

# «Обертоны» русского символизма. Ф.В. Боткин, А.И. Савинов, Н.Я. Хавкина и другие в контексте интернационального модерна

Ольга Давыдова

На облако взгляни: вот облик их желаний!  
Как отроку – любовь, как рекруту – картечь, –  
Так край желанен им, которому названья  
Доселе не нашла еще людская речь.

*Шарль Бодлер. Плаванье*

Данная статья представляет собой историко-концептуальное исследование, посвященное творчеству забытых (Ф.В. Боткин, Н.Я. Хавкина) и малоизученных (А.И. Савинов) художников конца XIX – начала XX века, объединенных общим мотивом «сада забвения» как на теоретическом уровне их личных судеб в искусстве, так и на иконографическом уровне эмоционально-образного пространства их произведений. Творчество рассматриваемых мастеров, формирование визуальной и содержательной стилистики которого было связано с постижением западноевропейского эстетического опыта, позволяет говорить не только о новых именах и своеобразии индивидуального строя искусства Боткина, Савинова и Хавкиной в контексте декоративно-поэтического направления русского модерна, но и дает возможность, расширяя в духе бытования западноевропейского символизма границы стиля, более обстоятельно и последовательно проследить принципы и особенности сложения его интернационального варианта.

*Ключевые слова:* русский символизм, интернациональный модерн, иконография, декоративность, поэтичность, сад, забвение, память, душа.

Двусмысленность, противоборство, противоречивость – все это не случайные слова в лексическом поиске психологических координат символизма. Шарль Бодлер, завершая последние строки стихотворного цикла «Цветы зла» призывом «В неведомую глубь – чтоб новое обречь!»<sup>1</sup>, художественные поиски идеального земного пространства кульминационно подвел к самому истоку жизни в вечности – к смерти. Может показаться странным, что речь о нежной лирике декоративно-поэтического

направления в символизме, которому посвящена данная статья, берет свои истоки у горизонта эсхатологии. Однако, так или иначе, в большей или меньшей степени, страстная мечтательность героев исследования – Ф.В. Боткина (1861–1905), А.И. Савинова (1881–1942), Н.Я. Хавкиной (1874–1942) – действительно связана с ключевой для символизма темой преодоления времени.

В истории русского изобразительного искусства сады забвения имеют далеко не метафорическое значение. Целый ряд имен замечательных художников эпохи модерна, причисленных в советское время к туманной категории декадентов, до сих пор остаются или полностью утопленными в волнах безвестности, или недостаточно вовлеченными в процесс научно-теоретического осмысления. В судьбах Фёдора Владимировича Боткина<sup>2</sup> и Неси Яковлевны Хавкиной подобные стечения обстоятельств формируют странно непроницаемую атмосферу недостижимой удаленности, к которой на внутреннем уровне так стремились сами символисты. Однако именно творчество Боткина позволяет говорить о наличии в контексте русского искусства ярко выраженной линии интернационального варианта модерна, с конца 1880-х годов формирующегося в самом центре художественной жизни Belle Époque – в Париже. В одном из писем к своему близкому другу Илье Семёновичу Остроухову Боткин писал (учитывая тенденции в современном искусстве, можно сказать, почти предвидел): «...думаю, что теперь при легкости сообщений никаких существенных разграничений на национальные школы делать нельзя. Все сводится к импрессионистам, реалистам, символистам и т. д., что от национальности зависят сюжеты только случайно, то есть Кормон, переселившись в Россию, стал бы еще больше похож на Васнецова, а живи Васнецов в Париже, он еще более стал бы похож на Кормона, сущность творчества осталась бы та же. Об искусстве и направлениях думаю, что человечеству особенно ценно только созданное особенно даровитыми людьми в каком бы направлении и национальности они не работали»<sup>3</sup>.

Внутренне воплощавший тип человека, склонного к «монадологическому одиночеству»<sup>4</sup>, в Париже Боткин принимал непосредственное участие в сложении языка модерна, находясь в дружеских отношениях как с художниками новейшего направления круга «набидов», поддерживаемых хорошим знакомым Фёдора Владимировича Полем Дюран-Рюэлем, так и с мэтрами академической школы, бывшими в «авангарде» «Salon de Champ-de-Mars», такими, например, как Альфред Филипп Ролль, в мастерской которого художник занимался по приезду в Париж. Но не терял Боткин и связей с русской артистической колонией, например, с И.И. Щукиным (который приходился художнику двоюродным братом), И.П. Похитоновым, М.М. Антокольским, М.В. Якунчиковой, С.С. Шайкевичем и др. На раннем этапе выражения символистского мировоззрения в искусстве модерна Фёдор Боткин играл заметную

роль и в России, будоража сознание современников такими же «непонятными» образами красоты, требующей специальных пояснений, как и Михаил Врубель, Виктор Борисов-Мусатов, Константин Сомов или молодой Александр Бенуа. Не случайно, что среди гневных укоризн художественной критики в адрес Выставки русско-финляндских художников<sup>5</sup> (1898) или 1-й выставки журнала «Мир искусства»<sup>6</sup> (1899), имя Боткина, представлявшего вместе с Марией Якунчиковой и Евгением Лансере «русский Париж», упоминается с не меньшей страстью, чем имя их организатора Сергея Дягилева. Последний высоко ценил артистический дар Боткина, приложив немало своей знаменитой энергии к получению его работ на вышеупомянутые экспозиции. Произведения Боткина, сразу привлечшие внимание романтического искателя «новой красоты», молодой импресарио впервые увидел в 1896 году в Москве в доме двоюродной сестры художника – Надежды Петровны Остроуховой. Сам Боткин с 1887<sup>7</sup> года постоянно жил за границей – сначала в Италии, затем во Франции. Именно идеализированно-женственная Флоренция, к которой художник с особой, как он сам писал, «старой любовью» поэтических натур Серебряного века относился на протяжении всей жизни, определила степень серьезности его увлечения не только рисунком, живописью, но и их декоративно-орнаментальной природой. Отголосок этой сердечной привязанности на разных уровнях пронизывает образы Фёдора Боткина: то, рассыпаясь цветочными коврами по вытянутой плоскости фона, словно на богородичных лугах Филиппо Липпи; то, в духе нежных гармоний фра Анжелико, фрескообразно приглушая золотисто-белесый тон колорита; то, музыкально отражаясь в гибких ракурсах, хранящих полувопрошающее эхо боттичеллиевских линий. После Флоренции была работа в частной мастерской на неаполитанском побережье, обучение в Миланской академии художеств, и, наконец, с 1889 года – Париж – город, открывающий новую эпоху для уроженца купеческого Замоскворечья – жизнь художника.

Если творчество Боткина новыми художественными интонациями обогащает нижнюю границу в развитии русского символистского искусства, то творчество Неси Яковлевны Хавкиной – художницы, чьи полотна с «декадентской» обреченностью томятся под патиной безвестности в запасниках Эрмитажа и отдельных частных собраниях российских коллекционеров, позволяет говорить о его верхней границе. Созданная художницей в 1915–1917 годах серия пастелей<sup>8</sup>, в символистском духе проникнутая драматической патетикой, подтверждает наличие того живого и самобытного начала индивидуального мифотворчества, которое не угасало в русском искусстве и на протяжении второго десятилетия XX века. Несмотря на то, что mainstream художественных поисков был поглощен футуристической динамикой наступающего авангарда, обнаруживаемые на современном этапе очаги символизма позволяют с меньшей резкостью обрывать логику внутреннего сложения истории искус-

ства как параллельной иллюзорной реальности. В качестве локального примера затронутого вопроса о границах бытования символизма можно вспомнить и творчество Юрия Ильича Репина или Василия Николаевича Милиоти, продолжавших развиваться в символично-романтическом кругу в 1920–30-е годы<sup>9</sup>. Важное значение подобного расширения периодизации русского символизма заключается, во-первых, в том, что оно дополняет полифонию смыслов и обогащает понимание доминирующей во времени иконографии. Во-вторых, усложненная хронология позволяет с большей гибкостью сравнивать стадильную структуру развития модерна в России и Европе, например, в Италии, в которой стиль Liberty с интенсивной выразительностью проявлялся еще в 1920-е годы. В искусстве все имеет свои последовательности и постепенности, хотя история порой и выворачивает внутренние закономерности наизнанку.

В интервале «Боткин – Хавкина» Александр Иванович Савинов занимает несколько иную позицию. О художнике не раз писали<sup>10</sup>, и, тем не менее, его индивидуальный символистский опыт еще недостаточно понят и оценен. Сразу подчеркну, что искусство Боткина, Савинова и Хавкиной, как и проявления в их образной системе элементов садово-парковой иконографии, имеет самобытную и независимую друг от друга природу. Но, как «душа может быть однородной по семени, многообразной по росту»<sup>11</sup>, так и в творчестве художников обнаруживаются общие поэтико-смысловые, декоративно-стилистические и даже личные пересечения. Например, Савинов, одновременно занимавшийся с Хавкиной в мастерской И.Е. Репина, был в хороших дружеских отношениях с М.Д. Бернштейном – человеком, несчастная любовь к которому в значительной степени повлияла как на формирование патетично окрашенной эмоциональности произведений Хавкиной, так и на ее выбор иконографических сюжетов<sup>12</sup>.

На образном уровне характерное сближение между символистскими ориентирами в творчестве художников передает та аура любви к Италии, которая выразилась не только в живописном свечении колористической фактуры их образов (опыт мастеров флорентийской «школы маккьяоли», наряду со световоздушными открытиями импрессионистов играли немаловажную роль в формировании пластического языка Боткина и Савинова на первых этапах), но и в особенностях иконографического строя. Так, например, Савинов, с 1906 года неоднократно бывавший в Неаполе, Флоренции, Риме (с 1909 по 1911 годы в качестве пенсионера Императорской Академии художеств), свои письма непрерывно испещряет восторженными упоминаниями о Джотто и Чимабуэ, о Симоне Мартини, фра Анджелико и Боттичелли. Отмечу, что найденные в архиве Академии художеств документы Хавкиной «уличают» и ее в подобной страсти к кочевьям (хотя и в более ограниченных масштабах)<sup>13</sup>. Не случайно одним из часто встречаемых у художницы ассоциативных образов является образ пути, иконографически внушаемый изгибающи-



*Ил. 1. А.И. Савинов.  
Девушка и парус. 1906.  
Холст, масло. 94х95. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

мися руслами рек, движущейся пластикой дорожек, текучими формами стволов, ветвей или человеческих фигур.

Дух страстного пилигрима владел и Фёдором Боткиным, который во время ежегодных летних отлучек из Парижа путешествовал по хорошо знакомой Италии, разъезжал с места на место на велосипеде по Югу Франции, а то навещал дачное Подмосковье. Наглядный пример влияний на Боткина итальянского искусства эпохи Возрождения дает одна из репродукций 1907 года<sup>14</sup>. На втором плане композиции, отражающей присущее Боткину чувство равновесия и меры, художник воспроизводит «Портрет молодой женщины» Антонио Поллайоло из миланского музея «Польди-Пеццоли», что на принципиальном уровне символизирует идеалистически ориентированную трактовку женского начала в эстетике искусства русского мастера (местонахождение произведения Боткина еще не установлено).

Конечно, не только ренессансная Италия, но и современный художникам Париж – столица XIX века, в которой интерьеры созданы для искусства, как справедливо охарактеризовал его Вальтер Беньямин<sup>15</sup>, – объясняет тот интернациональный по характеру вариант модерна, который представляет искусство Боткина, Савинова, Хавкиной (хотя и в другом – литературном – аспекте).

В 1906 году Савинов пишет картину «Девушка и парус» (х., м.; 94х95; ГТГ), которая может быть рассмотрена как своеобразный романтический символ характерных для периода 1910 годов поисков художника в области эмоционально-образного и стилистического целого произведения. (Ил. 1.) Цветущая провинциальная тишина саратовского садика – аван-сцена по-

этически настроенной души, зримо затаившейся в абрисе женской фигуры, – словно исток мечты, уводящий в голубую даль Волги, ставшей самым ранним символическим образом влекущего горизонта, который возникает в творчестве Савинова. Жизнерадостный элегизм, проникающий светом и воздухом колористический строй работы, вполне оправдан. Впереди еще будет и Адриатическое море, и Босфор, и везде – утопляющие сознание реального времени сады («я думал где-нибудь в прибрежной деревушке сделать несколько этюдов цветущих садов и залюбовался»<sup>16</sup>). Яблоневые сады Саратова, с начала 1900-х годов ставшие лейтмотивом натурных зарисовки декоративных полотен Савинова, лимонные и апельсиновые сады Капри, смешанные с запахом моря, роз и «еще чего-то, что несетя со всего цветущего, зеленого острова», – вот та атмосфера, в окружении которой складывается своеобразная – немного хаотичная, немного лозкая – символическая иконография его декоративно построенных композиций, развивающаяся в русле принципов интернационального модерна.

В 1906 году из Парижа Савинов пишет своему учителю по Академии художеств Д.Н. Кардовскому: «...только теперь я понимаю, что значит видеть. Изящный Париж; строгий, величавый, громоздкий и несколько примитивный Лондон, сплошная песня религиозных итальянцев XV–XVII веков; сила и яркость испанцев; мысль и страдания Рембрандта; импрессионизм французов; неведомая и загадочная, величавая жизнь Египта и Ассири-Вавилонии; японская гибкость и изящество расписанных греческих ваз; бесконечная гамма камней Лондонского естественного музея (да и всего не перечислишь) – видишь целый мир глубокой и интересной жизни, развертываешь несколько страниц великого Бытия!»<sup>17</sup>. Но не только в этом восторженном личном признании художника раскрывается та скрытая лаборатория художественной фантазии, внутри которой впечатления от знакомства с пространством разных культур синтезировались в архетипический образ сада – сада творческой мечты. Сама систематичность появления натурно взятых или орнаментально-стилизированных растительных мотивов в сложении общего образного целого произведений Савинова свидетельствует о важности садово-парковой семантики в искусстве



Ил. 2. Эдгар Максенс. Женщина с орхидеями. 1900. Холст, масло. 57,5x43,5. Музей д'Орсэ. Париж

художника. Причем одним из главных компонентов садов Савинова, сближающегося этим с психологическими и декоративно-стилистическими поисками французских (сравним, например, «Женщина с орхидеей» (1900, Музей д'Орсэ) Эдгара Максенса (Ил. 2.) и итальянских художников модерна (П. Номеллини, Дж. Сегантини), становится женский образ («Девушка и парус», 1906; «В саду», 1906; «Девочка в саду», 1907; «Женский портрет с чучелом филина», 1907; «Портрет в зеленом (Арфистка)», 1907; «Портрет Андриевской», 1912 и др.).

Именно на пересечении интенсивно-цветущего, светозарного, манящего женственного и женственно-ночного («Ночной мотив», 1907), обрывающегося, раздробленно-двойственного, в его композициях периода модерна рождается впечатление неоднозначного символистского психологического узора. В контексте затронутой темы нельзя не отметить близости мечтательных интонаций двух совмещенных образных планов в произведениях Савинова к элегическому настроению полотен В.Э. Борисова-Мусатова (сопоставим, например, эмоционально-колористический строй упоминавшейся выше работы Савинова «Девушка и парус» и «Весны» (1898–1901, ГРМ) Борисова-Мусатова, написанной художником в маленьком садике своего саратовского флигелька). Не беспочвенен в этом плане и анализ образно-смыслового диалога между раскрытием темы женского начала в качестве визуализации душевной субстанции в творчестве Борисова-Мусатова и Боткина, писавшего Остроухову: «Храню я в глубине души то милое и чарующее меня до восторга начало, das ewig Weibliche (вечная женственность. – *ОД.*), которое служит мне путеводной звездой»<sup>18</sup>.

Определенная близость внутреннего строя проявляется, прежде всего, в области одухотворенного видения природы. Такие работы Боткина, как романтическая «Задумчивость. Женский силуэт на фоне пейзажа» (х., м.; 24,1х33,2; частное собрание)<sup>19</sup> (ил. 3), словно живописное эхо тургеневской или гончаровской природы, открывающая покатым летний горизонт приусадебного Подмосковья, или «ноктюрный» этюд «Листья» (х., м.; 27х33; Художественный музей им. М.С. Туганова, Владикавказ), органично входят в иллюзорный мир облаков, листвы и поэзии Борисова-Мусатова. На современном этапе особую краску в эти сравнительные параллели вносят снимки дореволюционных журналов, например, «В мире искусств» или «Золотого руна», в котором произведения «замоскворецкого парижанина» соседствуют рядом с работами «саратовского мечтателя» («Дама в голубом» Борисова-Мусатова и снимки с посмертной выставки Боткина в «Золотом руна», 1907, № 3). Однако сразу отмечу важный с точки зрения развития русского символизма момент: сложение индивидуальной иконографической структуры полотен Боткина (кульминационный период – начало 1890-х – 1902 годы) на несколько лет опережает ее стремительное формирование у Борисова-Мусатова (кульминационный период – 1898–1905 годы).



Ил. 3. Ф.В. Боткин. *Задумчивость. Женский силуэт на фоне пейзажа. Холст, масло. 24,1x33,2. Частное собрание*

2 (15) марта 1905 года С.П. Яремич, живший в то время в Париже, писал А.Н. Бенуа: «Несмотря на некоторую прохладу, тут дни стоят чудесные, слегка туманные, серебристые. Почки везде набухли и ждут довольно только более сильного удара солнечных лучей, чтобы распуститься, а пока все дерево кажется покрытым множеством булавок, зардевшиеся головки которых видны из далека»<sup>20</sup>. В этой ранней весенней гармонии мартовского парижского дня 1905 года словно намеренно удержана вся та палитра приглушенно звучного колорита, который так любил и настойчиво выражал в своей живописи Боткин. Смешанная гамма глубоко прослушанных тонов – голубых, доходящих до интенсивной синевы; каштаново-рдяных, переходящих в бронзово-золотистые; изумрудно-фиолетовых, нисходящих в болотно-зеленые – в лучших работах художника всегда хранят отголосок неуловимого интенсивного возрождения красок, звуковой тембр которых сдержан то ли весенним флером, то ли закатным угасанием – самым сильным и пламенным состоянием суток, творчески вдохновлявшим Боткина во время длительных прогулок в Булонском лесу, на Елисейских полях, в парках Версаля или Фонтенбло: «...стремлюсь вон из городов, как только начинает позволять погода», – писал он в 1892 году.

Однако 2 (15) марта 1905 года этих весенних красок Боткин уже не видел, так как именно в этот день, его, накануне привезенного на Брестский вокзал из Парижа, хоронили в Москве на кладбище Покровского ставропигиального женского монастыря<sup>21</sup>.

*Но будет ли он желанным гостем  
Теперь, когда каждый день  
Приносит что-то новое?*<sup>22</sup> –

эта искаженная строфа из «Коринфской невесты» (1797) И.В. Гёте, приведенная З. Фрейдом в «Психопатологии обыденной жизни» (1901) как один из примеров феномена забывания, представляется удачным



эпиграфом к разговору о прообразах художественного пространства на полотнах Боткина. Заложённая в цитате концентрация смыслов в пределах четырех эпох (конец XVIII – начало XXI века) символична не только в контексте личной судьбы Боткина, но и в смысле одного из ключей к восприятию характера его искусства.

Есть художники, которые выделяются обширным иконографическим разнообразием и новизной. В этом плане творчество Боткина – монотематично. Оно всецело развивает и совершенствует образную конструкцию, связанную с доминирующим в семантическом и сюжетном плане искусства модерна женским началом. Именно в кругу этой темы обнаруживается лига между приведенными выше строками Гёте в их исконном варианте и живописью Боткина, отражающей символистское мировоззрение: связь с тем конфликтом, который непосредственно заложен в стихотворении веймарского классика на уровне столкновения языческого и девственно-христианского начал, приводивших художников Belle Époque к идеализациям двойственного характера (в данном случае показательна поэтика названий произведений Боткина, например, «Баллада Мавра», Самарский областной художественный музей; «Нимфа», Пермская художественная галерея и др.). Именно эта идеалистическая двойственность ранимочистого и дурманяще-женственного, эта символистская мечта, высказанная новым повышено звучным декоративным языком, и ввергала современников в недоумение. Так, например, критик Н. Михайловский, освещая Выставку русских и финляндских художников 1898 года, с раздраженной запальчивостью упрекал Боткина в «декадентской» невнятности его женских образов<sup>23</sup>: «...художник преследовал цели украшения квартиры, а не искусства... в душе художника вы ничего не усмотрите, кроме желания написать три (а может быть и более) картины “в желтых тонах”. На желтом фоне три нагие в разных позах, желтого же, но более бледного цвета, среди каких-то желтых же, только очень темных растений. <...> Но и женская нагота, по-видимому, сравнительно мало занимала его. На всех 3 картинах мы имеем именно “силуэты”, лишённые рельефа... <...> Перед одним из этих одиночных силуэтов я долго стоял в недоумении: что это такое? Как будто и женщина, а как будто и черт знает что. На желтом фоне желтая нагая женщина цветом побледнее среди желтых растений цветом потемнее. Но волосы женщины художник написал тем же темно-желтым цветом, что и растения, и закрыл ими спереди лицо и грудь так, что волосы смешиваются с листьями растений, и вы долго не можете понять, что значит эта нижняя часть женского тела, обрывающаяся сверху каким-то темно-желтым неправильной формы пятном. Все это вместе составляет такой странный каприз художника, который едва ли во многих возбудит приятные впечатления, не говоря уже о более широких задачах искусства»<sup>24</sup>.

Это грубое описание картины Боткина отчасти перекликается с той общей для традиционного взгляда критической лексикой, в рамках кото-

рой, например, о панно Врубеля «Утро» (1897, ГРМ) считался позволенным следующий пассаж: «Трудно представить что-нибудь более неэстетичное по безобразию и манерности: на сплошном, грубо намазанном зеленом фоне неясные фигуры толстых кувыркающихся женщин. Что они должны изображать и почему это утро – неизвестно»<sup>25</sup>. Метаморфоза души природы, оживающей в саду «гиперборейской античности», с ее сумеречной атмосферой и таинственной семантикой требовала одухотворенного зрительского восприятия. В контексте исследуемой темы символично, что именно врубелевское «Утро», показанное на русско-финляндской выставке, у ряда критиков вызвало такое же бурное раздражение, что и панно «Три женских силуэта. Декоративный мотив в желтых тонах» Боткина (ныне – «Вечер на берегу озера», 1897, ГТГ). Основанный на глубоких ассоциациях и переживаниях изобразительный язык символизма апеллировал к теории «вчувствования». Иконография модерна в своих наивысших проявлениях всецело опиралась на внутренние силы души, нередко исчерпывая их до дна (как это было в случае с Боткиным, Врубелем, отчасти – с Хавкиной, на почве переутомления переживавшей приступы нервоза, вследствие которых ей рекомендовали оставить занятия живописью<sup>26</sup>). Свои художественные образы символисты длительно вынашивали во внутреннем мире, преобразая опыт реальных сердечных переживаний духовной памятью о предшествующих этапах в жизни истории искусства, извлекая из молчаливых внушений прошлого голоса собственной артистической судьбы.

Интересный пример беспредельной самоотдачи личности художника своему искусству как доминирующей над видимой реальностью жизни можно найти в романе И.С. Рукавишников «Проклятый род» (первая полная публикация в Санкт-Петербурге – 1912 год, в Москве – 1914) – произведении, в контексте нашей темы вдвойне знаковым. Будучи, как и Боткин, представителем крупного купеческого рода, Иван Рукавишников, обладавший тонким литературным талантом, до сих пор остается в числе полузабытых писателей Серебряного века. Но не только образ «сада забвения» возникает в связи с его именем. «В саду моей юности росли золотые яблоки»<sup>27</sup>, – писал Иван Сергеевич, вспоминая о том нижегородском Откосе «дома-дворца», который стал истоком зарождения его творческих грез. Перипетии жизни зыбкой символистской мечты, пронизанной обреченным и восторженным ощущением времени, нашли отражение и в романе «Проклятый род». В одном из его героев – художнике Викторе Макаровиче, мечущаяся артистическая натура которого не укладывается в традиционные рамки купеческого обихода – писатель выводит образ, точно отражающий гипертрофированную взволнованность и обреченную неприкаянность символистского мировоззрения. Не довольствуясь натурными мотивами, расхожими сюжетами, молодой художник мучительно переживает период рождения новой картины. Прилагая всевозможные духовные усилия для переживания максимально-

сильных эмоциональных потрясений, он разделяет те убеждения, которым были не чужды и Борисов-Мусатов, и Боткин: «Искусство на рубеже жизни и смерти. Иного искусства нет. <...> Мне “Amor” создать было нужно. Для себя нужно было. <...> То перед глазами души было. Я видел, я знал. Не вижу я второй картины»<sup>28</sup>. Образ жизни Боткина отражал похожие идеалистические устремления к творческому порыву на пределе возможных сил, что нередко вызывало недоумение у окружающих его людей. В частности, в 1901 году Остроухов сокрушался об аскетической работоспособности своего друга, проводившего в мастерской время с 5 утра до 10 вечера в попытке выразить «нечто темное и незамысловатое»<sup>29</sup>, как мечты.

Одной из главных задач в творчестве художника становится попытка реализовать пейзажный синтез пространственной среды и фигуративного начала – синтез, призванный в духе «набидов» создать идеальную образную атмосферу языком модерна. Светозарность, зачарованность сочетаются в работах Боткина с силуэtnостью, развоплощенностью, блаженной бездейственностью. В связи с такой трактовкой мотивов нельзя не вспомнить тех залитых прозрачным светом «райских садов» Мориса Дени (например, «Сад мудрых дев», 1893, Собрание Леролль, Париж; «Священная роща», 1897, ГЭ; «Игра в волан», 1900, Музей д'Орсэ; «Рай», 1912, Музей д'Орсэ; и многие другие) (ил. 4), Пьера Боннара («Елисейские поля», около 1894; серия панно с мотивом женщин в саду 1890–1900-х годов из собрания цюрихского Кунстхауз, парижского д'Орсэ, санкт-петербургского Эрмитажа, частных коллекций), Генри Мартина («Спокойствие (Serenite)», 1899, Музей д'Орсэ) или Гаэтано Превиати («Леда», 1907, Международная галерея современного искусства Ка Пезаро; «Метеринство», 1890–1891, Ванса Ropolare, Новара) (ил. 5), которые погружают отрешенных героинь художников в атмосферу лирического транса. Именно в эту группу работ Боткина, которую условно можно обозначить как «закатная серия», входит и раздражившее Михайловского панно, показанное на русско-финляндской выставке.

Важные совпадения в понимании смыслового единства произведений Боткина дает параллель из области архаики. Как пишет Ян Балека, в египетском искусстве золотисто-желтый цвет ассоциировался с женщиной и женским началом, «поэтому и иероглифы, обозначающие эти понятия, писали желтой краской»<sup>30</sup>. Однако символисты создают свою иероглифику, в которой золотистое сияние ассоциируется как с чистым началом сияющей красоты, так и с соляной символикой восхождения и лучезарного нисхождения. Интересно отметить, что в поисках наиболее тонкой передачи эффекта свечения художники модерна не боялись экспериментировать с техникой. Так, например, Савинов, работая в 1910 году над реализацией замысла картины «Купальщицы», создает серию рисунков на золотистой, тонированной чаем бумаге.

Эффект прозрачности, транспарентности, нерукотворной хрупкости,



Ил. 4. Морис Дени. Фигуры в весеннем пейзаже. (Священная роща). 1897. Холст, масло. 156,3x178,5. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург



Ил. 5. Гаетано Превиати. Материнство. 1890–1891. Холст, масло. 174x411. Banca Popolare. Новара

привлекавший художников стиля модерн, в своих внутренних истоках опирался на символистскую веру в исключительную значимость жизни души, для которой подлинное существование раскрывалось в живописи, в музыке и книгах, а иллюзией являлась только подчиняющаяся времени реальность. Доминирующая в символизме тема женственности как ду-



*Ил. 6. Н.Я. Хавкина. Молодость. Лист 13. 1915–1917. Бумага серая, карандаш, пастель. 45х68,5. Частное собрание*

шевной субстанции, выражающейся через стилизованный мир природы, вмещающей в себя порыв к возвышенному и прекрасному – женственности как начала, противостоящего смерти, в равной степени играет важную роль в образной программе и Боткина, и Савинова, и Хавкиной. Общий подсознательный фон внутренних трансформаций искусства художников словно несет в себе отголосок дантевского «горящего сердца» – героя-исповедника его психологического романа «Новая жизнь». Не случайно в работе Хавкиной «Молодость» (середина 1910-х гг., частное собрание) (ил. 6) среди закатных облаков пылают огненно-красные туники страсти, а волнистые силуэты героинь Боткина утопают в золотистых нишах заката, заговорчески увитых цветочными побегами. (Ил. 7.) Отголоски золотистого полыхания, «когда возрождается Пан, оживают сирены и трепещет, рвется к жизни великий первоисточник всего сущего»<sup>31</sup>, проникают и в лимонные сады Савинова (ил. 8), ажурная листва которых таит в себе романтически воспринятую мечту о чистых идеалах средневековья и чувственном целомудрии Ренессанса. Для более наглядного уяснения двойственной психологической позиции художника-символиста между любовью земной и небесной, между материнской женственностью Святой Девы и чарующей прелестью Прекрасной Дамы можно вспомнить символичную композицию Д. Энсора «Богоматерь-Утешительница (“Радуйся, Благодатная Мария”»)» (1892, частная коллекция). Не будем забывать и то, что именно в таинственном свете зари перед просветленной душой Данте явилась Беатриче в тридцатой песне «Чистилища». И хотя откровение пришло к поэту с лучами рассвета, в «заревом сиянии» символистов всегда есть интенсивный

призвук щемящей печали – печали как памяти о разлуке. Так, закатное сияние графического листа Хавкиной «Грусть» (середина 1910-х гг., частное собрание) (ил. 9), терпкой пластикой желто-розовых небесных всполохов словно намеренно (символически) отражает неповторимость и сокровенность уходящего сближения двух душ:

*Как хрупкий цвет увянет снова  
Все, что земля произвела,  
Дни сочны всего земного,  
Красы-весны, добра и зла<sup>32</sup>...*

То старинная барка любви (на-пример, Савинов «На барке в старые годы», 1907) (ил. 10), то темная ладья Харона (графический лист Хавкиной «Неизвестность», середина 1910-х) влекут образные миры художников-символистов между видением и реальным планом, оставляя за собой призвук в духе дантевского откровения, – за всем стоит «нечто, объятое пламенем»: «Взгляни на сердце твое»<sup>33</sup>. Интересно отметить, что персонажи Хавкиной очень часто облечены в красные туники. Именно такими они предстают в экзотическом саду «Фантазии» (середина 1910-х) – странном переливчатом пространстве, в котором гибкие язычки фигур кажутся пламенным огненным венчиком под натиском разросшихся стеблей. Не случайно и «природная география» пейзажных пространств символистов ирреальна, ведь в саду мечты, манящем творческом Эдеме, главное – атмосфера: «Мне кажется только, что все равно, какая жизнь окружает тебя, русская ли, или итальянская что ли;



Ил. 7. Ф.В. Боткин. Женский силуэт. 1897. Холст, масло. 76,7x69. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Ил. 8. А.И. Савинов. Лимонные деревья. 1909. Холст, масло. 102,7x107,56. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева



Ил. 9. Н.Я. Хавкина. Грусть. Лист 4. 1915–1917. Бумага серая, карандаш, пастель. 52,5x72,3. Частное собрание

по мне все равно, интересуется ли тебя русская хижина или не русская, безразлично; мне бы душа чувствовала идею гармонии, правды и красоты, а любовь к искусству давала силу и энергию превозмочь все трудности»<sup>34</sup>, – писал Боткин.

Вообще символисты создали целую «теорию зари» как внутренней тяги к недостижимому, на которой и держится межевой знак между бытием и исчезновением: «...точно кто-то всю жизнь горевал, прося невозможного, и на заре получил невозможное и, успокоенный, плакал в последний раз», – писал А. Белый<sup>35</sup>. Тоской по невыразимому, «по бесконечному Нечто» называли это состояние романтики (например, Р. Шуман), «зовом вечности», «зовом души» – символисты. Свою теорию «солнечной зари» создали и В. Иванов, и А. Белый, и А. Скрябин, и А. Блок, и К. Бальмонт:

*Запах солнца? Что за вздор!  
Нет, не вздор. В солнце звуки и мечты,  
Ароматы и цветы –  
Все слились в согласный хор,  
Все сплелись в один узор*<sup>36</sup>.

Была своя индивидуально выраженная теория «зари» – поэма лучащегося времени – и у Боткина.

Мотив взаимоотношения монотонно окрашенных плоскостей, обладающих повышенной звуковой выразительностью колорита, цвето-

вой диапазон которого раскрывается золотисто-оранжевыми, болотно-зелеными, багрово-фиолетовыми и винно-красными тонами, Боткин развивал с особым тщанием с середины 1890-х годов, создав цикл произведений, отличающихся как ярко узнаваемой иконографией, так и пространственно-композиционным решением, сближающим картину с панно. Именно эта группа работ, наиболее характерная для индивидуального декоративно-поэтического стиля мастера (параллельно с ней художник работал и в «натуральной» живописной манере), выражает ту концепцию понимания искусства, которую Боткин считал основной для себя: «Что касается живописи, то я все время понемногу работаю и работаю, но к необходимости большего реализма в искусстве не пришел. Мне кажется, что это дело второстепенное (может быть или не быть), и зависит от темперамента отдельного человека, многое в этом происходит от привычки глаза и воспитания; характерное же в природе более выражается по-моему в общей гармонии отношений как их чувствуешь или как их видишь. Не знаю, понятен ли я выразился, но как выразить в кратких словах то к чему приходишь годами, да приходишь не теоретически, а ощущениями, не заботясь об определениях»<sup>37</sup>.

Именно поиск «общей гармонии отношений» вызывает цветовую вариативность линейно очерченных плоскостей в работах Боткина из собрания Государственной Третьяковской галереи, Пермской художественной галереи, Тюменского музея изобразительных искусств, Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств (Ижевск), Музея истории и культуры Среднего Прикамья (Сарапул) и др.<sup>38</sup>. При этом важно учитывать, что образное целое произведения Бот-



Ил. 10. А.И. Савинов. На барке в старые годы. 1907. Холст, масло. 194x202. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева



кин мыслил как декоративно-поэтическое единство внешних и внутренних компонентов композиции, при котором художественное решение рамы имеет равноценное значение с основным изобразительным полем холста, складывающимся из орнаментального листового узора фона (в растительную палитру входят болотно-зеленые, разрастающиеся точно лопухи, листья кувшинок, нераскрытые бутоны лилий, маков, цветы чертополоха, ромашки, гроздь рябины) и стилизованной женской фигуры. В этом плане интересно сравнить декоративное панно «Женщина среди болотных листьев. Стилизация» (1890-е, х., м.; 70х54; рама с росписью – 105х98; МУК /Музей истории и культуры Среднего Прикамья/), «Женский силуэт» (1897, ГТГ) (ил. 11) и «Нимфу» (1890-е, х., м.; 76х66,5; Пермская художественная галерея) (ил. 12), в которых световая вариативность призвана выявить особый тембр настроения.

Внимание к музыкальной выразительности колористической гаммы было вполне органично интернациональным поискам художников, в творчестве которых формировался стиль модерн. Золотисто-матовая поверхность и обобщенно-стилизированный рисунок, преображающие в новом образном решении впечатление от китайской живописи на шелке или японских ширм, невольно навевают ассоциации между произведениями Боткина и Дж. Уистлера, тем более настойчивые, что даже концепция наименований у художников похожа по структуре. В настоящее время произведения имеют преимущественно условное обозначение. Наиболее типичны версии – «женская головка» и «натурщица». В оригинальном же варианте русский художник зачастую включал указание на цветовую доминанту непосредственно в название работы: «Три женских силуэта. Декоративный мотив в желтых тонах» (1897, х., м.; 150,5х150, ГТГ), «Головка девушки в зеленом воротнике» (1890-е, х., м.; 52х37; Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств), «Натурщица в сиреневой шали» (1890-е; х., м.; 50х45,5; музей «Мир забытых вещей», Вологда), «Голова девушки с голубыми глазами» (1890-е, х., м.; 29,5х26; Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля). Отмечу, что определенное влияние «симфоний в белом и голубом» Уистлера, Боткин, по всей видимости, действительно испытал. Приехав в Париж в 1889 году, в год триумфа Уистлера на Всемирной выставке, он, как и многие русские художники, находился под впечатлением от иррационально-поэтической метафоричности живописи художника. Подобное цветовое, «атмосферное» видение женского образа проявилось и в творчестве К.А. Сомова («Лиловое платье. Портрет Н.Ф. Обер»), 1896, х., м., 105х68,5, ГТГ; «Дама в голубом платье. Портрет Е.М. Мартыновой», 1897–1900, х., м., 103х103, ГТГ), и В.Э. Борисова-Мусатова («Женщина в синем», 1901–1903, бум., пастель, 66х51, ГТГ; «Женщина в желтой шали», 1903, х., м., 62,4х45,8, ГТГ; «Изумрудное ожерелье», 1903–1904, х., темпера, м., 125х214,3, ГТГ), и М.А. Врубеля, И.Э. Браза и др. Однако следует учитывать тот факт, что музы-

кальное ощущение цвета отражало общее для эпохи психологическое переживание предметных форм в их связи с душевным началом. В этом плане небезынтересно отметить показательную сразу в нескольких смыслах (в том числе и генетическом) статью Сергея Михайловича Боткина, двоюродного брата Фёдора Владимировича, «Эстетическое значение красок»<sup>39</sup>, в которой молодой литератор пишет о тайной причинности влияний внутреннего мира на мир колористический. И хотя статья была опубликована киевским журналом «В мире искусств» в 1909 году, то есть уже после смерти Боткина, она отражает общее символистское мировоззрение, развивавшееся в едином временном русле «переломной эпохи» у каждого мастера индивидуально.

Одно из самых убедительных и психологически подлинных свидетельств внутреннего источника рождения тех или иных излюбленных цветовых гармоний в творчестве художника дает его письмо, адресованное к матери приблизительно за месяц до помещения в психоневрологический пансион в 1902 году, из которого Фёдор Владимирович выехал лишь спустя два с половиной года, чтобы встретить конец жизни в атмосфере покоя на близлежащей вилле. Письмо полно



Ил. 11. Ф.В. Боткин. Натурицица (Декоративное панно. Женщина среди болотных листьев. Стилизация). Холст, масло. 70х54. Рама с росписью – 105х98. Музей истории и культуры Среднего Прикамья. Сарапул, Удмуртия



Ил. 12. Ф.В. Боткин. Нимфа. Холст, масло. 76х66,5. Пермская художественная галерея

того трепетного поэтического чувства, смешивающего надежду с нежностью, которое общим дыханием проникает во все нюансы живописи Боткина: «В Париже погода стоит очень умеренная, морозов нет, но недавно выпало много снега ночью, а утром небо было голубое и солнце золотило снег, я был в восторге видеть это, почти целый день прогулял в Булонском, наслаждаясь видом позолоченной солнцем земли и деревьев»<sup>40</sup>. Именно «золочение» как отпечаток нетварного света и влекло его по пути «желтых мотивов», призванных отраженной гармонией возвысить то окружающее пространство интерьеров, в которые, по мысли художника, они должны были попасть в качестве декоративных панно:

*Из смертных быть дано иным  
Причастным к чувствам неземным*<sup>41</sup>...

Затронув вопрос стиля мастера, нельзя хотя бы кратко не отметить близость художественных поисков Боткина к творческому руслу французского модерна. Органичная включенность художника в процесс формирования интернационального варианта модерна проявляется как на уровне общего для символистов интереса к формально-стилистическим и техническим возможностям живописи, – в данном случае хочется упомянуть эксперименты с цветовой фактурой в творчестве Луи Анкетена (например, «Женщина, читающая газету», 1890, бум., пастель; 54х43,2; Галерея Тейт, Лондон), Эдмона Амана-Жана («Портрет Тадье-Каролин Жако», 1892, х., м.; 112х90; Музей д'Орсэ, Париж), Густава Адольфа Мосса («Женщина на канапе. Шарлотта-Андре Надин», около 1908, х., м.; 97,5х113,5; Музей изящных искусств, Ницца), – так и в поэтико-метафорическом плане, не исключая, конечно, декоративных перекличек. Однако именно внутреннее настроение проводит границу между общим стилистическим направлением художественного языка модерна и целостным индивидуальным характером образа. Так, например, возникающие на иконографическом уровне параллели между Боткинским и Альфонсом Мухой расходятся в самом главном для символистского искусства плане душевной поэтики. При этом важно иметь в виду, что эволюция творчества чешского «законодателя моды», на год раньше приехавшего в Париж, хронологически совпадает, а не опережает развитие стилистических принципов в творчестве русского художника (первая персональная выставка Мухи состоялась в 1897 году – времени, когда формотворческие поиски Боткина также уже имели свою языковую пластику и выставочную историю). Красочные растительно-орнаментальные и фигуративные стилизации Мухи, ориентированные на эффект быстро вспыхивающего впечатления, отражают совершенно иное настроение, нежели гармоничные нюансы тихих созвучий, привлекавших Боткина. Героини последнего более связаны с поэтикой целомудрия, чем соблазнения, а их мерцающие приглушенно-золотистым светом сады скорее перекликаются с сакральным пространством уже

упоминавшегося Мориса Дени или Поля Серюзье («Бретонки. Воссоединение в Священном лесу», 1891–1893; х., м.; 72х92; частная коллекция), в работах которых женское начало сливается с обобщенным переживанием любви к миру, жизни, Богу и характер которой по существу родственен состоянию, описанному А. Жидом в «Яствах земных» (1897): «То, что принесло мне радость в этот день, было подобно любви, но не любовь, – во всяком случае, не та, о которой говорят и которой стремятся люди. Это не было также чувством прекрасного; не связано ни с женщиной, ни с мыслями. Я опишу, а ты, поймешь ли ты меня, если я скажу, что мой восторг был вызван просто СВЕТОМ? Я сидел в саду и не видел солнца; но воздух блестел от рассеянного света, как если бы небесная лазурь стала текучей и пролилась дождем. Да, точно, здесь были волны, водовороты света, на мхе – искры, как капли; да, в этой большой аллее, можно сказать, тек свет, и золоченая пена скапливалась на кончиках веток среди этого потока лучей»<sup>42</sup>.

Эмоционально-образная фактура искусства Боткина, действительно, близка к интимной тональности творчества «набидов» и художников их круга, например, Элин Даниельсон-Гамбоджи или Йожефа Риппл-Ронаи. Стилизация фонового пространства, композиционно приближающегося к панно (даже крупное плетение фактуры холста в творчестве Боткина зачастую призвано имитировать волокнистую основу гобелена), каштаново-зеленые, телесно-мягкие цветовые тональности, декоративно-обобщенная трактовка листвы – внешние признаки созвучия поисков, являющиеся следствием опозитизировано-психологического, «атмосферного» видения предметного мира. В произведениях Боткина почти всегда сохраняется тяготение к камерным гармониям тихих состояний, лирически грустных размышлений, выражаемых во взгляде, позе, наклоне линий. В плане музыкально-образных совпадений безынтенесно сравнить акварель Боткина «Сиреневые сумерки (силуэт)» (около 1897, бум., акварель, граф. кар.; 38,1х28,1; ГТГ) и «Утренний букет, слезы» Мориса Дени (Литография из серии «Любовь», 1890-е, Национальная библиотека, кабинет эстампов, Париж). Однако хочется сразу подчеркнуть, что, несмотря на художественные пересечения, особенно ощутимые в боткинской серии обнаженных на фоне ковров и «туалетных» сценах Эдуарда Вюяра или Мориса Дени, отголосок этих параллелей всегда имеет собственный тембр, преображенный внутренней интонацией индивидуального восприятия русского мастера. Например, метафорический контекст «Натурщицы» из Ярославского художественного музея (1890-е, х., м.; 50х64) во многом рождается орнаментальной аурой стилизованных ягод рябины, а психологический строй упомянутой акварели «Сиреневые сумерки (силуэт)» на поэтическом уровне перекликается с «тусклой магией» вечернего стекла из стихотворения Иннокентия Анненского «Май»:

*К нему прильнув из полутьмы,  
В минутном млеет позащени  
Тот мир, которым были мы...  
Иль будем, в вечном превращеньи?*<sup>43</sup>

Так или иначе, национальные особенности мышления проявляли себя в душевной элегичности, некоторой протяжности, вязкости (но без сентиментальности) образов Боткина.

Сложные поэтические идеализации, ставшие естественными, почти фатально закономерными поисками художников модерна в его интернациональном масштабе, в контексте искусства Боткина особенно показательны в сравнении с творчеством Риппл-Ронаи, в период 1890–1900-х годов также развивавшемся в кругу женской темы и садово-парковой иконографии. С венгерским символистом Боткин был в дружеских отношениях с самого своего приезда в Париж. Близкое личное знакомство подтверждает и фотография 1898 года с изображением Боткина из архива Риппл-Ронаи, подписанная: «Один из лучших моих друзей. Rippl-Ronai J. 1898»<sup>44</sup>. Какое-то время художники снимали мастерскую по одному парижскому адресу Rue Aumont-Thieville 4, причем Боткин работал и проживал там до своего помещения в клинику (в 1906 году квартира все еще оставалась за Боткиными). Более того, в начале 1890-х годов Риппл-Ронаи написал портреты художника («Портрет Фёдора Боткина», ок. 1892; картон, бум., м.; 39х33; Музей Й. Риппл-Ронаи, Капошвар) и его матери. Местонахождение портрета «Mme Botkin», фигурировавшего под порядковым номером «120» на выставке, организованной Зигфридом Бингом в 1897 году, в настоящее время неизвестно. Однако нельзя не заметить стилистического сходства работы «Моя старая мать» Риппл-Ронаи из собрания Венгерской национальной галереи с портретами Анны Ефимовны Боткиной кисти самого Фёдора Владимировича. Отмечу, что Анна Ефимовна достаточно часто бывала во Франции (в частности, она приезжала и в 1892 году, и в 1894). Этот факт подтверждают письма, в иронично-жалостливом тоне повествующие московским родственникам о ее совсем «не веселом парижском настроении», в отличие от сыновей, ездивших на балы в «Большую оперу»<sup>45</sup>.

Фёдор Боткин неоднократно писал Анну Ефимовну, ассоциативно передавая одинокую осень ее жизни болотно-зеленым колоритом травянистого узора фона. В настоящее время известны два портрета матери: один, упоминавшийся выше из собрания Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева (подаренный М.В. Боткиным, родным братом художника, в 1906 году Третьяковской галерее и переданный в 1932 году в Саратов); второй – «Портрет», воспроизведенный в журнале «Золотое руно» (1907, №3, с. 13). Оба известных на сегодняшний день портрета и иконографически, и стилистически воплощают канонические принципы модерна. Самоуглубление, задумчивость, отстра-

ненность, определенная степень непроницаемости, подчеркивающие индивидуальную сопричастность личности и окружающего пространства, сочетаются с последовательно выдержанной линейно-плоскостной формой в трактовке платья, волос, листвы фона и даже орнамента морщин.

Подытоживая затронутую выше тему творческих взаимовлияний, отмечу, что при самостоятельном характере искусство Боткина потенциально обладает тем артистическим диапазоном, который позволяет смысловую глубину параллелей сделать темой отдельных исследований. Причем параллели эти не ограничиваются отрезком 1890-х годов. Так, например, в контексте развивающихся во времени исторических, мировоззренческих и иконографических ассоциаций плодотворно сравнение композиции 1908 года Эмиля Бернара «После купания» (х., м.; 140x190,5; Музей д'Орсэ) с серией обнаженных натурщиц 1890-х годов Фёдора Боткина – «Вечер на берегу озера. Три женских силуэта. Опыт декоративного мотива в желтых тонах» (ГТГ), «Обнаженная на фоне ковра (Натурщица полулежащая)» (х., м.; 65x100; Национальная галерея республики Коми, Сыктывкар), «Нимфа» (Пермская государственная художественная галерея) и др.

Возвращаясь вновь в пределы анализа пластических особенностей художественного языка Боткина, Савинова, Хавкиной сквозь призму садово-парковой иконографии, можно видеть, насколько при отдельных совпадениях в символике и даже смыслах внутри пространственной конструкции произведения образные миры символистов имеют эмоционально индивидуализированный характер, разрушающий привычные представления об аллегории, сюжете, жанре и вообще вербально раскрываемых функциях предмета. Если цветочные намеки на озаренные мысы блаженства у Боткина или таинственно пламенеющие яблочные и лимонные сады Савинова в первую очередь развивают декоративные принципы модерна, то фатально настроенные, плотные по эмоциональной фактуре образы Хавкиной явственнее передают программные поэтико-литературные устремления символизма. Таинственная патетика ее искусства и содержательно, и стилистически перекликается с глубоко переосмысленной на личном уровне эстетикой образов Пюви де Шаванна и Э. Берн-Джонса (см., например, «Принцесса Сабра», 1865–1866, Музей д'Орсэ). По существу на общем уровне своих творческих поисков она обращается к тем принципам выстраивания образной системы, балансирующей между визуальным и вербальным подтекстом, который заложили еще прерафаэлиты. Прибегая к метафорам, можно заметить, что индивидуальная иконография их произведений развивает в изобразительном искусстве интерпретационный «чосеровский» подход, воскрешающий память о сочинениях Данте, Боккаччо или Петрарки не только на основе прямых иллюстраций (у Чосера – сюжетных цитат), но на основе общеэмоциональных уподоблений. Именно творчество Хавкиной, в характере которого чувствуется что-то роковое и страстное,

настойчивым лейтмотивом проводит тему дантевской любви, «Амога», питающего душу горящим (окровавленным) сердцем:

*Прекрасен солнечный свет.  
Каждый день встает лучезарное солнце,  
И все его могут видеть.  
Но тот, кто не видел,  
как загорается  
И внезапно меркнет  
Сияние любви,  
Тот никогда не поймет,  
Что такое день и ночь*<sup>46</sup>.

Однако если в творчестве Г. Россетти, например, мы можем проследить источники сложения его видения истории Данте и Беатриче (серия работ художника 1850-х годов), опираясь на более-менее точные литературные свидетельства, то прямых иконографических совпадений с книжными источниками в творчестве Хавкиной нет. И все же атмосфера ее произведений, проникнутых трансцендентальными парениями, несет колорит той эмоциональной стилистики, которую в изобразительном искусстве символистов можно было бы обозначить как атмосфера «дантевской любви» (вспомним слова Борисова-Мусатова: «Я все-таки Дант»<sup>47</sup>). Не случайно Эллис увенчал Серебряный век именно «Венцом Данте» (1906), который в эпоху образных метаморфоз сам превратился в литературного героя (в этом плане интересен роман Д. Мережковского, появление которого в 1937 году было органично подготовлено предшествующим символистским опытом): «...высокое, трагическое искание цельного идеала все неотступнее стучится к нам, требуя новых жертв... Что же удивительного, если наша спокойная мысль, наше больное сердце прежде всего и охотнее всего устремляются к эпохам, к тем творцам, которые отмечены своей цельностью... Между ними первый – Данте...»<sup>48</sup>.

Тема любви, молодости, подъема проходит у художницы на трагическом разломе между «предельными упованиями и упоениями жизни» и горячим дыханием смерти. Интересно отметить, что влечение к образам, сквозящим инобытием, отчасти сближает искусство Хавкиной с фантастическими видениями Юрия Ильича Репина (сына И.Е. Репина). Пылающие свечи, звезды, венки, в работах Ю. Репина 1920-х годов имеют не только религиозную, но и мистически-женственную символику. Так, например, на одном из его «Этюд» (Музей-усадьба «Пенаты», инв. 749) иконографически она выражается в настораживающем образе кораллово-розового куста, странность впечатления от которого объясняется тем, что сплетен он из локонов мертвых женских волос. В отличие от Боткина или Савинова, в творчестве Ю. Репина и Хавкиной уже в большей степени проявляется

эмоциональная сторона символизма, чем неразрывно с ним связанная языковая техника модерна. Подобная тенденция объясняется поздним периодом бытования стиля в искусстве. В контексте творчества Репина и Хавкиной уже уместно говорить о тех проблемах, которые возникают на этапе расхождения душевной жизни и пластически-языковой формы, прибегающей к литературному контексту. Там, где модерн стилизовал иконографические мотивы, например, волосы под волны, – духовный подтекст символизма воскрешал целые образы, ощущая в предметных символах, в тех же волосах, «сострадание смерти», приемников души: «Она [смерть] уничтожает все – глаза, губы, тело... Одни волосы остаются... они продолжают жить. Они переживают человека»<sup>49</sup>. Символизм в творчестве Репина и Хавкиной вновь переживает стадию возврата к повествовательно-вербальной форме, но, конечно, уже на новом эмоционально-выразительном уровне (в этом смысле показательна графическая работа Хавкиной «Предостережение» (середина 1910-х годов), композиция которой концентрирует в себе содержательно-иллюстративное начало без прямого литературного источника). Чувство пережило форму. Отчасти, может быть, поэтому творчество художников, продолжавших развиваться в 1920–30-х годах в контексте символистского умонастроения, до сих пор остается в поле малого аналитического освещения.

Усиленная попытка противостоять естественному ходу времени, пересилить его неизменную вековую сущность, ухватиться за светозарные зерна «прекрасных мгновений» в творчестве символистов выразилась почти на программном уровне. «Не будите мертвецов, не будите, пусть спит мое мертвое сердце», – вроде бы зывают их герои<sup>50</sup>. Но меньшая открытость обнажения теневой стороны времени, меньшее чувство жертвенности в ощущении его повседневного ритма совершенно не приемлемы для их идеалистического восприятия картины мира, оживающей в тот момент, когда «мертвые пробуждаются»<sup>51</sup>. Такой «Амог» витает не только в литературных творениях Г. Ибсена, Г. Банга, Ж. Роденбаха, З. Гиппиус или в вышеупомянутом романе И. Рукавишникова, но и в произведениях изобразительного искусства.

Появление эсхатологического оттенка обреченности в творчестве Хавкиной отчасти могут объяснить и внешние обстоятельства жизни художницы, уже с первых шагов в искусстве столкнувшейся с теми скрытыми испытаниями, которые выпадают на пути утверждения себя в качестве художника:

*Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка,  
Не проси об этом счастье, отравляющем миры,  
Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,  
Что такое темный ужас начинателя игры!*<sup>52</sup>

Для Хавкиной путь начинателя был длительным и тяжелым. Дочь «Васильковского мещанина» Керчь-Еникольского градоначальства



(Киевская губерния), Неся Яковлевна пыталась поступить в Императорскую Академию художеств на протяжении нескольких лет<sup>53</sup>. Переживая тяжелые эмоциональные перегрузки, постоянно доказывая свое право на возможность жить в Санкт-Петербурге (будучи еврейкой, она была вынуждена каждый год подтверждать его специальными разрешениями), в 1899 году Хавкина наконец-то добивается желанной цели. В 1904 году художница переходит в мастерскую И.Е. Репина, который отмечает ее «сочную, с богатством красок живопись»<sup>54</sup>. Однако и на последнем этапе возникают трудности. Совет Академии, не утверждая эскизы к ее дипломной картине «Размолвка», лишает художницу мастерской и пособия, и только после заступничества И.Е. Репина, А.А. Киселёва и Ф.А. Рубо Хавкиной было дано право на соискание звания художника (с мастерской и пособием), которое она и получила 30 октября 1908 года. Однако трагические провалы, требующие большой внутренней концентрации, судя по всему, продолжали вторгаться в ее творческую жизнь. В отделе рукописей Государственного Русского музея удалось найти ее письмо к А.Н. Бенуа, без лишних пояснений раскрывающее ту атмосферу одиночества, в которой рождались образы художницы: «Милостивый Государь, Александр Николаевич, давно, года три назад, набралась храбрости и пришла к Вам с большой просьбой, – посмотреть мои работы. Может быть, теперь Вы будете так добры и не откажите мне. Восемь лет, по окончании академии, я работаю в полном одиночестве, посмотрите, – так трудно жить, содержать семью и работать над разрешением интересующей задачи. Как я Вам буду признательна, если вы мне просто скажите, что не стоит отдавать всего искусству! Это будет также большое и доброе дело с Вашей стороны. Я каждый день в мастерской, – с утра до трех»<sup>55</sup>. Письмо не датировано, однако, приведенные в нем факты позволяют предположить, что написано оно в 1916(7?) году, и речь в нем могла идти об упоминавшихся выше работах художницы середины 1910-х годов. Однако не столько внешние, сколько «внутренние воления» (вспоминая терминологию А. Белого<sup>56</sup>) определяют тяжесть или легкость творческой «поступи». Художественная аура искусства Хавкиной – это атмосфера ее личности, выразительный штрих к пониманию которой в искусствоведении может дать, казалось бы, самый незначительный факт. В 1904 году, будучи студенткой Академии художеств, она едет в Москву с целью копировать в Третьяковской галерее работы И.И. Левитана<sup>57</sup>. И что же привлекает художницу в первую очередь? «У омута» (1892) – сумрачно-серебристые воды затихшего пруда в имении Вульффов Бернове, хранящие в своих глубинах память о несчастной любви утопленницы, историю которой романтически преобразил не только Левитан, но и А.С. Пушкин в поэме «Русалка»<sup>58</sup>.

В контексте галлюцинаторно-романтического направления символизма даже на уровне иконографии интересно рассмотреть две масля-



Ил. 13. Э. Берн-Джонс. Зеркало Венеры. 1873–1877. Холст, масло. 122x199,5. Музей Галуста Гюльбенкяна. Лиссабон

ные работы художницы начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. Лишь на поверхностный взгляд их сюжеты носят условный характер, с точки же зрения символизма картины знаковы и метафоричны. Ключ к пониманию их содержания дают не вербальные пояснения изображенного действия, а визуально образная настроенность композиций, выдержанная в духе Пюви де Шаванна и Берн-Джонса (вспомним, например, «Зеркало Венеры», 1873–1877, Музей Галуста Гюльбенкяна, Лиссабон). (Ил. 13.) Обозначены эти произведения как «Сцены с неизвестным сюжетом», что во многом вызвано отсутствием внимания к творчеству художницы и вообще к тем проблемам и тематике, которые были связаны с символизмом на момент поступления вещей в музейную коллекцию в 1971 году. Отношение к Хавкиной иллюстрирует и тот факт, что вещи не были переданы в Русский музей, как и некоторые другие эрмитажные работы русских художников, причисленных к малоинтересным и второстепенным. Хотя не будем забывать, что понятие «второстепенности» очень относительно. Так, например, и о Ф. Тютчеве, поэте-вдохнителе русских символистов впервые упомянул Н.А. Некрасов в статье «Русские второстепенные поэты» (1850), справедливо акцентируя внешние мотивировки возникновения подобной характеристики: «Второстепенный, – объяснял Некрасов, – не по степени достоинств, а по степени известности»<sup>59</sup>. Только знакомство с самими произведениями может открыть их индивидуальный масштаб. На одной из эрмитажных картин Хавкиной на фоне скалистого пейзажа, решенного в зеленовато-бурых и розово-желтых тонах, представлены две обнявшиеся женские фигуры. В отдалении небольшая группа пребывает в позе «оцепенения». Замечу, что в творчестве Хавкиной подобная ико-



*Ил. 14. Н.Я. Хавкина. Облачная сказка. Лист 1. 1915–1917.  
Бумага серая, карандаш, пастель. 46х60. Частное собрание*



*Ил. 15. Н.Я. Хавкина. Аллегория. Лист 3. 1915–1917.  
Бумага серая, карандаш, пастель. 50х68. Частное собрание*

нография передает не только состояние страха или трансцендентного шока, но и предельного вневременного спокойствия. Так, например, на одном из листов ее графической серии середины 1910-х годов голубо-серое пространство «Гармонии» (оборотная сторона) обливает своим серафически отстраненным светом безымянные фигуры, в плавном движении которых ощутим элемент чего-то истуканьего (не случайно, на заднем плане изображены статуи, скрещением рук имитирующие древнеегипетскую позу вечной жизни).

Описанная выше работа из собрания Эрмитажа, возможно, представляет реминисценцию евангельской встречи Марии и Елизаветы. Хотя Хавкина была иудейского вероисповедования, тем не менее, в поэтических медитациях символизма вполне органично смешивались влияния разных культур и даже религий, реальная историческая логика которых уступала место более очевидным и убедительным для их художественного мышления образам, сотканным из чувственного дурмана переживаний и обобщений. Специфическая иллюзорная приподнятость символистского умонастроения над действительностью может объяснить возникновение новозаветных ассоциаций и в творчестве Хавкиной. В скобках нельзя не отметить, что проявления подобного скрещения, казалось бы, сакрально табуированных смыслов нередко встречается и на бытовом житейском срезе (что уже свидетельствует о присутствующей во все времена социальной невнимательности человека к духовной стороне жизни личности). В этом плане небезынтересна запись в аттестате Хавкиной об окончании гимназии: «Ученица Киево-Подольской женской гимназии дочь купеческого сына Неся Яковлевна Хавкина во время пребывания в сем заведении, при отличной нравственности оказала успехи в законе Божиим...»<sup>60</sup>.

Вторая работа музыкальна и иносказательна. На фоне сумеречного пейзажа изображено одинокое шествие женской фигуры в белом одеянии с запрокинутым вверх лицом и закрытыми глазами. Со склона за ней наблюдают еще три фигуры, также облаченные в призрачно-белые драпировки со свечами в руках. Поминальным предстоянием веет от этого отдаленного созерцания. Но, как гласят эмблематы, свеч горящих не утаить<sup>61</sup>. Аура образного мира Хавкиной стала вновь проявляться в начале XXI столетия. Что-то сомнамбулическое, ведомое, ощутимое в эрмитажных произведениях художницы, присуще и той серии из 24 работ 1915–1917 годов<sup>62</sup>, которая дошла до нас наиболее полным отрывком из всего ее рассеянного наследия (частное собрание). В связи с символистским стремлением к образно-поэтическому синтезу вербально-визуального единства, основанного на теории «вчувствования», интересно проследить уже сам рисунок названий листов, образующих данный цикл (цветная бумага, карандаш, пастель): «Облачная сказка» (бум. серая; 46x60) (ил. 14), «Властелин» (бум. серая; 50x65,5), «Аллегория» (бум. серая; 50x68) (ил. 15), «Грусть» (бум. серая; 52,5x72,3),

«Созерцание» (на оборотной стороне «Пейзаж»; бум. серая; 50x65,3), «Юность» (на оборотной стороне стертая композиция «Забвение»; бум. серая; 50,7x68,3), «Грезы весны» (бум. серая; 49,5x70), «Разгул стихии» (бум. серая; 41,8x69), «Расплата» (бум. серая; 46,3x72), «Гармония» (на обороте – вариант композиции; бум. серая; 42x60), «Весна» (бум. зеленая; 44,2x63), «Колесо жизни» (на обороте – вариант композиции; бум. серая; 44,8x65,5), «Молодость» (бум. серая; 45x68,5), «Нимфы» (бум. бежевая; 42,3x68,5) (ил. 16), «Кипарисы» (бум. серая; 50x65,3) (ил. 17), «Вечер» (бум. зеленая; 44,3x63), «Предостережение» (бум. серая; 43x60,5), «Поминание» (бум. зеленая; 44,5x63), «Танец–I» (бум. серая; 38,6x60,8), «Неизвестность» (бум. серая; 63,2x47,7), «Мистерия» (бум. серая; 48,8x64,8), «Фантазия» (бум. серая гофрированная; 60x41), «Танец–II» (бум. серая гофрированная; 41x60); Влюбленные» (на обороте «Дом»; бум. серая; 28x65,3). Работы Хавкиной словно намеренно апеллируют к визуальной лексике распространенных в России XVIII–XIX веков «эмблематов», опираясь на которую внутренние смыслы ее произведений создают новые сюжетные миры языком художественной иконографии. Так, например, экспрессивный танец женских фигур в клубящихся облаках «Молодости», отдаленно напоминает бурный взлет колесницы, означающей, согласно эмблематическим смыслам, триумф, торжество, победу – те состояния всеохватывающего порыва и силы, которые так созвучны переживаниям этого времени. Как можно было заметить, даже сама концепция наименований, которые в творчестве Хавкиной входят важной образной компонентой, отражает аллегорический подтекст. Например: «Колесо жизни» – символ, «почитающийся знаком фортуны, счастья, случая. Иногда означает публичные дороги...»<sup>63</sup>. Метафорически выражаясь, в композиции Хавкиной можно видеть символистский образ «публичной дороги» в ее непреодолимой для человека ипостаси смены возрастов – юности, зрелости, старости; «колеса жизни» как неизбежного движения в вечность. Литературный подтекст понятия круговращения на уровне изобразительного эквивалента она выстраивает с помощью монтажа нескольких сцен в одной композиции, аллегорически передавая образ молодости в виде балетной пары муз и образ смерти в виде обреченно тянущийся цепочки колодников. Однако аллегии эти в силу символистского мировоззренческого опыта преобразуются в более сложную разветвленную систему изобразительного языка, в которой доминирующую роль играет эмоционально-поэтическая концентрация «взвинченных» переживаний, а не литературная повествовательность. Страстная эмоциональная взволнованность работ Хавкиной, проникнутых музыкальными ритмами идеализированных танцевальных движений, сочетается с тем ощущением неуравновешенности, с тем чувством ранимости случаев, которые были знакомы символистам «из глубины», – знакомы тем острее, что путь к ним шел порой через озаряющую высь «Облачной сказки». Сама



Ил. 16. Н.Я. Хавкина. Нимфы. Лист 14. 1915–1917. Бумага бежевая, карандаш, пастель. 42,3x68,5. Частное собрание



Ил. 17. Н.Я. Хавкина. Кипарисы. Лист 15. Бумага серая, карандаш, пастель. 50x65,3. Частное собрание

иконография дает тому наглядные подтверждения: не случайно вьющиеся белые клубы облаков на постели Хавкиной так схожи с пластичным взлетом квадриги Аполлона О. Редона (Колесница Аполлона. 1905–1914; х., м., постель; Музей д'Орсэ). (Ил. 18.) В связи с этой иллюзорностью невольно вспоминаешь лаконичный поэтизм сентенции Джона Рёскина: «Трудно с достоверностью сказать, в чем заключается истинность облаков»<sup>64</sup>. Действительно, можно ли с одномерной точностью говорить, что являют собой желто-золотые предвестия восхода или заката, когда весь горизонт души охвачен сиянием творческой грезы. Не случайно на оборотной стороне «Колеса жизни», среди призрачных зеленеющих мысов, словно символ музыки или покинутой парки, изображен печальный абрис одинокой женской фигуры, не то парящей над краснеющей рекой времени, не то нисходящий (вспомним ивановскую теорию об излучении как проявлении художественного таланта) на землю в ореоле того света, при котором тела теряют тень.

В этом плане небезынтересно отметить, что даже смысловая компоновка отдельных деталей в работах художницы создает возможность двойственных переживаний. Так, например, голубое коловращение полуруинированного речного пейзажа в композиции «Аллегория», подчеркивающая обрывающиеся ритмы античных колонн, в понимании их иконографии акцентирует не столько эмблематическое значение столба как «твердой надежды»<sup>65</sup>, сколько создает образ памяти – конфликтного поля метаморфоз.

В формировании многоголосной поэтико-метафорической атмосферы образов Хавкиной большую роль играет колорит. Лазурно-голубой (чаще ассоциирующийся с райским воспарением юности), мистический синий, лилово-сонный, кроваво-красный (пылающий цвет рока), ослепительно белый – вот та доминирующая колористическая гамма, в атмосфере которой разворачиваются фантастические видения, почти всецело подчиненные задачам эмоционального выражения. Может быть, именно поэтому балетное изящество ее образов порой граничит с бестелесной грацией чего-то, уже лишённого плоти. В искусстве художницы не стоит искать оранжерейных цветов, призванных украсить жизнь. Ее пространственные фантазмогории проникнуты горьким ароматом тлеющих трав, туманных долин или сонных лугов, более схожих с античным царством теней. Какая-то хищная, «кактообразная» метаморфоза чувствуется в оживающих на красном фоне сумрачно-зеленых силуэтах растений («Мистерия»). Но именно античные корни символизма Хавкиной позволяют и в ее творчестве говорить о призрачных садах – идеальном, хотя и пугающем месте потустороннего мира, освещенном то сновиденческим светом нимфейных озер («Нимфы»), то кровавым полыханием небесного рока. Не случайно одним из частых компонентов композиций Хавкиной являются строгие символы кладбищенского сада – кипарисы. Если попытаться назвать синтетичное пространство ее художественных грез



*Ил. 18. О. Редон. Колесница Аполлона. 1905–1914. Холст, масло, пастель. Музей д'Орсэ. Париж*

по имени, то оно не что иное, как незримый сад бестелесных душ, пилигримствующих по обетованным полянам. Воображаемые сады странствующих, танцующих или спящих призраков облакаются у Хавкиной в сюжетно-осязаемую иконографию загробного Элизиума, освященного свечами памяти («Кипарисы», «Поминание»). Мотив шествия вдоль гибких рек, живописной пластичностью пробуждающих воспоминание об осенних реках Италии, или неподвижного пребывания среди руин древних вилл, с их огромными участками дикой свободной природы, продолжают в творчестве художницы развитие того варианта садово-парковой иконографии, которую заложили «Элизиум» (1906) Л. Бакста, «Пан»



(1899) и «Суд Париса» («Минерва», «Венера, Амур и Парис», «Юнона», 1893) М. Врубеля.

В драме «Мираж» Ж. Роденбах формулирует два варианта подхода к осознанию выразительных средств языка ассоциаций: «мания сравнений» и «понимание сравнений»<sup>66</sup>. Садово-парковая иконография в живописи Боткина, Савинова, Хавкиной и многих других еще ждущих своего часа художников, выражается на уровне понимания – опосредованно, не напрямую. Как уже отмечалось выше, о цветочной иконографии модерна пишут довольно часто, но о садово-парковом истоке подобных визуальных мотивов практически не упоминают. А ведь вера в созвучия и «соответствия», призывы «вглубь» и «высь» были далеко не пустым фразерством. За видимыми явлениями символистское умонастроение всегда ощущало внутренние мотивировки, порой уводящие к мистическим глубинам средневековья, воскрешая на новом уровне древние теории психологической соразмерности внешних форм и внутреннего переживания. Поэтическая теософия Серебряного века, в которую вылились поиски божественного начала во вселенной, поиски утраченного рая на земле не только у художников или музыкантов (с профессиональной точки зрения ученых – эстетиков-дилетантов), но и у писателей-философов по призванию, дает тому многочисленные подтверждения. В контексте нашей проблематики яркую иллюстрацию подобному образно-синтетичному методу мышления дает, например, статья В.И. Иванова «О границах искусства», пробуждающая отголоски средневековой теории трехступенчатого созерцания предмета в зависимости от разной дистанции сближения с ним – вне нас, в нас и над нами. Образы художников-символистов, в том числе и Боткина, Савинова, Хавкиной, стремившихся к «недостижимому», к тому, что «над нами», почти всецело связаны с прониновенным взглядом на мир изнутри личности. Мистериозность, огненность, лучистость, светозарность – все это проявление того погруженного в мечты умонастроения, которое главным законом жизни полагало не естественный, а «сверхъестественный отбор» (в февральском номере журнала «Весы» за 1907 год было опубликовано почти программное в этом смысле сочинение Шарля ван Лерберга под одноименным названием<sup>67</sup>). Творчество Боткина, Савинова, Хавкиной, вводя новые, развивавшиеся в интернациональном русле художественных поисков варианты образных систем, в очередной раз подтверждает принципиальную для понимания искусства *fin de siècle* закономерность. Если модерн как стиль, связанный с материальной сферой, с задачей выявить и гармонизовать в единое целое формообразующие элементы, соотносен с визуально-декоративным планом действительности, то высшие проявления символизма – оборотень этой земной формы, душевный уровень ее жизни, из синтеза которых и возникает художественное целое *Art Nouveau*. Прибегая к стилистике ушедшей эпохи, можно сказать, что в то время как модерн выявляет иконографические черты жизни,

символизм прислушивается и видит их по ощущению – запаху, звуку: «Где-то близко лесная гвоздика, я не вижу ее, я узнаю ее по запаху»<sup>68</sup>.

Лилии, орхидеи, розы и маки *fin de siècle* – не поверхностный пустоцвет *Belle Époque*. «Сады моей души всегда узорны», – писал Н. Гумилёв<sup>69</sup>, поэтически отражая внутреннюю генетику орнаментальной вязи модерна, историческая фактура которого оказывается намного глубже в контексте творчества малоизученных или совершенно забытых художников. Точно колеблющиеся звуковые волны, их имена подобны проступившим на расстоянии столетия обертонам, расширяющим диапазон звучания русского символизма до его эмоционально-смысловых, иконографических и хронологических сближений с интернациональным руслом модерна. Причем существенно важным итогом выявления этого невербализованного искусствovedческой оптикой пласта искусства является обнаружение тех общеевропейских психологических и фактологических нюансов, которые позволяют говорить о примерах интернационального варианта стиля не только на уровне подражания, но и на уровне одновременного формотворчества (например, Боткин – «набиды»).

Проблематика искусства Боткина, Хавкиной и Савинова символистского периода так или иначе оказывается связанной с эстетической культурой и художественно-декоративными поисками Западной Европы, что дает возможность обстоятельнее проанализировать нижние (начало 1890-х годов, Боткин) и верхние (конец 1910-х – начало 1920-х, Хавкина, В. Милиоти, Ю. Репин) рубежи русского символизма в качестве этапов, наиболее тесно приближающихся к интернациональному варианту модерна (что нисколько не ущемляет самобытности произведений художников). В перспективе дальнейших размышлений небезынтересно отметить и еще одно симптоматичное наблюдение, открывающееся уже на следующем модернистском этапе эволюции отечественного искусства – подспудно развивавшуюся в советском искусстве тихую струю космополитических тенденций в творчестве тех мастеров, чья молодость пришлось на расцвет раннего авангарда (вспомним хотя бы внутренние диалоги с западноевропейской художественной культурой, которые до конца своего творческого пути продолжал вести А. Шевченко). Однако этот штрих – направление будущих исследований.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Бодлер Ш. Плаваньё // Бодлер Ш. Цветы зла. М., 2004. С. 188.
- 2 Более подробную информацию о художнике см.: Давыдова О.С. Фёдор Боткин. Апология воображения // Собрание. 2011. № 2. С. 26–35.
- 3 Письмо Ф.В. Боткина И.С. Остроухову. 1 (13) мая 1899. Париж – Москва. ОРГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1307. Л. 3 об.– 4.
- 4 Степун Ф.А. Портреты. СПб., 1999. С. 182. Интерпретируя философскую теорию Г.В. фон Лейбница, понятие «монадологического одиночества» впервые ввел Ф. Степун применительно к психологическому типу сверхсильной душевной концентрации, «нутряного» видения, характерного для символистского мировоззрения, в частности, А. Белого.
- 5 На Выставке русских и финляндских художников (16 февраля – 23 января 1898, Музей ЦУТР барона А.Л. Штиглица) Фёдор Боткин представил три работы: № 47. Три женских силуэта. Опыт декоративного мотива в желтых тонах (1200 р.); №48. Женский силуэт и № 49. Женский силуэт (могут служить проектом для вышивки шерстью, по 500 р.). См.: Каталог выставки русских и финляндских художников, 1898. С. 6.
- 6 На 1-й Международной художественной выставке журнала «Мир искусства», открывшейся 18 января 1899 года в залах музея Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, Ф. Боткин экспонировал три произведения: № 45. Портрет (600 р.); № 46. Головка (225 р.); № 47. Портрет (225р.). См.: Каталог выставки картин журнала «Мир искусства». СПб., 1899. С. 6. Интересно отметить, что уровень цен на произведения Боткина балансировал в границах между средними показателями мастеров французского салона (Э. Аман-Жан – от 190 р. до 1320 р.; Л. Анкетен – от 265 р. до 565 р.) и русскими художниками первой волны символизма (И. Левитан, В. Серов, А. Бенуа, К. Сомов, А. Бакст и др.). Так, например, «Сентябрьский день» Левитана (Выставка русских и финляндских художников) оценивался в 600 р., «Замок» А. Бенуа (Выставка русских и финляндских художников) – в 175 р., а его же «Маскарад» – в 800 р. (1-я выставка «Мир искусства»), «Девушка в шляпе» Бакста – в 500 р. (1-я выставка «Мир искусства»). Выразительную параллель привносят цены на произведения французских импрессионистов, привезенных на 1-ю выставку «Мир искусства»: «Зимний пейзаж» К. Моне – 9375 р.; «Жокеи» Э. Дега – 40 000 р.
- 7 Возможно, Боткин уехал за границу еще в конце 1886 года, что в настоящее время уточняется.
- 8 На основании того, что серия датирована общей записью «1915–1917», а индивидуальная датировка каждого отдельного листа отсутствует, далее по тексту при описании конкретной композиции в отрыве от общего цикла будет использоваться более объективная с научной точки зрения формулировка – «середина 1910-х годов».
- 9 Подробнее см.: Киселёв М.Ф. Поэтический мир В. Милиоти // Искусство. 1975. № 5. С. 44–51.
- 10 См.: Савинов А.И. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1983. Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 2000. С. 175; Русский символизм. Голубая

- роза. Каталог выставки ГТГ. М., 2006. С. 106.
- 11 Тертуллиан К.С.Ф. О душе. СПб., 2008. С. 76.
  - 12 Как вспоминает дочь Хавкиной – Евгения Даниловна Саминская, первой причиной, помешавшей заключить брак между небезызвестным в свое время художником Михаилом Давидовичем Бернштейном, протестантом по вероисповеданию, и Несею Яковлевной, иудейкой, была разность религий. В 1904 году у них родился ребенок (вышеупомянутая Евгения Даниловна), а спустя полтора года Бернштейн женился на другой женщине.
  - 13 В интересующий нас период начала XX столетия – период бытования и угасания модерна и символизма – Хавкина совершила две поездки за границу (весна – осень 1900 года, весна – лето 1903), по России художница путешествовала неоднократно. Подробнее см.: Дело канцелярии Императорской Академии Художеств. Хавкина Несея Яковлевна. РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Ед. хр. И–49. Л. 22–23. Л. 30.
  - 14 Глаголь С. Фёдор Владимирович Боткин. М., 1907. Ил. № 11.
  - 15 Подробнее см.: Беньямин В. Париж, столица XIX столетия // Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 153–165.
  - 16 Письмо А.И. Савинова Д.Н. Кардовскому. Марг, 1909 // Савинов А.И. Указ. соч. С. 146.
  - 17 Письмо А.И. Савинова Д.Н. Кардовскому. 22 апреля 1906 // Савинов А.И. Указ. соч. С. 112.
  - 18 Цит. по: Глаголь С. Фёдор Владимирович Боткин. 1861–1906. М., 1907. С. 11–12. Сразу хочу отметить, что в этой единственной не газетной публикации о творчестве художника С. Голоушев (настоящая фамилия Глаголя) допустил ряд значительных ошибок. Небольшой текст книжечки хотя и содержит верные искусствоведческие наблюдения, с точки зрения освещения индивидуальности Боткина носит достаточно условный характер, тем более поверхностный, если учесть личное знакомство Голоушева с семьей художника.
  - 19 Частное собрание. Работа воспроизведена в каталоге аукционного дома «Альфа-Арт»: Русское и западно-европейское искусство XVII–XX веков. Аукцион № 20. Живопись. Графика. Декоративно-прикладное искусство. 11.06.1994, Москва. Индекс № 21.
  - 20 Письмо С.П. Яремича А.Н. Бенуа. 2 (15) марта 1905, Париж – Санкт-Петербург. ОР ГЭ. Ф. 9. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 79.
  - 21 Письмо Ф.В. Боткина И.С. Остроухову. 3 (15) мая 1892. Париж – Москва. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1282. Л. 2.
  - 22 Цит. по: Фрейд З. Психопатология обиденной жизни // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 2008. С. 272.
  - 23 Подобные отзывы можно было встретить и у других критиков. Например, Н. Селиванов, писавший под псевдонимом Старовер, назвал вещи Боткина не чем иным, как «безобразием». Причем произведения Фёдора Владимировича оказались в одной компании с «мазней» М. Врубеля (панно «Утро») (Подробнее см.: Старовер. Наши импрессионисты и символисты // Санкт-Петербургские ведомости. 1897. 8 (20) февраля. № 38). Справедливости ради стоит отметить, что

- в 1902 году Селиванов, посетивший в Париже мастерскую к тому времени уже тяжело больного Боткина, дал прямо противоположную, глубоко продуманную оценку творчества мастера (Селиванов Н. Ф.В. Боткин // Санкт-Петербургские ведомости. 1902. 7 (20) сентября. № 244).
- 24 Михайловский Н.К. Четыре художественных выставки // Русское богатство. 1898. № 3, март. С. 148–149.
  - 25 Критические заметки. Сезон выставок // Мир Божий. Ежемесячный литературный и научно-популярный журнал для самообразования. 1898. Апрель. Отдел 2. С. 2
  - 26 РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Ед. хр. И–49. Л. 11–12.
  - 27 Рукавишников И.С. Автобиография. Цит. по: Рукавишников И.С. Проклятый род. Нижний Новгород. 1999. С. 8.
  - 28 Там же. С. 244–246.
  - 29 Письмо Ф.В. Боткина И.С. Остроухову. 3 (15) мая 1899, Париж – Москва. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 3об.
  - 30 Балека Я. Синий. Цвет жизни и смерти. Метафизика цвета. М., 2008. С. 44.
  - 31 Письмо А.И. Савинова матери. 1908. Петербург – Саратов // Савинов А.И. Указ. соч. С. 134.
  - 32 Банг Г. Белый дом. М., 1911. С. 72.
  - 33 Данте Алигьери. Новая жизнь. М., 2002. С. 30.
  - 34 Письмо Ф.В. Боткина И.С. Остроухову. 3 (15) мая 1892. Париж – Москва. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1282. Л. 2 об.
  - 35 Белый А. Северная симфония // Белый А. Серебряный голубь. М., 2001. С. 26.
  - 36 Бальмонт К. Стихотворения. Л., 1969. С. 182.
  - 37 Письмо Ф.В. Боткина И.С. Остроухову. 21 февраля (5 марта) 1895, Париж – Москва. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1288. Л. 2 – 2 об.
  - 38 Творческая роль Боткина, причисленного в советское время к художникам-декадентам второго плана, в процессе формирования русского символизма оказалась вне поля зрения ведущих историков и теоретиков модерна во многом и в связи с трудностями чисто практического характера. Как очевидно, аналитический процесс искусствоведческой мысли невозможен без наличия художественного произведения. Собрание картин Боткина, попавшее после революции в Государственный музейный фонд, начало рассеиваться по всей территории бывшего СССР уже в 1920-е годы. Причем процесс этот продолжился и в 1930–60-е годы, когда произведения Боткина передавались из одного музея в другой без учета точных описаний. Такова, например, ситуация вокруг Государственного Русского музея, купившего в 1907 году «Женскую головку» (1890-е, х., м.; 52x36), а в 1940 году передавшего этюд в музей города Орджоникидзе (ныне – Художественный музей им. М.С. Туганова, Владикавказ), или Государственной Третьяковской галереи, в 1901 году приобретшей «Портрет девушки». В 1929 году данная работа, обозначенная как «Женская голова» (1900), была передана ГТГ в Краеведческий музей им. В.К. Арсеньева города Владивостока. В 1966 году «Портрет девушки» (историческое название) поступил в Приморскую государственную картинную галерею, в которой находится по сей день. В настоя-

- щее время удалось выявить наличие произведений художника в 20 музеях и трех частных собраниях.
- 39 Боткин С. Эстетическое значение красок // В мире искусств. Киев, 1909, № 2–3. С. 7–16.
- 40 Письмо Ф.В. Боткина А.Е. Боткиной. 23 января (5 февраля) 1902, Париж – Москва. ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1327. Л. 2.
- 41 Вальтер Скотт. Дева озера // Вальтер Скотт. Собрание сочинений в 20 томах. М., 1965. Т. 19. С. 515.
- 42 Жид А. Яства земные. Поэма // Жид А. Собрание сочинений в семи томах. М., 2002. Т. 1. С. 201.
- 43 Анненский И.Ф. Май // Анненский И.Ф. Избранные произведения. Л., 1988. С. 36.
- 44 Цит. по: Фелди-Дожа К. Вена и Будапешт в Санкт-Петербурге: от историзма к авангарду // Две империи – три столицы. Культурно-исторические параллели и взаимодействия в конце XIX – начале XX в. Будапешт, 2006. С. 143.
- 45 Письмо Ф.В. Боткина И.С. Остроухову. Париж – Москва. 3 (15) февраля 1892. РГАЛИ. Ф. 822. Оп. 1. Ед. хр. 252. Л. 2–2 об.
- 46 Банг Г. Указ. соч. С. 78.
- 47 Письма В.Э. Борисова-Мусатова Л.П. Захаровой. Машинописные копии... от 20 июня. Л. 12.
- 48 Эллис (Кобылинский Л.Л.). Венец Данте // Эллис (Кобылинский Л.Л.). Неизданное и несобранное. Томск, 2000. С. 3.
- 49 Роденбах Ж. Мираж // Собр. соч. Т. V. С. 56.
- 50 Банг Г. Указ. соч. С. 87.
- 51 Для более глубокого вхождения в проблематику вопроса отсылаю читателя непосредственно к источникам. См., например: Ибсен Г. Когда мы, мертвецы, пробуждаемся. Драматический эпилог в трех действиях // Ибсен Г. Полное собрание сочинений. СПб., 1909. С. 74–129.
- 52 Гумилёв Н. Волшебная скрипка // Гумилёв Н. Избранное. М., 1999. С. 67.
- 53 В «Списке русских художников Императорской Академии Художеств», составленном С.Н. Кондаковым, поступление Хавкиной датировано 1892 годом (См.: «Императорская Санкт-Петербургская Академия Художеств. 1764–1914». СПб., 1911–1915. Ч. II. С. 210). Однако документов, подтверждающих этот факт, обнаружить не удалось. Архивные данные свидетельствуют об ином развитии реальных событий. В 1897 году Хавкина безуспешно держала экзамены в Академию художеств, хотя и получила право быть «зачисленной в число учениц Высшего Художественного училища на испытание». Подобная ситуация повторилась и в 1898 году, и лишь в 1899/1900 Неся Яковлевна стала полноценным учащимся Императорской Академии художеств.
- 54 Репин И.Е. Заявление профессора, бывшего руководителя мастерской от 30.12.1907. РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Ед. хр. И–49. Л. 47.
- 55 Письмо Н.Я. Хавкиной А.Н. Бенуа. 30 февраля (?) ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 1685. Л. 1–2. Письмо не датировано, однако на основе косвенной документации можно предположить 1916 (7?) год.

- 56 Белый А. Начало века. М., 1990. С. 10.
- 57 Ходатайство Императорской Академии художеств в Третьяковскую галерею от 18 марта 1904 года. РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Ед. хр. И–49. Л. 22–23. Л. 32.
- 58 О внутренних подтекстах работы Левитана «У омута», на интерпретационном уровне искусствоведческого анализа входящего в трилогию души – «Вечерний звон», «У омута», «Над вечным покоем». Подробнее см.: Давыдова О.С. Музыка для глаз, живопись для слуха. О символизме (Врубель, Левитан) // Собрание. 2008. № 4. С. 68–79.
- 59 Цит. по: Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии // Мережковский Д.С. В тихом омуте. М., 1991. С. 416.
- 60 РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Ед. хр. И–49. Л. 20.
- 61 Изобразительные истоки этой мысли можно найти, например, еще в имевшей большую популярность в XVIII и XIX веках книге «*Symbola et Emblemata selecta...*», изданной в Амстердаме в 1705 году по указу Петра. В 1788 году она была переиздана Нестором Максимовичем Амбодиком: «*Эмвлемы и символы избранные, на Российский, Латинский, Французский, Немецкий и Английский языки переложенные, и ныне во граде Св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком*» (СПб., Императорская типография, 1788). В наше время было также осуществлено переиздание: А.Е. Махов *Эмблемы и символы*. М., 2000. Эмблема № 784, изображающая купидона, «*хотящего сокрыть горящую свечу*», гласит: «*Не могу утаить. Нельзя скрыть*» (Махов А.Е. Указ. соч. С. 266).
- 62 См. сноску 8.
- 63 Махов А.Е. Указ. соч. С. 57.
- 64 Рёскин Д. Современные художники. М., 1901. С. 257.
- 65 Махов А.Е. Указ. соч. С. 58.
- 66 Роденбах Ж. Указ. соч. С. 63.
- 67 Лерберг Ш. ван. Сверхъестественный отбор. Сказка // *Весы*. 1907. № 2. С. 14–41.
- 68 Гамсун К. Пан // Гамсун К. Пан. Виктория: романы / пер. с норвеж. Е. Суриц, Ю. Яхнина. СПб., 2007. С. 38.
- 69 Гумилёв Н.С. Сады души // Гумилёв Н.С. Избранное. М., 1999. С. 48.