежит иной версии пост-символизма (футуристической) и написано ранним В. Маяковским («Последняя петербургская сказка», 1916). Сюжетом стихотворения Маяковского служит все тот же пушкинский «Медный всадник», гротескно трансформированный методом деконструкции. Конечно, важнее всего понять, почему петербургский текст раннего Маяковского – это «сказка» и тем более – «последняя».

Сказочность сюжета у Маяковского проявляется в том, что словам пушкинского Петра из «Медного всадника»:

Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе

– придается самый буквальный смысл (не «всемирной отзывчивости», как у Пушкина, а элементарной выпивки):

Стоит император Петр Великий,
думает:
«Запирую на просторе я!» –
а рядом
под пьяные клики
строится гостиница «Астория».

В эту гостиницу и направляются «трое медных» – ожившие «император, лошадь и змей», чтобы «по карточке» (идет война!) «спросить гренадин» и выпить *на троих*. Заметим: Медный всадник уже не воспринимается как целое, но распадается на три разных, хотя и связанных фрагмента. «Троица», сошедшая с гранитного пьедестала ради банальных городских развлечений, не символизирует собой имперского величия, но оказывается движимой простыми житейскими мотивами (сходить в ресторан, расслабиться, отдохнуть). Однако поход в ресторан Петра со свитой заканчивается плачевно: императора не узнают, змеи наступают на хвост, а лошадь подвергают травле и издевательствам за попытку разжевать соломинки для коктейля в качестве обычной соломы («Деревня!»). Медный всадник, расчлененный на составные части, никем не идентифицируется в качестве символа Петербурга / Петрограда или воплощения самого Петра:

Обратно
по набережной
гонит гиканье
последнюю из петербургских сказок.

«Сказкой» является и «воскрешение» Медного всадника (в утроенном виде), и житейские приключения ожившего основателя города (вместе с сопровождающими его лицами), и плачевный финал новой «петербургской повести»-сказки, делающий ее «последней»:

И вновь император
Стоит без скипетра.
Змей.
Унынье у лошади на морде.
И никто не поймет тоски Петра –
узника,
закованного в собственном городе.

Символика стихотворения Маяковского, вторичная и интертекстуальная, демонстрирует кризис власти, забвение обывателями ключевых знаков предшествующей эпохи, профанизацию символов города, низведенных до уровня прохожих. Сама неудивительность для большинства фантастических превращений Медного всадника – свидетельство того, что сказки закончились и наивная вера в фантастическое, в романтику погрязла в вялотекущей повседневности (как это часто происходит в ранней лирике Маяковского).

5

Ярким примером зрелого метасимволизма (сравнительно позднего происхождения) может служить ахматовская «Поэма без героя», и прежде всего первая часть триптиха «Девятьсот тринадцатый год» (с подзаголовком «Петербургская повесть», как в пушкинском «Медном всаднике»). Она буквально перегружена многозначной символикой различного плана, превращающей поэму едва ли не в постмодернистский «ребус», требующий детальных комментариев чуть ли не к каждому образу. Другой характерный пример – стихотворение Б. Пастернака «Петербург» (1915) из сборника «Поверх барьеров», представляющий

собой что-то вроде символического «пуантилизма», когда вся стиховая ткань текста пронизана многоуровневой и разветвленной символикой.

Однако в данной статье ограничимся отсылкой к одному из первых метасимволистских текстов русской литературы XX века – роману А. Белого «Петербург» (1913–1922). Одна из кульминаций интеллектуального сюжета романа – подглавка «Бегство» (ч. I, гл. 2). Студент университета Александр Иванович Дудкин, оказавшись за мостом, на Исакии, созерцает «загадочного всадника»: «С той чреватой поры, как примчался сюда металлический Всадник, как бросил коня на финляндский гранит – надвое разделилась Россия; надвое разделились и судьбы отечества; надвое разделилась, страдая и плача, до последнего часа Россия.

Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрились в гранитную почву – два задних». Символика романа А. Белого (символика города) недаром переведена в план философии истории: повествование чревато пророчествами ближайшего и отдаленного будущего России, предсказаниями катастроф космического масштаба: «Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей – будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого труса, а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом...». Подобные разноплановые символические ассоциации в «Петербурге» многослойны, причудливо разветвляются в разных направлениях, пересекаясь между собой и образуя целые *кластеры* противоречивых символов, гроздящихся друг на друга многозначных образов и ассоциаций.

В результате мы имеем дело не только с *символами* тех или иных атрибутов реальности (первый уровень культурфилософской рефлексии), но и с *символами символов* (*метасимволами*, представляющими второй уровень рефлексии) и даже с «*символами символов*» *символов* (*символами метасимволов*, образующими третий уровень рефлексии) и т.п. – вплоть до превращения символов в *симулякры*, самодовлеющие формы чистой рефлексии. По мере возрастания культурфилософской и интеллектуальной рефлексии в художественных текстах – культурная семантика символических рядов истончается и становится все более многозначной и в смысловом отношении – неопределенной и ассоциативной.

Детальные интерпретация и анализ метасимволических текстов всегда превращаются в составление более или менее развернутых комментариев, по своему объему нередко равных анализируемому тексту, а подчас и превышающих его. Роман А. Белого «Петербург» (как и «Двенадцать» А. Блока или как «Поэма без героя» А. Ахматовой) – яркое тому подтверждение.

★ ★ ★

Наблюдения за эволюцией поэтики символизма от постсимволизма к метасимволизму показывают, что постепенное усложнение поэтики символизма связано с умножением ассоциативного контекста культуры, усилением авторской рефлексии, приобретающей многослойный, архитектурный характер; с обращением к потенциальному адресату и его культурной памяти, дополняющей авторские интенции; с апелляцией к различным формам интертекстуальности и деконструкции предшествующих символических или quasi-символических текстов. Таким образом, раскрываются закономерности становления будущего постмодернизма уже в рамках культурно-художественной парадигмы модернизма начала XX века.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Ариас-Вихиль Марина Альбиновна – Институт мировой литературы Российской академии наук, канд. филологических наук

Башинджагян Натэлла Захаровна – Государственный институт искусствознания, канд. искусствоведения

Бертеле Маттео – Центр изучения русской культуры при Университете Ка'Фоскари, г. Венеция (Италия), д-р наук, проф.

Боулт Джон Эллис – директор Института современной русской культуры при Университете Южной Калифорнии г. Лос-Анджелес (США), д-р наук, проф. кафедры славянских языков и литературы

Валькова Вера Борисовна – Государственный институт искусствознания, д-р искусствоведения, проф.

Василенко Алина Михайловна – Московская государственная художественно-промышленная академия (МГХПА) им. С.Г. Строганова, старший преподаватель кафедры истории искусства

Гаврилин Кирилл Николаевич – МГХПА им. С.Г. Строганова, канд. искусствоведения, проф., зав. кафедрой истории искусства

Галина Татьяна Владимировна – зав. Музея-мастерской А.С. Голубкиной, канд. искусствоведения

Голубева Александра Александровна – Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, доц.

Григораш Алена Владимировна – МГХПА им. С.Г. Строганова, аспирантка кафедры истории искусства

Давыдова Ольга Сергеевна – НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, канд. искусствоведения

Дель Буфало Марко – Университет г. Овьедо (Испания), д-р наук, исследователь

Делекторская Иоанна Борисовна – Мемориальная квартира Андрея Белого, канд. филологических наук

Дубровина Вера Александровна – МГХПА им. С.Г. Строганова, канд. искусствоведения

Завьялова Анна Евгеньевна – НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, канд. искусствоведения

Злыднева Наталья Витальевна – Институт славяноведения Российской академии наук, д-р искусствоведения

Золотов Андрей Андреевич – НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (РАХ), проф., действительный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств России

Казакова Людмила Васильевна – НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, д-р искусствоведения, чл.-корр. Российской академии художеств, проф.

Калимова Е.В. – Академия художеств (Санкт-Петербург) канд. искусствоведения

Калугина Ольга Винаминовна – НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, д-р искусствоведения

Кириченко Евгения Ивановна – НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, д-р искусствоведения, чл.-корр. Академии архитектуры и строительных наук, почетный член Российской академии художеств

Киселев Михаил Федорович – Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова, д-р искусствоведения, проф., чл.-корр. Российской академии художеств

Кондаков Игорь Вадимович – Российский государственный гуманитарный университет, д-р философских наук, проф.

Коненкова Алла Кирилловна – ректор Академии славянской культуры, канд. искусствоведения

Крючкова Валентина Александровна – НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, д-р искусствоведения

Курасов Сергей Владимирович – ректор Московской государственной художественно-промышленной академии (МГХПА) им. С.Г. Строганова, канд. искусствоведения, проф.

Маполис Анна Дмитриевна – МГХПА им. С.Г. Строганова, сотрудник Управления международных отношений и коммуникаций

Мильдон Валерий Ильич – Всероссийский государственный университет им. С.А. Герасимова, д-р филологических наук

Наседкина Елена Викторовна – Мемориальная квартира Андрея Белого, канд. филологических наук

Нащокина Мария Владимировна – НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН), д-р искусствоведения, чл.-корр. РААСН

Обухова-Зелинская Ирина Владимировна – Посольство Республики Польша (Москва), канд. искусствоведения

Печёнкин Илья Евгеньевич – НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук, канд. искусствоведения

Савицкая Анна Игоревна – МГХПА им. С.Г. Строганова, ст. преподаватель кафедры истории искусства

Сайко Елена Анатольевна – Государственный институт искусствознания, д-р философских наук, проф.

Сэлмонд Вэнди – Техасский университет, г. Остин (США), д-р наук, проф.

Светлов Игорь Евгеньевич – Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова, д-р искусствоведения, проф., почетный член Российской академии художеств

Смирнова Ю.С. – Государственная академия славянской культуры

Соколов Алексей Викторович – МГХПА им. С.Г. Строганова, канд. искусствоведения, доц. кафедры монументально-декоративной живописи

Солодовникова Анна Геннадьевна – Государственный институт искусствознания, канд. искусствоведения

Троцинская Александра Викторовна – МГХПА им. С.Г. Строганова, д-р искусствоведения, проф. кафедры реставрации монументально-декоративной живописи

Турбаевская Оксана Владимировна – Комитет по культуре Москвы, канд. искусствоведения

Турчин Валерий Стефанович – МГУ им. М.В. Ломоносова, д-р искусствоведения, проф., действительный член Российской академии художеств

Флорковская Анна Константиновна – Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, чл.-корр. Российской академии художеств, доц.

Хренов Николай Андреевич – Государственный институт искусствознания, д-р философских наук, проф.

Шклярская Яна Геннадьевна – галерея «Старые годы», искусствовед

Штольдер Наталья Владимировна – Российский государственный университет туризма и сервиса, канд. искусствоведения

Щербакова Елена Влерьевна – ГАОУ ВПО «Московский государственный областной социально-гуманитарный институт», заведующая кафедрой музыки, д-р культурологии, проф.

Якимович Александр Клавдианович – НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, д-р искусствоведения, проф., действительный член Российской академии художеств

Научное издание

СИМВОЛИЗМ
как художественное
направление:
Взгляд из XXI века

СБОРНИК СТАТЕЙ

Ответственные редакторы:

доктор философских наук **Н.А. ХРЕНОВ**,
доктор искусствоведения **И.Е. СВЕТЛОВ**

Ответственная за выпуск *Н.М. Мышковская*

Редактор *И.Н. Тарасенко*

Оформление обложки: *В.Ю. Яковлев*

Технический редактор *Н.А. Кондрашова*

Компьютерная верстка *Ю.В. Анисовой, Н.В. Мелковой*

Корректор *Г.А. Мещерякова*

Подписано в печать 14.02.2013

Формат 60х90^{1/16}. Гарнитура *PragmaticaC*

Усл.печ.л. 29,0. Уч.изд.л. 27,0

Тираж 500 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Отпечатано в цифровой типографии «Буки Веди»
на оборудовании *Konica Minolta*
ООО «Ваш полиграфический партнер»