

Ольга Давыдова

## Вспоминая мечты: поэтические принципы в искусстве В. Э. Борисова- Мусатова<sup>1</sup>

Статья посвящена анализу особенностей проявления поэтических принципов творческого мышления в изобразительном искусстве конца XIX — начала XX века на примере творчества В. Э. Борисова-Мусатова. Поэзия рассматривается в качестве первоисточника формирования особой символистской иконографии, синтезирующей воображение и воспоминания, как реальные, так и мечтаемые. Воспоминания-грезы не столько воскрешали историческую реальность старины, сколько отражали внутренний мир самих художников через обращение к прошлому. Исследование ретроспективной природы воображения позволяет по-новому взглянуть на индивидуальные особенности стиля модерн.

Ключевые слова:

модерн, символизм, идеализм,  
изобразительное искусство, иконология,  
поэзия, поэтика,  
душа, воспоминания, воображение,  
ретроспективизм, пассеизм, прошлое,  
грезы, мечты, Борисов-Мусатов.

*...всякое именование события, связанное с удержанием исчезающего, всякое именование событийного присутствия имеют поэтическую природу.*

Ален Бадью. Малое руководство по инэстетике

*В своей жажде сыграть какую-то роль, сцены с самого начала выставляют себя как воспоминания...*

Ролан Барт. Фрагменты любовной речи

Роль ретроспективных тенденций в изобразительном искусстве эпохи модерна велика и сложна. В это время проблема артистического взаимодействия с прошлым находила выражение как на уровне формальных решений — стилизаций, цитирований и заимствований, — так и на уровне психологии понимания внутренней природы творческого процесса. Вопросы аутентичности современных художественных образов романтизированным первообразами, извлеченным из контекста предшествующих периодов истории искусства [см.: 22, 20]; вопросы о критериях интерпретационной подлинности и степени индивидуальной свободы новой символистской живописи в диалоге с поэтикой искусства минувшего получили интернациональное значение в художественной жизни рубежа XIX–XX веков. В данной статье ретроспективные тенденции будут рассмотрены как симптомы нового метода пластического мышления художников, воссоздававших на холсте или бумаге не столько натурный, сколько сочиненный умозрительный образ. В результате принципиального акцента, поставленного художниками на выражении субъективно-личностной интонации в отношении новизны к старине, в искусстве ведущих мастеров модерна следует говорить не о буквальных заимствованиях или подделках под прошлое, а о самобытной

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках гранта РГНФ, проект № 16-04-00087.

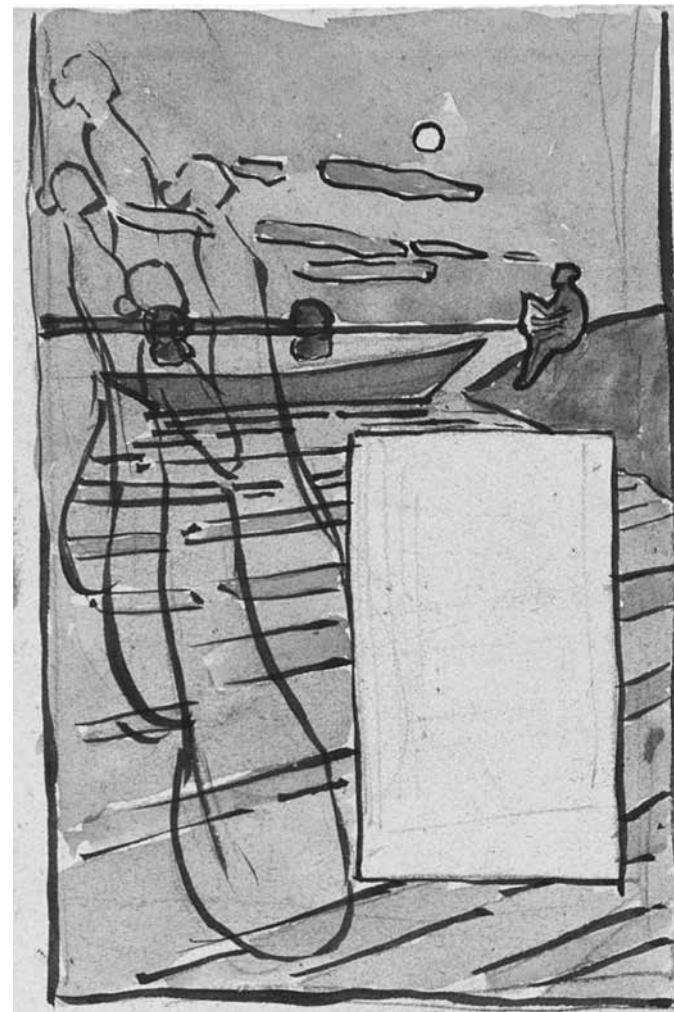
подлинности и оригинальности индивидуальной поэтики их произведений. Иными словами, в статье будет исследован феномен ретроспективизма как проявление поэтических принципов художественного мышления, нашедших отражение на иконографическом и психологическом уровнях в искусстве символистов.

Возьму на себя смелость предположить, что именно поэтический, а не прозаический тип мышления был тем скрытым от внешнего анализа источником, кульминационным воплощением которого стал художественный язык модерна. В искусстве рубежа XIX–XX столетий современный на тот момент художественный образ складывался под влиянием двух основных начал — памяти и воображения. Причем именно поэтика воспоминаний, особое состояние завершенности прошлым придает мечтаемым образам художников визуальную реальность событий, произошедших в скрытой жизни души каждого из них. «Ретроспективизм», «пассеизм», «эпошность»<sup>2</sup> — наиболее устоявшиеся характеристики в разговоре о творчестве «мирискусников», В. Э. Борисова-Мусатова, да и многих западноевропейских мастеров, отражавших в своем искусстве романтико-символистское мироощущение (начиная от Гюстава Мора и Пюви де Шаванна до «набидов» и экспрессионистов). Не ставя перед собой задачу подробного анализа в одной статье всех возможных в контексте данной темы примеров, в настоящем исследовании сосредоточимся на отдельных проявлениях поэтического мышления в творчестве Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова (1870–1905), проецируя общие выводы и на других символистов.

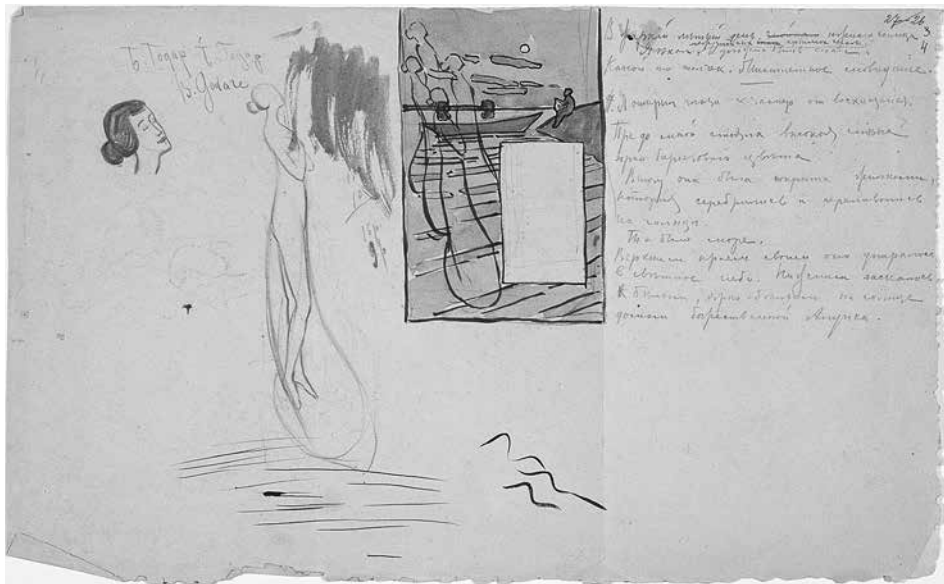
В качестве эпиграфа и иллюстративного лейтмотива рассмотрим маленькую акварельную работу художника, созданную кавказско-крымским летом 1895 года и сохранившуюся в его личных бумагах в Отделе рукописей Русского музея<sup>3</sup>. (Ил. 1–2.) Наряду со стихотворными и прозаическими заметками Борисова-Мусатова (записями мыслей об искусстве, впечатлениях и сновидениях), она позволяет глубже понять

2 Этот ныне полузабытый термин появился в словаре мирискусников одновременно со словом «пассеизм». И хотя к ним обоим Александр Бенуа, например, относился критически, тем не менее аура «ароматной» фактуры прошлого образно оживает в понятии «эпошность». См. об этом: [б, с. 602–603].

3 *Без названия (набросок)*. Фрагмент. 1895. Бумага, акварель, тушь, карандаш. 12,8 x 8,2. Размер листа: 23 x 38,2. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург // Разворот листа из *Различных записок и набросков В. Э. Борисова-Мусатова*. ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 42. Л. 4–5 об. Ед. хр. 42. Л. 4–5 об.



1. Виктор Борисов-Мусатов  
*Без названия (набросок)*. Фрагмент. 1895  
Бумага, акварель, тушь, карандаш  
12,8 x 8,2. Размер листа: 23 x 38,2  
Разворот листа из *Различных записок  
и набросков В. Э. Борисова-Мусатова*  
ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 42. Л. 4–5 об.  
© Государственный Русский музей,  
Санкт-Петербург, 2016



2. Виктор Борисов-Мусатов. Разворот листа из *Различных записок и набросков В. Э. Борисова-Мусатова*. 1895. Бумага, акварель, тушь, карандаш 23 × 38,2 ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 42 Л. 4–5 об. © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2016

поэтическое мироощущение художника-символиста, метафорический смысл образного языка которого уходит корнями в возвышающую тоску по гармоничному творческому миру. Эта ранящая и в то же время сладостная ностальгия словно воплощает ту «грезу о единстве» [3, с. 46], внутреннее переживание которой схоже с переживанием любви в ее идеальной платонической сущности (как это показал Ролан Барт во «Фрагментах любовной речи», 1977). Важно отметить, что и ученые, специально занимавшиеся исследованиями природы поэтических образов, считали источником поэзии в искусстве именно «грезящее сознание» [4, с. 11], способное обобщать даже трагические темы в новую иллюзорную явь гармоничной художественной формы. Так, французский филолог Гастон Башляр, одним из первых попытавшийся сформу-

лировать особенности проявления поэтических принципов мышления, назвал ведущей внутренней силой в создании стихотворной реальности «грезовидцев слов» (поэтов) созидательное доверие к грезам: «Говоря о “Поэтике грезы” <...> я хотел отметить силу единства, пронизывающую все существо мечтателя, когда он оказывается действительно верным своим мечтам, я хотел бы подчеркнуть, что эти мечты также обретают свою целостность, исходя из факта своей поэтической значимости. Поэзия созидает одновременно и самого мечтателя, и его мир» [4, с. 20].

«Греза о единстве» ощутима почти в каждом произведении Борисова-Мусатова, особенно в период с 1898 по 1905 год, когда художник был погружен в процесс интенсивного формирования индивидуальной иконографии. Стихотворная форма произведений Борисова-Мусатова обладает собственной чисто визуальной рифмой. Не случайно порой кажется, что пластически выверенные паузы «воздушных пустот», которые овевает череду повторяющихся женских образов на его полотнах (например, в «Изумрудном ожерелье», 1903–1904, ГТГ, ил. 8; «Осеннем вечере», 1904–1905, ГТГ, ил. 3; «Реквиеме», 1905, ГТГ, ил. 9), словно вторят шепоту «поэта-фавна» Стефана Малларме: «ПОВЕДАЙТЕ, ВОСПОМИНАНИЯ» [цит. по: 1, с. 132], «...ПАМЯТЬЮ я кожу раздую/Прошедшего...» [24, с. 91].

Зарождение поэзии внутри уединенных пауз молчания, когда усиленно работает память, не раз отмечали как сами художники-символисты, так и писавшие об искусстве XX века Гастон Башляр, Ролан Барт, Ален Бадью, Кристина Мельдаль и другие мыслители. «Поэзию должна окружать тишина», — верит Малларме [25, с. 270]. «Его (грезовидца. — О. Д.) мечта — это жизнь, проникнутая молчанием и тишиной. Именно этот молчаливый покой и хочет передать поэт», — утверждает Башляр [4, с. 44]. В этом контексте особенно точным выглядит один из итоговых выводов, сделанных Владимиром Станюковичем в первом монографическом очерке 1906 года, посвященном Борисову-Мусатову, о поэтических причинах обращения художника к иконографическим мотивам прошлого: «Видя, что текущие минуты не дают необходимой для его созданий тишины — он обратился к старине, но не с целью воспроизвести ушедшую жизнь, а потому, что ее тишина давала ему возможность полно выразить себя» [26, с. 46].

В искусстве модерна воспоминания выступают внешним резонатором внутреннего мечтательного строя души. Именно поэтому живопись символистов нельзя понять, отвлекаясь от их воображаемых

грез о былом и пытаюсь сравнивать подлинную историческую реальность с тем иллюзорным мифом о прошлом, в котором художники не только воскрешали историю, но и раскрывали собственную душу. Отмечу, что именно момент припоминания, реконструкции чувства, момент «позы в полуобороте», когда вроде бы и видишь что-то сквозное, и до конца не можешь уловить его нематериальные черты, многие исследователи поэтического начала в искусстве связывают с основным конструктивным моментом на пути обретения стихотворной формы: «В вихре слов шепот памяти слышен» [4, с. 31] (также см., например, «Философия фавна» Алена Бадью, «Поэтика грез» Гастона Башляра).

Подлинная поэтическая интонация зачастую рождается также легко, как обрывается короткий вздох. Эта невесомость, замороженность мгновением ощутима и в вышеназванной акварельной миниатюре Борисова-Мусатова, предположительно написанной художником летом 1895 года во время путешествия по Крыму. Ей присущ и принцип метафорической иконографии, концентрирующей тему потусторонних странствий души во фрагменте пластического образа. Символическим выражением темы душевных кочевий служат плывущие в двух измерениях — неба и моря — прозрачные контуры размноженной женской фигуры, словно наглядно вторящие словам романтика Генриха Гейне о том, «что вдохновение имеет все свойства воспоминания», как будто сочинитель вел «предварительную жизнь после странствия на земле под разными видами» [15, с. 10]. Безусловно, мысль Гейне можно распространить, помимо Борисова-Мусатова, и на других художников-символистов. Психологические нюансы и пластические принципы образа-припоминания, образа-грезы, физически не существовавшего, но творчески уловимого, убеждают в своей реальности поэтическими способами преобразования внешнего пространства — особым композиционным ритмом и колористическим строем, подчиненным законам индивидуального художественного видения. Данные особенности позволяют говорить о воспоминаниях одновременно и в качестве устойчивого сюжетного лейтмотива в искусстве модерна, и как об источнике поэтических принципов формотворчества.

Возвращаясь к анализу упомянутого выше этюда-фантазии Борисова-Мусатова, звучащего в контексте его творчества своеобразным лирическим отрывком, можно обнаружить еще одну особенность, присущую любой подлинной поэтической единице. Я имею в виду тот синтетически емкий смысловой потенциал личностного, «субъективно-камерного»



3. Виктор Борисов-Мусатов. *Осенний вечер*. Эскиз композиции из цикла росписей *Времена года*. 1904–1905. Бумага, акварель, графитный карандаш, перо. 61,7 × 98. Государственная Третьяковская галерея

универсализма, который характерен как для малой, так и для большой «стихотворной» формы (картины или даже фрески). Отметим такие присущие наброску черты, как повышенная декоративная и содержательно значимая роль ритмического начала, текучесть и плавность линейного рисунка, тонко срежиссированная колористическая гамма, в которой солируют два наиболее близких палитре Борисова-Мусатова тона — голубой и розовый. Стихотворную логику нельзя не почувствовать и в общей музыкальности атмосферы, и в метафорической звучности сюжета, в воображаемом пространстве которого плывет четыре раза повторенный образ-видение — идеал души или душевный идеал, на протяжении всей жизни волновавший художника: «О, я давно в душе лелеял/Ростана грустный идеал...» [12]. Отметим, что принцип повтора будет характерен и для знаковых в творческом плане произведений Борисова-Мусатова зрелого периода, таких как «Изумрудное ожерелье» и «Реквием» (1905, ГТГ, ил. 8, 9), в которых художник калькировал фигуры. Причем прослеживаемость женских образов в акварели из собрания Отдела рукописей Русского музея, вернее одного женского образа, пластически повторенного, точно стихотворная рифма, воплощает индивидуальную трактовку Борисова-Мусатова понятия вечной женственности как потусторонней



4. Виктор Борисов-Мусатов  
*У водоема*. 1902–1903  
Холст, темпера. 177 × 216  
Государственная Третьяковская галерея

неземной сущности души, в своей земной ипостаси телесного обличья обреченной на уход: «**ВООБРАЖАЕМЫХ НА БЕЛОМ СВЕТЕ/НЕ БУДЕТ НЕ БЫЛО И НЕТ В ЖИВЫХ...**» [23, с. 171].

В маленькой акварельной «заметке» из записной книжки Борисова-Мусатова уместятся те качества поэтической отстраненности, поэтического ретроспективизма, что позволяют взглянуть на себя изнутри воспоминания — как на мечтателя, задумавшегося над чистым листом бумаги (холста) и еще не успевшего переложить грезы на язык слова, линии или живописного пятна.

Даже если мы захотим быть чистыми формалистами и попытаемся проанализировать визуальную миниатюру Борисова-Мусатова



5. Александр Бенуа. *Сентиментальная прогулка*. 1899. Бумага, акварель, гуашь. 60,3 × 47,5. Башкирский художественный музей, Уфа

(и большинство других его произведений) с точки зрения теоретических критериев поэзии, то и здесь можно будет увидеть больше визуальных аналогий, чем противоречий. Так, например, вспоминая о двух главных правилах поэтического произведения, выделенных Фердинандом де Соссюром, о «законе парности» и «законе слов-тем»<sup>4</sup>, следует отметить, что их визуальные параллели можно найти в изобразительном искусстве символистов. Несмотря на внутреннюю драматургию, отдельные

4 Трактовка правил поэтики Соссюра приведены с опорой на книгу: Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть [8, с. 328].

яркие вспышки и даже диссонансы в локальных фрагментах композиций, — в этой связи вспомним фактуру живописи Михаила Врубеля, или, говоря о Борисове-Мусатове, пестрый мажорный аккорд цветового узора отражений в его «Водоеме» (1902–1903, ГТГ, ил. 4), — произведения художников-символистов в общем и целом почти всегда ориентированы на органическое равновесие рифмы. Так, например, даже срезая фигуру девушки с левого края холста в «Изумрудном ожерелье», Борисов-Мусатов все равно находит тот сбалансированный ритм в организации группы, при котором возникает эффект непрерывности и согласованности движения, эффект «музыкальной парности» в чередовании фигур, что и создает впечатление поэтической завершенности образа.

Своеобразным примером воплощения «закона слов-тем» в изобразительном искусстве модерна могут служить визуальные лейтмотивы, которые, с той или иной степенью настойчивости, повторялись в творчестве разных художников-символистов. Среди них отметим такие скрытые внутри целостной композиции поэтические «зерна», как водоемы, фонтаны и пруды, старинные усадьбы, парки и сады, временные явления заката и сумерек, сезонные — весны и тех периодов в жизни природы, когда она входит в пору цветения или увядания. Все эти мотивы заключают в себе содержательный диапазон, который может быть развит в отдельном художественном произведении как самостоятельная тема.

Характер интерпретационного отношения художников эпохи модерна к образам прошлого свидетельствует о поэтическом потенциале их стилизаторских задач. Полотна символистов прежде всего отражают ту ипостась внутренней работы души, которую Башляр связывал именно с особым опытом поэтического сочинительства — опытом «вспоминающего мечтания» [4, с. 24].

«Зовы прошлого обладали для меня величайшими чарами», — писал Александр Бенуа [7, с. 183], мнением которого, как и мнением Константина Сомова, очень дорожил Виктор Борисов-Мусатов. В связи с темой внутренних взаимодействий художников, живших иллюзорной реальностью своих творческих миров, приведем цитату из письма Борисова-Мусатова к Бенуа, написанного в январе 1895 года во время работы над серией открыток «Сны о прошедшем» для «Общины Св. Евгении»: «Одиннадцать снов о прошедшем. Успел сделать только пять. Посылаю их Вам. Вы решите их судьбу — годны ли они <...> Ведь мне важно кроме художественного гонорара и то, чтобы быть изданным вместе

с Вами и Сомовым. Не знаю только, так ли они интересны, как надо» [9]. Казалось бы, по каким законам формы можно судить о снах? Но символисты разработали собственную понятийную систему, основанную на поэтических принципах мышления и тем самым позволявшую ориентироваться в стране прошлого также естественно, как и в краю воображения: «...Ораниенбаум для тебя — *un pays de rêves* (страна мечтаний. — О. Д.) ...», — писал тому же Александру Бенуа Лев Бакст [2, с. 155]. Именно проявление мечты о поэзии в образном строе произведения больше всего ценил и Борисов-Мусатов.

Специально стоит отметить наличие двух подходов в области интерпретации образов прошлого в живописи и графике рубежа XIX–XX веков. Один из них развивает традиции реалистического отражения поэтического настроения в границах натурального сюжета, способного быть физически увиденным «глазами» памяти в материальных остатках прошлого (руинах, садовой скульптуре, доме с колоннами, мебели, старинных костюмах), которые и разворачивают объективный рассказ о былом. Данное направление развивалось в творчестве Станислава Жуковского, Александра Средина, Сергея Виноградова и других. В связи с искусством Борисова-Мусатова в этом ряду небезынтересно упомянуть имя французского художника Мориса Лобра, образный язык которого, несмотря на исходную литературную поэтичность тем, не выходит за рамки натурной повествовательности. Однако Борисов-Мусатов, перешагнувший каноны традиционного изображения прошлого, со свойственным ему энтузиазмом переносил собственную поэтическую трактовку общих мотивов и на творчество Мориса Лобра (см., например, «Зал дофина в Версальском дворце», 1901, ГЭ, бывшее собрание С. И. Щукина, ил. 6). В черновом ответе на письмо французского художника, выражавшего восторженное отношение к увиденным в Салоне 1905 года произведениям Борисова-Мусатова, Виктор Эльпидифорович писал: «Два года тому назад Ваши интерьеры я первый раз увидел у моего друга С. И. Щукина, известного знатока искусства. Среди шедевров современного французского искусства я пленился тишиной Ваших шепчущих зал и красотой Вашей кисти и записал для себя новое для меня имя *Lobre.*/Теперь *Lobre* — мой брат./Я очень этим счастлив./Интимность современного искусства как наша общая родина соединила нас, и мы сразу узнали друг друга» [10].

Несмотря на «тайное родство душ», сам Борисов-Мусатов пошел намного дальше в возможностях выражения и характере постижения



6. Морис Лобр. *Зал дофина в Версальском дворце*. 1901. Холст, масло 80 × 93,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Происходит из собрания С. И. Щукина

субъективной поэзии жизни, непрерывно уходящей в прошлое. В. Э. Борисов-Мусатов, как и М. А. Врубель, К. А. Сомов, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, отчасти М. В. Якунчикова своими творческими задачами открыли новое направление в области создания органичной визуальной композиции. Смысловой диапазон их художественных образов расширил понятийное поле эмоционального воздействия романтизированной стилистики прошлого, в визуальных фактах истории открывая метафорические источники поэзии. Если первое направление можно было бы связать с условным понятием намеренной поэтизации материи и придания ей чувственной элегичности, то символистский вариант диалога с прошлым приводит к кругу идей, связанных с визуализацией имматериальной стихийной сущности поэзии, непредсказуемой на сюжетном уровне. В чем принципиальная разница между обозначенными на-



7. Виктор Борисов-Мусатов *Призраки*. 1903. Холст, темпера. 117 × 144,5. Государственная Третьяковская галерея

правлениями? В первом случае главной темой изображения является сам предметно реальный мир прошлого. Во втором случае — отдельные импульсы, облики и предметы прошлого провоцируют воображение художников в направлении поиска адекватных их поэтическому мировоззрению черт, синтез которых говорит не столько о грусти прошлого, сколько о боли утрачиваемого настоящего: «Полюбить искусство (я говорю в полном смысле слова) — это все равно, что полюбить смерть. Чем больше его любишь, тем хуже. Оно у автора берет все в жизни и ничего обратно уже не дает. Чем больше художник его любит, тем вернее он умирает для жизни, тем больше умирает его любовь к жизни, и тем больше он выражается в своих произведениях. И чем больше он умирает для жизни, тем больше будет его бессмертие в искусстве», — писал Борисов-Мусатов [11]. В этом откровенном признании художника

очевидно особое восприятие символистами смерти, схожее с тем непугающим слиянием души с миром потусторонних грез, которое поэтически передал Андрей Белый: «На небо вернусь/Средь ясного часа./Опять завернусь/В кусок голубого атласа» [5, с. 31].

Важно отметить, что в диалоге поэзии и изобразительного искусства модерна наблюдается интересная творческая метаморфоза. На образный мир поэтов-символистов порой влияла вымышленная явь, созданная художниками-символистами на их полотнах. Так, например, в стилистике стихотворных образов Андрея Белого периода написания сборника «Золото в лазури» (1904) зачастую воссоздается поэтический мир картин Виктора Борисова-Мусатова и Константина Сомова. В этом контексте вспомним поэтический цикл «Прежде и теперь», в частности стихотворение «Объяснение в любви» (1903), перекликающееся не только с полотнами Борисова-Мусатова «Гармония» (1897–1900, ГТГ, ил. 12) и «Осенний мотив» (1899, ГСХМ им. А. Н. Радищева), но и с самим

- 5 В письме к Игорю Грабарю от 3 октября 1899 года Борисов-Мусатов писал о творческих досугах, «напевах» и «мотивах» из «Roberta Дявола» (ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 6 об.), в атмосфере которых рождалась картина «Гармония»:

*Складки, фижмы, девы молодые, кружева.  
Пурпур яркий в строгом облаке горит.  
Косы, букли, кринолины, откидные рукава.  
В центре «он», затянутый в атлас, стоит.*

*В сумраке царит повсюду тишина,  
Лишь аккордов звучание рождая (? – О.Д.) из тонов.  
Но это будет ли моя мечта,  
И не осмеян ли (? – О.Д.) мечтой. Лишь для богов  
Мечта как жизнь. Но не для смертных нас.*

И сравним у Андрея Белого:

*Любезная сердцу картина!  
Вся в белых, сквозных кружевах...  
Мечтает под звук клавишина...  
Горит в золотистых лучах...  
<...>  
Прекрасный и юный  
Пред нею склонился маркиз, –*

*В привычно заученной роли,  
В волнисто-седом парике,  
В лазурно-атласном камзоле,  
С малиновой розой в руке.*

(«Объяснение в любви», март 1903)



8. Виктор Борисов-Мусатов  
*Изумрудное ожерелье*. 1903–1904  
Холст, темпера, масло. 125 × 214,3  
Государственная Третьяковская галерея

стихотворным произведением художника, написанным в пору работы над картиной<sup>5</sup>. Кстати, в отличие от Сомова, Борисов-Мусатов отнесся с пониманием к поэтическим образам Белого, возникшим по впечатлениям от визуальных грез художников.

Искусство символистов характеризует жгучая интенсивность субъективного чувства в переживании времени. Подлинную ценность для них имеет только пространство творчески отраженной душевной реальности, причем в этой единственно важной действительности теряются и четкие следы исторического прошлого. В изобразительном искусстве модерна поэзия была призвана свидетельствовать о духовном значении индивидуальности и уникальности происходящего, ведь, как писал Ален Бадью: «При помощи поэмы исчезнувшее целиком переходит в распоряжение субъекта...» [1, с. 130].

В изобразительном искусстве модерна поэтические принципы творческого мышления проявились и в области отношения художников к сюжету, повествовательный элемент которого в живописи символистов



приглушен. Это открыло дорогу к дальнейшим иносказательным метаморфозам абстракции (прежде всего здесь, конечно, стоит вспомнить лирический абстракционизм В. В. Кандинского, воспринявшего опыт символистов и преодолевшего его метафоричным пластическим языком новой синтетической формы). Вспомним, как настойчиво из своего творчества пытался изгнать иллюстративность Врубель. Стремление преодолеть, нивелировать элементы прозаического рассказа, заменить его поэтической концентрацией вербально непередаваемых смыслов было присуще и Борисову-Мусатову. В этом плане особенно показательна история создания картины «Изумрудное ожерелье», в которой художник стремился отразить психологическую шкалу разных стадий эмоционального состояния души — от грусти до экзотической радости. Причем, заметив, что фигура девушки в левом углу картины слишком наглядно выражает печаль ухода (как вспоминает Станюкович, фигура была мертвенно бледна и статуарна [26, с. 26–28]), Борисов-Мусатов смягчил ее черты, внося большую лирическую свободу в строй своего произведения, потерявшего при этом общедоступную ясность сюжета. Отмечу, что и тема «Изумрудного ожерелья», и новаторские поэтические задачи, поставленные Борисовым-Мусатовым в этом произведении, не были поняты современной ему публикой. Однако именно в этой картине художник нашел то психологическое настроение и композиционное решение, группирующее фигуры в процессию, которые и в дальнейшем будут органично воплощать музыкальную ритмичность его сокровенного повествования о разных стадиях жизни чувств.

Говоря о поэзии в изобразительном искусстве, нельзя не отметить и тайные иконографические намеки на поэтический характер внутреннего идеала Борисова-Мусатова. Так, например, изображая центральную фигуру «Реквиема» с книгой в руке (ил. 9), визуальным иносказанием художник напоминает о поэтическом даре своего умершего духовного друга и музы Надежды Юрьевны Станюкович, альбом с неслышными стихами которой и стал вечным спутником героини Борисова-Мусатова в ее потустороннем существовании: «Она была глубокий поэт» [27, л. 2], — говорил художник.

Важно подчеркнуть, что сам характер переживания от созерцания живописных или графических произведений символистов схож с впечатлением, производимым поэзией. В качестве примера приведем то ощущение потрясенного недоумения и волнующего удивления, которое испытали друзья Борисова-Мусатова при первом знакомстве

с «Водоемом»: «Мы были ослеплены красками, не понимали... Изумленные сидели мы перед картиной и долго молчали. Стояла тишина. Виктор тихо ходил в другой комнате.../ — “Как хорошо... Боже... как хорошо!” — прошептал кто-то тихо./И широкая струя счастья залила наши сердца. словно не было низенькой мастерской, дождя за окном, этих длинных провинциальных буден. <...> И долго в этот вечер сидели мы на его широком турецком диване перед картиной, очарованные ее могучим обаянием. Это было совершенно новое, неожиданное и невиданное...» [26, с. 23].

Поэзия не исчерпывается сюжетами. Понимание этого в изобразительном искусстве с особенной интенсивностью заговорило именно в эпоху модерна. Художники-символисты в создаваемых ими произведениях намеренно ставили перед собой задачу поэтического воздействия на своего зрителя, осознание чего долго ускользало от исследователей, что приводило к острым противопоставлениям принципов искусства конца XIX столетия всей дальнейшей логике развития художественного языка в XX веке. Однако первые импульсы зарождения абстрактных форм обнаруживаются именно в поэтике модерна, в том числе в его ретроспективных грезах-утопиях.

В заключение, говоря о поэтическом типе мышления художников-символистов, стоит отметить и специфику их эстетических суждений, в которых именно присутствие или отсутствие поэтического настроения считалось главным критерием подлинной оригинальности произведения [подробнее об этом см.: 16]<sup>6</sup>. Причем умение понять значение сочинительского (поэтического) дара в процессе создания художественного образа выразилось не только в изобразительном искусстве, но и в других творческих областях, в частности в литературных опытах художников эпохи модерна — в эпистолярном и мемуарном жанрах, в стихосложении. Так, отдельные фрагменты писем Борисова-Мусатова воспринимаются как свободный поток белого стиха, как пример ненамеренного проявления поэзии в прозе. Причем стоит особо иметь в виду, что для Борисова-Мусатова было характерно и осмысленное стремление организовать слова в стихотворную форму. И хотя опыты его на этом поприще носят более камерный, и даже архаичный характер

6 Вспомним, например, высказывания Михаила Нестерова [18], Михаила Врубеля [17, с. 264–287], Александра Бенуа и Константина Сомова [17, с. 208–263], Виктора Борисова-Мусатова [17, с. 288–333], Александра Головина [19], Федора Боткина [20].



9. Виктор Борисов-Мусатов. *Реквием*  
1905. Бумага, наклеенная на картон,  
акварель, черный карандаш, тушь, перо  
52,7 × 76,1. Изображение очерчено  
Государственная Третьяковская галерея

по сравнению с живописью и графикой, все же внутренняя патетика стихотворений Борисова-Мусатова открывает дополнительные источники в области понимания сущности его образов. Показательно само тяготение художника к стихотворным формам выражения, в которых у Борисова-Мусатова преобладает лирическая исповедальная интонация. Нельзя сказать, чтобы художник не использовал стихотворную форму и на чисто внешнем уровне выражения. В этом плане особенно интересны его шуточные стихи, написанные в период пребывания во Франции. Так, например, А. П. Остроумовой-Лебедевой Борисов-Мусатов писал: «Теперь для слога красоты,/Разбивши лед ограничений света,/Начну писать я Вам на ты,/Пусть их присвоит черт или поглотит Лето./Люблю я глаз твоих лучистое мерцанье,/В речах твоих люблю я букву «О»./Когда ты скажешь, например, хоть слово молоко,/О родине в речах твоих люблю воспоминанье...» [13].



10. Эдвард Бёрн-Джонс. *Зеленое лето*  
1868. Холст, масло. 64,7 × 106,1  
Частное собрание

Интересное в этом плане четверостишие, посвященное группе русских художников, занимавшихся в мастерской Фернана Кормона (в которой учился и Борисов-Мусатов), встречается в монографическом очерке Станюковича: «Не жалея свои ножки,/Ни во что не ставя времени,/Три часа играет в “блошки”/Часть Кормоновского племени» [26, с. 13].

Однако подлинная поэзия творчества Борисова-Мусатова и в литературном воплощении рождалась в кругу тех ретроспективно-романтических мотивов, которые были связаны с ностальгией по неведомой, но влекущей к идеальной стороне жизни. Отмечу, что именно интерес к глубинным скрытым смыслам реальности, обретаемой не только на уровне материальной, но и душевной стихии, многие теоретики и историки искусства эпохи модерна считали признаком поэтического начала художественного языка. В этом смысле показательны труды о природе художественного воображения Ивана Лапшина

или выполненный Станюковичем перевод рукописи Б. Супино «Три поэта флорентийской живописи» («Душа Сиены», глава вторая). Приведу лишь один стихотворный пример, характеризующий понимание Борисовым-Мусатовым своей личностной темы в искусстве. В 1901 году художник находился под обаянием стихотворения Константина Фофанова «Вечерняя звезда»<sup>7</sup>. Переписав его от руки в тетрадку, ниже карандашом Борисов-Мусатов набросал свою поэтическую импровизацию-исповедь по мотивам прочитанного.

Стихотворный образ Борисова-Мусатова, несмотря на техническое несовершенство формы, в своих сущностных поэтических интонациях звучит не менее метафорически емко и весомо:

*В душе зреют думы, те думы не выдам  
Ни гордому миру, ни песни родной.  
Их речь людской передать невозможно...  
Они словно грезы светлы и легки,  
Для неба святого их тайны ничтожны,  
Для мира земного они велики.*

*В эмалевом небе дрожит одиноко,  
Мигая лучами ночная звезда.  
Изнеженный воздух не дышит; осока  
Склонилась и дремлет над гладью пруда,  
Пленен я невольно таинственным видом  
Чарующей ночью, лазоревой мглой... [14]*

7 *Вечерняя звезда, звезда моей печали,  
Зажглася и горит меж дымных облаков, —  
Навстречу ей огни земные заблистали, —  
Огни труда, молений и пиров.  
Но не для них мучительно и властно  
В моей душе мечта пробуждена;  
Земная ложь с мечтами не согласна  
И песнями не тешится она.  
Меня влечет звезда моей печали,  
И песни ей пою я в полусне,  
Ее лучи мне тайну нашептали  
Иных огней в волшебной стороне, —  
Иных огней — на алтаре небесном  
Пылающих измученным очам  
Земных борцов сияньем неизвестным,  
Лишь в смутных снах являющимся нам...*



11. Василий Кандинский. *Восход луны* 1904. Ксилография. 24,8 × 14,9; 26 × 15,8. Государственная галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен



12. Виктор Борисов-Мусатов *Гармония*. 1900. Холст, темпера, масло. 162 × 90,5. Государственная Третьяковская галерея

Подытоживая рассмотренный материал, проблематика которого находит выражение как в малой форме блокнотного наброска («наброска-стихотворения»), так и в целостной «визуальной поэме» основных полотен Борисова-Мусатова, можно сделать вывод, что одной из главных особенностей ретроспективных художественных образов символистов является поэтически инспирированный смысловой полифонизм видимых сюжетов, рождающихся на грани вымысла и памяти, и выходящих, как любая поэтическая речь, за «рамки последовательного», вспять не идущего течения времени.

Реминисценции прошлого, ретроспективные тенденции в искусстве художников-символистов, как отечественных, так и западноевропейских, проявили себя не только в качестве формальных источников

сюжетных и стилистических заимствований (что было характерно и для эклектизма). Прежде всего они стали симптомом нового этапа в развитии принципов сложения художественного языка — этапа, позволившего пластической форме рождаться по законам поэтического образа, — отсюда и то обилие иконографически воплощенных «собственных» миров, которые стали символическими образами душевной жизни художников эпохи модерна.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бадью А. Философия фавна // Бадью А. Малое руководство по ин-эстетике / Пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна. СПб., 2014. С. 129–147.
2. Бакст Л. С. письмо к Бенуа А. Н. 7 августа 1909 // Бакст Л. Моя душа открыта. В 2 книгах. М., 2012. Книга вторая: Письма/Сост., ком. Е. Теркель, А. Чернухина.
3. Барт Р. Фрагменты любовной речи / Пер. с фр. В. Лапицкий. М., 2015.
4. Башляр Г. Избранное: Поэтика грезы / Пер. с фр. В. А. Большаков, В. П. Визгин, Г. В. Волкова, М. Ю. Михеев, И. А. Осиновская, Ю. П. Сенокосов, Г. Я. Туровер. М., 2009.
5. Белый А. Смерть // Белый А. Стихотворения. М., 1988.
6. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В пяти книгах/Сост., ком. Н. И. Александрова, А. Л. Гришунин, А. Н. Савинов, Л. В. Андреева, Г. Г. Поспелов, Г. Ю. Стернин. М., 1990. Т. 1.
7. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В пяти книгах/Сост., ком. Н. И. Александрова, А. Л. Гришунин, А. Н. Савинов, Л. В. Андреева, Г. Г. Поспелов, Г. Ю. Стернин. М., 1990. Т. 2.
8. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. М., 2000.
9. Борисова-Мусатова В. Э. Письмо к А. Н. Бенуа. 31 января 1905 года // ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 739. Л. 1.
10. Борисова-Мусатова В. Э. Черновое письмо к франц. художнику М. Лобру. Начато 1903 // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 2.
11. Борисова-Мусатова В. Э. Письмо к Е. В. Александровой. Ноябрь 1897 // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 49.
12. Борисов-Мусатов В. Э. Стихи // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 4.
13. Борисов-Мусатов В. Э. Стихи. Февраль или март 1898 // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 14.

14. Борисов-Мусатов В. Э. Стихи 1901 (набросок карандашом) // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 23.
15. Лапшин И. И. Художественное творчество. Петроград, 1923.
16. Давыдова О. С. Концептуальный модерн: Слово — Образ — Место. М., 2014.
17. Давыдова О. С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М., 2014.
18. Давыдова О. С. Национальное направление в изобразительном искусстве модерна: поэтический символизм Нестерова // Творчество Михаила Нестерова в контексте русской художественной культуры XIX — начала XX столетия; Творчество Александра Головина в контексте художественной культуры Серебряного века: материалы научных конференций. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. С. 11–33.
19. Давыдова О. С. Поэтика орнамента в творчестве Александра Головина // Творчество Михаила Нестерова в контексте русской художественной культуры XIX — начала XX столетия; Творчество Александра Головина в контексте художественной культуры Серебряного века: материалы научных конференций. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. С. 205–236.
20. Давыдова О. С. Поэтика образов Александра Головина // Искусствознание. 2015. № 1–2. С. 369–395.
21. Давыдова О. С. Валентин Серов и Федор Боткин. История незримых встреч // Валентин Серов и русская культура XIX — начала XX века: материалы научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2016 (в печати).
22. Давыдова О. С. «Часы бьют гофмановским боем»... Проблема аутентичности в творчестве художников круга С. П. Дягилева // О классике и классическом / Отв. ред. Е. Д. Федотова. М., 2015. С. 373–389.
23. Зданевич Л. Письмо // Ильезд (Илья Зданевич). Поэтические книги. 1940–1971. М., 2014. С. 165–176.
24. Малларме С. Послеполуденный отдых фавна // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе / Сост. Р. Дубровкин. Ком. Р. Дубровкин, И. Стаф, Е. Лившиц. На фр. яз. с параллельным рус. текстом. М., 1995. С. 88–95.
25. Малларме С. Бросок костей никогда не исключает случайность. Поэма // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе... С. 270–293.
26. Станюкович В. К. В. Э. Борисов-Мусатов. СПб., 1906.
27. Станюкович В. К. Последнее произведение В. Э. Борисова-Мусатова «Реквием» // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 86. Л. 1–2об.