

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



Галькова Алёна Вадимовна

ПОЭТИКА МЕМУАРНО-АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ  
РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ ЭМИГРАЦИИ  
(М. В. ДОБУЖИНСКИЙ, А. Н. БЕНУА, К. А. КОРОВИН)

10.01.01 – Русская литература

Диссертация  
на соискание научной степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
кандидат филологических наук, доцент  
Воробьёва Татьяна Леонидовна

Томск – 2018

## Оглавление

Оглавление .....	2
Введение .....	4
Глава 1. Поэтика повествования и хронотопа мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции .....	31
1.1 Автобиографический дискурс .....	31
1.2 Эстетическая рефлексия в мемуарно-автобиографической прозе русских художников .....	42
1.2.1 Художник как знаток искусства и творец в «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа .....	44
1.2.2 Путь художника в «Воспоминаниях» М. В. Добужинского .....	56
1.2.3 Художник и время в «Моей жизни» К. А. Коровина .....	71
1.3 Поэтика хронотопа в мемуарно-автобиографической прозе русских художников первой волны эмиграции: А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина .....	87
1.3.1 Художественное пространство и время в мемуарно-автобиографической прозе художников. Хронотоп памяти .....	87
1.3.2 Хронотоп ирреального в «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа .....	94
1.3.3 Хронотоп города в «Воспоминаниях» М. В. Добужинского .....	106
1.3.4 Хронотоп России в «Моей жизни» К. А. Коровина .....	123
Глава 2. Взаимодействие живописи и литературы в мемуарно-автобиографической прозе русских художников .....	140
2.1 Синтез искусств в культуре Серебряного века и проблема интермедиальности .....	140
2.2 Специфика словесного портрета в мемуарно-автобиографической прозе русских художников .....	146
2.2.1 «Артистический» портрет в «Воспоминаниях» М. В. Добужинского ...	148
2.2.2 Словесный портрет как выражение духа культурной эпохи в «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа .....	168

2.2.3 «Импрессионистический» портрет в «Моей жизни» К. А. Коровина....	174
2.3 Специфика словесного пейзажа в мемуарно-автобиографической прозе русских художников .....	181
2.3.1 «Стилизованный» пейзаж в «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа .....	182
2.3.2 Городской пейзаж в «Воспоминаниях» М. В. Добужинского .....	190
2.3.3 Национальный пейзаж в «Моей жизни» К. А. Коровина .....	196
2.4 Особенности живописного экфрасиса в мемуарно-автобиографической прозе русских художников .....	202
2.4.1 Экфрасис как способ репрезентации романтического мировосприятия в «Воспоминаниях» М. В. Добужинского .....	204
2.4.2 Экфрасис как метод искусствоведческого анализа в «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа.....	214
2.4.3 Экфрасис как средство утверждения творческого метода художника в «Моей жизни» К. А. Коровина .....	220
Заключение .....	225
Список использованных источников и литературы .....	231

## Введение

Слом эпох, смена культурной парадигмы, исторические катастрофы, массовый «исход» русской интеллигенции, ностальгия по потерянной России, потребность отражения собственной реакции на общественно-политические события начала XX века породили всплеск интереса к мемуаристике в среде русской эмиграции первой волны. Мемуаристика стала ведущим жанром русской диаспоры, поскольку дала возможность свободного выражения личного начала благодаря своей «гибкости», позволяющей синтезировать несколько жанровых форм. В литературном процессе первой половины XX века мемуарно-автобиографическая проза русских эмигрантов занимает особое место, оказавшись в центре пересечения многих проблем: историко-философских, нравственных, эстетических и т. д. Мемуарный жанр, представляющий наиболее полное выражение в художественной форме рефлексирующего авторского сознания, привлекал не только писателей, но и непрофессиональных литераторов, разных деятелей искусства и рядовых участников исторических событий.

**Актуальность** настоящей работы обусловлена тем, что исследование мемуаристики первой волны русской эмиграции стало одним из приоритетных направлений современного литературоведения, особенно на волне популярности литературы нон-фикшн и возросшего читательского интереса к непрофессиональной художественной литературе, в частности к литературным произведениям деятелей искусства, в том числе художников. Литературовед и литературный критик Н. Б. Иванова относит понятие «нон-фикшн» к изящной словесности без вымысла, то есть «это все, что не fiction, но остающееся в пределах художественного письма (в пределах интеллектуально-художественного дискурса)»<sup>1</sup>. В настоящее время исследователи отмечают повышенный интерес читателей к литературным произведениям художников как явлению искусства<sup>2</sup>, о чем свидетельствует, например, издание за последние годы ранее не

---

<sup>1</sup> Иванова Н. Б. По ту сторону вымысла // Знамя. 2005. № 11. С. 3–8.

<sup>2</sup> Николаева Т. Ю. Литературное наследие русских художников второй половины XIX – первой половины XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 23.

публиковавшихся произведений и переиздание без цензурных изъятий мемуарно-автобиографических произведений К. А. Коровина, А. Н. Бенуа<sup>3</sup>, Е. Е. Лансере<sup>4</sup>, Л. С. Бакста<sup>5</sup>, М. Б. Воробьевой-Стебельской<sup>6</sup>, М. В. Веревкиной<sup>7</sup> и др.

Мемуарно-автобиографическая проза универсально одаренных художников-эмигрантов первой волны А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина представляет собой не только памятник культуры, документальное свидетельство о художественной жизни России рубежа XIX–XX вв., как традиционно ее рассматривают культурологи и искусствоведы, но и эстетически значимое явление русской литературы. Г. П. Струве упоминает имена А. Н. Бенуа и К. А. Коровина как причастных к литературе художников в подстрочном примечании к списку дореволюционных русских писателей, внесших существенный вклад в литературу русского зарубежья: Б. К. Зайцева, Г. В. Иванова, М. И. Цветаевой, А. М. Ремизова, И. С. Шмелева, И. А. Бунина, З. Н. Гиппиус, А. И. Куприна, В. Ф. Ходасевича и др.<sup>8</sup>. В связи с этим представляется **актуальным** и значимым изучение мемуарно-автобиографического наследия художников-эмигрантов в контексте литературного процесса в целом, поскольку рассмотрение мемуарно-автобиографической прозы писателей-эмигрантов без учета литературного творчества деятелей изобразительного искусства не позволяет в полной мере воссоздать целостную картину культурного развития и определить ведущие тенденции историко-литературного процесса русского зарубежья.

Обращение к мемуарно-автобиографической прозе стало для русских художников-эмигрантов не только наиболее полным и адекватным способом выражения своего «я», но и формой манифестации собственных идейно-

---

<sup>3</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 2 кн. М., 2005; Бенуа А. Н. Дневник. 1908–1916. М., 2016. 560 с.; Бенуа А. Н. Дневник. 1916–1918. М., 2016. 768 с.; Бенуа А. Н. Дневник. 1918–1924. М., 2016. 816 с.

<sup>4</sup> Лансере Е. Е. Дневники: в 3 кн. М., 2008. Кн. 1: Воспитание чувств. 2008. 730, [5] с.; Кн. 2. Путешествия. Кавказ: будни и праздники. 2008. 762, [5] с.; Кн. 3: Художник и государство. 2009. 794, [5] с.

<sup>5</sup> Бакст Л. С. Моя душа открыта: в 2 кн. М., 2012. Кн. 1. Статьи, роман, либретто. 403, [4] с.; Кн. 2. Письма. 351 с.

<sup>6</sup> Воробьева-Стебельская М. Б. Моя жизнь с художниками «Улья» / Пер. с англ. М. Уманцева. М., 2004. 290, [5] с.

<sup>7</sup> Веревкина М. В. Письма к неизвестному / Пер. О. Захаровой. М., 2011. 246 с.

<sup>8</sup> Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996. С. 29.

эстетических взглядов и убеждений, историко-культурной и творческой позиции с ориентацией на синтетический подход к задачам искусства в обстановке напряженных споров и идейно-художественной борьбы рубежа XIX–XX вв. Стремление художников к воплощению идеи об универсальном синтезе искусств посредством текста дает основания для исследования мемуарно-автобиографической прозы в особо **актуальном** в настоящее время междисциплинарном аспекте. Такой подход обусловлен активизацией интермедиальных процессов в литературе, появлением различных форм художественного синтеза как выражения творческой свободы, отказом от литературоцентризма в пользу «искусствоцентризма», проницаемостью границ искусства<sup>9</sup>, визуальной доминантой современной культуры, распространением сложных поликодовых явлений в художественных текстах, креализованных текстах, в связи с чем **актуализируется** исследование истоков идеи синтеза искусств в культуре Серебряного века, во многом определившей художественные искания XX столетия. Мемуарно-автобиографические произведения русских художников, в отличие от их изобразительного творчества, практически не изучены в аспекте взаимодействия словесного и изобразительного начал в структурном и образном строе мемуарно-автобиографического повествования. Особого внимания требует изучение моделей интеграции элементов живописного творчества в текстовое пространство с целью выявления авторских философско-эстетических принципов, целостной художественной картины мира, что определяет **актуальность** представленного диссертационного исследования.

В истории изучения специфики мемуарной литературы можно выделить различные этапы.

Весомый вклад в изучение жанровых особенностей и истории мемуаристики внес историк, исследователь русской мемуарной прозы А. Г. Тартаковский. Он рассматривает произведения мемуаристики в культурологическом аспекте как исторические источники с присущими им

---

<sup>9</sup> Сидорова А. Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы: Литература, живопись, музыка: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006. С. 4–5.

признаками: «лично-субъективное начало как их организационно-структурный принцип, ретроспективный характер воссоздания действительности и память как его специфическое средство»<sup>10</sup>.

Современное литературоведение опирается на работы Л. Я. Гинзбург, которая положила начало изучению отечественной мемуаристики в своем труде «О психологической прозе», определив ее как «неканоническую литературу», находящуюся «за пределами правил»<sup>11</sup>. Л. Я. Гинзбург акцентировала внимание на синтетической природе мемуаристики и значении в ней субъективной авторской интерпретации факта. Существовая на грани документальной прозы с ее установкой на подлинность и художественной прозы с ее эстетической организованностью, мемуаристика синтезирует память и воображение, вымысел и факт, в котором «пробуждается эстетическая жизнь»<sup>12</sup>. В автобиографии и мемуарах, как и в романе, характер является творческим порождением эстетической деятельности, поскольку мемуаристика строит, а «не пересаживает готовый характер»<sup>13</sup>. В связи с этим исследовательница подчеркивает неуклонную тенденцию сближения мемуаров с художественной литературой.

М. М. Бахтин считал, что основной в определении специфики жанра автобиографии является проблема субъектной организации повествования, а образ автора выступает как жанрообразующее начало. В своем труде «Автор и герой в эстетической деятельности» ученый указывает на отсутствие принципиальной разницы между автобиографией и биографией «в плане основной ценностной установки сознания. Ни в биографии, ни в автобиографии я-для-себя (отношение к самому себе) не является организующим, конститутивным моментом формы»<sup>14</sup>. Под автобиографией (жизнеописанием) или биографией исследователь понимает «ту ближайшую трансгредиентную форму, в которой я могу объективировать себя самого и свою жизнь художественно»<sup>15</sup>. По

<sup>10</sup> Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика: Опыт источниковедческого изучения. М., 1980. С. 34.

<sup>11</sup> Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М., 1999. С. 126.

<sup>12</sup> Там же. С. 8.

<sup>13</sup> Там же. С. 170.

<sup>14</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 139–140.

<sup>15</sup> Там же. С. 140.

утверждению М. М. Бахтина, автор художественной автобиографии не тождествен автобиографическому герою, поскольку они оба являются не совпадающими «моментами» одного художественного целого.

Литературовед И. О. Шайтанов говорит о мемуаристике как о «непроявленном» литературном жанре, то есть ускользающем, не имеющем «твердых границ и правил»<sup>16</sup>. Ученый разграничивает мемуарную и автобиографическую прозу на основании повествовательных доминант: объекта, повествование о людях, с которыми встречался, и субъекта, повествование о себе.

Л. И. Бронская, исследующая в докторской диссертации автобиографическую прозу русского зарубежья: И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева, М. А. Осоргина, сравнивая концепции М. М. Бахтина и Л. Я. Гинзбург, отмечает, что позиции ученых практически сходятся в определении зависимости своеобразия документальной прозы от специфики художественного образа, «положенного в основу документального повествования»<sup>17</sup>. Л. И. Бронская отмечает, что в первой половине XX в. художественная автобиография теряет черты относительной определенности, характерные для нее в XIX в., но при этом сохраняет ценностные биографические компоненты, такие как род, семья, нация, эпоха, идея отцовства / материнства / сыновства, самосознание личности в контексте истории и современности, самоинтерпретация личности. По словам исследовательницы, «мемуарно-автобиографические воспоминания» были востребованы писателями диаспоры в силу синтетической природы жанра, объединяющей документ и художественное искусство, и представляли возможность наиболее полно реализовать животрепещущие мысли и идеи<sup>18</sup>.

Мемуарно-автобиографическая проза художников формировалась в едином эмигрантском пространстве с писательской мемуаристикой и имела во многом схожий экзистенциально-эстетический характер, что позволяет включить ее в контекст литературы русского зарубежья.

---

<sup>16</sup> Шайтанов И. О. «Непроявленный жанр», или литературные заметки о мемуарной форме // Вопросы литературы. 1979. № 2. С. 52.

<sup>17</sup> Бронская Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин: дис. ... д-ра филол. наук. Ставрополь, 2001. С. 37.

<sup>18</sup> Там же. С. 53–89.

В современном литературоведении, наряду с понятием «литература нон-фикшн», широко употребляются термины «человеческий документ», «эготекст» и «эгодokument», что обусловлено появлением в литературном процессе XXI в. значительного количества произведений, не вписывающихся в устоявшуюся систему мемуарно-автобиографических жанров, а также междисциплинарными подходами в изучении данных текстов (сочетанием литературоведческого, лингвистического, культурологического, исторического анализа и т. д.). Термин «эго-документ» был введен в научный оборот в середине 1950-х гг. профессором Амстердамского университета Жаком Прессером для объединения в одну группу произведений разных жанровых форм: мемуаров, автобиографий, дневников и писем, исследованием которых он занимался. Первоначальное понятие «эго-документ» позднее было им скорректировано и приобрело значение «документа, в котором субъект [„я“ / эго] сознательно или неумышленно раскрывает или скрывает себя»<sup>19</sup>. Спустя тридцать лет данный термин стал активно применяться в Европе и России, однако до сих пор он не приобрел устойчивого общепризнанного понятийного значения, поскольку не выработаны критерии, согласно которым текст можно отнести к эго-документу, не решен вопрос о соотношении достоверности и вымысла в таких текстах.

Голландский историк Рудольф Деккер относит к эго-документам автобиографии, мемуары, дневники, журналы путешествий, выделяя категорию личных записок, куда входят заметки, охватывающие короткий период времени, посвященные конкретному событию, и записи в родословной книге, если они содержат значительные личные наблюдения<sup>20</sup>. Британский историк культуры Питер Берк причисляет к эго-документам автобиографии, мемуары, дневники и письма, а также артефакты материальной культуры и изобразительного искусства: автопортреты и портреты, поскольку, по его мнению, они также

---

<sup>19</sup> Цит. по: Dekker R. Jacques Presser's heritage. Egodocuments in the study of history // *Memoria y Civilización. Anuario de Historia*. 2002. № 5. P. 14.

<sup>20</sup> Dekker R. Egodocuments in the Netherlands from the Sixteenth to the Nineteenth Century // *Dutch Crossing: Journal of Low Countries Studies*. 1999. Vol. 23. № 2. P. 256.

раскрывают личность своего создателя<sup>21</sup>. Критике подверглась позиция немецкого историка Винфрида Шульце<sup>22</sup>, считающего эго-документом административные, юридические, финансовые и прочие деловые документы, поскольку в них человек должен обосновывать свое понимание собственной позиции в мире: государстве, обществе, что противоречит представлению о добровольном характере таких текстов, которые автор создал по принуждению, а не «самостоятельно»<sup>23</sup>, к тому же они отражают не столько внутренний мир человека, сколько его взаимодействие с внешним миром<sup>24</sup>.

Французский историк и социолог литературы Филипп Лежен выделяет сходные по семантике понятия «записи личного характера», «личные записи», «личное письмо», «сочинения личного характера»<sup>25</sup>, относя к ним автобиографии, личные дневники, мемуары, изучением которых он занялся в начале 1970-х гг. В монографии «Автобиографический пакт» Ф. Лежен выделяет так называемые «автобиографический» и «романный» пакт, то есть авторский договор с читателем о референциальности и неререференциальности текста. Согласно автобиографическому пакту, автор является повествователем и главным героем произведения, в котором повествование основано на достоверных событиях. В текстах, основанных на романном пакте, реальная личность автора не идентична фигурам повествователя и героя фикционального повествования<sup>26</sup>.

В отечественном литературоведении, наряду с термином «эго-документ», используется понятие «эго-текст». Современный исследователь И. А. Бондарь использует его для анализа мемуарно-автобиографической прозы в качестве понятия, объединяющего различные жанровые формы, вкладывая в него

---

<sup>21</sup> Burke P. Representations of the Self from Petrarch to Descartes // *Rewriting the Self. Histories from the Middle Ages to the Present* / Ed. R. Porter. London: Routledge, 1997. P. 17–28.

<sup>22</sup> Schulze W. *Ego-Dokumente: Annäherung an den Menschen in der Geschichte*. Berlin: Akad.-Verl., 1996. S. 11–30.

<sup>23</sup> Krusenstjern B. Was sind Selbstzeugnisse? Begriffskritische und quellenkundliche Überlegungen anhand von Beispielen aus dem 17. Jahrhundert // *Historische Anthropologie. Kultur. Gesellschaft. Alltag*. 1994. Vol. 2. S. 462–471.

<sup>24</sup> Кравцов А. Н. Эго-документы русской эмиграции XX века: на материале публикаций журнала «Возрождение»: Париж, 1949–1974: дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 267 с.

<sup>25</sup> Лежен Ф. От автобиографии к рассказу о себе, от университета к ассоциации любителей: история одного гуманитария // *Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре*. 2012. № 3. С. 199–217.

<sup>26</sup> Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // *Новое литературное обозрение*. 2010. № 103. С. 12–40.

следующий смысл: текст на грани художественной и документальной литературы, «основанный на рефлексивном конструировании модели личности, в основе которого реконструкция прошлого с учетом данных, полученных в настоящем»<sup>27</sup>. В отличие от эго-текста, характеризующегося целостностью и завершенностью в конструировании образа прошлого, эго-документу присущи фрагментарность и незаконченность в создании образа настоящего. По мнению ученого, эго-документ включает тексты документальной литературы, опирающиеся на события, переживаемые пишущим в настоящем, в которых происходит рефлексивное построение модели личности, такие как дневниковая и эпистолярная проза. Мемуарно-автобиографической прозе, согласно И. А. Бондарю, свойственны ретроспективность, в силу ориентации на публикацию, отсутствие конкретного адресата, меньшая степень достоверности, вторичность по отношению к дневникам и письмам, автор которых не склонен к «домысливанию» собственной жизни, что позволяет отнести ее к эго-текстам, при этом содержание понятия «эго-текст» шире, поскольку, как указывает И. А. Бондарь, ссылаясь на М. М. Бахтина, оно варьируется от формы осознания до формы видения и высказывания о собственной жизни<sup>28</sup>.

Исследователь О. Р. Демидова объединяет под понятием «литература автодокумента» автодокументальный и исповедальный жанры, к которым относятся автобиографии, мемуары, дневники и письма. По словам исследовательницы, мемуарами / автодокументами и эготекстами / автореференциальными текстами или *littérature intime* являются тексты, не тождественные жизни, но при этом предполагающие особую достоверность передачи реальности<sup>29</sup>. Ученый отмечает, что автодокументальная проза русского зарубежья 1920–1940 гг. выполняла функции сохранения культурной памяти, являлась фактом литературы как самосознания диаспоры, способствуя созданию

---

<sup>27</sup> Бондарь И. А. Эготекст в творчестве Гюнтера Грасса: дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 43.

<sup>28</sup> Там же. С. 57.

<sup>29</sup> Демидова О. Р. Мемуарная и автодокументальная проза // Литература русского зарубежья (1920–1940) / Отв. ред. Б. В. Аверин, Н. А. Карпов, С. Д. Титаренко. СПб., 2013. С. 113.

эмигрантского мифа<sup>30</sup>. По мнению О., автодокументальные тексты представляют собой метажанр, жанровый континуум, в котором авторы «в подвижных границах выстраиваемых ими автообразов, пытаясь воссоздать прошлое, создают единый эмигрантский миф, определяющий образ „настающего настоящего“ (термин М. Бахтина)»<sup>31</sup>. Авторы, отрицая наличие вымысла в тексте, стремятся представить читателю «документальную» сторону текста, «правду» о себе и эпохе, однако «опровергая существующие мифы», они сознательно или произвольно порождают новые в соответствии с конструируемой ими моделью действительности»<sup>32</sup>.

Художники-эмигранты А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский и К. А. Коровин, обратившись к возможностям синтетического жанра мемуарно-автобиографической прозы в контексте литературного процесса русского зарубежья, имели те же мотивы и установки, что и писатели: потребность в самопознании и самоинтерпретации, расширение возможностей творческого самовыражения. Общие творческие установки и тенденция к художественному осмыслению роли личности посредством автодокументальной прозы обуславливают обращение к проблемам мемуарно-автобиографической прозы русской эмиграции.

В. М. Пискунов в работе «Чистый ритм Мнемозины», в которой анализируется мемуаристика литераторов Серебряного века и первой волны эмиграции: А. Белого, Н. А. Бердяева, В. В. Набокова, Б. К. Зайцева, Н. Н. Берберовой, – констатирует, что документальные жанры, будь то дневники, автобиографии, воспоминания или «бесхитростные записки»<sup>33</sup> активизируются и становятся популярными в переходные эпохи, в переломные исторические периоды в силу необходимости преодоления забвения прошлого.

---

<sup>30</sup> Демидова О. Р. Мемуарная и автодокументальная проза ... С. 113–115.

<sup>31</sup> Там же. С. 120.

<sup>32</sup> Там же. С. 121.

<sup>33</sup> Пискунов В. М. Чистый ритм Мнемозины. М.: Альфа-М, 2005. С. 53.

Т. М. Колядич в докторской диссертации<sup>34</sup>, рассматривает мемуары писателей XX века, в том числе литераторов русского зарубежья: А. М. Ремизова, Н. Н. Берберовой, М. А. Осоргина, И. С. Шмелева, М. А. Цветаевой. Исследовательница отмечает наличие в мемуарных текстах беллетризации, театрализации, игры, мифологизации прошлого, равноценной значимости для мемуариста явлений реальности и ирреального мира (сны, воображение), обусловленных сочетанием реалистического и модернистского сознания автора. Это свидетельствует об усложнении поэтики мемуаристики в XX в.

Литературовед Е. Л. Кириллова рассматривает мемуарную прозу как метажанр с разными жанровыми модификациями: автобиография, эссе, портрет. Исследовательница определила мемуаристику как «невывышенную» прозу «с ярко выраженным субъективным мотивом, в котором писатель в первую очередь обращается к своей памяти, создавая ретроспективную картину жизни»<sup>35</sup>. Анализируя мемуарную прозу русского зарубежья первой волны: «Живые лица» З. Н. Гиппиус, «Некрополь» В. Ф. Ходасевича, «На берегах Невы» и «На берегах Сены» И. В. Одоевцевой, «Курсив мой» Н. Н. Берберовой и «Самопознание» Н. А. Бердяева, – Е. Л. Кириллова отмечает, что мемуаристика явилась способом прямого непосредственного самовыражения, полем жанровых экспериментов, наиболее эффективным средством саморефлексии, связанной со значительным усложнением картины мира и сознания мыслящего субъекта, интроспекции, которая обусловила феноменологический характер мемуарных произведений русской эмиграции.

Обращаясь к исследованию поэтики мемуарных текстов русских писателей-эмигрантов (А. Седых, Тэффи, Дон-Аминало, Г. В. Адамовича, Ю. К. Терапиано, А. И. Куприна, З. А. Шаховской и др.), Н. Н. Кознова в докторской диссертации отмечает их синтетическую структуру, включающую элементы эссе, очерка, дневника, эпистолярная; автобиографического романа, повести, рассказа, хроники;

---

<sup>34</sup> Колядич Т. М. Воспоминания писателей XX века: Проблематика, поэтика: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1999. 441 с.

<sup>35</sup> Кириллова Е. Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации: На материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны: дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2004. С. 196.

некролога, публицистической статьи, репортажа, заметки. Исследовательница выделяет характерные черты автобиографических мемуаров: изложение событий от первого лица, неизменное присутствие в тексте авторского «я», развернутый внутренний монолог, полное совпадение образов автора и повествователя. По мнению ученого, данным мемуарно-историческим, биографическим текстам присущ широкий диапазон повествовательных форм: от первого и третьего лица, в том числе описание, повествование, комментарий, эссе. Внимание автора к отдельному персонажу сменяется стремлением создать обобщенный образ поколения и эпохи в целом. Мемуарные тексты литературно-критического характера отличаются наличием аналитического рассуждения, размышления, наложением авторского отношения на восприятие героя, переходом монолога повествователя в мысленный диалог с героем-художником<sup>36</sup>.

Принимая во внимание выделенные учеными особенности писательской мемуаристики русской эмиграции в свете принципиальной идейно-тематической и формально-структурной эволюции данного метажанра, следует учитывать тот факт, что мемуарно-автобиографическая проза исследуемых авторов-художников вписывается в контекст автобиографической прозы русского зарубежья, при этом авторский миф трансформируется здесь в миф о художнике, творце нового типа, а рефлексия приобретает не метатекстовый, а экзистенциально-эстетический характер, отражая различные виды творческой деятельности и формы их художественного синтеза.

Проблема эстетической рефлексии в литературном творчестве художника рассматривается литературоведом Д. А. Скобелевым, анализирующим в данном ракурсе, объясняющем и объединяющем все элементы художественного сознания и порожденных им произведений, тексты универсально одаренного художника-эмигранта Ю. П. Анненкова. Ученый выявляет различные типы рефлексии / самоанализа: социальный, этический, политический, публицистический и теоретический, – указывая, что они направлены на

---

<sup>36</sup> Кознова Н. Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011. С. 435.

осмысление творчества других деятелей искусства с целью постижения тайны собственного искусства. Исследователь отмечает, что в литературных сочинениях художника эстетическая рефлексия может принимать разные формы: цитирование художественных произведений, аллюзии на работы живописцев (экфрасис), намеки на биографии известных деятелей искусства, диалог автора с другими художниками. По мнению Д. А. Скобелева, самый сложный синтез различных типов рефлексий «под эгидой» эстетической рефлексии происходит в мемуарах художника, анализирующего взаимоотношения человека искусства с миром с позиции философии творчества<sup>37</sup>.

Эстетическая и экзистенциальная рефлексия в мемуарно-автобиографическом наследии рассматриваемых художников отражает эстетико-философские искания культуры Серебряного века с ее идеей синтеза, поиска универсального художественного языка, миромоделирующей функции искусства русского модерна. Идея синтеза искусств широко разработана в исследованиях, посвященных прозе профессиональных писателей, однако при этом данный аспект практически не исследован в прозе художников.

Теоретическое обоснование синтеза искусств дает искусствовед А. И. Мазаев, который под синтезом понимает одну из форм интегративного взаимодействия искусств. Новая синтетическая реальность создается в результате взаимодействия разных и равноправных противоположных начал, которые вступают в конфликт друг с другом и преодолевают его. В синтезе искусств, по мнению ученого, «скрещиваются общетеоретические вопросы, связанные с пониманием законов эстетического освоения мира, с трактовкой системы видов искусства, их специфики и взаимодействия, с реальными творческими и конкретно-теоретическими вопросами художественной практики»<sup>38</sup>. В результате синтеза искусств образуется совершенно новое художественное явление, имеющее самостоятельную ценность. Однако внимание ученого сосредоточено главным образом на концепциях синтеза в символистской литературе.

---

<sup>37</sup> Кознова Н. Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны ... С. 162–172.

<sup>38</sup> Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М., 1992. С. 6–9.

Проблемы функционирования живописной образности в художественной литературе также рассматриваются А. Ф. Лосевым<sup>39</sup>.

Концепция синтеза искусств в настоящее время освещается в разных областях знания. Искусствовед И. А. Азизян своей работе «Диалог искусств Серебряного века» исследует процесс взаимовлияния и взаимодействия образов, поэтики, концепций различных искусств конца XIX – начала XX века. Автор указывает, что эстетика русского символизма и модерна наследовала эстетические традиции романтизма и опиралась на творческие и теоретические концепции Р. Вагнера об идее синтеза искусств, которая стала программной для отечественной культуры Серебряного века. Символистская концепция синтеза была связана с идеями теургичности искусства, преображения жизни, житнетворчества и становления соборности, разработанными в трудах А. Белого, Вяч. В. Иванова и В. С. Соловьева. Новым типом творческой личности стал художник-универсал. Принцип универсализма реализовался в деятельности художников-«мирискусников», многосторонне осуществляющих свои творческие возможности в разработке интерьеров модерна и неоклассики, скульптуре, выставочных акциях, монументальном искусстве. Стремление к всеобщему синтезу искусств воплотилось в театральном синтезе: в Частной опере Мамонтова и в музыкальных театральных и балетных постановках мирискусников<sup>40</sup>. Исследовательница уделяет большее внимание вопросам синтеза искусств в архитектуре, в силу этого многие аспекты проявления синтеза других художественных форм оказываются в ее работе недостаточно освещенными.

Продолжением разработки идеи синтеза искусств в культуре Серебряного века стало развитие концепции интермедиальных отношений. В настоящее время существуют разные подходы к изучению проблем взаимодействия искусств: «типологические подобия» литературы и живописи; литература и искусство в символическом пространстве культуры; образы произведений визуальных

---

<sup>39</sup> Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись / Отв. ред. А. Н. Иезуитов. Л., 1982. С. 32–66.

<sup>40</sup> Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001. С. 376–377.

искусств в литературе, или экфрасис, как «вербальное изображение визуального изображения» и «воспроизведение одного искусства средствами другого»<sup>41</sup>.

Современный литературовед К. Н. Антонова отграничивает понятие «синтез искусств» от понятия «интермедиальность» с точки зрения принципов создания и характера созданного в результате образа. «Синтез искусств направлен на активизацию различных органов чувств воспринимающего для постижения представленного явления во всей многогранности вызываемых им образов – так создается синтетическое образное единство»<sup>42</sup>, в то время как при интермедиальном взаимодействии «образность, порождаемая определенной художественной одаренностью автора, реализуется с привлечением средств других искусств». Синтез искусств, по мнению исследователя, выступает как этап «в создании интермедиального образа на уровне его воплощения», тогда как интермедиальность – это «поиск адекватных средств передачи одного вида искусства средствами другого вида искусства»<sup>43</sup>.

Современные исследователи отмечают, что свойство подлинной интермедиальности может иметь преимущественно словесный текст. «„Изящные искусства“ являются самодовлеющими дискурсами. Есть только один дискурс, который может дозвезть любому другому, который вбирает в себя картину мира и способен к ее описанию, – дискурс самовозрастающего Логоса. Интермедиальность, предполагающая неравенство „голосов“, может осуществляться в полной мере только в вербальном тексте, функционирующем как воспринимающая и передающая инстанция»<sup>44</sup>.

Под интермедиальностью, вслед за Н. В. Тишуниной, мы будем понимать особый способ организации художественного текста, при котором смыслы разных

---

<sup>41</sup> Бочкарева Н. С., Новокрещенных И. А. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9. Вып. 2. С. 118.

<sup>42</sup> Антонова К. Н. Художественный мир прозы Д. Г. Лоренса 1910-х годов: интермедиальный аспект: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011. С. 78.

<sup>43</sup> Там же. С. 79.

<sup>44</sup> Хамина А. А. Творческое наследие В. Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2011. С. 26.

видов искусства взаимодействуют друг с другом<sup>45</sup>. В аспекте изучения мемуарно-автобиографической прозы художников представляются также интересными выводы О. А. Профе, чье исследование направлено на «изучение взаимодействия литературного и живописного языка, различных способов сопряжения живописной и словесной художественной образности в литературном тексте и осмысление способов художественной корреляции литературы и живописи...»<sup>46</sup>. Интермедальность определяется ученым как «взаимодействие разнородных художественных дискурсов в пространстве их смыслового пересечения, то есть... „каналы связи“ словесного и изобразительного искусств в произведениях с полихудожественной структурой»<sup>47</sup>.

Таким образом, феномен взаимодействия искусств широко освещен в исследовательской литературе, но данный аспект в мемуарно-автобиографической прозе художников еще не был предметом научного рассмотрения.

В русской культуре такое явление, как литературное творчество художников, зародилось во второй половине XIX – первой половине XX вв. Созданная художниками в данный период литература представлена разными жанрами: рассказами, повестями, стихами, сказками и пьесами, при этом для художественных текстов большинства пишущих художников характерно «перетекание» одной жанровой формы в другую, что обусловлено активными творческими поисками их создателей. Однако доминирующей становится мемуарно-автобиографическая проза, в которой повествование сосредоточено главным образом на «искусстве в себе»<sup>48</sup>. Как справедливо замечает литературовед Т. Ю. Николаева, рассмотрение литературного творчества русских художников ограничивается написанной искусствоведом или биографом вступительной статьей, предисловием и послесловием, в жанровые задачи

---

<sup>45</sup> Тишунина Н. В. Методология интермедального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. 2001. Вып. 12. С. 153.

<sup>46</sup> Профе О. А. Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. С. 12.

<sup>47</sup> Там же. С. 13.

<sup>48</sup> Николаева Т. Ю. Литературное наследие русских художников второй половины XIX – первой половины XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 13–16.

которых не входит литературоведческий анализ. Отдельные статьи, посвященные литературным произведениям русских художников, кратки и малочисленны, они обычно воспроизводят этапы художественной деятельности и фиксируют факт обращения художников к литературному творчеству. Это замечание справедливо и по отношению к литературному наследию А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина, чья мемуарно-автобиографическая проза в литературоведческом аспекте практически не исследована.

«Мои воспоминания» А. Н. Бенуа были рассмотрены искусствоведом, специалистом по истории русского изобразительного искусства Г. Ю. Стерниным<sup>49</sup>. Исследователь называет мемуарно-автобиографическую прозу художника важнейшим источником познания художественной культуры России рубежа XIX–XX вв.<sup>50</sup>, отмечая ее подлинную историко-культурную и литературную ценность. Автор статьи определяет «Мои воспоминания» как автобиографический рассказ, поскольку повествование основывается на личном жизненном и художественном опыте художника, что несколько разрушает целостное представление о русской культуре той поры, однако «выявляет объективный и субъективный „статус“ рассказчика в жизни»<sup>51</sup>.

Для творческой лаборатории художника-мемуариста значимо упомянутое в тексте «Моих воспоминаний» автобиографическое сочинение И. В. Гете «*Dichtung und Wahrheit*», которое, по мнению Г. Ю. Стернина, было для А. Н. Бенуа классическим образом синтеза «поэзии» и «правды», позволяющим соединять «жизнеописательные мотивы» с прямым выражением творческой позиции, с художественными убеждениями мемуариста, с его поэтическим мировосприятием. Другим важным для автора-художника произведением, определившим стилевую окраску «Моих воспоминаний», стали «Записки» А. Т. Болотова, повлиявшие на «интонационный строй повествования и способ наполнения слова свободным от рефлексии рассказчика предметным

---

<sup>49</sup> Стернин Г. Ю. «Мои воспоминания» Александра Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX в. // Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. Кн. 5. М., 1990. С. 577–622.

<sup>50</sup> Там же. С. 581.

<sup>51</sup> Там же. С. 619.

содержанием»<sup>52</sup>, что явилось своеобразным опытом проекции принципов «мирискуснической» ретроспекции на произведение словесного творчества, это сказалось в предметно-изобразительной функции слова первого тома и общих эстетических идеях автора, характере взаимоотношений героя, искусства и действительности.

«Воспоминаниям» М. В. Добужинского посвящена объемная и обстоятельная статья Г. И. Чугунова «М. В. Добужинский и его „Воспоминания“». Автор статьи рассматривает мемуарно-автобиографическую прозу художника как памятник русской художественной культуры, сравнивая ее с «Моими воспоминаниями» А. Н. Бенуа как образцом мемуарной прозы художников. Отсутствие историко-исследовательского подхода к восприятию художественных явлений, обобщений общекультурного и философского характера, присущих мемуарно-автобиографическому тексту лидера «Мира искусства», и концентрация автора «Воспоминаний» на своем, индивидуальном их понимании, с точки зрения Г. И. Чугунова, делает мемуарно-автобиографическую прозу М. В. Добужинского менее ценной, что обусловлено принципиально иной позицией автора «Воспоминаний» – позицией именно художника с присущим ему профессиональным аспектом восприятия.

Принципиальным достоинством «Воспоминаний», по мнению Г. И. Чугунова, является фактическая достоверность, заставляющая воспринимать их как историческое свидетельство, однако искусствовед указывает на временное смещение некоторых художественных впечатлений М. В. Добужинского в период творческого становления, что несколько меняет представление о его художественном развитии, при этом в качестве аргументов, подтверждающих правоту исследователя, приводится эпистолярное наследие художника<sup>53</sup>.

Используемый искусствоведческий подход позволил Г. И. Чугунову выявить основные темы изобразительного и литературного творчества художника, но он не предполагал пристального внимания к поэтике

<sup>52</sup> Стернин Г. Ю. «Мои воспоминания» Александра Бенуа ... С. 618.

<sup>53</sup> Чугунов Г. И. М. В. Добужинский и его «Воспоминания» // Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 357.

рассматриваемого текста. В силу этого Г. И. Чугуновым не принимаются во внимание принципы построения художественного произведения, а односторонняя интерпретация образа собственного «я» автора-героя не позволяет ему раскрыть эстетические установки художника-повествователя.

Мемуарно-автобиографическая проза К. А. Коровина: автобиография «Моя жизнь», мемуары «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь», «Воспоминания 1917 г.», автобиографические рассказы, письма – также нашли отражение в культурологических и искусствоведческих трудах, при этом следует указать, что мемуарно-автобиографическое наследие художника было рассмотрено в литературоведческом аспекте отдельными учеными.

Деятельность К. А. Коровина на литературном поприще была рассмотрена в статье искусствоведов В. А. Самкова и И. С. Зильберштейна «О Константине Коровине – писателе» в издании «Константин Коровин вспоминает...»<sup>54</sup>. Авторы отмечают блестящий дар К. А. Коровина как рассказчика-импровизатора, пользовавшегося успехом у современников, рассматривают причины обращения художника к литературному творчеству, выделяют периоды его литературной деятельности в России и за рубежом, темы его мемуарно-автобиографической и беллетристической прозы, историю создания произведений и характер публикаций. Авторы статьи подчеркивают высокую степень достоверности воспоминаний, отсутствие фальсификации фактов, отмечая отдельные ошибки памяти<sup>55</sup>.

Литературному наследию художника посвящена докторская диссертация (Ph.D.) «Константин Коровин как писатель»<sup>56</sup> искусствоведа, профессора Принстонского университета (США) Т. С. Ермолаевой (Т. Kusubova), изучавшей эмигрантский период жизни художника, однако ознакомление с ее содержанием не представляется возможным. Опубликовано в 2010 г. двухтомное издание «То

---

<sup>54</sup> Зильберштейн И. С., Самков В. А. О Константине Коровине – писателе // Константин Коровин вспоминает... / Сост. И. С. Зильберштейн и В. И. Самков. М., 1990. С. 3–22.

<sup>55</sup> Там же. С. 15–20.

<sup>56</sup> Kusubova T. Konstantin Korovin as a writer. California: United States University of California, Berkeley, 1975. 263 p.

было давно... там... в России»<sup>57</sup>, содержащее художественные произведения и эпистолярный живописца, накопленные за годы вынужденной эмиграции, открывается вступительной статьей Т. С. Ермолаевой «К. А. Коровин в зарубежье (1922–1939)», также при ее участии совместно с Т. В. Есиной подготовлены примечания к данному изданию. Автор-составитель указывает сходство К. А. Коровина-писателя с И. С. Тургеневым, А. П. Чеховым, И. А. Буниным, И. С. Шмелевым, Б. К. Зайцевым и др.<sup>58</sup>. Исследователь отмечает основные вехи творческой деятельности К. А. Коровина за границей, касаясь истории создания и публикации отдельных произведений, литературного успеха художника, приводятся оценки художественной критикой писательского мастерства К. А. Коровина, среди которых мнение литературоведа Ст. Б. Рассадина из статьи «Пером и кистью», сравнивающего К. А. Коровина-писателя с А. И. Куприным, причем в пользу художника, который хорош тем, что «не ощущал тяжести законов прозы как профессионал»<sup>59</sup>. Т. С. Ермолаева пишет, что уже в первом литературном опыте наметился особый стиль Коровина-писателя, вобравший в себя юмор, радостное жизневосприятие, влюбленность в русскую природу, и удивительное коровинское единение с русским народом, зародыши будущих тем и персонажей рассказов о жизни в России. К. А. Коровин предпочитал крупным формам жанр рассказа и короткого очерка или серии очерков, объединенных одной темой. «Его проза носит подчеркнуто мемуарный характер, где под повествованием от первого лица кроется и вымысел, и стилизация, и полемика, и даже целая последовательная философия жизни»<sup>60</sup>.

В статье «„Маленькая странность“ Константина Коровина»<sup>61</sup> Лариса Давтян отмечает становление К. А. Коровина-литератора, его отрицательное отношение к революции, обилие сюжетов на московскую тему, изображение «человека в

---

<sup>57</sup> Коровин К. А. «То было давно... там... в России...»: Воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. / Сост., вступ. ст. Т. С. Ермолаевой; прим. Т. С. Ермолаевой и Т. В. Есиной. М., 2010.

<sup>58</sup> Ермолаева Т. С. К. А. Коровин в зарубежье (1922–1939) // Коровин К. А. «То было давно... там... в России...»: Воспоминания, рассказы, письма. Кн. 1. «Моя жизнь»: Мемуары; Рассказы (1929–1935). М., 2010. С. 752.

<sup>59</sup> Цит. по: Коровин К. А. «То было давно... там... в России...»: Воспоминания, рассказы, письма. Кн. 1. С. 22.

<sup>60</sup> Коровин К. А. «То было давно... там... в России...»: Воспоминания, рассказы, письма. Кн. 1. С. 16–17.

<sup>61</sup> Давтян Л. «Маленькая странность» Константина Коровина // Иные берега. 2011. № 4 (24). С. 55–69.

пейзаже» в его писательском труде. Автор статьи указывает на родство эстетических принципов художника и А. П. Чехова, проникновение «чеховской весны» в мироощущение художника. Л. Давтян акцентирует внимание на том, что проза К. А. Коровина часто характеризуется большим количеством персонажей, обладающих специфическими речевыми характеристиками, которые проявляются в диалогах. Тексты художника наполнены теми же образами, что и его полотна, наиболее характерными из которых являются образы окна, месяца, дали.

Немаловажный вклад в изучение писательского творчества К. А. Коровина внесли научные статьи лингвиста Ю. В. Пономаревой<sup>62</sup>, рассматривающей литературные произведения художника как текст, отражающий осознанную творческую рефлексию художника над предназначением изобразительного искусства и миссией живописца<sup>63</sup>.

Ю. В. Пономарева справедливо отмечает импрессионистичность мироотражения в прозе К. А. Коровина. По мнению исследовательницы, художник посредством лексем с семантикой цвета интегрирует в вербальный текст собственную уникальную колористическую концепцию изобразительного искусства, создавая тем самым единый текст о цвете. В художественных произведениях К. А. Коровина стилистические черты импрессионизма на структурном и качественном уровне перенимает словесный пейзаж и портрет. Восприятие и осмысление семантики импрессионистического пейзажа осуществляется посредством ключевых лексем: «свет», «цвет», «фрагментарность», «впечатление», «мимолетность». Семантические возможности мемуарного жанра расширяются за счет выражения языковыми средствами специфических принципов и черт живописного пейзажа, колорита,

---

<sup>62</sup> Пономарева Ю. В. Метапоэтика живописи как проблема // *Textus*. 2008. № 12-1 (12). С. 362–372; Пономарева Ю. В. Корреляция живописного и прозаического текста К. А. Коровина: импрессионистичность // *Рефлексия*. 2008. № 2. С. 51–52.; Пономарева Ю. В. Слово-образ «художник» в метапоэтике живописцев (на материале текстов К. А. Коровина и М. А. Врубеля) // *Язык. Текст. Дискурс*. 2008. № 6. С. 202–207; Пономарева Ю. В. Особенности языкового выражения пейзажа в литературных текстах художника К. А. Коровина // *Язык. Текст. Дискурс*. 2009. № 7. С. 230–236; Пономарева Ю. В. Концепция «цвета» в живописной метапоэтике художника К. А. Коровина // *Наука. Инновации. Технологии*. 2009. № 5. С. 272–278; Пономарева Ю. В. Особенности структуры портретных зарисовок в текстах живописца К. А. Коровина // *Язык. Текст. Дискурс*. 2010. № 8. С. 317–322.

<sup>63</sup> Пономарева Ю. В. Метапоэтика живописи как проблема ... С. 363.

способов построения композиции и целостности визуализации световоздушного пространства как величины, интегрирующей детали. Импрессионистические приемы построения словесного изображения персонажей в рассказах художника на языковом уровне реализуются в использовании неполных, назывных и бессоюзных предложений.

Таким образом, можно сделать вывод, что мемуарно-автобиографическая проза писателей широко исследована и обеспечивает теоретическую базу для анализа и выявления общих тенденций мемуарно-автобиографической прозы художников. Литературное наследие А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина рассмотрено преимущественно в культурологических и искусствоведческих исследованиях и освещено исключительно с точки зрения адекватности фактического материала. Представляется интересным и актуальным изучение поэтики мемуарно-автобиографических текстов указанных художников, что позволит охарактеризовать их воспоминания как полноценные, эстетически значимые явления мемуаристики русского зарубежья.

**Цель** диссертационной работы заключается в целостном исследовании поэтологического своеобразия мемуарно-автобиографических текстов русских художников первой волны эмиграции А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Выявить своеобразие структуры повествования и особенности образа автора-повествователя в мемуарно-автобиографических текстах русских художников-эмигрантов А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина.

2. Проанализировать характер эстетической рефлексии как способа художественного моделирования авторского мифа о становлении художника в мемуарно-автобиографических текстах исследуемых авторов.

3. Определить специфику пространственно-временной организации мемуарно-автобиографических текстов А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского, К. А. Коровина, выделив особенности функционирования категории памяти.

4. Рассмотреть поэтику словесного портрета и пейзажа в указанных мемуарно-автобиографических текстах художников как форму репрезентации взаимодействия живописной и словесной образности.

5. Охарактеризовать своеобразие экфрасиса и его функции в раскрытии концепции творчества и создании образа творца в исследуемых произведениях художников.

6. Выявить синтетическую природу мемуарно-автобиографической прозы А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского, К. А. Коровина в аспекте эстетической корреляции разнородных дискурсов: документального/художественного, живописного/вербального.

**Объектом** данного исследования является поэтика мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции М. В. Добужинского, А. Н. Бенуа и К. А. Коровина.

**Предмет** исследования – поэтологическое своеобразие мемуарно-автобиографических произведений указанных художников.

В качестве **материала исследования** выбрана мемуарно-автобиографическая проза русских художников – эмигрантов первой волны М. В. Добужинского «Воспоминания» (1924–1957 гг.), А. Н. Бенуа «Мои воспоминания» (1934–1960 гг.) и К. А. Коровина «Моя жизнь» (1934–1935 гг.). Выбор исследуемых текстов обусловлен единством творческих установок, общностью судьбы, идеей поиска универсального языка, синтеза искусств А.Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина, литературно одаренных личностей, талантливых живописцев и интерпретаторов чужого искусства. Своеобразие мемуаристики русских художников обусловлено эмигрантским контекстом, актуализирующим идею памяти, переоценки прошлого в ситуации смены культурной парадигмы. Мемуарно-автобиографические произведения русских художников отличаются полноценным эстетическим характером и установкой на художественность автодокументальной прозы.

**Методологическую основу** диссертации составили труды по ведущим направлениям современного литературоведения и культурологии: по вопросам

семиотики (Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский, Ж. Женетт, Е. Фарыно, Р. Барт, У. Эко) и проблемам исторической поэтики (М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев), интермедиальности и экфрасису (О. А. Ханзен-Леве, Л. М. Геллер, Н. В. Тишунина, И. Е. Борисова, Н. Е. Меднис, М. О. Рубинс, Н. В. Брагинская), структуре повествования (В. Шмидт, Б. О. Корман, Н. А. Кожевникова, Н. И. Николина), поэтике и эволюции мемуарно-автобиографической прозы (Л. Я. Гинзбург, А. Г. Тартаковский, Ф. Лежен, И. О. Шайтанов, Т. М. Колядич, Н. Н. Кознова, О. Р. Демидова, Л. И. Бронская, Е. М. Болдырева, Е. Л. Кириллова, Е. Г. Местергази). К исследованию привлечены работы по теории и истории искусства (П. А. Флоренский, А. Ф. Лосев, Д. В. Сарабьянов, И. А. Азизян, М. Г. Эткинд) и исследования по эстетике модерна и изобразительного творчества рассматриваемых художников (И. С. Зильберштейн, В. А. Самков, Г. Ю. Стернин, Г. И. Чугунов, Д. З. Коган, А. П. Гусарова, Р. И. Власова, Н. П. Лапина). Выбор методологических оснований исследования предполагает комплексный подход, опирающийся на системно-целостный, историко-литературный, сравнительно-типологический, феноменологический (авторское сознание как феномен) и культурологический методы.

**Научная новизна** диссертационной работы определяется ее предметом и обусловлена комплексным методом исследования, позволяющим выявить специфику текстов с полихудожественной структурой. Мемуарно-автобиографические тексты русских художников первой волны эмиграции впервые изучаются в литературоведческом аспекте как целостное, эстетически значимое явление литературы и культуры первой половины XX века. «Мои воспоминания» А. Н. Бенуа, «Воспоминания» М. В. Добужинского и «Моя жизнь» К. А. Коровина исследованы как эготексты об искусстве, в которых авторы репрезентируют концепцию собственного творчества, показывают становление личности творца – художника нового типа в ситуации слома культурной парадигмы. Данные произведения рассмотрены в аспекте реализации актуальной для культуры рубежа XIX–XX веков идеи синтеза искусств

посредством взаимодействия живописной и словесной художественной образности.

**Теоретическая значимость** диссертационной работы заключается в исследовании поэтики мемуарно-автобиографических произведений, созданных русскими художниками, в контексте мемуаристики русского зарубежья первой волны эмиграции. Данное исследование позволяет обогатить представление о возможностях мемуарно-автобиографической прозы в воссоздании пластического образа реального мира, в достижении синтеза документального и художественного, а также взаимодействия разных видов искусств. Таким образом, изучение мемуарно-автобиографических произведений русских художников А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина способствует реконструированию целостной картины культурного развития России начала XX века и выявлению важнейших тенденций историко-литературного процесса русского зарубежья.

**Научно-практическая значимость** диссертационного исследования определяется возможностью использования материалов диссертационной работы при дальнейшей научной разработке тем, связанных с мемуаристикой русского зарубежья, а также проблем, обусловленных исследованием взаимодействия искусств в мемуарно-автобиографической прозе. Результаты исследования могут быть применены при подготовке учебных курсов и спецкурсов по истории русской литературы первой половины XX века, истории русской мемуаристики и культуры.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Мемуарно-автобиографические произведения русских художников А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина представляют собой полноценные документально-художественные тексты, обладающие своеобразием поэтики, которое выражается в характере структуры повествования, в особенностях хронотопа и в использовании разных форм взаимодействия живописной и словесной художественной образности.

2. Эстетическая рефлексия, органично включенная в структуру повествования, направлена на создание культа творца, образа художника нового типа, пытающегося самоопределиться в ситуации слома культурной парадигмы и переосмысления традиций.

3. Моделирование хронотопа мемуарно-автобиографических текстов А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина помогает раскрыть феномен авторского сознания посредством актов воспоминания, воображения, восприятия мира и самовосприятия и создать идеальный топос как выражение эстетических исканий художников.

4. Актуальная для эстетики русского модерна идея синтеза и создания универсального языка была реализована в мемуарно-автобиографической прозе русских художников посредством взаимодействия живописных и литературных образных приемов в поэтике исследуемых текстов. Таким образом через призму творчества и культуры достигается эстетизация всех явлений действительности.

5. Словесный пейзаж и портрет, являясь самостоятельными композиционными компонентами мемуарно-автобиографических текстов художников, демонстрируют разные формы инкорпорации принципов и приемов изобразительного искусства в словесный текст, раскрывают своеобразие эстетического видения художников с помощью интерпретации уже созданных артефактов.

6. Экфрасис, включенный в повествование мемуарно-автобиографической прозы А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина, является формой репрезентации эстетических воззрений художников-«мирискусников», выполняет культуросберегающую функцию, актуализируя идею художественно-генетической преемственности искусства модерна с наследием прошлого.

**Степень достоверности результатов исследования** обусловлена использованием фундаментальных теоретических и историко-литературных работ, культурологических и искусствоведческих трудов, посвященных литературному и изобразительному творчеству А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского, К. А. Коровина.

**Апробация работы.** Основные положения диссертационной работы были представлены в докладах на четырех международных научных конференциях: II (XVI) Международной научно-практической конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2015 г.), III (XVII) Международной научно-практической конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2016 г.), IV (XVIII) Международной научно-практической конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2017 г.), Международной научно-практической конференции «Филология в XXI веке: слово, текст, коммуникация» (Томск, 2017 г.).

По теме диссертации опубликовано 5 работ, из них 4 статьи в научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

**Структура** диссертационной работы обусловлена ее целью и задачами и включает в себя введение, две главы, заключение, список использованных источников и литературы (272 наименования). Общий объем диссертации 254 с.

Во введении обосновываются выбор темы исследования, ее актуальность и научная новизна, излагается история вопроса, характеризуются объект и предмет анализа, определяются цель и задачи исследования, описывается его методологический инструментарий, раскрываются теоретическое значение и практическая значимость работы, формулируются положения, выносимые на защиту.

Первая глава содержит три раздела, в которых определяются жанровые черты русской мемуаристики, определяется специфика структуры повествования и особенности образа автора-повествователя в мемуарно-автобиографических текстах «Мои воспоминания» А. Н. Бенуа, «Воспоминания» М. В. Добужинского и «Моя жизнь» К. А. Коровина, анализируется характер эстетической рефлексии, рассматриваются модели пространственно-временной организации каждого произведения, отразившие эстетические идеалы и концепции изобразительного творчества их авторов.

Во второй главе, состоящей из четырех разделов, проводится анализ взаимодействия словесной и живописной художественных систем в мемуарно-автобиографической прозе русских художников-эмигрантов на примере портрета, пейзажа и экфрасиса; выявляются особенности включения живописных приемов изображения человека и природы в вербальный текст, определяется своеобразие и функции живописного экфрасиса в исследуемых произведениях художников.

В заключении подведены итоги и намечены перспективы дальнейшего исследования темы.

## Глава 1. Поэтика повествования и хронотопа мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции

### 1.1 Автобиографический дискурс

Автобиографический нарратив является одним из важнейших способов означивания собственных жизненных смыслов, придания им статуса личностной и общекультурной ценности. Дискурс выступает не просто как форма самовысказывания, но и как способ осознания и понимания себя. Автор конструирует самого себя и программирует собственную жизнь, раскрывая смыслы в существовании через личностный опыт, что в то же время показывает личность в определенной временной перспективе. Это форма оценивания не только прожитого, но и соотнесения с вероятностным желаемым, способ самосотворения.

Современный исследователь Е. Е. Сапогова говорит об автонаррации как своеобразном режиме функционирования сознания: «обращая сознание к своему носителю, она выступает как механизм глубокой персональной, герменевтически ориентированной экзистенциальной рефлексии, в которой осуществляется самоинтерпретация, самопонимание, сопоставление и согласование себя-наличного и себя-проектного»<sup>64</sup>, ссылаясь на слова М. М. Бахтина: «осознавать себя активно – значит освещать себя предстоящим смыслом»<sup>65</sup>. Исследователь предлагает классификацию форм смыслового конструирования автобиографического текста: констатирующий (описательный) способ; наставительный (дидактический); эмоционально-метафорический (перформативный); символически-смысловой и аналитико-телеологический (энтимематический) способ.

---

<sup>64</sup> Сапогова Е. Е. Автобиографическая наррация как способ смысловой организации жизненного опыта // *Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witelona w Legnicy*. 2014. № 11 (2). С. 31.

<sup>65</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 112.

Мемуарно-автобиографическая проза рассматриваемых художников-эмигрантов соотносится с аналитико-телеологическим способом рассказывания своей жизни, который подразумевает не только вспоминание и описание некоторого отдельного случая, но и «изложение его как значимой, ценностной части целостного жизненного опыта, как смыслообразующей структуры»<sup>66</sup>, когда автобиографический «нарратив строится как упорядочивание эпизодов жизни в соответствии с понятным субъекту целенаправленным движением к некоей осознаваемой им цели и содержит некоторые подробности выводов, принятий решений, создания планов, оценок собственных возможностей и достижений»<sup>67</sup>. Также мемуарно-автобиографическое повествование А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина соотносится с символически-смысловым способом выстраивания текста, в котором происходит утверждение освоенного бытия как экзистенциально значимого прецедента, имеющего не только личное, но и общественное значение, «...нарратив строится как означивание результатов самопонимания и неких над-стоящих для субъекта семиотических конструкций»<sup>68</sup>. Таким образом, мемуарно-автобиографическая проза русских художников первой волны эмиграции в аспекте ее связи с аналитико-символическим способом выстраивания дискурса предполагает не только повествование о становлении художника и обретении им своего места в искусстве, но и рассмотрение им собственной жизни как реализации художественного призвания и культурной миссии.

Следует также указать на отличительные особенности мемуарно-автобиографической прозы русских художников, определив дескриптивно-констатирующий характер мемуарно-автобиографических произведений А. Н. Бенуа и М. В. Добужинского, и беллетризованное повествование в «Моей жизни» К. А. Коровина, характеризующееся включением диалогов и ярких художественных образов.

---

<sup>66</sup> Сапогова Е. Е. Автобиографическая наррация ... С. 34.

<sup>67</sup> Там же. С. 37.

<sup>68</sup> Там же.

Известный структуралист Жерар Женетт в сборнике статей «Фигуры III» в работе «Повествовательный дискурс» выделяет три значения, присущие французскому слову *recit* (рассказ, повествование). Во-первых, *recit* понимается как повествовательное высказывание, письменный или устный дискурс, излагающий событие или ряд событий. Во-вторых, под *recit* имеется в виду последовательность реальных или вымышленных событий, являющихся объектом данного дискурса, и характер отношений между ними, анализ которого предполагает изучение соответствующих действий и ситуаций как таковых. В-третьих, *recit* как акт, порождающий повествовательное высказывание, то есть действие, продуктом которого является повествовательный дискурс в первом значении.

Ж. Женетт терминологически обозначает каждый из трех аспектов повествовательной реальности. Для высказывания, дискурса, повествовательного текста, выполняющего функцию означающего, ученый использует термин «повествование». Повествовательное содержание или означаемое определяется как «история». За порождающим повествовательным актом закрепляется термин «наррация».

Как отмечает Ж. Женетт, единственным инструментом исследования в области литературного повествования является непосредственный текстуальный анализ, которому поддается только уровень повествовательного дискурса. По словам ученого, «именно повествование – и только оно одно – информирует нас, с одной стороны, о событиях, в нем излагаемых, а с другой стороны, о деятельности, которая представлена в тексте как его источник; иными словами, наше знание соответствующих событий и деятельности не может не быть косвенным, опосредованным самим дискурсом повествования, поскольку события представляют собой сам предмет этого дискурса, а деятельность оставляет в нем определенные следы, отметки и знаки, уловимые и интерпретируемые»<sup>69</sup>. Таким образом, существование повествования обусловлено наличием истории и наррации, которые, в свою очередь, даются только посредством повествования.

---

<sup>69</sup> Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 67.

Концепция анализа повествовательного дискурса включает исследование отношений между повествованием и историей, между наррацией и повествованием, между наррацией и историей. Ж. Женетт выделяет три категории проблем повествования, характеризующих отношения между аспектами повествовательной реальности: времени, модальности и залога. Так, на уровне отношений между повествованием и историей реализуются категории времени и модальности, на уровне отношений между наррацией/повествованием и между наррацией и историей проявляется категория залога.

В основе применяемого в работе подхода к исследованию структуры мемуарно-автобиографического повествования используется предложенная Ж. Женеттом модель и логика рассмотрения повествовательного дискурса, которая включает анализ структуры и пространственно-временной организации повествования. Поэтика мемуарно-автобиографического произведения определяется в первую очередь особенностями художественной структуры: пространственно-временных отношений, спецификой субъектной организации и образом автора-повествователя.

Мемуаристика имеет пограничный характер между документальной литературой, о чем говорит установка на подлинность как структурный принцип, и художественной литературой, с которой она соотносится согласно принципу эстетической организованности. «Литература воспоминаний, автобиографий, исповедей и „мыслей“ ведет прямой разговор о человеке. Она подобна поэзии открытым и настойчивым присутствием автора. Промежуточным жанрам, ускользавшим от канонов и правил, издавна присуща экспериментальная смелость и широта, непринужденное и интимное отношение к читателю. Острая их диалектика – в сочетании этой свободы выражения с несвободой вымысла, ограниченного действительно бывшим»<sup>70</sup>.

Автобиография и мемуары, являясь жанровыми модификациями мемуаристики и обладая общим генезисом, не имеют четких жанровых границ,

---

<sup>70</sup> Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 118.

что позволяет говорить о наличии в произведениях такого рода автобиографической или мемуарной доминанты.

Для автобиографии характерна двуплановость: актуальная позиция автора, имеющего большой жизненный опыт, его настоящее мировосприятие будто вливаются в давно ушедшее, прошлое и современность становятся взаимопроницаемыми – уже зрелый автор возвращается в свои детские и юношеские годы, происходит своеобразное растворение в прошлом и сразу резкий переход в реальную действительность, а вслед за этим реконструкция некогда бывшего с позиции прошедшего времени.

Автобиографическое повествование сосредоточено на самопрезентации автора, его индивидуальном жизненном пути, его личности, внутреннем мире, жизни души, мировоззрении, чувствах, и, в отличие от мемуаров, в меньшей степени затрагивает исторические явления, свидетелем или участником которых был мемуарист, судьбы людей, с которыми он был знаком. Форма такого рассказа может быть вариативной, например, он может быть представлен в форме дневника. Однако, определяя жанр дневника, следует принимать во внимание его доминантные черты: наличие синхронных описанному систематических записей, неизвестность хода дальнейшего развития событий.

Исследователь Е. В. Васильева, рассматривающая автобиографическую прозу В. В. Набокова «Conclusive Evidence», «Другие берега», «Speak, Memory!», «Поля Елисейские. Книга памяти» В. С. Яновского, «Курсив мой: Автобиография» Н. Н. Берберовой, подчеркивает, что «автобиография, оперирующая материалом частной жизни автора, более склонна к художественности, поскольку личностный материал представляет относительную свободу его обработки. Мемуары же тяготеют к большей документальности и точности, так как повествуют о посторонних для автора людях. <...> ...мемуары, рисующие какую-либо эпоху и ее представителей, подчинены логике жизни

автора воспоминаний и субъективны, поскольку определяющим началом в них является опыт создателя произведения»<sup>71</sup>.

Повествование в мемуарах сфокусировано на личности выдающихся представителей конкретной эпохи и создает их литературные портреты, либо на значительных историко-культурных событиях, современником которых был мемуарист, и ограничивается рамками определенного временного периода. В мемуарах личность и историческая эпоха взаимообуславливают друг друга, поскольку исторический персонаж одновременно является творцом и порождением своего времени и социокультурного пространства. Эпоха в мемуарах выступает не просто как фон, на котором происходит формирование героя, что свойственно для автобиографии, а как самостоятельный объект повествования, требующий реконструкции и анализа<sup>72</sup>.

Французский исследователь автобиографической и дневниковой прозы Ф. Лежен разработал концепцию «автобиографического соглашения», согласно которой существует некий договор, заключающийся между автором-повествователем и предполагаемым или реальным адресатом автобиографического текста, где автор представляет себя и демонстрирует собственные интенции как в форме преамбулы или вставных пояснений, так и в форме внетекстовых примечаний и комментариев<sup>73</sup>.

Основываясь на определении, данном Ф. Леженом автобиографии, – «ретроспективное повествование в прозе, созданное реальным лицом о своем собственном существовании с акцентом на своей индивидуальной жизни, в особенности на истории формирования своей личности»<sup>74</sup>, современный российский исследователь Е. М. Болдырева выделила следующие категориальные признаки, свойственные автобиографическому повествованию: тип языковой организации – повествование в прозе; сюжет – индивидуальная жизнь, история

<sup>71</sup> Васильева Е. В. Автобиографическая проза В. В. Набокова «Conclusive Evidence», «Другие берега», «Speak, Memoir!»: История создания, художественная и жанровая специфика: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2005. С. 15.

<sup>72</sup> Там же. С. 17.

<sup>73</sup> Лежен Ф. В защиту автобиографии. Эссе разных лет // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 108–121.

<sup>74</sup> Цит. по: Болдырева Е. М. Автобиографический метатекст И. А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма: дис. ... д-ра филол. наук. Ярославль, 2007. С. 60.

личности; статус автора – идентичность автора, имя которого отсылает к реальному лицу, и повествователя; статус повествователя – идентичность повествователя и главного героя; ретроспективная направленность повествования, предполагающая необходимость фиксации точки повествования, постоянную актуализацию времени рассказывания. Следовательно, автобиографией может считаться то произведение, которое соответствует указанным признакам, в то время как смежные с автобиографией жанры: мемуары, эссе, дневник, автопортрет, автобиографическая поэма, биография, «фикциональный роман с гомодиегитическим повествованием от первого лица или гетеродиегитическим повествованием от третьего лица»<sup>75</sup> не могут отвечать всем перечисленным требованиям. Однако стоит принимать во внимание условность данной модели, поскольку рассмотренные признаки должны быть присущи большей части текста, при этом возможно включение иных формально-содержательных элементов.

Максимальная приближенность повествователя к автору в автобиографической прозе, как отмечает Н. А. Николина, является ее типологической особенностью: «образ повествователя в ней не просто одна из речевых масок автора, но и непосредственное самовыражение его как определенной языковой личности, обладающей конкретной биографией»<sup>76</sup>. На поверхностном уровне повествователь полностью тождественен автору, который пребывает в одной и той же пространственно-временной общности с другими персонажами произведения, что определяет основные семантические особенности перволичного повествования: достоверность (текст создан очевидцем и участником описанных событий); субъективность (выражает предвзятое отношение); неполнота (ограниченность изображаемого мира опытом и кругозором повествователя)<sup>77</sup>. Однако, как отмечает исследователь Е. Е. Вахненко<sup>78</sup>, в традиционных автобиографиях второй половины XIX в.

<sup>75</sup> Болдырева Е. М. Автобиографический метатекст И. А. Бунина ... С. 61.

<sup>76</sup> Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы. М., 2002. С. 112.

<sup>77</sup> Атарова К. Н., Лескис Г. А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. М., 1980. Т. 39. № 1. С. 34.

<sup>78</sup> Вахненко Е. Е. Концепция времени и пространства в автобиографической прозе А. М. Ремизова 1920–1950-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2007. С. 21–22.

позиции повествователя и героя, автора и героя были разделены, тогда как в автобиографических произведениях писателей русского зарубежья XX в. («Окаянные дни» И. А. Бунина, «Другие берега» В. В. Набокова, «Свидетель истории» и «Времена» М. А. Осоргина, «Взвихренная Русь» и «Подстриженными глазами» А. М. Ремизова и др.) автор, повествователь и герой совпадают, что обусловлено стремлением самих писателей-эмигрантов воссоздать прошлое с предельной достоверностью во всех его аспектах: бытовом, социальном и политическом.

Исследователи говорят о номинальном совпадении автора, повествователя и героя, которое обуславливает сосуществование в автобиографическом тексте двух авторских временных позиций: «Я» в прошлом и «Я» в настоящем, при этом особо выделяется детская пространственно-временная и оценочная точка зрения <sup>79</sup>. Н. Н. Кознова отмечает: «Пишущий воспоминания структурно организует текст, выступая в роли автора-творца, автора-повествователя и автобиографического мемуарного героя (или одного из героев). <...> Авторское «я» сливается «с голосом повествователя, комментирующего и оценивающего написанное. В результате автор-повествователь становится основным субъектом речи... ...образ повествователя-мемуариста наделен способностью находиться в двух временных потоках. <...> В итоге происходит соединение двух повествовательных линий: автора как свидетеля или участника событий и автора как комментатора этих событий в настоящем времени» <sup>80</sup>. Исследователь Т. Е. Милевская, подразделяя мемуары на три типа: автобиографические, аналитические и мемуарные портреты, – предлагает рассматривать их как фактуальные произведения в том значении, которое дано Ж. Женеттом, где «автор несет полную ответственность за утверждения в своем повествовании, следовательно, не допускает какой-либо автономии какого бы то ни было

---

<sup>79</sup> См. Павлова С. Ю. Мемуарно-автобиографические жанры: к проблеме границ // Известия Саратовского университета. 2008. Т. 8. Сер. Филология. Журналистика. Вып. 1. С. 59–62.

<sup>80</sup> Кознова Н. Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны... С. 334.

рассказчика»<sup>81</sup>. Исследователь указывает, что в тексте могут существовать две разделенные во времени ипостаси одного реального лица, являющего и автором, и действующим лицом, и объектом описания: автор-повествователь, рассказывающий о себе и собственной жизни, формирующий хронотоп произведения, определяющий ритм и темп повествования, и автор-комментатор, который в момент выхода автора-повествователя из времени текста превращается в субъект речи в ином времени, рефлексирующий по поводу сказанного, являющийся носителем эксплицитной оценки с точки зрения настоящего<sup>82</sup>. Фигура автора-повествователя в мемуарно-автобиографической прозе русских художников первой волны эмиграции также многогранна: автор здесь выступает как свидетель и участник событий в прошлом и в то же время как комментатор в силу произошедшей эволюции взглядов на разного рода явления, к тому же автором-повествователем предпринимаются попытки стилизации детской точки зрения.

Помимо отмеченного Е. Е. Вахненко своеобразия субъекта повествования, в XX в. изменилась и тематика автобиографической прозы русской эмиграции: в силу невозможности познания реалий прошлого, ностальгия по ушедшей России вызвала к жизни метафизические темы жизни и смерти, любви и веры. Главенствующей темой становится история, существование человеческой личности переосмысливается в контексте исторического процесса, настоящее истолковывается посредством обращения к прошлому, предпринимается попытка заглянуть в будущее, акцентируется пробуждение исторического сознания. В отличие от классической автобиографии второй половины XIX в., для которой отправной точкой и основой повествования служило событие из детства в атмосфере семейно-родовой жизни, предопределившее мировоззрение и мировосприятие личности, повествование в автобиографическом произведении начала XX в. начинается и связано с историческим событием, которое оказалось переломным моментом в личной жизни субъекта повествования. Таким образом,

---

<sup>81</sup> Цит. по: Милевская Т. Е. Мемуары: жизнь как текст (своеобразие авторского присутствия как жанрообразующий фактор) // Мир человека. 2007. № 1. С. 6.

<sup>82</sup> Милевская Т. Е. Мемуары: жизнь как текст ... С. 6.

художественная автобиография сближается с мемуарной литературой, на примере отдельной личности показана судьба многих современников. Однако при этом авторы автобиографических текстов начала XX в. стараются отстраниться от объективных событий и субъективировать личное, что определяет превалирование мифологического сознания над историческим. Писатель сознательно создает модель жизни, ограниченной рамками бытия вне социальной, политической реальности. Материалом для концепции становится генетическая, родовая память, позволяющая авторам аналитически осмыслить свое «Я», объяснить специфику художественного сознания в границах собственного миропонимания<sup>83</sup>. Е. В. Васильева считает, что произведений, маркированных жанром «автобиография», русской эмиграцией было написано мало, причиной чего явилось умаление создателями воспоминаний роли собственной личности в сравнении с историческим масштабом событий<sup>84</sup>.

Появившаяся в XX в. модернистская автобиография отличается от классической модификацией некоторых жанровых параметров, среди которых Е. М. Болдырева, анализируя «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина, «Подстриженными глазами» А. М. Ремизова, «Другие берега» В. В. Набокова, «Времена» М. А. Осоргина и др., выделяет четыре основных: авторефлексивность письма, демонстрирующая невозможность воспроизведения реальной жизни писателями-модернистами в силу недостаточности языковых средств и несовершенства традиционных формул автобиографического жанра; «моделирование бытия-самого-себя в фикциональном мире и в языке»; деконструкция последовательного нарратива за счет введения психоаналитических фрагментов, обусловленная отсутствием возможности у авторов-модернистов выразить всю полноту собственного бытия; «фикционализация различных параметров автобиографического пакта:

---

<sup>83</sup> Вахненко Е. Е. Концепция времени и пространства ... С. 25.

<sup>84</sup> Васильева Е. В. Автобиографическая проза В. В. Набокова ... С. 35.

идентичности автора – повествователя, автора – персонажа, автобиографического сюжета и т. д.»<sup>85</sup>.

Автобиография начала XX в. – это акт автомифотворчества, неомифологизма, когда автор создает в тексте свое автономное художественное пространство, сконструированное по его собственным творческим законам, в котором происходит моделирование уникального «Я».

Модернистская идея житнетворчества, уподобления жизни искусству привела к текстуализации реальной жизни и онтологизации текстового мира в автобиографии. Однако по сути специфическое соотношение между мемуаристикой и житнетворчеством, по словам Л. Я. Гинзбург, есть<sup>86</sup>. В то время как житнетворчество выстраивает жизнь по законам искусства, мемуаристика «стремится показать связи жизни, не опосредствованные фабульным вымыслом художника»<sup>87</sup>, сохранив при этом сущность жизненных фактов, интерпретированных в тексте воспоминаний.

Текст модернистской автобиографии – автофикции – одновременно представляет собой интертекст, перекликающийся с литературными традициями, в котором действительность растворяется в многочисленных аллюзиях, реминисценциях, и метатекст, порожденный мотивами и образами всего творчества его создателя.

Пространственно-временная организация таких произведений, обусловленная модернистской эстетикой, изменяется за счет противопоставления земному настоящему миру иных миров как сферы пребывания эстетического идеала<sup>88</sup>. «Эти поиски идеального мира без отвержения реального реализуются в модернистской автофикции в мифологеме „поиска утраченного рая“, в качестве которого выступает, как правило, мир детства или миры утраченного типа сознания»<sup>89</sup>.

---

<sup>85</sup> Болдырева Е. М. Автобиографический метатекст И. А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма: дис. ... д-ра филол. наук. Ярославль, 2007. С. 105.

<sup>86</sup> Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 25.

<sup>87</sup> Там же.

<sup>88</sup> Болдырева Е. М. Автобиографический метатекст И. А. Бунина ... С. 102–105.

<sup>89</sup> Там же. С. 105.

Мемуарно-автобиографические произведения русских художников первой волны эмиграции А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина в контексте автобиографической прозы русского зарубежья представляют собой в основе реалистические тексты, однако отражающие тип авторского сознания художника – представителя модерна в русской культуре Серебряного века. Мемуарно-автобиографическое повествование художников конструируется не по модели «я во времени», не концентрируется вокруг социально-политических, исторических событий, а стремится к реконструкции и демонстрации концепции личности художника нового типа, художника-новатора, стоящего у истоков русского модерна, ниспровергателя основ, выламывающегося из традиции академической живописи, стремящегося к обновлению языка искусства в ситуации напряженной атмосферы художественных поисков рубежа XIX–XX вв. В мемуарно-автобиографической прозе А. Н. Бенуа, М. А. Добужинского и К. А. Коровина происходит моделирование авторского «Я» особого типа – творческой личности, реализуется культ творца, поиск жизненного идеала, культ искусства, индивидуального самовыражения. Основными приоритетами становятся интеграция в мемуарно-автобиографический текст собственной эстетической системы, репрезентация взаимообусловленности жизни и искусства, нового художественного видения, выстраивание собственной жизни согласно законам красоты, оценивание явлений действительности с эстетических позиций, интенсивные поиски нового языка искусства, путей преобразования действительности. Таким образом, одной из форм такой интеграции является эстетическая рефлексия.

## **1.2 Эстетическая рефлексия в мемуарно-автобиографической прозе русских художников**

В процессе создания мемуарно-автобиографического произведения мемуаристы-художники постоянно рефлексиируют над собственным

художественным творчеством, эстетически оценивают изобразительную деятельность других живописцев прошлого и настоящего. Анализ рефлексии, то есть самоинтерпретации, которая в высшей степени проявляется в мемуарной прозе, позволяет раскрыть авторский код, заключенный в автобиографии. Эстетическая рефлексия лежит в основе мемуарно-автобиографического повествования художников, что, несомненно, обусловлено специфической точкой зрения живописцев, а не профессиональных писателей, к тому же представляющих тип художников-новаторов в русском искусстве. Выявление форм, тем, способов введения эстетической рефлексии в структуру мемуарно-автобиографического текста позволяет охарактеризовать специфику саморепрезентации авторского «Я», раскрыть художественные установки автора-повествователя, определить, в какой мере затронуто творчество самого художника, его становление, саморазвитие как творческой личности – переживание процесса своей художественной эволюции и ее итогов, осмысление проблем теории, истории и философии искусства.

Под эстетической рефлексией мы будем понимать эксплицированные или имплицитные в мемуарно-автобиографическом тексте авторские точки зрения на искусство, специфику взгляда художника на мир через призму искусства, авторские размышления над проблемой взаимодействия искусства и личности, искусства и общества.

Исследование эстетической рефлексии в мемуарно-автобиографических текстах художников первой волны эмиграции, которая сопряжена с экзистенциальной рефлексией, отражающей авторское самосознание, художественную самоидентификацию, осмысление своего творческого «Я», позволяет выявить эстетическую позицию, поиск своего творческого пути художником, осмысление им своей собственной художественной деятельности и оценку творчества современников.

### 1.2.1 Художник как знаток искусства и творец в «Моих воспоминаниях»

#### А. Н. Бенуа

Эстетическая рефлексия как своеобразная форма проявления «ученого искусства» в мемуарно-автобиографической прозе была присуща вдохновителю и лидеру художественного объединения «Мир искусства», основателю одноименного журнала, Александру Николаевичу Бенуа (1870–1960), создавшему многочисленные труды по искусству. Разносторонний талант А. Н. Бенуа, мастера исторических полотен и лирических пейзажей, создателя шедевров книжной иллюстрации, повлиявшей на формирование русской графики, знатока театра, реформатора театрально-декорационного искусства, основоположника и художественного руководителя первых «Русских сезонов» в Париже, отразился в его литературном наследии. Как заметил искусствовед и художественный критик Григорий Юрьевич Стернин, художник всегда «испытывал потребность в слове, в литературном способе выражения своих чувств, своего видения жизни и искусства. Можно сказать, что в этом заключалось одно из очень важных свойств его таланта, его миропонимания, его богато одаренной натуры»<sup>90</sup>. Его перу принадлежат капитальные труды по истории мировой и русской живописи, сотни критических статей, заметок, тысячи писем<sup>91</sup>. Художник также вел дневники. В 1924 г. А. Н. Бенуа написал книгу «Возникновение „Мира искусств“»<sup>92</sup>, основанную на автобиографическом материале с привлечением писем современников, а в 1939 г. в Париже в журнале «Русские записки» были опубликованы его «Воспоминания о балете».

А. Н. Бенуа стал создавать «Мои воспоминания» зимой 1934–1935 гг. и продолжал работу над ними почти до конца жизни. Борис Константинович Зайцев писал в книге своих воспоминаний «Далекое»: «Но Александр Николаевич так и

---

<sup>90</sup> Стернин Г. Ю. «Мои воспоминания» Александра Бенуа ... С. 578.

<sup>91</sup> Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960. Л.; М., 1965. 216 с.; Эткинд М. Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Л., 1988. 480 с.

<sup>92</sup> Бенуа А. Н. Возникновение «Мира Искусства». Л.: Комитет популяризации художественных изданий при гос. академии истории материальной культуры, 1928. 56, [2] с.

оставался художником-писателем, только декорации создавал не для Художественного Театра, а для Миланской Scala, для Парижа, Лондона, Вены. Писал же теперь не историю живописи, а воспоминания – о Петербурге, своем детстве, о родных. Два первых тома вышли в Чеховском Из-ве в Нью-Йорке»<sup>93</sup>. Первые части произведения вышли в двух томах в Нью-Йорке в 1955 г. под названием «Жизнь художника. Воспоминания»<sup>94</sup>, данным издателями, что вызвало недовольство автора, поскольку подобное решение не было согласовано с ним. К этому времени было написано четыре книги, пятую книгу художник начал писать в 1957 г. Сокращенное и переведенное на английский язык продолжение воспоминаний в трех частях было опубликовано в Лондоне в двух изданиях 1960 и 1964 гг. Однако повествование было ограничено самим автором 1909 годом – в силу отсутствия возможности сразу издавать свои воспоминания, А. Н. Бенуа решил их не продолжать. В 1980 г. «Мои воспоминания» выпустило издательство «Наука» в серии «Литературные памятники», в 1990 г. они уже были переизданы без купюр. Искусствовед Геннадий Иванович Чугунов отмечал: «Со времени издания в нашей стране „Моих воспоминаний“ А. Бенуа, занявших сразу центральное место во всей мемуарной литературе художников той эпохи, любые воспоминания его современников необходимо соотносить с этой прекрасной и значительной книгой»<sup>95</sup>.

В «Моих воспоминаниях» эстетическая позиция автора-повествователя в открытой форме заявлена в двадцать третьей главе первой части первой книги «Моя собственная особа», в которой он называет себя «служителем Аполлона». Автор-повествователь позиционирует себя как человека, не принадлежащего к разряду гениев искусства, ему не суждено было стать «божеством», однако, не слишком умаляя значение своего творчества, он уточняет, что мало кому в современную ему эпоху было дано совершать «чудеса». Собственные творческие принципы автора-героя излагаются в контексте деятельности инициированного

<sup>93</sup> Зайцев Б. К. Далекое. Washington, 1965. С. 86.

<sup>94</sup> Бенуа А. Н. Жизнь художника: воспоминания. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. Т. 1. 409, [4] с.; Бенуа А. Н. Жизнь художника: воспоминания. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. Т. 2. 404, [2] с.

<sup>95</sup> Чугунов Г. И. М. В. Добужинский ... С. 329.

им объединения «Мир искусства», отвергавшего всякую идейную направленность и ставившего во главу принцип свободы творчества. «Мои любимые художники в прошлом и в настоящем – фантасты, но только те фантасты среди них действительно мои любимцы, которым удается быть убедительными, а убедительность достигается посредством какого-то „стояния на земле и глубокого усвоения действительности“. <...> ...сколько самых чудесных мастеров – это все великие знатоки жизни, это художники, творившие произведения ирреальные и фантастические по существу, однако убедительность их основывается не на чем ином, как на бесподобном знании видимости – на „реализме“»<sup>96</sup> – такой принцип художник в некоторой мере интегрирует в текст собственной мемуарно-автобиографической прозы.

Мемуарно-автобиографический текст становится попыткой разобраться в истоках того, что критика окрестила «пассеизмом» – авторского тяготения к прошлому. Автор-повествователь допускает использование данного слова как термина по отношению к своему изобразительному искусству и постановкам. У А. Н. Бенуа «дух прошлого» выражался через художественный стиль эпохи, овеществленный в архитектуре, мебели, костюмах, орнаментике. По собственному мнению, художник-повествователь заразил «пассеизмом» и своих лучших друзей: К. А. Сомова, Л. С. Бакста, М. В. Добужинского и даже С. П. Дягилева. Так, например, автор-повествователь упоминает об обращении к «пассеизму» С. П. Дягилева после того, как по настоянию героя-художника в одном из номеров «Мира искусства» были напечатаны «Смолянки»: «...через год Дягилев, запуская другие всякие дела, занялся своей монографией, посвященной Левицкому, имея намерение в дальнейшем посвятить такие же исследования Рокотову, Боровиковскому, Щукину. <...> Он запускал... все... дела, просиживая целые дни в архивах или разъезжая по дворцам и усадьбам в поисках новых и новых изображений людей былых времен»<sup>97</sup>. Эстетическая рефлексия Дягилева по поводу «пассеизма», «культы прошлого» свидетельствует о том значении,

<sup>96</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. М., 1990. Кн. 1. С. 181.

<sup>97</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 402.

которое имела личность А. Н. Бенуа для современников, а также об актуальности и жизнестойкости этого явления. Для самого автора-повествователя пессимизм, возможно, обусловлен личностью отца, который был для него «живым прошлым»<sup>98</sup>, выступая медиатором между сыном и историей как звено своеобразной духовно-генетической связи с прошедшими эпохами.

В «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа объектом художественной рефлексии выступает собственно сам автобиографический герой. Седьмая глава второй части первой книги начинается с констатации семейного предания о том, что герой в возрасте восемнадцати месяцев уже держал правильно карандаш, в чем домочадцы увидели своеобразное предзнаменование, что ему суждено быть художником. Проявление способностей к художественному творчеству было обусловлено наследственным предрасположением и самой атмосферой, царившей в художественной семье. Бенуа по рождению и воспитанию принадлежал к петербургской художественной интеллигенции, где в течение ряда поколений занятие искусством являлось наследственной профессией. С раннего детства будущий художник развивался в атмосфере искусства и художественных интересов. Утверждая, что способности к рисованию у него открылись чуть ли не с пеленок, автор-повествователь отмечает, что эти ранние работы были погублены его собственным тщеславием. «Щеголяние» своим даром – уже с трех лет герой был объявлен Рафаэлем – подкреплялось лестными отзывами домочадцев и восторгами гостей, желавших угодить родителям. Действительно ли это был дар, не свойственный детям в его возрасте, автором-повествователем не уточняется. В повествовании отмечается, что маленький герой уже смотрел чуть свысока на рисование отца, хотя и испытывал наслаждение от его творчества и от мастерства братьев. Но уже будучи трехлетним или четырехлетним «карапузом», герой ощутил на себе воздействие красоты полотен Рафаэля, причем сущность красоты фигуры швейцарского офицера на «Большене» заключалась не во внешности и не в костюме, «а в чем-то совершенно ином, что только и можно

---

<sup>98</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 182.

почувствовать и что есть красота»<sup>99</sup>. Так автор мемуарно-автобиографического произведения подчеркивает, что искусство с самого начала жизненного пути становится для его героя главным источником красоты и сферы прекрасного, своеобразной призмой, сквозь которую будущий художник смотрит на мир.

Амбициозные попытки пятилетнего героя писать портрет отца, вызвавшие восторг домашних, и копировать Рафаэля не увенчались успехом, однако позволили ему осознать трудность написания картины. В похвалах родных, желании отца пристрастить сына к срисовыванию склеенных из бумаги геометрических фигур автор-повествователь видит их вину в том, что они должным образом не повлияли на развитие в нем художественных способностей, не указали ему на очевидные недостатки рисунков. Автор-повествователь тут же передает слова своих братьев – Альбера, который стремился точно передавать натуру, и Леонтия, который фантазировал на реальные темы: «Рисуй, Шурка, с натуры», «Надо с натуры рисовать»<sup>100</sup>. Однако у маленького героя не было потребности передать свое наслаждение природой, как отмечает сам автор-повествователь. В то же время здесь звучит укор самому себе – вполне осознав в будущем, что отсутствие практики и мастерства мешают ему стать настоящим художником (рисунки и этюды, которые выполнил художник в 1983–1984 гг. выполнены крайне слабо), А. Н. Бенуа в 1985–1986 гг. начинает серьезно учиться у природы, наблюдать и рисовать с натуры<sup>101</sup>.

Искусство Рафаэля затронуто также в пятой главе второй книги «Первая школа» в контексте повествования о религиозных вопросах, волновавших маленького героя: загробной жизни, Царствии небесном, Божьем суде, смерти и бессмертии, спасении души. Обращение к проблемам религии вызвано описанием воспоминания о первом «грехе» семилетнего героя и последовавшим за ним наказанием, пробудившим в нем неведомые еще «духовные ощущения», – подделке письма, адресованного директорисе киндergartenа от имени матери героя, в котором сообщалось, что он заболел и явиться на экскурсию не может. В

<sup>99</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 243.

<sup>100</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 3. С. 552.

<sup>101</sup> Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа ... С. 20.

данном эпизоде повествование о прошлом сопрягается с размышлениями автора-повествователя о религиозном чувстве, впоследствии вытравленном в атеистической советской России, идее греха и совести в детском сознании: «Церковь, церковная атмосфера, чувство богобоязни и богопочитания и – что еще важнее – потребность в богопочитании, обращение к высшему началу и какое-то „желание благочестия“ – все это представляется людям, вытравившим в себе в угоду материалистической доктрины подобные внутренние движения, искусственно парализовавшим или охолостившим душу (они и самое бытие души отрицают), все это представляется им чем-то недоступным для детского сознания и вообще для „существа, еще не тронутого культурой“. На самом же деле ничего так скоро не усваивается детьми, хотя бы выросшими в безбожной среде, как именно отношение к богу и самый принцип благочестия»<sup>102</sup>. В данном случае в центре повествования находится «культ „ангела-хранителя“», в существование которого маленький герой верил «так же твердо, как и в бога, и в сына его Христа»<sup>103</sup>. Общаясь со своим ангелом-хранителем посредством мысленных бесед и молитв, герой-ребенок хотел разгадать его тайну – заговорить с ним и увидеть воочию своего бесплотного «опекуна». Детское стремление визуализировать своего небесного покровителя не удовлетворялось художественными артефактами, собственным знаниям и абстрактным представлениям героя не отвечали барельефы датского художника Б. Торвальдсена, висевшие над его кроватью, изображающие ангелов, несущих младенцев – души. Так в мемуарно-автобиографическом тексте отражаются поиски героем религиозного искусства, способного быть в той же степени визуально убедительным, как и смысловой план текста Библии, возможности безусловного принятия на веру. Не производили впечатления на героя картины, изображающие страдания Христа, и распятия, черти на картинках Страшного Суда также не соответствовали тому, как их мыслил герой, – красивые и пленительные злые ангелы. Нагие ангелочки у ног «Сикстинской мадонны» относятся героем к особому разряду небожителей –

---

<sup>102</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 2. С. 359.

<sup>103</sup> Там же. С. 360.

«херувимчикам», «амурам», но не ангелам-хранителям, поскольку в детском воображении они не могут быть без одежд.

Продолжая развивать повествование о своих художественных пристрастиях в детстве, автор-повествователь вспоминает: «Память моя регистрировала немало таких вещей, которые достойны были попасть на бумагу или быть изображенными в красках, но это самое их достоинство я не осознавал. ...„Украинская ночь“ Куинджи приоткрыла мне „поэтическое достоинство“ пейзажа. Вглядываясь в эту картину, особенно в бездонное темное небо, в мерцание огоньков в хате, белые стены которой так чудесно светились в фосфорических лучах, я ощущал поэзию всего этого целого, а также почувствовал прелесть передачи ее»<sup>104</sup>. Здесь очевидно наложение точки зрения взрослого автора-повествователя на восприятие маленького ребенка. Безусловно, это авторский способ конструирования представления о себе как о формирующейся творческой личности. Такая всепоглощающая любовь к искусству, истоки которой – в детстве, сохранится у Бенуа на протяжении всей жизни и проявится в разных формах деятельности: в живописи, в художественной критике, в каждом движении мысли.

Автор-повествователь отмечает своеобразие собственного художественного становления следующим образом: «я в одно и то же время „любитель искусства“ (и знаток его), я и творец – художник. Иначе говоря, я являюсь и получающим, и дающим субъектом»<sup>105</sup>. Здесь вновь продолжается культ Рафаэля, герой воспринимает его как некое абсолютное «божество», «почти Рафаэль» был К. П. Брюллов. В отличие от других художников, полотна которых были притягательны для маленького героя своими красками, техникой или сюжетом, произведения данных мастеров воспринимаются им как безусловная эстетическая данность, которую не требуется определять. Это умение разбираться в различных видах искусства, «стремление к синтетическому охвату явлений искусства» и

---

<sup>104</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 246.

<sup>105</sup> Там же. С. 176.

«культуры в целом»<sup>106</sup> в дальнейшем было присуще всем членам «общества самообразования», превратившегося с течением времени в круг «Мира искусства». Будущие «мирискусники» занимались изучением как живописи и литературы, так и музыки, театра, истории религий, о которых читали друг другу лекции. «Эта широта охвата, устремление к синтетическому осмыслению искусств впоследствии дали о себе знать в таких ответвлениях деятельности „мирискусников“, как „Вечера современной музыки“, „Русские балеты“ или проекты монументально-декоративных росписей в содружестве с архитекторами»<sup>107</sup>.

Автор-повествователь отмечает преобладание собственных взглядов, формировавшихся под воздействием художественных вкусов членов семьи. Однако в определенной степени художественные вкусы молодого А. Н. Бенуа формировались в оппозиции к его близким, придерживающимся консервативных академических воззрений. Споры об искусстве, которые разгорались в семейной обстановке, принудили его нарушить семейную традицию и два года подряд посещать передвижные выставки под воздействием сильных впечатлений от увиденного. Этот шаг ознаменовал разрыв с традицией и поиск собственных ориентиров в живописи, а в дальнейшем – присущие всем «мирискусникам» активный поиск сущности искусства, «стремление... к новаторству, реакцию на надоевшую „литературщину“ и явный интерес к проблемам изобразительного языка»<sup>108</sup>.

В воспоминаниях о детстве А. Н. Бенуа подчеркивал два духовных фактора, повлиявших на формирование его взглядов и определивших направление всей его деятельности. Один фактор связан с сильными театральными впечатлениями. С ранних лет и в течение жизни А. Н. Бенуа испытывал чувство, которое можно назвать «культом театра». Такое своеобразие своего мировосприятия автор-повествователь демонстрирует уже в первой главе «Моих воспоминаний». Виденные в детстве из окон квартиры «зрелища» – «картины» похорон, автор-

<sup>106</sup> Лапшина Н. П. Мир искусства. Очерки истории и творческая практика. М., 1977. С. 19

<sup>107</sup> Там же. С. 19.

<sup>108</sup> Чугунов Г. И. Мстислав Валерианович Добужинский, 1875–1957. Л., 1988. С. 27.

повествователь называет «уличными спектаклями», а себя зрителем. «Триумфы смерти», как их называет автор-повествователь, производили на маленького героя необъяснимое действие «трагического восторга», что одновременно отражает его тенденцию к мистификации и театрализации жизни, а также затрагивает одну из тем последующего изобразительного творчества: «Всекие похороны оказывали на меня какое-то странное действие, но одни были только „жутковатыми“ – это в особенности когда простолюдины-староверы несли своего покойника на плечах в открытом гробу, а другие похороны в своей строгой церемониальности производили впечатление возвышающее»<sup>109</sup>. В 1907 г. в живописи А. Н. Бенуа рядом с темой театра возникает тема смерти, которая воплотилась в серии жестких, контрастных рисунков под название «Смерть»<sup>110</sup>. Понятие художественности ассоциировалось у А. Н. Бенуа с понятием «театральности», именно в искусстве театра в дальнейшем он будет видеть единственную возможность воплощения творческого синтеза живописи, архитектуры, музыки, пластики и поэзии, представлявшегося ему высшей целью художественной культуры.

Другим фактором, оказавшим существенное влияние на эстетические воззрения А. Н. Бенуа, стали впечатления от загородных резиденций и петербургских пригородов: Павловска, Царского Села, Петергофа и их многочисленных памятников искусства. Именно отсюда – интерес к прошлому, к эпохам господства единого стиля, позволяющим выделить основную, выражающую дух эпохи «линию красоты». Так эти впечатления отзовутся в «пейзажных элегиях» Версаля, предстающих в виде пустой сцены с обветшалыми декорациями давно сыгранного спектакля.

В мемуарно-автобиографическом тексте автор-повествователь затрагивает и этические вопросы: о границах свободы творчества, о невозможности творца посягать на результаты творческой деятельности другого. Неправомерность такого присвоения становится объектом эстетической рефлексии автора-

---

<sup>109</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 16.

<sup>110</sup> Кокшенева К. А. Самые знаменитые живописцы России М., 2002. С. 254.

повествователя в девятой главе третьей книги «Левушка Бакст», где описывается ссора автобиографического героя с художником из-за балета «Шехеразада», который «целиком, от начала до конца, сочинен и во всех подробностях разработан мной – в качестве драматического истолкования музыки Римского-Корсакова»<sup>111</sup>. Автор-повествователь оценивает случившееся как «„присвоение чужой собственности“», «гадкий поступок», «эту противную историю»<sup>112</sup>. Тем глубже и сильнее обида героя, что это предательство совершил его друг, художник. Несмотря на то, что присвоение авторства своего либретто он Л. С. Баксту простил, мемуарно-автобиографический текст отражает душевное переживание автобиографического героя, в глазах которого истинный художник теряет свое лицо в погоне за славой, пользуясь творческим «детищем» другого.

Актуальным для мемуариста вопросом становится проблема заимствования чужой идеи и возможности вмешательства и изменения чужого художественного произведения без согласия автора. Данная проблема раскрывается в сцене ссоры, о которой, по словам автора-повествователя, не стоит распространяться, с тем же Л. С. Бакстом, переписавшим без разрешения художника «портрет фокусника» для балета «Петрушка». В этическом начале, в выражении «культуры человеческого достоинства», А. Н. Бенуа виделся «залог гармонии внешних форм жизни»<sup>113</sup>.

Авторская идея, касающаяся не доведенного до конца замысла собственного труда, акцентируется в эпизоде визита автобиографического героя к редактору «Художественных сокровищ» А. В. Прахову, которого он надеялся убедить не публиковать собранные им материалы о царских резиденциях. Попытки «подействовать на совесть и на простое чувство порядочности Прахова (ведь как-никак, он меня и мои идеи обкрадывал)»<sup>114</sup> не увенчались успехом. Номера журнала под редакцией А. В. Прахова, посвященные Павловску и Царскому Селу, вышли. «Просто непонятно, до какой степени этот

<sup>111</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 3. С. 626.

<sup>112</sup> Там же.

<sup>113</sup> Гусарова А. П. Мир искусства. С. 36.

<sup>114</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 391.

профессиональный эстет сумел исказить мою затею, с какой бездарностью, с каким безвкусием он ее представил»<sup>115</sup>. Однако собственного замысла номеров журнала автор-повествователь не раскрывает. В большей мере здесь выражается авторская неприязнь к личности персонажа, бездарного человека, посягающего на чужой интеллектуальный труд с корыстной целью. Здесь же приводится фраза А. В. Прахова, обращенная к автобиографическому герою: «Не горячитесь, дорогой Александр Николаевич. Это вы принимаете так к сердцу потому, что вы молоды, когда же вы достигнете моих седин (в это время Прахов уже перестал красить свою окладистую бороду и свою профессорскую шевелюру), то все это покажется вам сущими пустяками»<sup>116</sup>. Таким образом, на страницах собственного мемуарно-автобиографического произведения художник-повествователь спустя многие годы «чинит моральный иск» обидчику, поскольку А. В. Прахов попирает законы авторства, именно поэтому эмоциональность оценки вытесняет в данном случае обычный рациональный подход автора-повествователя.

В «Моих воспоминаниях» упоминается и известная работа художника над иллюстрациями к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник», заказанными «Кружком любителей изящных изданий». В мемуарно-автобиографическом тексте раскрывается замысел героя – исполнить иллюстрации в качестве композиций, сопровождающих каждую страницу текста карманного формата, «наподобие альманахов пушкинской эпохи»<sup>117</sup>, типографские оттиски с них в стиле политипажей 30-х годов, раскрашенные в «нейтральные» тона. Вспоминая этот вид своего художественного творчества, автор-повествователь акцентирует внимание исключительно на внешней стороне дела – как одобрял и восторгался рисунками В. А. Верещагин, благосклонное отношение к ним «Кружка любителей изящных изданий», члены которого, считавшие себя однокашниками и сотоварищами А. С. Пушкина, потребовали переделать очень условное, по словам автора-повествователя, изображение поэта с лирой на фоне Петропавловской крепости, поскольку не увидели в нем внешнего сходства. В данном случае

---

<sup>115</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 392.

<sup>116</sup> Там же. С. 391–392.

<sup>117</sup> Там же. С. 392.

актуализируется авторская рефлексия по поводу непонимания художника, его манеры воплощения художественных идей современниками, не готовыми воспринимать новые формы изображения и предпочитающими стереотипы. Иллюстрации к «Медному всаднику» взял С. П. Дягилев, «чтобы *поместить* в первом номере нового 1904 г.»<sup>118</sup>.

Работа над иллюстрациями к «Медному всаднику» А. С. Пушкина представлена как краткий эпизод с формальными замечаниями о технической стороне процесса. По словам искусствоведа М. Г. Эткинда, «Бенуа любил Пушкина, и потому, что Пушкин любил и воспел Петербург», «новая встреча с Пушкиным и пушкинским Петербургом определила высший подъем его творчества этих лет»<sup>119</sup>. А. Н. Бенуа строил рисунки, объединяя стилизованную орнаментику и иллюстрацию. Такой подход не соответствовал ясной и чистой стилистике пушкинского текста. А. Н. Бенуа пришлось изучить художественные артефакты, относящиеся ко времени поэта. В общем художником было создано тридцать два рисунка тушью, имитирующие гравюру. Стоит полагать, что данный эпизод упомянут формально, не только потому что художник был глубоко задет тем, что заказчикам его работы не понравились, но, несмотря на все мастерство, в них он еще не высказался до конца<sup>120</sup>. М. Г. Эткинд отмечает: «Рисунки Бенуа не только ода Петербургу. В них звучит и проклятие страшному городу. Они драматичны как вопль души художника, внезапно открывшего в облике любимого Петербурга „что-то фантастическое, какую-то сказку об умном и недобродушном колдуне, пожелавшем создать целый город, в котором вместо живых людей и живой жизни возились бы... автоматы“»<sup>121</sup>. Художнику не был свойственен анализ внутреннего мира, поэтому его волновала «мысль о приниженности человека в современном обществе, калечащем, убивающем живую душу, превращающем людей в „автоматы“, в какое-то подобие марионеток»<sup>122</sup>, – эта идея воплотилась в характеристике Евгения. Данная мысль неоднократно

<sup>118</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 392.

<sup>119</sup> Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа ... С. 48.

<sup>120</sup> Там же. С. 51.

<sup>121</sup> Там же. С. 49.

<sup>122</sup> Там же.

встречается в мемуарно-автобиографическом тексте, приобретая различные формы выражения, обусловленные контекстом. Иллюстрации были напечатаны С. П. Дягилевым в журнале «Мир искусства» вместе с текстом пушкинской поэмы, при этом некоторые рисунки оказались неудачными: в них сохранилась театральность, отсутствовала пластическая ясность, цветные подкладки мешали восприятию рисунка, перебивая его. Несмотря на это, явные достоинства работы: точное соответствие духу поэмы, особый темперамент, смелое композиционное решение, – были оценены современниками – деятелями искусства.

Таким образом, мемуарно-автобиографический текст «Моих воспоминаний» А. Н. Бенуа является способом истолкования, пересмотра и постулирования своих художественных идей, жизненных принципов и творческих интересов. Свои общехудожественные идеалы и частные темы творчества автор-повествователь органично вписывает в канву повествования о бытовой жизни и межличностных отношениях.

В мемуарно-автобиографическом произведении А. Н. Бенуа воплотились признаки, присущие его изобразительному искусству: будучи знатоком культуры прошлого, А. Н. Бенуа стремится в «Моих воспоминаниях» воссоздать неповторимое своеобразие старого быта, художественных памятников, именно через них, сквозь призму искусства он смотрит на мир, на историю, тем самым <...> осуществляет подход к изложению событий и явлений с позиций «ученого искусства»<sup>123</sup>.

### 1.2.2 Путь художника в «Воспоминаниях» М. В. Добужинского

Другой участник художественного объединения «Мир искусства», мастер городского пейзажа, книжной иллюстрации и театрально-декорационного искусства, Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957), также реализовал свой талант в мемуарно-автобиографическом творчестве. Художественные

---

<sup>123</sup> Чугунов Г. И. Мстислав Валерианович Добужинский... С. 147.

интересы М. В. Добужинского были многосторонними: он рисовал плакаты, занимался гравюрой, монументально-декоративной живописью, росписью фарфора, выступал с публичными лекциями, преподавал и работал для кино<sup>124</sup>. Художник оставил большое литературное наследие, свидетельствующее о его потребности в слове «как художественном средстве, подобном изобразительному языку»<sup>125</sup>: художественную критику – историко-теоретические статьи об искусстве; эпистолярное творчество – около двух тысяч писем; автобиографическую прозу, а также многочисленные варианты стихотворений. В 1918 г. М. В. Добужинским был написан и опубликован очерк «Ночью в вагоне», в 1923 г. вышли «Воспоминания об Италии»<sup>126</sup>. В связи с кончиной Л. С. Бакста были написаны воспоминания художника о нем, в 1927 г. – о Б. М. Кустодиеве, а в 1929 г. – о З. И. Гржебине. В 1929 г. в парижской газете «Последние новости» был опубликован очерк «Наутилус (из воспоминаний детства)»<sup>127</sup>. В начале 1940-х гг. М. В. Добужинский стал публиковать части воспоминаний, объединенные одной темой: «Круг „Мира искусства“», «О Художественном театре», «Историческая выставка портретов», «Встречи с писателями и поэтами» в нью-йоркском «Новом журнале», «Ремизовское „Бесовское действо“» в парижской газете «Русская мысль».

Об автобиографическом очерке «Круг „Мира искусств“» В. В. Набоков писал своему учителю живописи: «Дорогой друг, ваши воспоминания о Мире Искусства очаровательны: это настоящий Добужинский. Эти овалы, врисованные как бы в текст, с портретами Сомова, Бакста, Бенуа, Грабаря (да, я исправил опечатку), необыкновенно хороши. Единственная маленькая придирка: избегайте кавычек! Слову не нужны типографские подпорки»<sup>128</sup>.

Исследователь Е. В. Васильева, рассматривая автобиографическую прозу В. В. Набокова, выделяет мемуарно-автобиографические произведения его современников, которые высоко оценил сам писатель. Касаясь графического

<sup>124</sup> Воспоминания о М. В. Добужинском / Сост., предисл., примеч. Г. И. Чугунова. СПб., 1997. 368 с.

<sup>125</sup> Чугунов Г. И. М. В. Добужинский и его «Воспоминания». С. 325.

<sup>126</sup> Добужинский М. В. Воспоминания об Италии. Петербург: Аквилон, 1923. 67 [2] с.

<sup>127</sup> Чугунов Г. И. М. В. Добужинский и его «Воспоминания». С. 321–366.

<sup>128</sup> Цит. по: Васильева Е. В. Автобиографическая проза В. В. Набокова ... С. 53–54.

оформления текста «Воспоминаний» М. В. Добужинского, Е.В. Васильева отмечает, что частое употребление кавычек обусловлено визуальностью этих знаков, близких природе художественного таланта самого М. В. Добужинского, стремящегося избежать литературных ошибок, а также использованием лексических единиц, свойственных конкретному времени. Активное оперирование кавычками объясняется и неуверенностью художника в своем литературном таланте. Исследователь также указывает на то, что в «Воспоминаниях» художник превалирует над мемуаристом, что сказывается как в повествовательной манере, так и в способе оформления текста. Приводя в качестве примера отрывок из главы «Петербург моего детства», Е. В. Васильева приходит к выводу, что «Воспоминания» представляют собой ряд «красочных невыцветших полотен», «картин, извлеченных из памяти, где главные действующие лица – цвет, освещение и композиция»<sup>129</sup>, что обусловлено спецификой профессионального зрения художника, при этом автор-повествователь стремится к предельной точности изображения. Аккумуляция визуальных образов, которые напрямую связаны с памятью, являясь ее инструментарием и стимулятором, приводит к созданию произведения мемуарного жанра.

Начиная с 1947 г., М. В. Добужинский стал готовить книгу воспоминаний. Написанное художник читал вслух Нине Николаевне Берберовой, советуясь насчет стиля и грамотности произведения. В своей автобиографии «Курсив мой» Н. Н. Берберова пишет: «...у него была и радость: он теперь писал свои воспоминания (которые до сих пор не напечатаны целиком). И странно: он был уверен в себе как художник, и был крайне неуверен в себе как мемуарист, а, между тем, он писал замечательно, умел писать, умел говорить о прошлом, все время колеблясь между автобиографией и мемуарами. <...> Я была откровенна с ним, когда выражала ему свой восторг, нисколько не преувеличивая силу своего впечатления, но он все-таки не становился увереннее, ему вдруг начинало казаться, что все выходит слишком „интимно“. Я уговаривала его ничего не

---

<sup>129</sup> Васильева Е. В. Автобиографическая проза В. В. Набокова ... С. 53–54.

вычеркивать»<sup>130</sup>. Однако смерть прервала работу художника над книгой, и авторский замысел, архитектура автобиографического произведения остались до конца не реализованными. М. В. Добужинским была на несколько раз переписана и отредактирована первая часть мемуарно-автобиографического повествования о жизни художника с детских лет до начала XX века, но и она не была завершена.

В 1976 г. была опубликована книга «Воспоминания»<sup>131</sup> М. В. Добужинского, подготовленная русским латвийским живописцем и искусствоведом Евгением Евгеньевичем Климовым. Составитель пытался разделить мемуарно-автобиографическую прозу художника на «чистые воспоминания» и на статьи, выдержать в издании хронологию повествования, слитность и последовательность изложения, сокращая и перекомпоновывая мемуарно-автобиографические тексты, основная часть которых была представлена рукописями. Искусствовед Геннадий Иванович Чугунов, критиковавший принципы, которых придерживался Е. Е. Климов при подготовке книги, в 1987 г. подготовил издание «Воспоминаний» художника, включающее как напечатанные при жизни М. В. Добужинского, так и рукописные, а также перепечатанные из издания Е. Е. Климова автобиографические материалы. Г. И. Чугунов не стремился к строгой последовательности повествования, однако придерживался хронологии. Иногда составитель сокращал некоторые тексты во избежание повторений, перекомпоновывал их, объединял одни очерки с другими под общим заголовком или, наоборот, при помощи подзаголовков разделял объемные тексты.

Проводя параллели между «Воспоминаниями» и эпистолярным наследием художника, Г. И. Чугунов отмечал, что художественные взгляды М. В. Добужинского на творчество художников-«мирискусников» существенно изменились, однако в «Воспоминаниях» отражаются симпатии художника к

---

<sup>130</sup> Берберова Н. Н. Курсив мой: автобиография. М.; Берлин, 2017. С. 280.

<sup>131</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. Нью-Йорк: Путь жизни, 1976. 408 с.

творчеству «Мира искусств», что свидетельствует о сохранении в тексте авторской художественной позиции не середины, а начала XX века.

В центре неоконченного мемуарно-автобиографического произведения Мстислава Валериановича Добужинского «Воспоминания» находится творческая личность автора-героя, который на протяжении всего повествования позиционирует себя как «художника». М. В. Добужинский к рисованию пристрастился с детства и начал готовиться к творческой деятельности, но наряду с изобразительным искусством его привлекала литература, он много читал и имел обыкновение иллюстрировать прочитанное. Автор-повествователь не акцентирует внимание на том, что увлечение книжной иллюстрацией отразилось в дальнейшей деятельности художника, считавшего необходимым художественное единство, связь всех элементов оформления – от обложки до иллюстраций, общности тематики и рисунков, и сделавшего первый шаг в создании такого графического ансамбля русской книги XX века, реализовав логически эмоциональный подход к книжной графике<sup>132</sup>. Самые ранние впечатления, навсегда запавшие в его память, были почерпнуты из детских книжек с иллюстрациями Ш. Берталя, Г. Доре, В. Буша.

Первая глава «Петербург моего детства», посвященная событиям и впечатлениям петербургского детства и описанию обычно посещаемых мест города с его обитателями, заканчивается перспективным авторским изложением своих художественных взглядов на Петербург как объект искусства. М. В. Добужинский формулирует и разъясняет свои творческие ориентиры. С помощью перехода в рамках одной главы от «идиллии петербургского детства»<sup>133</sup> к красоте и изнанке города, одновременно воспринятым ребенком и взрослым героем, автор-повествователь стремится продемонстрировать изменения своего понимания города, развенчать мнение о его односторонней интерпретации. Так, Петербург из детских впечатлений оценивается автором-повествователем, принимая во внимание исторический ход времени, как

---

<sup>132</sup> Чугунов Г. И. Добужинский Мстислав Валерианович ... С. 58.

<sup>133</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 22.

«праздничный», идеализированный образ города, только кажущийся таким, это ностальгия, некогда бывшая мечта, возникшая во время разлуки. Реальный город на самом деле бытовой. Посредством темы Петербурга автор-повествователь формирует в мемуарно-автобиографическом тексте индивидуализированное представление о себе, о своем типе личности художника, о чем неоднократно повторяет: «Порой город меня до крайности угнетал... я его ненавидел и даже переставал замечать его красоту. Вероятно, через это надо было пройти, иначе... любовь была бы неполной. И, конечно, только глядя на окружающее глазами художника, можно было избавиться от гнета обывательских впечатлений и их преодолеть.

Красоты Петербурга, его стройный и строгий вид и державное течение Невы – все это были мои первые, непосредственные и пассивные впечатления детства... но как художник, „активно“ я воспринял Петербург гораздо позже, уже зрелым»<sup>134</sup>.

Так, на данном этапе автор-повествователь акцентирует в понимании героя-художника наличие особого творческого взгляда. Трансформация восприятия города произошла в силу усвоения героем повествования новых художественных техник и приемов, навыков, воспринятых за границей, после непосредственного знакомства с европейским искусством – «я стал смотреть на него как бы новыми глазами и только тогда впервые понял все величие и гармонию его замечательной архитектуры»<sup>135</sup>, что подразумевает включение Петербурга как «модели» в систему изобразительных координат, наложения определенных пропорций, принципов перспективы, соотношения форм и т. д. Подчеркивая, что «через это надо было пройти», автор-повествователь выражает свое понимание творческого акта, который предполагает непростой психологический процесс уяснения сущности вещей посредством преодоления обыденности. В связи с этим авторским «прозрением»<sup>136</sup> упоминается увлечение культом старого Петербурга в кругу художников «Мира искусства», которое герой разделял. При этом автор-

---

<sup>134</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 22.

<sup>135</sup> Там же.

<sup>136</sup> Там же.

повествователь избегает подробностей, отмечая, что А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева, С. П. Яремич писали Петербург иного рода, у каждого художника-«мирискусника» был свой особый Петербург<sup>137</sup>, однако, в отличие от М. В. Добужинского, для которого было характерно обостренное восприятие и передача современности, «мирискусники» изображали старый Петербург, поскольку связывали идею гармонии с прошлым.

Свое стремление присоединиться к объединению «Мир искусства» как кругу единомышленников автобиографический герой проявляет на протяжении всего повествования. М. В. Добужинскому была близка типичная для «мирискусников» сложная система призм, в которых многократно преломлялись разные художественные впечатления. Если А. Н. Бенуа в творчестве был свойственен ретроспективизм, он выступал интерпретатором уже готовой, совершенной красоты, воплощенной в искусстве прошлых эпох, то М. В. Добужинского интересовала современная урбанистическая цивилизация, воспринятая сквозь призму Э. Т. А. Гофмана и Ф. М. Достоевского. Поэтому принципиальным для повествователя становится акцентирование внимания на собственной визуальной интерпретации культурной столицы, демонстрация исключительности собственной художественной работы. Особое внимание уделяется передаче облика Петербурга при помощи перечисления конкретных объектов изображения: «спящие каналы, бесконечные заборы, глухие задние стены домов, кирпичные брандмауэры без окон, склады черных дров, пустыри, темные колодцы дворов»<sup>138</sup>. Свой выбор автор-повествователь обуславливает личными изобразительными критериями: «скупой, но крайне своеобразной живописной гаммой и суровой четкостью линий»<sup>139</sup>. По авторскому мнению, им были присущи настроения безысходной печали, жути, «горькой поэзии и тайны», «всё казалось небывало оригинальным и только тут и существующим»<sup>140</sup>. В этой

---

<sup>137</sup> Петинова Е. Ф. От академизма к модерну: русская живопись конца XIX – начала XX века. СПб., 2006. 570 с.

<sup>138</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 23.

<sup>139</sup> Там же.

<sup>140</sup> Там же.

особенности просматривается авторская тенденция к фиксации в повествовании отличительных черт своей художественной манеры.

Продолжая отмечать исторические метаморфозы Петербурга, автор-повествователь воспроизводит два контрастных облика города, результатом авторской эстетической рефлексии становится новый образ: «На моих глазах город умирал смертью необычайной красоты, и я постарался посылить запечатлеть его страшный, безлюдный и израненный облик. Это был эпилог всей его жизни – он превращался в другой город – Ленинград, уже с совершенно другими людьми и совсем иной жизнью»<sup>141</sup>. Отмеченные повествователем исторические изменения города отражают умение художника по-разному запечатлеть Петербург в собственном художественном творчестве – от спокойной констатации видов Петербурга к выражению трагизма в образе города, которого до него русское искусство не знало. У М. В. Добужинского «безлюдность» как художественный прием символизирует одиночество и безысходность<sup>142</sup>. Воссоздавая облик города в довольно абстрактных и субъективных деталях, но не конкретизируя, в какой работе он был запечатлен, а указывая лишь на сам факт изобразительного творчества, автор-повествователь отражает свои художественные установки: эстетизация сначала неприглядного (задних дворов), а затем уже «больного» города, пережившего страшную историческую катастрофу.

В главе с говорящим названием «„Уколы“ Петербурга» автор-повествователь рефлексировать по поводу основной темы своего творчества. Петербург воспринимается им посредством старинных литографий на выставке «Старого Петербурга» и литературных образов, созданных Ф. М. Достоевским.

Петербург в авторском восприятии коррелирует с петербургскими образами А. С. Пушкина и рисунками А. Н. Бенуа к «Медному всаднику», при этом отмечается преемственность данных образов. Город воспринимается автором-повествователем посредством художественных артефактов, и при этом

<sup>141</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 23.

<sup>142</sup> Чугунов Г. И. Добужинский Мстислав Валерианович ... С. 36.

интерпретируется как произведение искусства. В то же время при всей разработанности данной темы деятелями искусства автор-повествователь выделяет свое уникальное видение, которое он характеризует как «томительную и горькую поэзию» и «тайну»<sup>143</sup> Петербурга. Например, о своем самом первом петербургском пейзаже автор-повествователь сообщает, что это была виденная из окон квартиры «крыша старого деревянного дома, окруженного высокими брандмауэрами»<sup>144</sup>, в мемуарно-автобиографическом тексте говорится также о «„милой“ петербургской усадьбе»<sup>145</sup>, которая была неоднократно запечатлена (символ старого, мирного и поэтического уклада жизни, воплощение покоя и уюта)<sup>146</sup>.

Авторская рефлексия по поводу собственного изобразительного творчества заключается в отражении не его результатов, а его предпосылок: творческий акт с пристальным вниманием ко всем деталям изображения позволил художнику-повествователю преодолеть психологический дискомфорт, депрессию, вызванную угнетающим видом стены: «Я почувствовал неодолимую потребность эту страшную стену изобразить, и с величайшим волнением и пристально, с напряженным вниманием, со всеми ее трещинами и лишаями ее и запечатлел, уже любуясь ею... и она перестала меня угнетать. Я что-то преодолел, и эта пастель была первым моим настоящим творческим произведением»<sup>147</sup>. Так герой повествования определяет, что для него есть настоящее творчество – это сублимация, акт преодоления (себя, своего негативного мышления), познания предмета посредством углубления в его мельчайшие детали, что позволяет перевести объект действительности в произведение искусства, при этом обретающее новую семантическую окраску.

Однако автор-повествователь не способен прояснить психологический аспект изображения: «Меня и теперь удивляет, почему меня привлекала эта сторона Петербурга, а не его красота, которую я так любил с детства и продолжал

---

<sup>143</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 23.

<sup>144</sup> Там же. С. 189.

<sup>145</sup> Там же.

<sup>146</sup> Гусарова А. П. Мир искусства. С. 56.

<sup>147</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 190.

любить уже сознательно»<sup>148</sup>. Упомянув собственные картины в тексте произведения в связи с описанием архитектурной «изнанки» Петербурга, мемуарист не стремится в какой-либо мере описать их замысел. Вероятно, это обусловлено тем, что он раскрывает общий подход к своему живописному изображению, например, указывает на выбор ракурса. Несмотря на аналитический подход к воспоминаниям о творческом процессе, для самого автора-повествователя остаются неясными некоторые аспекты психологической составляющей творческой деятельности.

Тема изображения Петербурга служит своеобразным индикатором основных моментов художественного творчества М. В. Добужинского. Так, автор-повествователь признается в «интимности» первоначального творческого процесса, говоря, что он не помышлял о выставках, что это было его «заветное» и он не знал никого, кому именно «хотелось показать»<sup>149</sup>, сообщает о своей робости и стеснении рисовать на улице. Психологическое препятствие такого рода, по мнению автора, определяло специфику творчества.

Тема Петербурга у автобиографического героя связана с Ф. М. Достоевским, поэтому ему важно отразить свои «связи» с писателем. Принципиально авторское упоминание, что квартира, в которой жил его дядя, была соседней с той, где жил Ф. М. Достоевский, а «печальный петербургский пейзаж»<sup>150</sup> – штабели двор, брандмауэр, заборы, – который видел из окна и герой, предстал и глазам великого писателя.

В мемуарно-автобиографическом повествовании развивается основная тема изобразительного искусства, которая берет свое начало в главах о детстве. На протяжении всего повествования автор-повествователь отмечает фазы рисования, особое внимание уделяя созданию карикатур, что обусловлено их гораздо меньшей художественной ценностью, поэтому неосвещенностью в искусствоведческих работах. Одновременно воспоминания о них характеризуют самого автобиографического героя с другой стороны, раскрывая его потребность

<sup>148</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 190.

<sup>149</sup> Там же.

<sup>150</sup> Там же. С. 17.

в сатирическом изображении. Довольно подробно и тщательно описываются методы преподавания и изобразительная техника в мастерских А. Ашбе и Ш. Холлоши, где автобиографический герой учился в Мюнхене, чему посвящены отдельные главы, что отражает не только поиски своей изобразительной манеры, но и присущее всем «мирискусникам» стремление к повышению собственного уровня мастерства и художественной культуры. В результате автор-повествователь постулирует двойственность, которая утвердилась навсегда в его творчестве, выразившись в «интимном реализме», как он его сам называл, и «влечении к стилю, к гротеску и даже к абстрактному»<sup>151</sup>. Так формируется представление о собственном пути в искусстве.

Своеобразие эстетической рефлексии в мемуарно-автобиографическом тексте М. В. Добужинского, свидетельствующее о проникновении литературного начала в его творчество, представлено многочисленными реминисценциями на произведения русских классиков. Воспоминания о собственной жизни претерпевают воздействие художественной литературы, осмысляясь через нее и сравниваясь с нею, автор-повествователь стремится сделать свою судьбу сопричастной литературным сюжетам, включить ее в культурный контекст. В авторских аллюзиях явно сказывается неоромантический принцип житнетворчества. Автор-повествователь проводит параллели собственной жизни с фикциональными сюжетными линиями художественной литературы. Так, отношение родителей к истории любви и женитьбы автобиографического героя сравнивается с ситуацией, созданной Л. Н. Толстым в «Войне и мире»: «Тогда мне не приходило в голову, что мой дорогой отец говорил то же самое, что старик Болконский своему сыну»<sup>152</sup>; «Оба они не сочувствовали тому, что я рано женился (почти повторилась история женитьбы Андрея Болконского...)»<sup>153</sup>. Кроме прямого проявления своих художественных вкусов, М. В. Добужинский обращается к тем авторам и произведениям, для которых исполнял театральные декорационные работы, что свидетельствует о его глубоком проникновении в

<sup>151</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 166.

<sup>152</sup> Там же. С. 145.

<sup>153</sup> Там же. С. 154.

суть произведения. Так, для несостоявшейся постановки оперы С. С. Прокофьева «Война и мир» М. В. Добужинский выполнил эскизы костюмов, декораций и занавесов<sup>154</sup>.

Автор-повествователь обращается к образам Н. В. Гоголя: «А парни в праздники, несмотря на жару, для пущего франтовства носили поверх этих сапог блестящие резиновые галоши. Бороды у мужиков продолжали расти по Гоголю: „лопатою“, „заступом“ или „клином“»<sup>155</sup>. С героями Н. В. Гоголя автор-герой сравнивает и конкретных персонажей своего мемуарно-автобиографического произведения: «Потом служил денщиком казанский татарин Камам... я его научил читать по-гречески и умирал со смеху, когда этот настоящий гоголевский Петрушка читал мне „Анабазис“ Ксенофонта или „Илиаду“ Гомера»<sup>156</sup>.

В воспоминаниях о детстве М. В. Добужинский описывает случай, который отражает веру автобиографического героя в сказки, казалось бы, присущую только наивному детскому сознанию: «В трещину коры одной из лип я однажды посадил моего оловянного солдатика и вспомнил о нем только на другое лето, найти его уже не мог – он куда-то ушел, и мне, конечно, пришла на ум сказка Андерсена»<sup>157</sup>. Однако на самом деле это осознанная позиция субъекта мемуарно-автобиографического повествования, отражающая его художественное мировосприятие: «Я понимал прелесть подобной старины, где таится нечто от старой жизни, а что вещи имеют свою душу, мы с Бенуа это знали от Андерсена и часто говорили на эту тему»<sup>158</sup>.

Автор-повествователь, описывая те места, которые он посещал, отмечает, что там некогда побывали гении русской литературы: А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, тем самым подчеркивая свою «сопричастность». Например, «в Кишиневе, конечно, мы с папой говорили о кишиневской ссылке Пушкина, и по ассоциации это даже утешало. Папа как-то

---

<sup>154</sup> Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому. Годы эмиграции, 1938–1951 / Сост. Л. Бюклинг. СПб., 1994. С. 141.

<sup>155</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 122.

<sup>156</sup> Там же. С. 96.

<sup>157</sup> Там же. С. 21–22.

<sup>158</sup> Там же. С. 209.

прочел мне из Пушкина: „Проклятый город Кишинев, тебя бранить язык устанет“. Мне это страшно понравилось, и я распевал эти слова»<sup>159</sup>. В автобиографическом очерке «Служба в министерстве» герой включен в круг деятелей русского искусства, которые состояли на государственной службе: Глинка, Чайковский, Островский, Салтыков-Щедрин, Тютчев; Лермонтов, Федотов, Мусоргский, Римский-Корсаков. «Я утешал себя тем, что чиновниками были по воле судьбы многие люди искусства, и служба не мешала им быть писателями, поэтами, музыкантами. <...> Даже Пушкин числился на государственной службе и должен был в иных случаях надевать ненавистный ему камер-юнкерский мундир»<sup>160</sup>.

Особенно интенсивно автор-повествователь рефлексировал по поводу своей работы над декорациями и костюмами к постановкам Художественного театра, что становится попыткой репрезентации собственной трактовки художественного творчества.

В главе «Николай Ставрогин» автор-повествователь останавливается «подробнее» на постановке по роману «Бесы» Ф. М. Достоевского. Свою деятельность он характеризует как работу, которая «увлекла чрезвычайно и была одной из самых незабываемых для меня в МХТ»<sup>161</sup>. Характеризуя свою совместную деятельность с В. И. Немировичем-Данченко, в которой не случилось разногласий, автор-повествователь подчеркивает, что они оба «одинаково воспринимали Достоевского»<sup>162</sup>. Особенно часто автор-повествователь говорит о своих художественных задачах: «Свести декорации к простым фонам (как было в «Братьях Карамазовых») в «Бесах» казалось бедным, и моя задача заключалась в наибольшей выразительности и в то же время лаконичности декораций – их было одиннадцать, – и требовалась легкость их конструкций и перемен. <...> Задача была как бы в „преодолении“ ненужного тут натурализма, и я, насколько мог тогда, смело взялся за это»<sup>163</sup>.

<sup>159</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 78.

<sup>160</sup> Там же. С. 174.

<sup>161</sup> Там же. С. 252.

<sup>162</sup> Там же.

<sup>163</sup> Там же. С. 252–253.

О декорациях говорится абстрактно, автор-повествователь выделяет лишь свою внутреннюю, духовную работу, попытки интерпретации. Исследователи отмечают, что декорации, выполненные М. В. Добужинским, были новаторскими и в то время не были похожи на другие декорации художника, склонного к стилизаторству и любованию стариной: они резко откровенно передавали психологическое эмоциональное состояние драматического действия, поэтому были лишены равновесия, свободны от подробностей, изображения вытянуты по вертикали, на монохромном фоне – контрастные цветовые акценты<sup>164</sup>.

Согласно авторскому мнению, «наиболее удачными оказались длинная стена у паперти с рядом вдоль нее сидящих черных фигур нищих, мост, где все было сведено к силуэту перил и фонаря, серая комната с мебелью в чехлах в „Скворешниках“, где в амбразуре окна, освещенного заревом, жалась фигурка Лизы в зеленом бальном платье, закутанная в красную шаль, и силуэт голых деревьев в сцене ее бегства»<sup>165</sup>. При этом о своих художественных приемах автор-повествователь не упоминает. Важно отметить, что в мемуарно-автобиографическом повествовании о собственной художественной деятельности автор-повествователь рассуждает как о психологическом процессе порождения живописного образа, в некоторой степени о форме и содержании.

Мемуарист подчеркивает, что его работа была сопряжена со многими трудностями и воплощение идеи не всегда было удачным. Авторская эстетическая рефлексия в главе «О Художественном театре» вписана в контекст всей театральной деятельности, которая мыслилась им как «ученичество», как постижение основ декорационной работы. Автор-повествователь чрезвычайно строг к себе, он прямо рассказывает читателю о собственных ошибках, об отторжении плодов своей работы, не всегда правильном толковании произведения, о поиске нужного декорационного решения: смена эскиза декорации к спектаклю «Где тонко, там и рвется» с розового зала «в духе Растрелли», раскритикованного К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-

---

<sup>164</sup> Лапшина Н. П. Мир искусства ... С. 292–293.

<sup>165</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 253.

Данченко и А. Н. Бенуа, которая была, по авторскому мнению, «неубедительным и грузным» «рококо», на «бледно-зеленый зал с архитектурой в духе Камерона»<sup>166</sup>.

В связи с театром автор-повествователь вступает в полемику по поводу своей работы с точкой зрения К. С. Станиславского, высказанной им в мемуарах «Моя жизнь в искусстве»: «Между прочим, он пишет, что тогда „хитрил“ с художником, незаметно для него наводил его на нужные идеи, впрочем не насилуя при этом его воображения. Но я отлично помню, что именно принадлежит моей собственной выдумке и что часто бывало моей интуитивной находкой. „Хитрить“ мне не приходило в голову, но мои мысли как раз очень часто счастливо совпадали и с его мыслями»<sup>167</sup>. Выраженная автором-повествователем позиция, истолкование его собственной работы отражают стремление расставить все точки над «i», уйти от недосказанности. Таким образом, можно отметить, что как для А. Н. Бенуа и других «мирискусников», именно театр становится для М. В. Добужинского формой творчества, способной осуществить желаемый синтез искусств – соподчинить единому художественному замыслу разные виды искусства. По сути, «мирискусники» переосмыслили роль театрального художника: теперь это не только художник-оформитель действия и изобретатель удобных сценических декораций, а такой же истолкователь музыки и драматургии, такой же равноправный творец спектакля, как режиссер и актеры.

Помимо цитирования воспоминаний К. С. Станиславского, автор-повествователь приводит высказывание И. Э. Грабаря о своем творчестве. Использование разных цитат способствует разносторонности представлений о творчестве автобиографического героя-художника, помогая ему самообъективироваться в тексте.

Таким образом, в мемуарно-автобиографическом произведении «Воспоминания» магистральной темой становится творческий путь художника, формирующийся под воздействием высоких художественно-эстетических

---

<sup>166</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 246.

<sup>167</sup> Там же. С. 240.

образцов и влиянием выдающихся деятелей искусства, заложивших духовный фундамент его будущего творчества. Мемуарно-автобиографический текст имеет характер самообоснования и самоинтерпретации, моделирования авторского образа, оценки возможных путей собственного творческого развития, попытки демонстрации собственного зрительного и чувственного восприятия окружающего мира, «проживания» самого процесса творчества. Мемуарно-автобиографический текст демонстрирует путь художника, универсально одаренного, фиксирует разнообразие, противоречивость, контрастность, эклектичность его творческих поисков (интерес к экспрессионизму, кубизму, футуризму), что отличает его от А. Н. Бенуа и других «мирискусников», пребывавших всю жизнь в сфере того искусства, к которому они пришли в начале 1900-х гг., запечатлевает его художественные находки и ошибки. Однако, если М. В. Добужинский сосредоточился главным образом на поисках себя в жизни и искусстве, то другой художник-эмигрант, первый русский импрессионист К. А. Коровин в своей мемуарно-автобиографической прозе отразил не только пути собственного художественного становления, но и поднял проблему бытия художника в России.

### **1.2.3 Художник и время в «Моей жизни» К. А. Коровина**

Наиболее полно из всех художников в своем творчестве талант литератора проявил Константин Алексеевич Коровин (1861–1939) – блестящий русский живописец, работавший в разных жанрах, театральный декоратор, пробовавший свои силы в монументальной живописи и прикладном искусстве, обладавший особым колористическим даром, написавший большое количество рассказов, очерков и воспоминаний. Первые два очерка художника «Причуды Шаляпина» и «Как мы начинали» (об И. И. Левитане) были опубликованы в 1911 г.

Современник К. А. Коровина театральный критик В. Я. Светлов писал об очерках и рассказах художника, выходивших в печати с 1929 г., в своем «Письме

из Парижа», опубликованном в рижской газете «Сегодня»: «Перед читателем возникают образы, пейзажи и сцены, как будто он видит их написанными на холсте в той же живой, блестящей, импрессионистской манере, которая является органической природой этого изумительного художника-поэта. <...> Но Коровин не только поэт и художник краски. Он еще поэт и художник слова»<sup>168</sup>.

Мемуарно-автобиографическое произведение «Моя жизнь» было написано Константином Алексеевичем Коровиным во Франции за семь месяцев – с декабря 1934 г. по июль 1935 г. Инициатором создания и публикации воспоминаний выступил друг художника – Станислав Фаддеевич Дорожинский. Машинопись, представленная живописцем, объемом 120 страниц была напечатана только в 1970 г. в нью-йоркской газете «Новое Русское Слово» ее редактором Марком Вейнбаумом, приобретшим у вдовы С. Ф. Дорожинского данный текст<sup>169</sup>. В России мемуарно-автобиографический текст был напечатан в 1971 г. в издании «Константин Коровин вспоминает»<sup>170</sup>. Критика писала о неизгладимом впечатлении, которое произвела собранная в данной книге мемуарно-автобиографическая проза К. А. Коровина, называя ее «лирической» и характеризуя как исповедь по причине глубокой эмоциональности, отражения в ней реального мира сквозь призму душевного состояния автора. В основе произведений К. А. Коровина лежит нечто «нелегко уловимое: самоощущение художника в породившей его среде. В среде общественной и природной...»<sup>171</sup>.

«Моя жизнь» Константина Алексеевича Коровина – это ретроспективное повествование не просто о жизни, творческом становлении автобиографического героя, но и о проблеме «художника» вообще. Автора-повествователя в первую очередь волнует личность творца, поскольку искусство есть отражение души художника, постижение смысла вещей, недоступного обыденному сознанию. К. А. Коровин разделял духовно-эстетические воззрения живописцев рубежа

<sup>168</sup> Цит. по: Ермолаева Т. С. К. А. Коровин в зарубежье (1922–1939) // Коровин К. А. «То было давно... там... в России»: Воспоминания, рассказы, письма. Кн. 1. С. 12.

<sup>169</sup> Ермолаева Т. С. К. А. Коровин в зарубежье ... С. 22.

<sup>170</sup> Константин Коровин вспоминает... / Сост. И. С. Зильберштейн и В. И. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1990. 607 с.

<sup>171</sup> Цурикова Г., Кузьмичев И. Жажда общения с миром // Нева. 1974. № 6. С. 183.

XIX–XX столетий, входивших в объединение «Мир искусства», к которому он примыкал одно время: художественность, приоритет эстетической сущности искусства, свобода творчества, независимость от идеологии, непосредственное выражение личных убеждений соответствующими изобразительными средствами <sup>172</sup>. Основная проблема, которая поднимается в мемуарно-автобиографическом тексте, связана с восприятием творчества: современники – обобщенная масса, критика, пресса, реципиенты творчества художника – оказываются невежественными в вопросах искусства. Несмотря на то, что К. А. Коровин был уже известным художником на момент написания «Моей жизни», в центре повествования по-разному высвечивается горькая тема непонимания художника «толпой».

В «Моей жизни» она начинается с появления в IV главе проблемы «дурака», значимой в эстетическом плане. Впервые она затрагивается автором-повествователем, когда приводится случай из детства, – у старика, к которому герой пришел за лекарством для больного отца, его заинтересовало, что написано в «чудной книге», на что получил ответ старика: «Бойся больше всякого злодея дурака» <sup>173</sup>. Воспроизведение собственных буквальных догадок как процесса постижения детским сознанием сути данного понятия и речи других персонажей: отца и учителя, у которых он ищет ответа, – сознательный авторский прием, позволяющий акцентировать внимание на данной теме, постепенно заостряя проблему. На вопрос сына отец сначала отвечает, что «самое страшное – дурак» <sup>174</sup>. В услышанном ребенком споре отца с учителем дается уже развернутое представление о «дураке», однако эти высказывания только вводят его в еще большее недоумение, таким образом, финал эпизода остается открытым: «Это хорошо – любить народ, желать ему блага. Это похвально – желать сделать ему счастье и благополучие. Но это мало. Этого может желать и дурак... <...> Надо уметь сделать. Вот это и есть суть жизни. А у нас и горе от того, что все только

<sup>172</sup> Перевезенцева А. С. Мировоззренческие основы объединения «Мир искусства»: свобода творчества и «чистое искусство» // Преподаватель XXI век. 2011. № 1. Ч. 2. С. 364–368.

<sup>173</sup> Коровин К. А. Моя жизнь // Коровин К. А. «То было давно... там... в России»: Воспоминания, рассказы, письма. Кн. 1. С. 42.

<sup>174</sup> Там же. С. 43.

желают, и от этого могут пропасть, как можно пропасть от дурака»<sup>175</sup>. Ответ на данный вопрос будет раскрыт в открытой форме в последующих главах повествования как проблема взаимоотношений художника и общества, отдельные представители которого не способны и не желают понимать новые формы искусства.

Так, приведенное в форме прямой речи суждение отца коррелирует с заявлением художника-повествователя, провозглашенным в IX главе в строках, посвященных историко-литературному контексту эпохи в авторской интерпретации: «Дорого стоят государству художники, да и их всегда мало. Как это странно, несмотря на огромную Россию. Что-то мешало, и мало было влюбленности в искусство и жизнь, в радость жизни и в искусство! Озабоченная политикой пресса... мало интересовалась искусством, считала правилом все поносить, ругать, разносить все, что являлось в искусстве выдающимся. Пресса сама сделалась хозяином, вершителем судеб художников, писателей. Появилась какая-то дудка гражданской скорби, очень модная дудка. В нее дул торжествующий Стасов и „Новое время“. „Нашей прессе никто не мог угодить“, – говорил мне А. П. Чехов»<sup>176</sup>. В данном эпизоде искусству противопоставляется «ажитация» современников героя, проводивших время в праздности и пустословии в кабаках у «Яра» и «Стрельне», формой бытования «искусства» в которых была цыганская музыка. Такая тенденция приводила не только к драматическим последствиям в судьбе отдельной творческой личности, но, по словам автора-повествователя, к «трагедии потрясений» в масштабах страны. Содержательное тождество «чужой» и собственной авторской речи позволяет сделать заключение о преемственности авторской точки зрения. Если высказанные отцом героя мысли касаются только политического устройства в стране второй половины XIX века, то автор-повествователь, протягивая далее эту «нить», демонстрирует углубление политического и социального кризиса, сопряженного со смыслом и природой искусства. К тому же в главе от лица

---

<sup>175</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 43.

<sup>176</sup> Там же. С. 61–62.

зрелого субъекта повествования данный способ изображения знаменует переход от завуалированного способа выражения взглядов, которые не присущи детскому сознанию, к прямой манифестации собственной интерпретации событий.

В мемуарно-автобиографическом тексте фиксируются основные вехи живописного становления автобиографического героя – эстетической рефлексии подвергаются первые попытки рисования, изображенные в конце второй главы, и описание атмосферы отчего дома, воспоминания о которой связаны с матерью художника (эти фрагменты рассредоточены по мемуарно-автобиографическому тексту). Примечательно, что слова «*когда мать рисовала*» и «*я тоже начал рисовать*», выделены авторским курсивом, графически акцентируя внимание читателя на данном мотиве. Здесь эстетическая рефлексия имеет краткую форму – от описания зимнего пейзажа за окном, на который указала ему мать, автор-повествователь переходит к передаче того, как мать «рисовала эту зиму. Но не выходило. Там были узоры ветвей, покрытые снегом. Это очень трудно»<sup>177</sup>. Через призму творчества создается портрет матери, именно живопись матери и избранный ею объект изображения – природа – сближает их, в ее «картинках» герой-ребенок видел мыс Доброй Надежды и «улетал куда-то в райские края»<sup>178</sup>, о чем упоминается в первой главе. Сложность и невозможность живописного воспроизведения ветвей, отмеченная субъектом повествования, вербально предопределяет изобразительную манеру мастера, не склонного к детализации.

Первые художественные опыты автобиографического героя прямо и косвенно оцениваются с точки зрения матери, которая «*поощряла, когда я рисую*»<sup>179</sup> (курсив принадлежит автору). Собственное мнение автор-повествователь подтверждает словами: «Она даже сама носила со мной краски и бумагу в папке и сидела около, иногда говоря: – Там светлее, ты очень густо кладешь краски... – и иногда поправляла мне рисунок»<sup>180</sup>. Рекомендации матери, насколько можно судить, не были полезны герою, поскольку и у него, и у матери

<sup>177</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 36–37.

<sup>178</sup> Там же. С. 29.

<sup>179</sup> Там же. С. 47.

<sup>180</sup> Там же.

не получалось изобразить природу такой, какова она была в действительности, а в своем зрелом изобразительном искусстве художник часто использовал плотные насыщенные густые краски<sup>181</sup>. Однако в рассматриваемом эпизоде данный факт не отражен. В контексте данной главы моделируется система точек зрения на изобразительное творчество, необходимая автору-повествователю для демонстрации собственного пути в искусстве и его восприятия реципиентами.

В этой же главе появляется точка зрения стороннего человека, не имеющего отношения к изобразительному творчеству. Первым «критиком» автобиографического героя выступает обиженный им заказчик («я сказал ему один раз... что поет он ерунду [„Чувиль мой, чувиль“]. Он на меня ужасно обиделся и нажаловался бабушке»<sup>182</sup>). Очевидно предвзятое отношение молодого человека к портрету его супруги, «очень красивой и милой молодой женщины», которая сама попросила написать ее портрет. «Непохоже, – говорил муж, – вы никогда не будете художником»<sup>183</sup>. Однако, как показывает дальнейшее повествование, чем сильнее было давление на художника извне, тем острее была его реакция. Доказывая свое право быть творцом, герой добился схожести изображения внешности, при этом автор-повествователь отмечает, что написать лицо было сложнее, нежели пейзаж. Приведенная автором-повествователем фраза персонажа – это первый «брошенный в художника камень» со стороны «толпы», которая не понимает «мук творчества», но уже спешит обидеть художника.

Еще одна точка зрения на оценку первых художественных работ героя вводится в автобиографическое повествование посредством пересказа письма брата Сергея, уже поступившего в Московскую школу живописи, ваяния и зодчества, к матери, в котором говорилось, «что Костю примут в Школу без экзамена, потому что очень понравились работы профессорам *Саврасову* и *Перову*», которые и посоветовали герою «серьезно заняться живописью»<sup>184</sup>. Это свидетельство решительного признания художественного дара героя известными

---

<sup>181</sup> Басыров А. Я. Константин Алексеевич Коровин. Л.: Художник РСФСР, 1985. 103 с.; Гусарова А. П. Константин Коровин: Путь художника. Художник и время. М.: Советский художник, 1990. 239 с.

<sup>182</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 47.

<sup>183</sup> Там же.

<sup>184</sup> Там же.

мастерами живописи – отклик на наброски и упомянутый портрет. В том же контексте утверждается живописное виденье художника, его цветопись – избирая объектом рефлексии творчество брата, автор-повествователь тем самым выражает несогласие с колористическим решением его этюдов с натуры, проявляя собственные установки: «в природе ярче и свежей»<sup>185</sup>.

Образ брата – живописца и графика Сергея Коровина – используется в качестве медиатора для передачи мнения других художников о живописи автобиографического героя. Так, в VII главе брат сообщает начинающему художнику о предстоящем экзамене в Училище живописи, ваяния и зодчества и говорит, что этюды Константина похвалил Алексей Кондратьевич Саврасов. «*А Левитан сказал, что ты особенный* и ни на кого не похож на нас. Но боится – поступишь ли ты? Ты ведь никогда не рисовал с гипса, а это экзамен»<sup>186</sup>. Использование автором-повествователем очередной положительной характеристики, данной ему признанным художником, – подтверждение художественной состоятельности героя, которому на момент поступления в Московское училище живописи, ваяния и зодчества было всего 14 лет.

Осмысление истоков собственного творческого вдохновения становится ярким проявлением эстетической рефлексии в «Моей жизни». Письмо брата и присланные им краски послужили толчком к активному творчеству. Рассказ о письме сменяется описанием пейзажных видов, откуда герой черпал вдохновение: «уходить» в природу, чтобы ее же писать, поскольку туда «звала мечта, поэзия». «Окружение, *природа*, созерцание ее было самым существенным в моем детстве. Природа захватывала всего меня, давая настроение, как бы ее изменения вместе слиты с моей душой. Гроза, мрачная непогода, сумрак, бурные ночи – все впечатляло меня... Это было для моей жизни и чувства самое главное»<sup>187</sup>. Расставленные здесь творческие приоритеты характеризуют основу эстетики художника – пленэризм. Свою позицию автор-повествователь в ходе повествования никогда не меняет, а только подтверждает и усиливает.

<sup>185</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 47.

<sup>186</sup> Там же. С. 53.

<sup>187</sup> Там же. С. 48.

Введение вербализованных пейзажей и отражение психологического восприятия их автором-героем затрагивает один из этапов творческих поисков – «писать картины мест и настроений», «от себя, не с натуры»<sup>188</sup> – тоскливые, унылые, печальные, что совершенно несвойственно зрелому радостному искусству живописца, но наиболее характерно для ранних работ. Таким образом, отражая свои творческие искания, трудности писать с натуры, проблемы изображения, особенно мелкого природного рисунка, перспективы, до чего он доходил самостоятельно, автор-повествователь создает совершенно иное представление о форме воплощения визуальных образов. Подчеркнутая им неспособность передать красками «бисер ветвей и листьев», стремление раскрыть общее впечатление служат ключом к пониманию избранной мастером живописной техники крупных, крепких мазков.

Автор-повествователь рефлексировал над собственным творчеством при описании процесса создания портрета охотника Дубинина с собакой Дианкой. При этом автор-повествователь отмечает, что трудности написания портрета, как и пейзажа, объясняются отсутствием статики в позировании модели и в природе. Подчеркивая динамику любых проявлений жизни, автор-повествователь апеллирует к своему изобразительному искусству, в котором он «стремился к преодолению статичности живописи, ее инертности»<sup>189</sup>. Расхождения художника и модели заключаются в различном понимании и восприятии колористического решения портрета, герой изобразил охотника Дубинина с рыжими усами, однако портретируемый настоял на том, что усы у него черные и на холсте они должны быть такими же.

По мере развития мемуарно-автобиографического повествования автор-повествователь постепенно утрачивает интонации, свойственные ребенку, и выступает как «состоявшийся» художник со своим живописным методом, это показано в VIII главе, которая, в отличие от всех остальных, имеет название – «Профессор Е. С. Сорокин». Если предыдущие главы демонстрировали не совсем

<sup>188</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 49.

<sup>189</sup> Панкратова Е. А. Русская живопись и театр: очерки. СПб., 1997. С. 87.

удачные попытки автобиографического героя запечатлеть «натуру» (природу / человека), то здесь уже автор-повествователь раскрывает сущность своего творческого метода. В этой главе воплощена еще одна важная тема мемуарно-автобиографического повествования – тема бедности «художника», что проявляется в отсутствии у художника-преподавателя нужных красок. В живописи Е. С. Сорокина выделяются как сильные, так и слабые стороны – автор-повествователь заостряет внимание на отсутствии чувства цвета, экспрессии и жизни в картинах своего преподавателя.

Важнейшей составляющей эстетической рефлексии, как отмечает литературовед Д. А. Скобелев<sup>190</sup>, является спор или выражение солидарности с мнением других художников и отторжение / принятие их произведений. Так, эстетическая рефлексия реализуется в форме диалога с художником Е. С. Сорокиным, в ходе которого герой отстаивал свое видение цвета, собственную художественную интерпретацию колорита в природе, живописную технику. Таким образом автор-повествователь демонстрирует не только сам процесс создания им живописного произведения (после тщательного разбора картины приводится детальное воспроизведение творческого акта), но также и восприятие другим художником его искусства.

Тема взаимоотношений «художника» и общества развивается автором-повествователем в IX главе, начинающейся с рассказа об открытии в Москве Частной оперы С. И. Мамонтова, для которой художник исполнял декорации к «Аиде» Дж. Верди и «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова совместно с В. М. Васнецовым. Объектом эстетической рефлексии автора-повествователя в этом случае становится тип творческой личности. Автора-повествователя, которому важно признание результатов его художественного труда зрителями, критикой, прессой, деятелями изобразительного искусства, поражает, что создатель «Снегурочки» А. Н. Островский, «видимо, так ценил это свое мудрое произведение, что не хотел верить, что его кто-то поймет. Это было так особенно

---

<sup>190</sup> Скобелев Д. А. Эстетическая рефлексия Ю.П. Анненкова ... С. 21.

и так рисовало время»<sup>191</sup>. Такая позиция творческой личности идет вразрез с эстетическими убеждениями героя. «Ненормальным» представляется автору-повествователю и то, что Н. А. Римский-Корсаков не приехал смотреть свою постановку. Собственные суждения о явлениях искусства автор-повествователь подкрепляет речью других персонажей, тождественной по смыслу, но с иными мотивировками. Подтверждение своего мнения автор-повествователь находит в оценке С. И. Мамонтова, которому приписывается довольно обширный монолог в форме обращенной прямой речи о «холодности и снобизме общества к дивным авторам», в котором неточно цитируются строки из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Дума». Цитата из лермонтовского текста приводится как характеристика духовной атмосферы эпохи, отношения к искусству в России. «А верно сказал офицер: создания искусств мечтою сладостной наш ум не шевелят... большой и умный был человек Лермонтов, – сказал Савва Иванович»<sup>192</sup>.

Тема подавления свободы творческого самовыражения прослеживается в мемуарно-автобиографическом повествовании в X главе, где В. Д. Поленов сообщает об аресте и заключении в тюрьму Саввы Ивановича Мамонтова, одним из пунктов абсурдного обвинения которого в растрате был «мох для оленя – 30 рублей»<sup>193</sup>, который зверь не ел, поэтому умер с голоду. Участь погибшего животного по сравнению с собственной бедой кажется С. И. Мамонтову более трагичной. Таким образом, государство лишает возможности и желания творить выдающегося деятеля и мецената искусства – С. И. Мамонтова, при этом выдвигая против него бессмысленный пункт обвинения, над которым смеялся сам персонаж.

Деятель искусства в России может творить, но в условиях травли и различных препон. Так, автор-повествователь отмечает, что клеевые краски, которыми он писал декорации, не сохли, поскольку маляры-рабочие клали в них соль, а В. А. Теляковскому «нанесено оскорбление действием во время

---

<sup>191</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 60.

<sup>192</sup> Там же.

<sup>193</sup> Там же. С. 63.

репетиции»<sup>194</sup> (на самом деле скандального инцидента удалось избежать). Автору-повествователю важно показать реакцию творческой личности при воссоздании отдельных эпизодов из художественной жизни разных деятелей искусства: например, под действием системы критики «ломается» С. И. Мамонтов, отказавшись стать управляющим московских Императорских театров, а В. А. Теляковский, несмотря на унижения и поношения, демонстрирует творческую жизнестойкость.

В «Моей жизни» нет явной полемики и дискуссий с деятелями искусства. Однако эстетическая рефлексия автора-повествователя имеет иную форму выражения. Приводя в автобиографическом тексте «чужое слово», автор-повествователь тем самым выражает собственную точку зрения. Затрагиваемые проблемы искусства связаны с личностью творца. Если на примере собственной жизни автор-повествователь демонстрирует становление творческой личности, то, вводя образы С. И. Мамонтова и М. А. Врубеля, деятельность которых, как и творчество К. А. Коровина, была новаторством в художественной жизни страны, он отражает обратный процесс – разрушения.

Неоднократно автор-повествователь повторяет, что в отношении его творчества в газетах употреблялся ярлык «декадентство» (слово изначально употреблялось в отношении непривычного глазу искусства). В рамках мемуарно-автобиографического текста автор-повествователь не стремится описывать «продукты» своей художественной деятельности, а делает мерилom их эстетической ценности степень агрессии в прессе, вписывая своего героя в контекст той художественной среды, представители которой не были поняты в обществе (наряду с гонениями на М. А. Врубеля). Так, отмечая свою реформаторскую деятельность в декорационно-оформительской сфере, – костюмы, которые были сделаны к балету «Дон Кихот», – автор-повествователь только указывает, что «ввел новые фасоны пачек, вместо тех, которые были ранее, похожие на абажуры для ламп»<sup>195</sup>.

---

<sup>194</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 65.

<sup>195</sup> Там же.

Создавая в мемуарно-автобиографическом повествовании образ «Я» как творческой жизнестойкой личности, справляющейся с нападками прессы и критики, автор-повествователь проводит через все произведение драматическую линию: трагической развязкой его судьбы могла бы быть история жизни М. А. Врубеля, если бы автор-художник имел иной характер.

На протяжении всего повествования раскрывается становление живописного таланта героя, «кристаллизация» его творческого метода. Главы о зрелом творчестве затрагивают работу над декорациями, в последней XI главе внимание автора-повествователя сконцентрировано на фигуре М. А. Врубеля – в главе подводится итог, результат «злых гонений» прессы. В образе М. А. Врубеля выражаются авторские представления об идеале личности и изобразительного искусства. Здесь тема неприятия / непонимания гения достигает своего пика: чем талантливее художник, по мнению самого автора-повествователя, тем острее враждебное отношение к нему. Драматизм судьбы М. А. Врубеля заключался еще и в том, что, помимо травли «великого таланта» в прессе, искусство М. А. Врубеля не было понято художниками-современниками при его жизни. «Савва Иванович Мамонтов только в конце жизни понял талант М. А. Врубеля. В. И. Суриков был поражен работами Врубеля. Прочие долго не понимали его»<sup>196</sup>.

Формой проявления эстетической рефлексии, выражающей художественное сознание автора-героя, в мемуарно-автобиографическом тексте К. А. Коровина также является цитирование стихов А. С. Пушкина как пример восприятия словесного искусства – поэзии. А. С. Пушкин был близок художнику в силу общей для обоих идеи единства и гармоничного сосуществования человека и природы. Творчество А. С. Пушкина было значимо для художественных установок мастера, поскольку в нем заключались «идеи и образы, помогающие художникам уловить во многом неуловимые для них черты эстетического идеала, поднять их переживания и чувства, придать им истинно человеческую

---

<sup>196</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 63.

значимость»<sup>197</sup>. Жизнь К. А. Коровина была тесно связана с творчеством великого поэта, что отразилось как в изобразительном, так и в словесном искусстве художника. К. А. Коровин создал иллюстрации к поэмам «Бахчисарайский фонтан» и «Цыганы», стихотворениям «Зимний вечер» и «Погасло дневное светило», что является очевидным свидетельством причастности художника к романтизму. Однако К. А. Коровин не был глубоким интерпретатором произведений поэта, ему не удавалось передать драматизм произведения и психологизм в портрете главного героя, при этом наиболее удачными являются изображения природы. Откликом на поэзию А. С. Пушкина явилось панно «Пушкин и муза». Личность и творчество А. С. Пушкина многократно отражены в литературном наследии живописца, например, поэту посвящен рассказ «Воспоминания детства (О Пушкине)»<sup>198</sup>.

«Язык» А. С. Пушкина для автора-повествователя «Моей жизни» универсален и полифункционален. В мемуарно-автобиографическом тексте цитируются строки из тех произведений, для которых художником создавались иллюстрации. Так, например, IV глава начинается с рассказа автора-повествователя о жизни в деревне, которую он характеризует неточной цитатой из «Руслана и Людмилы» А. С. Пушкина: «Пушкин сказал верно: „Там на невиданных дорожках следы невиданных зверей...“»<sup>199</sup> (вместо «неведомых» употребляется «невиданных»). Таким «невиданным зверем» оказался барсук, выглядевший особенным «большим поросенком», автор-повествователь имитирует детский взгляд героя-ребенка, стилизуя речь под его наивно-реалистическую манеру.

Эстетическая рефлексия над творчеством А. С. Пушкина имеет как эксплицитное, так и имплицитное выражение. Цитируя поэта, автор-повествователь находит наиболее адекватную словесную иллюстрацию, словесный эквивалент для собственных мыслей, зрительных впечатлений.

<sup>197</sup> Коган Д. З. Константин Коровин. М., 1964. С. 107.

<sup>198</sup> Коровин К. А. Воспоминания о детстве // Коровин К. А. «То было давно... там... в России»: Воспоминания, рассказы, письма. Кн. 2. Рассказы (1936–1939); Шаляпин: Встречи и совместная жизнь; Неопубликованное; Письма. С. 205–206.

<sup>199</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 41.

Тенденция к образному повествованию в большей мере характерна для воспоминаний о детстве, поскольку они связаны с описанием разных интерьеров, топосов и т. д. Во внутренней речи героя посредством реминисценций из «Цыган» А. С. Пушкина достигается лиризация повествования: «думаю я – зачем устроены эти города? „Что может быть мерзей каменного тротуара, с тумбами, пыль, какие-то дома, окна скучные. Не так живут. <...> А они – вот тут... где помойные ямы на дворах, все какие-то злые, озабоченные, все ищут денег, да цепей“», – сказал я, вспомнив „Цыган“ Пушкина. А я так любил Пушкина, что плакал, читая его, всегда плакал. Вот это – был человек. Он же все сказал, и сказал правду»<sup>200</sup>. Введение цитаты в мемуарно-автобиографическое повествование, помимо обобщающей характеристики городской цивилизации в противоположность естественной деревне, имеет глубокий смысл для всего произведения, в котором субъектом повествования последовательно развивается тема несвободы творческого проявления и бедности художника в России.

Художественное творчество А. С. Пушкина в мемуарно-автобиографической прозе имеет высшую эстетическую значимость для оценки всех жизненных явлений, становясь мерилom культуры. О А. С. Пушкине в мемуарно-автобиографическом тексте говорит не только сам герой, но С. И. Мамонтов: «Надо, чтобы народ знал своих поэтов и художников. Пора народу знать и понимать Пушкина. А министр финансов говорит, что это увеселение. Так ли это? Когда будут думать только о хлебе едином, пожалуй, не будет и хлеба...»<sup>201</sup>. В незнании произведений А. С. Пушкина автору-повествователю видится культурная катастрофа. О том же говорит и М. А. Врубель: «Но жаль, что народ оставили без понимания своих творцов красоты. Ведь у нас не знают Пушкина, а если и читают, то это такое малое количество. А жаль...»<sup>202</sup>.

Таким образом, текст «Моей жизни» К. А. Коровина носит искусствоцентрический характер, в нем повествование о творчестве довлеет над

<sup>200</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 53.

<sup>201</sup> Там же. С. 60.

<sup>202</sup> Там же. С. 69.

повествованием о жизни. Все описанные события пропущены автором-повествователем сквозь призму его эстетических критериев, а изображаемые персонажи становятся носителями определенной эстетической точки зрения или сами подвергаются художественной рефлексии. Повествование выстраивается согласно авторской установке, продуцирующей поступательное экспансивное разворачивание магистральной концепции непонимания художника, при этом сохраняется последовательность в изложении жизненных событий. Эстетическая рефлексия в мемуарно-автобиографическом повествовании отражает процесс самоидентификации художника в историко-культурном контексте России конца XIX – начала XX в. и служит средством познания судьбы творческой личности в системе общественных отношений.

Посредством эстетической рефлексии в мемуарно-автобиографических произведениях художников выстраивается определенная концептуальная модель автора, раскрывается уникальность творческих личностей живописцев-новаторов, стремящихся продемонстрировать многоаспектность собственных художественных интересов. В определенной степени в эстетической рефлексии мемуаристов-художников прослеживаются отголоски «мирискуснической» концепции, связанной с представлениями о приоритете нового назначения искусства, формирующего высшую, создаваемую художником духовную реальность, – его миромоделирующей функции. В мемуарно-автобиографической прозе художников на жизненном материале апробируется посредством интерпретации и анализа идея жизни по законам красоты, преобразования мира (социального, политического) посредством его эстетизации, сопротивление духовному одичанию, освещаются основные конфликты, которые затрагивало их художественное творчество: личность и общество, искусство и быт, духовное и материальное. Упоминания имен деятелей искусства и цитирование их произведений в мемуарно-автобиографическом повествовании связаны с попыткой создать широкий круг музыкальных, зрительных, исторических, эмоциональных ассоциаций, порождаемых образным строем картин художников. Несмотря на то, что авторы-художники позиционируют себя как новаторов,

ломающих традицию, для них важна оценка художников-предшественников и связь с ними. Особое значение для художников имеет культурный и литературный «претекст», для А. Н. Бенуа кумиром является Рафаэль, для М. В. Добужинского – Ф. М. Достоевский, для К. А. Коровина – А. С. Пушкин. В мемуарном повествовании получает реализацию идея раскрытия собственных возможностей художников как интерпретаторов: для А. Н. Бенуа работа художника связана с обработкой исторического материала, ценным ему представляется умение мастеров изобразить в искусстве те эпохи и те метафизические явления, которые художник никогда не видел, сделать вербальное визуальным; М. В. Добужинский старается отразить попытки интерпретации в своей театральной деятельности, собственные способности в постижении и воссоздании чужого искусства новыми художественными средствами, К. А. Коровину важно показать собственный художественный процесс адекватной интерпретации природы с помощью иного колористического решения.

Эстетической рефлексии подвергается также пространство и время. В мемуарно-автобиографической прозе художников хронотоп выступает как форма восприятия и художественного моделирования действительности, представляя собой своеобразный сконструированный континуум, воплощающий бытийные, духовные, этические и эстетические ценности, ориентиры, идеалы авторов-художников.

### **1.3 Поэтика хронотопа в мемуарно-автобиографической прозе русских художников первой волны эмиграции: А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина**

#### **1.3.1 Художественное пространство и время в мемуарно-автобиографической прозе художников. Хронотоп памяти**

Хронотоп определяет жанр и жанровые разновидности, а также в значительной мере образ человека в литературе. Под хронотопом как формально-содержательным компонентом литературы принято понимать «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»<sup>203</sup>. Приметы времени и пространства в литературно-художественном хронотопе пересекаются и сливаются в конкретное смысловое единство, взаимообуславливая друг друга.

М. М. Бахтин рассматривает жанрово-типические сюжетообразующие хронотопы, где первостепенное значение имеет время, приобретающее чувственно-наглядный характер. Ученый в своей работе «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» выделяет два типа автобиографий. Во-первых, тип автобиографического самосознания – «жизненный путь ищущего истинного познания», распадающийся на конкретные эпохи, или ступени, которые ведут от самоуверенного невежества, «через самокритический скепсис и через познание самого себя к истинному познанию»<sup>204</sup>. В данном случае реальное время вымещается идеальным, абстрактным временем. Во-вторых, тип риторической автобиографии и биографии, где в большей мере важен внешний реальный хронотоп, в котором в определенном ракурсе предстает образ человека, с конкретной точки зрения

---

<sup>203</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234.

<sup>204</sup> Там же. С. 281.

освещается своя или чужая жизнь, а не только внутренний – пространственно-временной континуум изображаемой жизни<sup>205</sup>.

Д. С. Лихачев также говорит о временном характере литературного произведения, для которого время является субъектом, объектом и орудием изображения. С художественным временем непосредственно связано пространство, которое обладает динамическим характером. Художественное произведение, отражающее реальность, создает собственный внутренний мир, имеющий свое художественное время, пространство и психологические закономерности.

Художественное время Д. С. Лихачев отделяет от грамматического времени, а также от «взгляда на проблему времени»<sup>206</sup>, при этом художественное время выступает как время само по себе и способ его воспроизведения и изображения. Исследователь выделяет несколько типов времени: время сюжета, то есть время событий, изображенных в произведении, авторское время, время исполнителя, зависящее от роли автора в произведении, и время повествовательное, то есть автора-повествователя. Кроме этого, ученый характеризует «закрытое» и «открытое» время в литературном произведении. «Закрытое» время замкнуто в себе, реализуется только в сюжете, не связано с событиями, происходящими вне произведения, с историческим временем. «Открытое» время включено в более широкий поток времени и развивается в контексте конкретной исторической эпохи<sup>207</sup>.

Ю. М. Лотман, в отличие от М. М. Бахтина и Д. С. Лихачева, рассматривает преимущественно художественное пространство. По мнению ученого, художественное пространство не сводится «к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта»<sup>208</sup>, а «представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных

<sup>205</sup> Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе ...* С. 282.

<sup>206</sup> Лихачев Д. С. *Поэтика художественного времени // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы.* М., 1979. С. 210.

<sup>207</sup> Там же. С. 214.

<sup>208</sup> Лотман Ю. М. *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя.* М., 1988. С. 251.

представлений»<sup>209</sup>, то есть некоторую абстрактную модель, «которая включает в себя в качестве подсистем как пространственные языки разных жанров и видов искусства, так и модели пространства разной степени абстрактности, создаваемые сознанием различных эпох»<sup>210</sup>. В то же время в художественном произведении пространство моделирует временные, социальные, этические и другие связи картины мира. «Язык пространственных отношений... – не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком»<sup>211</sup>.

Художественное пространство также формирует непространственные модели мира (в том числе выступает как средство выражения временных отношений), «даже когда обнажается его функция моделирования внепространственных отношений, художественное пространство обязательно сохраняет, в качестве первого плана метафоры, представление о своей физической природе»<sup>212</sup>. Например, пространство может превращаться в модель непространственных отношений в силу своих топологических свойств. Так, Ю. М. Лотман выделяет нравственное пространство, моральное пространство. Пространство мыслится ученым как художественное и не выделяется отдельно в литературное, поэтому его категории применимы как для живописи, так и для литературы. Оно может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным, иметь горизонтальную или вертикальную направленность. Линейное пространство может включать или не включать в себя понятие направленности.

Современный исследователь А. Б. Темирболат отмечает, что в настоящее время существует несколько подходов к категории хронотопа: теоретический – рассматривающий сущность, роль, значение, специфику функционирования времени-пространства в художественном произведении; конкретно-практический – направленный на изучение пространственно-временного

---

<sup>209</sup> Лотман Ю. М. В школе поэтического слова... С. 252–253.

<sup>210</sup> Там же. С. 253.

<sup>211</sup> Там же. С. 293.

<sup>212</sup> Там же. С. 258.

континуума на материале творчества отдельных писателей; комплексный подход – изучающий пространство и время в связи со всеми компонентами произведения и категориями художественного мира. В современных междисциплинарных исследованиях выделяются хронотоп мегамира (Вселенная), макромира (окружающая действительность) и микромира (духовный мир, память, сознание, воображение), непосредственно связанные с бытием человека<sup>213</sup>.

Категорию времени в автобиографической прозе рассматривает Н. А. Николина, которая выделяет следующие общие типологические признаки временной организации автобиографии: обратимость времени (ретроспекция и ее преодоление); соположение двух временных планов; концептуальное противопоставление прошлого и настоящего / настоящего и будущего; сочетание однократности и обобщения; субъективная сегментация времени; единицы времени: ситуации прошлого и «картины» воспоминаний; подвижность точки отсчета, устанавливаемой повествователем; соотнесение личного биографического времени с историческим временем<sup>214</sup>.

Категория хронотопа в мемуарно-автобиографической прозе рассматривается многими современными исследователями: М. А. Крыловой, И. В. Бибиной, С. С. Мараткановой, Э. Р. Резник, Е. Е. Вахненко, Е. К. Бикеевой, А. Н. Ларионовой<sup>215</sup> и др. Исследователи отмечают, что пространственно-временная организация мемуарно-автобиографической прозы определяется пространством избирательной рефлексивной автобиографической памяти<sup>216</sup>. Память как художественная парадигма, определяющая характер формы и

<sup>213</sup> Темирболат А. Б. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения // Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.) / Под общ. ред. Г. Д. Ахметовой. СПб., 2012. С. 6–9.

<sup>214</sup> Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы. С. 276–284.

<sup>215</sup> Крылова М. А. Автобиографическая тетралогия Н. Г. Гарина-Михайловского («Детство Темы», «Гимназисты», «Студенты», «Инженеры»): Проблема жанра: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2000. 228 с.; Бибина И. В. Пространство и время в автобиографических романах В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2003. 187 с.; Маратканова С. С. Автобиографический жанр в пермских литературах начала XX века: Кедра Митрей, К. Жаков: дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2006. 182 с.; Резник Э. Р. «Поля Елисейские» В. С. Яновского как феномен русской мемуарной прозы XX века: художественная специфика хронотопа памяти: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2006. 155 с.; Вахненко Е. Е. Концепция времени и пространства в автобиографической прозе А. М. Ремизова 1920–1950-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2007. 206 с.; Бикеева Е. Г. Поэтика мемуарной прозы Б. К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2015. 204 с.; Ларионова А. Н. Поэтика автобиографической прозы А. А. Григорьевы: дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2017. 186 с.

<sup>216</sup> Вахненко Е. Е. Концепция времени и пространства ... С. 43.

содержания в автобиографическом произведении, высказывает самое себя<sup>217</sup>. Для хронотопа памяти характерны спонтанность, ассоциативная связь событий, нарушение причинно-следственных связей.

В автобиографической прозе XX в. память выступает как художественный метод, модель, включающая художественный, эстетический и мировоззренческий уровни образного мышления. Поэтика автобиографического произведения определяется особенностями художественной структуры: принципом пространственно-временных отношений, спецификой субъектной организации, жанровым синкретизмом и фрагментарно-ассоциативной композицией. На эстетическом уровне реализуются особые формы взаимозаменяемости автора и героя, личности со временем, стремление к преодолению линейного времени. Идеино-эстетический аспект произведения обусловлен ретроспективной тенденцией, предполагающей проживание прошлого как настоящего, и представлением об очищающей, идеализирующей функции памяти. К мировоззренческому уровню относятся представления о субъективном времени и специфика субъектно-объектных отношений.

Исследователь Е. М. Болдырева выделяет в автобиографическом инварианте наличие определенной темпоральной константы. Согласно ее концепции, во временной организации априори происходит первичное разграничение изображающего и изображаемого с различными вариантами их фиксации. Механизм взаимодействия двух пространственно-временных ситуаций отличается своей сложностью, поскольку это не романский рамочный принцип, а постоянные разнонаправленные передвижения по хронологической прямой. В автобиографическом тексте выделяются разные типы корреляции хронотопов повествователя и героя, присутствует вторичная темпоральная градация, в повествование проникают другие временные поля<sup>218</sup>. Введение различных временных и пространственных пластов, выходящих по авторской воле за

---

<sup>217</sup> Резник Э. Р. «Поля Елисейские» В. С. Яновского как феномен русской мемуарной прозы XX века: художественная специфика хронотопа памяти: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2006. С. 68.

<sup>218</sup> Болдырева Е. М. Автобиографический метатекст И. А. Бунина ... С. 113.

пределы объективного видения, обуславливает сужение или расширение пространства жизни героя, которое в автобиографии является определяющим.

В среде русской эмиграции первой волны XX в. феномен автобиографической памяти писателей-мемуаристов определялся активным взаимодействием с общекультурной памятью и был сопряжен с историческим сознанием, что обусловило открытость хронотопа в автобиографической прозе, сдвиги временных пластов и расширение художественного пространства. Линейность повествования разрушается, поскольку художественное время перестает быть ограниченным рамками сюжетного настоящего героя, оно выходит как в прошлое, так и в будущее – реальное настоящее автора. «Вторжение элементов настоящего в процессе активизации памяти – это попытка автора дать оценку прошлому, в некоторой степени „оживить“ его и продлить в будущем, заставив время выйти за рамки конкретного периода жизни героя. И тогда память из механизма, застывшего в определенной точке, вновь превращается в функционирующую систему в пределах настоящего с актуализацией прошлого, восстанавливается процессуальность воспоминаний»<sup>219</sup>.

В пространстве памяти соединяются дискретные и циклические модели времени, сакральные и профанные локусы, возможен переход к мифологическому самосознанию и уход в вечность. В модель личного времени вводится исторически постижимое дискретное время и сакрализуется автором-творцом. Пространство определяется в соответствии с миропониманием автобиографического героя и течением интегрированного в сознании времени, то есть автор предпринимает попытку сопоставить собственное внутреннее время с навсегда утраченным.

Творческая память, преобразующая духовный мир, заполняет художественное пространство автобиографических произведений русского зарубежья. Оторванность писателей-мемуаристов от родины определяет абсолютизацию утраченного былого в воспоминаниях, однако реконструкция былого не тождественна памяти как художественному методу, «в рамках которого

---

<sup>219</sup> Вахненко Е. Е. Концепция времени и пространства ... С. 44.

художник освобождается от власти Хроноса. Память по-разному реализует события, а художник по-разному реализует память, потому что одинаково вспоминать невозможно. Индивидуальность воспоминания обеспечивается неповторимостью состава человеческой души, художественного мировоззрения, а вслед за этим способом воплощения созерцаемого и ощущаемого. Просвечивая и просветляя собой повествование, память организует художественную структуру, преображая ее»<sup>220</sup>.

Корреляция памяти и времени в автобиографическом произведении актуализирует проблему соотношения прошлого и настоящего времени, времени реальности и времени текста, а также времени «бытия-субъекта-в-жизни» и «бытия-субъекта-в-тексте»<sup>221</sup>. Посредством автобиографического письма преодолевается хроникальность и завершенность времени, деструктивность энтропии, поэтому движение субъекта в тексте мыслится как антиэнтропийное.

Автобиографические тексты в контексте русского модернизма не разворачивают синтагматическую линию жизни героя, поскольку они строятся по иным принципам, близким орнаментальному тексту, где парадигматизация, внепричинные и вневременные связи явлений и событий формируют «автобиографический орнамент» или «узоры судьбы», то есть множество типологически сходных точек из прошлого и будущего концентрируется на каждом элементе «мемориального орнамента»<sup>222</sup>.

Включаясь в единый контекст мемуаристики русского зарубежья, произведения рассматриваемых художников демонстрируют характерные для них особенности хронотопа: история жизни творческой личности дается в связи с историческим контекстом, пространственно-временная организация обусловлена избирательностью памяти авторов-художников и зависит от эстетического вектора, значимо воплощение не только реального, исторического, но и мифологизированного хронотопа, наличие хронотопа родного дома, который в силу различных причин с течением времени утрачивается, важно

<sup>220</sup> Резник Э. Р. «Поля Елисейские» В. С. Яновского ... С. 75.

<sup>221</sup> Болдырева Е. М. Автобиографический метатекст И. А. Бунина ... С. 297.

<sup>222</sup> Там же. С. 313.

сосуществование реального и ирреального мира, идеального и антимира, противопоставление социума и авторского «Я», представление природного хронотопа, особая роль топосов родины и «заграницы». Однако при всем очевидном совпадении хронотопов в прозе художников, в сущности они принципиально различны, что предопределяется своеобразием жизненного и творческого пути каждого художника. Так, А. Н. Бенуа и М. В. Добужинскому свойственен уход в мистификацию, проникновение элементов потустороннего мира в реальную жизнь, обращение в прошлое, идеализация детства, в то время как К. А. Коровину присуще принципиально иное миромоделирование, автор создает духовно открытый мир, в пространственно-временных координатах для него всегда спасительна природа России.

### **1.3.2 Хронотоп ирреального в «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа**

В «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа категория времени-пространства характеризуется многоуровневой структурой. Хронотоп воплощается как в реально-историческом, «открытом» времени, так и в воображаемом пространстве, субъективном «закрытом» времени, пространстве искусства, мистическом пространстве (которое преимущественно реализуется в хронотопе детства автобиографического героя), соединяющем ретроспективное время и пространство автобиографической памяти.

Мемуарно-автобиографический текст открывается топосом Петербурга (первая глава «Петербург моего детства») и его окрестностей «Петергоф и Ораниенбаум», «Царское село и Павловск» (вторая и третья главы). «Петербург и его пригороды – один из излюбленных сюжетов Бенуа и его со товарищей. Для них Петербург – это „окно в Европу“... в нем русский уклад жизни смешался с европейским, создав оригинальный и неповторимый сплав, нашедший выражение

в архитектуре»<sup>223</sup>. Для «мирискусников», которым чужд узкий национализм, Петербург – воплощение идеи сближения русской и европейской культур. Мирискусническая ретроспективная тенденция<sup>224</sup> автора-повествователя в мемуарно-автобиографическом повествовании выразилась во внимании к культурно-историческому облику города и его пригородного окружения как памятникам именно русской культуры. Критерий ценности для автора-повествователя определяется степенью их эстетического воздействия на сознание автобиографического героя. В силу своей влюбленности в прошлое русской культуры он вглядывается в историю через призму искусства, смотрит «на мир, как на арену исторического развития, тайны которого хранят молчаливые памятники прошлого»<sup>225</sup>, это и тенденция к пропаганде русской старины. Данные резиденции остаются эстетически значимыми для героя на протяжении всей жизни.

Топосы оцениваются посредством еще одного критерия – «родственности» их герою. Таким же близким, как и топос Петербурга, герою стали топосы Парижа и Версаля. Они относятся к хронотопу авторских зарубежных путешествий, куда входит вся совокупность посещенных им стран и городов. Заграничная среда, как и петербургская (российское пространство представлено столицей и ее окрестностями, но расширяется за счет введения в текст имен художников московской живописной школы), в целом представляет синтез различных художественных эпох, воплощенных в разных произведениях искусства: живописи, архитектуры, литературы, скульптуры, – словно перебрасывающих культурный мостик из исторического прошлого в настоящее автора-повествователя. Окружающая среда подвергается эстетической рефлексии, в то же время делая автобиографического героя посредником между искусством прошлого и современностью. Движущей для героя силой является его стремление к художественному самообразованию, поиск новых зрительных впечатлений,

<sup>223</sup> Гусарова А. П. Мир искусства. С. 22–23.

<sup>224</sup> Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М., 1970. С. 118.

<sup>225</sup> Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа ... С. 22.

потребность заполнить лакуны в сфере изобразительного искусства Петербурга, не знающего и не понимающего современные европейские тенденции в данной области, новым изобразительным материалом («Мир искусства» был пионером на пути постижения европейской культуры, связи с которой были ослаблены во второй половине XIX века, запад символизировал энергию преобразования). При этом заграничные памятники искусства в историческом потоке были восприняты героем посредством визуальной и текстовой информации, что расширило его личное ментальное пространство. В мемуарно-автобиографическом повествовании также отражается художественная установка автора-героя на поиск воплощения величия, красоты и гармонии, поэтому авторским эстетическим критериям отвечает такой топос или локус, где изображена живописная / таинственная / чарующая природная местность. Так в мемуарно-автобиографическом повествовании воплощается хронотоп, реализующий авторский эстетический идеал.

Иногда в такое пространство, моделируемое искусством, но все же представляющее реальный мир, восстановленный авторской памятью, проникают элементы опасного для человека инобытия. Они не реализуются на материальном уровне, а носят психологический характер: либо угнетают сознание, либо пугают его. Уже в первой главе «Мой город» Петербург представлен одновременно как тривиальный и как фантазмагорический: в прозрачных сонных сумерках белых ночей, над странно светящейся водой лились «загробные звуки курантов», высокая их башня произносила «сверхъестественный» и «потусторонний»<sup>226</sup> приговор заключенным в крепости узникам, звуки которых доводили до отчаяния и безумия. Эти иномирные силы оживают в сумерки, в пограничное время. Таинственный мир белых ночей порождает напряжение и беспокойство. Носителем жизни становится часовой механизм, который осуждает на небытие хоть и приговоренных к казни, но живых людей. В мемуарно-автобиографическом повествовании при создании топоса города автор-повествователь прибегает к излюбленной форме своего изобразительного

---

<sup>226</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 12.

творчества – сочетанию в произведении реалистически-бытового и фантастического<sup>227</sup>.

Автора-повествователя влечет тайна: «все дело в какой-то тайне, которая проникает до глубины нашего существа и возбуждает там ни с чем не сравнимые упования, надежды, мысли, эмоции и вообще то, что называется „движениями души“». В моем представлении и в моем непоколебимом убеждении эта тайна и есть искусство»<sup>228</sup>. Таким образом, тайна существует в мемуарно-автобиографическом повествовании в двух ипостасях: как сущность искусства и как феномен иного мира. При этом сам феномен тайны сопряжен со страхом, который она рождает во внутреннем мире автобиографического героя. Во вместилище авторской памяти укладываются воспоминания разных лет, они перемежаются, параллельно происходит оживление давно ушедших эпох, разные временные периоды концентрируются, фокусируясь на одном топосе. Так, пространство Ораниенбаума связано как с детством героя, так и с его зрелой жизнью. Память позволяет субъекту повествования воскрешать ретроспективные виды Ораниенбаума, где соседствовала дикая и окультуренная природа: море, лес, парки, сады с произведениями архитектуры в противовес настоящему состоянию местности, застроенной дачами. Природное пространство Ораниенбаума для ребенка связано с бытовыми занятиями: пикником, собиранием грибов и ягод, одновременно в лесу воплощались детские страхи, связанные с опасностью встретить медведя или быть похищенным волком. Пространство расширяется за счет введения образов, созданных воображением. Большая герцогская корона, венчавшая бельведер среднего корпуса дворца<sup>229</sup>, ассоциируется в силу своего большого размера с короной сказочного великана. Автор-повествователь относит сооружение дворца ко времени Петра Великого. (Петр I был кумиром для «мирискусников» «как воплощение энергии и воли» «в противовес восточной созерцательности, неподвижности, лени»<sup>230</sup>, начавший избавление России «от

<sup>227</sup> Гусарова А. П. Мир искусства. С. 75.

<sup>228</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 337.

<sup>229</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 24.

<sup>230</sup> Гусарова А. П. Мир искусства. С. 23.

азиатской косности»<sup>231</sup>). Атмосфера Ораниенбаума, чарующего и притягательного места в то же время внушает ребенку непонятный ужас и даже панику.

В. Н. Топоров отмечал, что среди загородных парков Царского Села, Гатчины, Петергофа, Ораниенбаума, Стрельны и др. «Павловск занимает особое, можно сказать, исключительное место в ряде отношений, в том числе и в отношении полноты и выделенности-акцентированности „аполлоновского“ начала. Оно живет и в природно-пейзажном пространстве, и в пространстве Павловского дворца. Павловск – подлинное владение Аполлона, и нигде более „аполлоновское“ не представлено с такой полнотой и очевидностью, с такой органической слитностью с природно-пейзажными с другими образцами творчества гения искусства»<sup>232</sup>.

Ощущение панического страха охватывало автобиографического героя в Павловске, пленительном, и вместе с тем наполненным настроением «чего-то насторожившегося и замороженного»<sup>233</sup>. Автор-повествователь отмечает амбивалентность пространства Павловска: «мрачное настроение, чему особенно способствует преобладание в парке черных и густых елей, царит в Павловске рядом с чем-то уютным и приветливым»<sup>234</sup>. Образы густых черных елок и «неживой воды» передают типичное павловское настроение<sup>235</sup>. «Грустную поэзию», гармоничное сочетание парковой зелени и классической архитектуры, в том числе мемориальной, герой оценил уже будучи взрослым. Однако, как и в детстве, Павловск притягивает его своей кошмарной жутью и сказочным ужасом, особенно усиливающимися в период сумерек, которые в мемуарно-автобиографическом повествовании, как и в изобразительном творчестве художника, представляют наиболее таинственное и фантастическое время.

Данный топос оказывает воздействие на подсознательный уровень автора-повествователя и воплощается в произведении как проявление запредельного.

<sup>231</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 24.

<sup>232</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 213.

<sup>233</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 25.

<sup>234</sup> Там же.

<sup>235</sup> Федорчук И. «Звуки и созвучья». Соносфера Павловска в литературе // *Studia Wschodniolowiańskie*. 2007. Т. 7. С. 27.

Страшно интересными в сумерках герою казались темные аллеи Сильвии с ее статуями, мавзолеем Павла и запущенные просеки вокруг Круглого зала. Перечисленные объекты входят в сферу запредельного, оживания теней прошлого, поскольку авторский выбор обосновывается семантикой каждого локуса: мавзолей связан с загробным миром, запущенные дорожки – с отсутствием взаимодействия с людьми, статуи – с мотивом очеловеченной, одухотворенной скульптуры (метаморфоза скульптуры – одна из главных тем как для станковой графики, так и для театрально-декорационного искусства художника). Таким образом, пространственно-временной континуум усложняется и приобретает множественность форм существования. Расширение пространственно-временных границ происходит за счет включения в текст упоминания исторических событий: необъяснимых военных тревог в Павловске в годы царствования Павла, которые также усиливают ощущение напряжения в атмосфере парка и подтверждают его «объективность». В связи с Павловском автор-повествователь обращается к ирреальному художественному миру Ф. М. Достоевского, выбравшего Павловск для «самых напряженных мест „Идиота“»<sup>236</sup>. Благодаря «поэзии зачарованного мира» Павловска герой стал испытывать «именно нежное и любовное чувство»<sup>237</sup> к самому Павлу, как через поэзию Петергофа полюбил Петра Великого. Усиленное внимание автора-повествователя к таинственному ореолу этих топов, их мистической одухотворенности акцентирует их «миriskусническое» понимание, основанное на противопоставлении мечты о красоте и гармонии, «души» прошлого хаосу и безобразию, суетности, пошлой, плоской обыденности<sup>238</sup>, тревоге перед будущим. Фантастика (как и в картинах А. Н. Бенуа) служит одухотворению, поэтизации природного мира, выражению мысли о бессмертии искусства как проявлению величия человеческого духа, скоротечности земной жизни. Таким образом, пространство дворцово-парковых ансамблей становится местом пересечения нескольких временных позиций автора-героя, интегрируя в мемуарно-

<sup>236</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 25.

<sup>237</sup> Там же. С. 258.

<sup>238</sup> Гусарова А. П. Мир искусства. С. 31.

автобиографическое повествование его детские впечатления, актуальную авторскую позицию в настоящем, свидетельствуя о неизменности его пристрастий к XVIII веку (как и в Версале, здесь воплощается мечта художника о единстве человека, природы и искусства), проживание автобиографическим героем определенных душевных и психологических состояний в непреходящем времени и атмосфере Павловска.

Особой формой существования пространственно-временных отношений является внутренний хронотоп детского сознания автобиографического героя – воображения, населяющего реальное пространство дома призраками умерших родственников, субъектами потустороннего мира. Такие видения возможны только в пространстве дома. Так, в доме дяди Сезара после смерти его полоумного брата, «дяденьки Фа», жившего в этом доме в полуподвальном помещении напротив лестницы, сама лестница приобретает для героя мистический ореол. Она становится символом связи между миром реальным и инфернальным, в то время как в христианстве это символ связи между небом и землей<sup>239</sup>. Встреча с данным явлением, внушающим мальчику страх и совсем неприятным для него, нежелательна. В родительском доме семейства Бенуа парадная лестница также является пространством локализации загробного мира, фамильных теней, однако она не приобретает негативных коннотаций, поскольку в то же время является связующим звеном между прошлым и настоящим – предками и потомками.

Сам хронотоп дома Бенуа выступает как некий микрокосм, жизненный оплот, сконцентрировавший в себе семейно-бытовые и культурно-художественные отношения членов семьи, преемственность поколений, в нем происходит формирование начального мировосприятия и эстетических взглядов героя-художника. Несмотря на позиционирование дома детским сознанием как защиты от внешнего мира, во внутреннем пространстве квартиры в ночную пору ребенку мерещились жуткие видения. Созданию атмосферы ужаса способствовало тиканье больших часов, казавшихся «каким-то живым существом

---

<sup>239</sup> Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С. 147.

с круглым печальным лицом на длинном теле. Впоследствии я нежно любил эти часы, я стал их считать за нечто вроде нашего фамильного палладиума»<sup>240</sup>. Домашние часы, как и куранты на башне, таким образом, представляют собой одухотворенное воплощение времени, времени человеческого бытия и небытия – часы остановились в момент смерти матери героя. Также в детстве, особенно в вечернее и ночное время суток, его пугали развешанные по стенам портреты, один из которых пристально следил за ним. Портрет как объект пространственного искусства в детском мире представляет собой нечто фантастическое, для взрослого героя в зоркости портрета воплощается критерий реалистичности, жизнеподобия художественного изображения. К такому своеобразному хронотопу детских кошмаров относится пространство «темной комнаты»<sup>241</sup> – чулана, где хранились карнавальные маски, которые, как порой чудилось герою, там смеялись и шептались. «Темная комната», дверь в которую само собой открылась во время сеанса «волшебного фонаря» – траурного шествия с гробом принцессы – провоцировала претворение кошмаров в форму инобытия: в снах маленький герой видел привидение, появляющееся из «черной комнаты», различных чертей из лубочных изображений Страшного Суда.

Иной формой пространственно-временных отношений в мемуарно-автобиографическом тексте, переносящей героя в отличное от действительности пространство, является онейрический хронотоп – вещие сны, которые могут рассматриваться в контексте «мирискуснической» эстетики как пророческий дар художника. Это и повторяющиеся сны о железной дороге, которые возникают в двух вариантах: поезд сворачивает с рельсов и несется на героя; поезда нет, его ждут на платформе, но какой-то «беззубый, скрюченный старичок» говорит малышу: «едет – не едет, едет – не доедет»<sup>242</sup>. Согласно З. Фрейду, поезд в сновидениях символизирует страх смерти, а «отъезд» – саму смерть, поэтому опоздание на поезд расценивается как утешение в боязни умереть<sup>243</sup>. Такое

---

<sup>240</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 194.

<sup>241</sup> Там же. С. 195.

<sup>242</sup> Там же.

<sup>243</sup> Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1913. 448 с.

значение вполне соотносится с виденным субъектом повествования, так как второй вариант сна становился предчувствием надвигающейся болезни, и его он видел уже в полубредовом состоянии. Еще один отмеченный автором-повествователем сон показался ему вещим: «прелестный» мальчик, с которым ребенок играл во сне, был разодран и смят рычагами и шестернями машины. Значение данного сна в рамках мировоззрения «мирискусников» можно трактовать как противопоставление живого, разрушенного антигуманистической бездушной машинной культурой, личности и мертвого, угнетающей ее цивилизации, гибели живой гармонии «под натиском новых жизненных условий»<sup>244</sup>, механической цивилизации.

Феномен фантастического отразился позже в творчестве А. Н. Бенуа (в том числе под влиянием Э. Т. А. Гофмана в сочетании реального и загадочного), в его инфернальном Арлекине, ирреальном «Павильоне Армиды». Явленный в вещем сне образ печального и бледного дяди Кости Кавоса<sup>245</sup>, заставивший героя заплакать, знаменует смерть близкого родственника, таким образом, субъект повествования переходит на сверхчувственный уровень познания и раздвигает временные границы, подсознательно заглядывая в будущее. Намеренным стремлением героя выйти за грань реального пространства является безуспешная попытка вызывания духов во время любовного кризиса<sup>246</sup>. Умышленным заглядыванием в будущее становится и гадание в связи с болезнью матери на издании об архитектуре – ответом на вопрос о будущем стало изображение окруженного свечами гроба под балдахином, что оказалось пророческим<sup>247</sup>.

Своеобразным выходом в ирреальное пространство становится копия картины «Король пьет» Я. Йорданса, висевшая в столовой. В изображенных на картине персонажах: короле и королеве, служанках, – автобиографический герой усматривает соответственно сходство со своим отцом, сестрой Катей и домашней прислугой. В детстве герой питал «братскую нежность» и вступал в

---

<sup>244</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 2. С. 315.

<sup>245</sup> Там же. С. 164.

<sup>246</sup> Там же. С. 407.

<sup>247</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 3. С. 659.

непосредственное общение с мальчиком, изображенным на картине, и получал отклик как будто в улыбке. Персонажи полотна живут параллельной жизнью: «совсем живая» девушка приглашала принять участие в пире, «оружие здравицу»<sup>248</sup> на картине как бы присоединялись к тостам. В таком детском оживлении, одухотворении произведения изобразительного искусства проявляется эстетическая позиция взрослого героя, оценивающего искусство как иную, высшую реальность (для самого А. Н. Бенуа оживление неодушевленных предметов под взглядом человека лишено мистичности<sup>249</sup>).

В мемуарно-автобиографическом повествовании мистификации подвергаются культурные памятники, художественные артефакты, семейные реликвии, символизирующие связь жизни автобиографического героя с предшествующими эпохами, слияние мечты, фантазии и действительности, передающие его мироощущение. Свойственное «мирискусникам» сочетание в мемуарно-автобиографическом повествовании разных настроений, ритмов: рационализма и беспокойства, тревоги и идилличности – раскрывает динамику переживаний автобиографического героя. Посредством обращения к искусству прошлого, а не к явлениям действительности, угадываются тревожные симптомы будущего: рассеяние в повествовании беспокойства и страха – свидетельство опасения перед вторжением чего-то враждебного, обреченности человека, гибели мирного уклада жизни, старого быта, культуры, предвестники новых катастроф. Историко-культурный контекст обуславливает связь прошлого героя не только с материальными предметами былой культуры, но и с явлениями начала XX века с присущей ему тенденцией нарастающих религиозных мистических исканий, распространением сектантства в различных слоях русского общества.

Неведомое проникает в реальный мир автобиографического героя и некоторых его современников во время спиритических сеансов, которые проходили «наверху», в прародительском доме Бенуа. Можно проследить, как изменилось отношение героя к таинственному миру: потустороннее также

---

<sup>248</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 3. С. 192.

<sup>249</sup> Гусарова А. П. Мир искусства. С. 36.

остается притягательным, но исчезает страх перед ним, носивший бессознательный характер. Однако намеренное вмешательство людей в мир духов имеет последствия: невещественное становится материальным, и это уже внушает истинный страх. В ответ на предложение духу проявить себя, сыграв что-нибудь на рояле, «произошло совершенно неожиданное: в ту же секунду прогремела дикая рулада снизу доверху по всем клавишам благородного инструмента, стоявшего в совсем другом конце залы» и «с клавиатуры соскочил большой кот»<sup>250</sup> (кошки – любимые животные автора-героя, для него они «сверхъестественные» существа). Такими же проявлениями обернулось явление духа, вызванного с помощью блюдечка, в доме князя Львова на Большой Морской улице – из каминной трубы с грохотом посыпались кирпичи, что заставило хозяйку «блюдечных» сеансов прекратить вечера. Аналогичный случай «явления» произошел во время сеанса блюдечной ворожбы у приятеля Сомовых О. О. Преображенского: блюдечко сбило со стола маленький древний образок, и он улетел под диван, находившийся в конце другой комнаты, а стол перевернулся и сломался. «Я тогда же решил, что... не буду больше предаваться таким богомерзким делам. Тем более, что такие опыты и даже разговоры на темы, связанные так или иначе с потусторонним миром, неизменно вызывают у меня в темень своеобразное тупое и довольно болезненное нытье, указывающее, что заведующий именно этим департаментом моего мозга не склонен поощрять подобное»<sup>251</sup>. Стоит обратить внимание на тот факт, что материализованные в реальном времени и пространстве элементы потустороннего мира оказываются сильнее священного изображения.

В реальном историческом хронотопе памяти отражается время духовного кризиса, чему посвящена тридцать пятая глава второго тома «Религиозно-философское общество. Кружок Мережковских. В. В. Розанов». Собрания «Религиозно-философского общества», ставившие своей целью поиск путей к духовному обновлению, происходили в помещении императорского

---

<sup>250</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 2. С. 472.

<sup>251</sup> Там же. С. 473.

Географического общества. Однако постепенно они приобрели характер «суесловных говорилен», в чем сам герой был склонен видеть вмешательство «силы мрака». «Бесовское начало» материализовалось в виде помещенного за черной классной доской гигантского чудовищного идола, похожего на чертей, коих автор-повествователь видел в кошмарах или на лубочных картинках как «притаившегося наблюдателя». Данное открытие было воспринято им в качестве зримого воплощения собственных мыслей по поводу прений и схваток, «в которых было меньше и меньше искания истины и все больше и больше самого суетного софистского тщеславия»<sup>252</sup>.

Другой описанный случай, в котором есть «нечто, над чем следовало бы призадуматься»<sup>253</sup>, произошел в присутствии Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, В. В. Розанова и А. А. Блока. «Беседа и на сей раз шла на религиозные темы, и дошли мы здесь до самой важной – а именно до веры и до „движущей горами“ силы ее. <...> И вот, когда Мережковский вознесся до высшей патетичности и, вскочив, стал уверять, что и сейчас возможны величайшие чудеса, стоило бы, например, повелеть с настоящей верой среди темной ночи: „да будет свет“, то свет и явился бы. Однако, в самый этот миг, и не успел Дмитрий Сергеевич договорить фразу, как во всей квартире... погасло электричество и наступил мрак»<sup>254</sup>. Данный случай, как и предыдущий, характерный для своего времени, по сути представляет собой свидетельство напускного богоискательства, религиозной театральности, потерявшей духовную основу, подобные метафизические игры постепенно теряют свою привлекательность для А. Н. Бенуа в силу его верности своим религиозным убеждениям.

Характерная для изобразительного искусства А. Н. Бенуа игра со временем, мысль о том, что давно умершее прошлое оказывается живым и прекрасным, «влюбленность в искусство, сила образов которого способна победить красоту действительности»<sup>255</sup>, несовместимость идеала и жизни находят отражение в

---

<sup>252</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 290.

<sup>253</sup> Там же. С. 292.

<sup>254</sup> Там же.

<sup>255</sup> Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа ... С. 75.

мемуарно-автобиографической прозе художника. Таким образом, в мемуарно-автобиографическом повествовании А. Н. Бенуа моделируются образы художественного пространства, в котором реализуются элементы, свойственные его живописному и театрально-декоративному творчеству. Пространство-время в «Моих воспоминаниях» полисеманлично, оно вбирает в себя разные культурные и духовные явления. Реальное и ирреальное взаимовлияют и обуславливают друг друга, сознательная и бессознательная сферы жизни и искусства переплетаются. Мистическое и бытовое существуют совместно не только в жизни самого героя, но и его современников, он уделяет этому особое внимание, предчувствуя в сверхконцентрации инфернальных проявлений негативную и очень опасную тенденцию.

### **1.3.3 Хронотоп города в «Воспоминаниях» М. В. Добужинского**

В мемуарно-автобиографическом повествовании М. В. Добужинского местом концентрации фантастических явлений, как притягательных, так и страшных, становится Петербург. Если у А. Н. Бенуа ужас имеет сверхъестественный характер, и мастер стремится его воплотить и почувствовать, то у М. В. Добужинского он порождается городом, и художник стремится его преодолеть посредством изобразительного искусства. Пространственно-временная модель в «Воспоминаниях» неизменно коррелирует с хронотопом города, культурно-историческим архетипом Петербурга, оказавшим существенное влияние на жизнь и творчество художника.

Город как сложный семиотический механизм, генератор культуры, согласно Ю. М. Лотману, «представляет собой котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням. Именно принципиальный семиотический полиглотизм любого города делает его полем разнообразных и в других условиях невозможных семиотических коллизий. Реализуя стыковку различных национальных, социальных, стилевых кодов и

текстов, город осуществляет разнообразные гибридизации, перекодировки, семиотические переводы, которые превращают его в мощный генератор новой информации. Источником таких семиотических коллизий является не только синхронное соположение разнородных семиотических образований, но и диахрония: архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошедших эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого. Город – механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопологаться с настоящим как бы синхронно. В этом отношении город, как и культура, – механизм, противостоящий времени»<sup>256</sup>.

Культуролог Н. П. Анциферов сформулировал понятие «душа» города, которое формулируется как «исторически проявляющееся единство всех сторон его жизни (сил природы, быта населения, его роста и характера, его архитектурного пейзажа, его участия в общей жизни страны, духовное бытие его граждан)»<sup>257</sup>. «Душа» города понимается как *genius loci* – дух-хранитель (божество) места. Согласно Н. П. Анциферову, основные идеи Петербургского текста были предопределены его неповторимой индивидуальностью, трагическим империализмом города, таинственной жизнью его сложной и тонкой души: «Перед нами город великой борьбы. Могуча сила народа, создавшего его, но и непомерно грандиозны задачи, лежащие перед ним, – чувствуется борьба с надрывом. Великая катастрофа веет над ним как дух неумолимого рока»<sup>258</sup>.

Ю. М. Лотман рассматривает Петербург как знаковую систему, город как текст и механизм порождения текстов. Зашифрованность различными кодами черт города привела к семиотической неоднородности текстов, противоречиво стремящихся к образованию единого Петербургского текста. «В истории Петербурга символическое бытие предшествовало материальному. Код

---

<sup>256</sup> Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Ученые записки Тартуского государственного университета. 1984. Вып. 664. С. 36.

<sup>257</sup> Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Л., 1990. С. 42.

<sup>258</sup> Там же. С. 38.

предшествовал тексту»<sup>259</sup>. Такой город мыслится как антитеза естественного и искусственного, поскольку он создан вопреки природе и вынужден бороться с ней. Такая противоестественность определяет возникновение эсхатологических мифов о гибели города, его обреченности, обусловленной вечной борьбой стихии и культуры. Однако Петербург мыслится в двойной перспективе как вечный и обреченный одновременно, что позволило «трактовать его и как „парадиз“, утопию идеального города будущего, воплощение Разума, и как зловещий маскарад Антихриста»<sup>260</sup>. Идеальный искусственный город, рационалистический город-утопия, лишен истории, что обусловило активное порождение «петербургской мифологии»<sup>261</sup>, миф восполнял семиотическую пустоту. Петербургская «картина мира» представляет собой призрачный город, фантастическое и фантасмагорическое пространство, отличающееся эффектом театральности.

Само понятие «Петербургский текст русской литературы» было сформулировано В. Н. Топоровым. Исследователь отмечает, что «Петербург имплицитно свои собственные описания с несравненно большей настоятельностью и обязательностью, чем другие сопоставимые с ним объекты описания (например, Москва), существенно ограничивая авторскую свободу выбора. <...> Тем не менее единство Петербургского текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) – путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром. Именно это единство устремления к высшей и наиболее сложно достигаемой в этих обстоятельствах цели определяет в значительной степени единый принцип отбора „субстратных“ элементов, включаемых в Петербургский текст»<sup>262</sup>. Говоря о противопоставлении Петербурга Москве, В. Н. Топоров выделяет важнейшую пространственную

<sup>259</sup> Лотман Ю. М. От редакции // Семиотика города и городской культуры. С. 3.

<sup>260</sup> Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 281.

<sup>261</sup> Там же. С. 283.

<sup>262</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. С. 26–27.

характеристику, совмещающую черты диахронии и синхронии: пространство Москвы как естественное, органичное, заземленное противопоставляется пространству Петербурга как искусственному, неорганичному, сугубо «культурному», фантомному и «вымышленному»<sup>263</sup>. Характеристикой Петербургского текста, как и самого города, становится впечатление миражности, фантасмагоричности, «умышленности»<sup>264</sup>, метафизичности. Физическая, «атмосферная», и метафизическая, духовная, суть Петербурга одновременно характеризуется хаотичной призрачностью (мороки, двоение, призраки, сновидения, «петербургская чертовня») и космической прозрачностью (единство природы и культуры, гармоничность, ясновиденье, откровения).

«Петербургская» тема многократно разрабатывалась в изобразительном искусстве. Однако в то время как Петербургский текст русской литературы – реальность, такого же текста русской живописи нет. Субстрат (некий резерв) Петербургского текста, согласно В. Н. Топорову, образуют образы Петербурга в изобразительном искусстве художников круга «Мира искусства», которым принадлежит второе «открытие» Петербурга в начале XX в. (а также статья А. Н. Бенуа «Живописный Петербург», 1902)<sup>265</sup>.

Своеобразие «Воспоминаний» М. В. Добужинского на уровне структуры повествования заключается в делении мемуарно-автобиографического текста на главы по топографическому признаку, о чем свидетельствуют сами названия: «Петербург моего детства», «Наша петербургская квартира», «Новгород», «Детские путешествия», «Гимназия», «Деревня», «Петербургский университет», «Годы учения за границей», «Служба в министерстве», «В Петербурге».

Петербургу в «Воспоминаниях» посвящено большинство глав. Так, хронотоп первой главы мемуарно-автобиографического текста «Петербург моего детства» определяется образом современного герою Петербурга, воспринятого ребенком, что обуславливает большую временную дистанцию между временем рассказывания и хроносом описываемых событий. К историческим фактам в

<sup>263</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. С. 20.

<sup>264</sup> Там же. С. 30.

<sup>265</sup> Там же. С. 24.

связи с Петербургом автор-повествователь практически не обращается, крайне редко проводятся параллели с историческими реалиями: в аракчеевском доме, где жил герой, пахло кухонным чадом и кошками, вероятно, так же, как и в дни самого А. А. Аракчеева; охтенка-молочница была такая же, как и во времена А. С. Пушкина. В изобразительном творчестве М. В. Добужинского «Петербург живет только в неразрывной связи с историческим прошлым. Пространство „старого Петербурга“ для Добужинского – это то, чего ни в коем случае нельзя изменить, не нарушив внутренней жизни города. Как и Бенуа, Добужинский видит Петербург как целостный и сложный организм, в котором неповторимость и уникальность ландшафта складывается в особый стиль, без которого Петербург перестает существовать и который поэтому требует к себе особого отношения. Образ Петербурга в графике Добужинского продолжает романтическую традицию, сложившуюся еще в пушкинскую эпоху, но переосмысленную Н. В. Гоголем и Ф. М. Достоевским»<sup>266</sup>.

Авторское отношение к Петербургу на протяжении всей главы стабильно – это ностальгический образ города. Образ Петербурга складывается из регулярно посещаемых героем мест, на протяжении многих лет они были многократно зрительно восприняты. В процессе повествования автор-повествователь отмечает лишь изменение некоторых исторических реалий, в сущности не повлиявших на его теплое отношение к такому Петербургу как особому пространству своего детства, тихому, спокойному, патриархальному, например, облик города несколько изменило появление газовых фонарей. По ходу повествования происходит то расширение, то сужение пространства города, которое определяется отдельными локусами. В первых строках главы вид на город открывается через окна казенной квартиры на Выборгской стороне, выходящие на разные стороны света, в доме Михайловского артиллерийского училища, где герой жил с отцом. Затем пространство расширяется по мере выхода во двор. В спектр отраженных в мемуарно-автобиографическом повествовании локусов

---

<sup>266</sup> Громов Ф. Ю. «Петербургский ландшафт» в творчестве «мирискусников» (тема ретроспективы исторических стилей) // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2009. Т. 186. С. 83.

входят все открытые пространства, где герой гулял в детстве со своей няней или отцом: Выборгская сторона, Литейный проспект, Невский проспект с их архитектурой и населением, а также закрытые пространства – квартиры родственников. В мемуарно-автобиографическом тексте создается одновременно образ «высокого» и «низкого»<sup>267</sup> Петербурга, который представлен вывесками, лавками, будками, дворниками, извозчиками, продавцами, торговками, уличными ремесленниками и т. п. Подобная «низкая» стихия в тексте эстетизируется.

Временная соотнесенность в главе варьируется, подчиняясь воле автора-повествователя, некоторые локусы даются в изменчивости их внешнего вида в зависимости от календарного времени, времени суток или в связи с праздниками. Особое внимание в хронотопе «праздничного Петербурга» уделяется балаганам, согласно В. Н. Топорову, балаганы заключают в себе идею мифоритуального дионисийского «начала» петербургской городской жизни<sup>268</sup>. Реальное пространство дополняется образами из детского воображения, образами желаемого и нежелаемого, возникающими как из уже прочитанных книг, так и из мистических представлений, внушаемых видом некоторых домов. Внимание к мелочам, деталям, подробное их описание мотивировано в тексте детским любопытством, потребностью зрительных впечатлений. Повествование в главе характеризуется большой временной дистанцией от момента рассказывания, охватывая жизнь автобиографического героя в Петербурге до 11 лет. В конце главы время сжимается, город интерпретируется автором-повествователем в разных временных отрезках. Автор-повествователь отмечает, что критическим переломом в его восприятии Петербурга стали исторические события 1905-го года, период с 1905 по 1914 гг. обозначен как время изживания балаганов, народных гуляний, стирания милых автору черт городского быта, доживания петербургских типов, при этом автобиографический герой не вписан в данный временной контекст, это время жизни реалий из детского восприятия города. Повествование заканчивается «смертью» Петербурга в 1917 году и его

---

<sup>267</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. С. 68.

<sup>268</sup> Там же. С. 251–252.

превращением в Ленинград, в город с другими людьми и иной жизнью, при этом сокращается временная удаленность от момента повествования до времени событий. Тема гибели, умирания, уничтожения города – общее место для Петербургского текста<sup>269</sup>. Хронотоп Петербурга приобретает новую ипостась, становясь объектом авторской эстетической рефлексии, из идиллического образа города детства, овеянного сентиментальной грустью (именно этот образ города, с которым автор-повествователь ощущает свою слитность, в мемуарно-автобиографическом тексте обретает «вечность»), где гармонично сосуществовали барское и простонародное, он превращается в объект художественного изображения.

Искусствовед Г. И. Чугунов писал о том, что облик Петербурга детства был значим для художника и в силу своей патриархальности: «И в Петербурге, и тем более в Новгороде, Вильно или Тамбове художник еще застал в той среде, где протекало его детство, патриархальность русского быта, которую он полюбил всем сердцем; ощущения этой спокойной, неторопливой, безмятежной жизни он бережно сохранял в душе до самой смерти и так или иначе выразил во многих произведениях. Может быть, именно эти ощущения в значительной степени символизировали его любовь к Родине, особенно потом, когда он ее потерял. Надо думать, что ностальгические чувства в немалой степени питались его воспоминаниями»<sup>270</sup>.

В «Воспоминаниях» хронотоп Петербурга крайне изменчив, что обусловлено авторской интерпретацией. В мемуарно-автобиографическом тексте он многолик, представляя как реальный исторический городской пейзаж, как счастливое время детства, как объект изобразительного искусства героя-художника, а также как пространство авторской мистификации. Петербург и Петербургский текст восприняты героем через призму произведений А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского, с которым художника связывало единство

<sup>269</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. С. 23.

<sup>270</sup> Чугунов Г. И. Добужинский и его «Воспоминания» ... С. 332.

восприятия города, «стремление наделить его духовно-мистическим началом»<sup>271</sup>: «Но не один Достоевский заполнял тогда мои мысли, они все больше обращались к Пушкину, к его петербургским образам, и вдохновенные рисунки Бенуа к „Медному всаднику“, только что появившиеся в свет, давали мне заразительный пример»<sup>272</sup>.

Исследователь Г. И. Чугунов справедливо отмечал громадную роль Петербурга в создании внутренней приближенности художника к Ф. М. Достоевскому. «Город в произведениях и Достоевского, и Добужинского – дома, улицы, парадные, лестницы, дворы, заборы – всегда весьма значителен в создании того или иного образа. Здесь уместно вспомнить слова художника о домах, которые имеют „свое лицо“ и сохраняют отпечаток человеческой сущности живших в них людей. Такая общность в восприятии города является несомненным источником внутренней связи Добужинского с писателем, источником специфическим, присущим только людям, обладающим художественным мировоззрением»<sup>273</sup>. В данном контексте Петербург связан и с ирреально-фантастическим изображением города у Ф. М. Достоевского, и с петербургской гофманианой А. С. Пушкина, с грандиозным образом города и мутно-серым колоритом, лежавшим на петербургской жизни в «Медном всаднике». Исследователь О. Н. Толстая отмечает, что М. В. Добужинский в своем изобразительном творчестве интерпретировал современную культуру мифотворческими средствами. По ее мнению, мировосприятие художника соотносится с мировосприятием Ф. Кафки и Дж. Джойса, что в частности проявляется в частичном сходстве экспрессионистической фантастики некоторых изобразительных произведений с литературными. По мнению О. Н. Толстой, у М. В. Добужинского, как и у Дж. Джойса, «в изображении города присутствуют каннибалистические мотивы», имеется в виду урбанизация, «которая поглощает и

<sup>271</sup> Чугунов Г. И. Добужинский Мстислав Валерианович ... С. 164.

<sup>272</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 188.

<sup>273</sup> Чугунов Г. И. Добужинский и его «Воспоминания» ... С. 351.

переваривает все живое: „Праздник“ (1906), „Городские сны. Безмолвие“ и „Недра города“ (1918)»<sup>274</sup>.

В мемуарном творчестве М.В. Добужинского Петербург становится авторским идеалом, здесь одновременно сочетаются черты прекрасного и уродливого, определившие антиномию петербургского текста. Хронотоп города в «„Уколах“ Петербурга», куда герой вернулся после двухлетнего отсутствия, становится и пространством активного творчества, художественного «озарения», пробуждения художественного видения. Можно сказать, что герой пережил катарсис, вернувшись в Петербург. Очевидно, что таким образом одновременно происходит взаимообусловленное формирование художественной личности героя и его «собственного» образа Петербурга. Причем автор-повествователь не ограничивается описанием одной стороны города, а стремится изобразить его во всем многообразии своего видения и влияния на свою жизнь. Если хронотоп Петербурга в первой главе был более сосредоточен на бытовых деталях, то здесь он предстает как хронотоп духовной жизни автобиографического героя. Визуальный облик реального пространства современного герою города – его многокрасочность – противопоставляется в данном контексте монохромности европейских городов, что является отражением авторских художественных предпочтений. В облике города автор-повествователь находит и привычные, милые ему до сей поры, патриархальные, провинциальные уголки. Автор-повествователь констатирует: «Петербург всем своим обликом, со всеми контрастами трагического, курьезного, величественного и уютного действительно единственный и самый фантастический город в мире»<sup>275</sup> – в таком определении ощущаются характеристики, данные Петербургу Ф. М. Достоевским. Как замечает В. Н. Топоров: «фантастичность Петербурга обозначает уход от „грубой действительности“, от эмпирической реальности к высшей и подлинной реальности, *ad realiora*, и в этом отношении фантастичность – в известной мере – стоит в том же ряду, что и другой способ ухода от „грубой действительности“ –

<sup>274</sup> Толстая О. Н. Эволюция мифотворчества в русско-советском изобразительном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2006. Сер. 2, Вып. 2. С. 147.

<sup>275</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 188.

отучаться видеть, умерщвлять в себе это чувство действительности»<sup>276</sup>. При этом Петербург в мемуарно-автобиографическом тексте фантастичен, поскольку в нем реализуется инфернальная тема, злое «начало», присущее городу, в разных его вариантах – от гоголевского «Портрета» до ахматовской «Поэмы без героя»<sup>277</sup>: в ненастную погоду, в дождь и слякоть герою чудились кошмары на улицах и «мелкие бесы», вылезавшие из щелей (отсылка к Ф. К. Сологубу). Город здесь осознается автором-повествователем как одухотворенное существо, враждебное человеку. В этом умении передавать фантастику обыденного художник близок Н. В. Гоголю, Ф. М. Достоевскому, А. А. Блоку и А. Белому<sup>278</sup>. Дождь, слякоть, мокрота имеют в Петербургском тексте негативную семантику, поскольку «наступает беспросветность, безнадежность, тоска (зрительно – ничего не видно и не различимо; событийно – дурная повторяемость, ориентация на прошлое, отсутствие выхода, безверие)»<sup>279</sup>. Герой-художник начинал верить в реальность «безвестного Макара Девушкина»<sup>280</sup>, образ которого приходил ему на ум при созерцании из окна пустынной стены, что стало почти кошмаром для героя, его притягивало то, что таилось за этой страшной пустынной стеной, которую он пытался изобразить. Таким образом, сам герой столкнулся со своеобразным проявлением «петербургского» метафизического страха<sup>281</sup>. Однако в данном эпизоде также сказывается и двойственность художественного мировоззрения М. В. Добужинского, его художественный метод, позволяющий органично сочетать рациональность и эмоциональность, реализм и условность, символизм, фантастику и обыденность в изобразительном искусстве.

Авторское самописание в этом фантастическом «мире» перекликается с графическим изображением художником Мечтателя в книжных иллюстрациях к «Белым ночам» Ф. М. Достоевского: одиноко идущий по улице человек, закрывшийся от внешнего мира воротником, при всей своей любви к Петербургу

<sup>276</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. С. 89.

<sup>277</sup> Там же. С. 47–48.

<sup>278</sup> Гусарова А. П. Мир искусства. С. 55.

<sup>279</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. С. 36.

<sup>280</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 190.

<sup>281</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. С. 89.

спасающийся от угнетающих его мест. К тому же в мемуарно-автобиографическом тексте хронотоп Петербурга приобретает самостоятельное значение, как и в иллюстрациях художника к повести, где главным героем выступает город как «эквивалент духовного мира главного действующего лица»<sup>282</sup>.

Однако, несмотря на то, что в мемуарно-автобиографическом повествовании упоминаются реальные здания, которые стали объектами изображения городских пейзажей, в отличие от художественных работ М. В. Добужинского, вербализованное изображение Петербурга в воспоминаниях об этой поре жизни лишено трагизма. Такова прямо не названная в повествовании картина «Домик в Петербурге» (1905) – «Эта неказистая, но ставшая мне милой петербургская „усадьба“ была неоднократно мной изображаема и в летнем ее виде, и в уютном снежном уборе»<sup>283</sup>. На картине этот дом является «олицетворением жизненного уюта, который теряется в современном мире»<sup>284</sup> и противопоставлен другому – безликому, огромному и скучному. Довершает композицию зловещая пустая стена. В противопоставлении этих домов символизируется подавление старого уклада современной урбанизацией, вытеснение индивидуально-неповторимого стандартным. Современный город предстает как царство однообразия, стандарта, стирающее и поглощающее человеческую индивидуальность. Однако в самом мемуарно-автобиографическом тексте автор-повествователь себе такой цели не ставил. Этот период жизни отмечен автором-повествователем в бытовом плане как уютная спокойная семейная жизнь. Как пишет исследователь о картине М. В. Добужинского из цикла «Город», визуальный образ маленького деревянного дома в окружении индустриального города отражает «поиск своего духовного „Дома“ – родного дома с духовно чистой атмосферой. Свой „Дом“ в творчестве художников Серебряного века становится важным художественным концептом. Отечественный

<sup>282</sup> Гусарова А. П. Мир искусства. С. 85.

<sup>283</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 189.

<sup>284</sup> Гришина Е. В. Город – «томительная и горькая поэзия» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. № 4. С. 92.

дом, город, деревня, повседневные вещи являются источником гармонии и счастья»<sup>285</sup>. Отметив тем не менее подавляющее действие этой непарадной стороны города, герой преодолел настоящее чувство тревоги посредством художественного творчества, субъективное углубление в изображение действительности тем самым становится средством одухотворения мира, преобразующей силой искусства. Таким образом, Петербург в мемуарно-автобиографическом тексте – это город иной, «свой», ностальгический, идиллический образ, переосмысленный и навсегда утраченный героем-повествователем, однако потерявший свою мрачную сущность и оставшийся в памяти родным и прекрасным.

Заканчивается повествование об «уколах» Петербурга эстетической рефлексией по поводу преодоления стеснения рисовать на улицах, которое прошло во время заграничных путешествий автобиографического героя в 1906 году. Хронотоп Петербурга разрушен 1917 годом, после которого изменились взаимоотношения героя с городом: «Впоследствии это стеснение совершенно прошло, особенно после революции 1917 г.»<sup>286</sup>. Рубежность 1917 года в теме Петербурга подчеркивается в мемуарно-автобиографическом тексте в очередной раз, но теперь акцентируется иная семантика этого времени – исторический переворот позволил художнику полностью изжить комплексы. Время 1917 года – рубежное, но не конечное, отмечается, что автобиографический герой занимался изобразительным искусством в пространстве города, при этом город оставался его основной темой, однако в тексте не описывается ни характер этой деятельности, ни жизнь самого героя. Гибель города – это кульминация противостояния старого и нового Петербурга, который неумолимым ходом истории превращен в нечто совсем иное. Ленинград в мемуарно-автобиографическом повествовании – это реализация заключенного в художественном творчестве М. В. Добужинского противопоставления города человеку (несмотря на то, что, в отличие от других «мирискусников», художник

---

<sup>285</sup> Усманова А. А. Философия вещи в эпоху модерна (на материалы русской культуры конца XIX – начала XX веков) // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2013. Вып. 2 (14). С. 105.

<sup>286</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 191.

был более гибким в восприятии новых темпов жизни и перестал видеть в машине символ бесчеловечности, мысли о трагедии человека в городе будущего<sup>287</sup>), это сбывшийся и непобежденный страх, город перестал быть одухотворенным, потеряв черты романтики, он стал бытовым, в нем уже невозможно реализовать мечту о жизни по законам красоты.

Связанная с Петербургом глава «Мои детские чтения, музыка и рисование» в большей степени представляя временную модель бытия героя, формирует представление о культурно-образовательном хронотопе. Чтение, музыка и рисование выступают как организующие темы, связанные со становлением личности персонажа. Эта глава связана со следующей «Наша петербургская квартира» той же темой художественного развития, а также личностью отца героя, который явился для него главным «источником» знаний об окружающем мире. Локус петербургской квартиры в основном аккумулирует предметы интеллектуальной сферы отца и является «почвой» для формирования художественных вкусов и интересов автобиографического героя. При этом внимание автора-повествователя главным образом сосредотачивается на изображении круга чтения – детских книг, библиотеки отца и произведений изобразительного искусства: гравюр, книжных иллюстраций. Данные артефакты выделяются автором-повествователем в аспекте их способности расширять пространство посредством воображения, то есть стирать границы зримого мира и мира другого, недостижимого. Главу автор-повествователь подытоживает вопросом: «Все, что я видел в книжках и журналах и в окружающем меня мире, было чрезвычайно разнообразно, и с детства мне нравились вещи самые противоположные – не были ли тут уже задатки будущих моих „эклектических вкусов“?»<sup>288</sup>.

Хронотоп Петербурга также связан с топосом министерства, представляющим своеобразный антимир – авторское сознание героя, вынужденного там служить, не может сжиться с реальностью, иной, скрытой

<sup>287</sup> Чугунов Г. И. Добужинский Мстислав Валерианович ... С. 50.

<sup>288</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 39.

стороной города, бездушной и серой. Атмосферу, царившую в министерстве, автор-повествователь ассоциативно соотносит с «Шинелью» Н. В. Гоголя: «В огромной, унылой, полутемной комнате, где, вероятно, никогда не мылись окна и низко свисающие лампочки под зелеными абажурами горели иногда и днем, сидело множество чиновников, и мне чудилось, что я среди сослуживцев Акакия Акакиевича. Чиновники были какие-то безликие, старые, поношенные, забытые и забитые, высиживающие тут свою пенсию и геморрой. Точно, это было свалочное место всех этих „чернильных душ“, „крапивного семени“»<sup>289</sup>.

Служба среди «сослуживцев Акакия Акакиевича» угнетала героя, казенщина противоречила его высокохудожественной натуре. «В сущности, я не должен был жаловаться: злачное место, куда я попал, давало как раз именно то, чего я и ждал от казенной службы: тут действительно не было ничего общего с тем, чем был полон мой внутренний мир»<sup>290</sup>. Свой художественный дар он культивировал исключительно в себе и для себя, не проявляя экспансивности среди людей, никакого отношения к искусству не имеющих. Автобиографический герой также ощущал свою несовместимость и с чиновниками Отдела по отчуждению имущества, несмотря на то, что они были «чином выше», имели высшее образование и были истинными петербуржцами, сфера интересов у них и главного героя была совершенно разная. (Сама жесткая и черствая сила строгого делового ума была чуждой духовной жизни, что отражено в работах художника «Вырубленный сад» и «Уголок Петербурга», 1904 г.). Вспоминая о службе в Отделе, автор-повествователь сожалеет об утраченном времени, которое можно было бы потратить на рисование: «Но как все, что меня окружало, и все, чем приходилось заниматься, было далеко от главного интереса моей жизни за стенами министерства. И какой бессмыслицей казалась эта пустая трата времени!»<sup>291</sup>.

Личный, внутренний мир – мир, тщательно скрывааемый, переносящий героя в высшие сферы, не достижимые для других, позволяет ему

<sup>289</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 175.

<sup>290</sup> Там же. С. 176.

<sup>291</sup> Там же. С. 179.

позиционировать себя выше окружающих. «Но все-таки эта двойная жизнь не мешала моему искусству. Даже, может быть, наоборот. Я носил в себе скрытый от других мой любимый мир, и в этом, конечно, была своя романтика»<sup>292</sup>. Внутренний мир мог реализоваться только в художественной жизни, которая одна имеет высший смысл. Автор-повествователь вербально отражает в мемуарно-автобиографическом тексте свое стремление к иному миру – «миру собственной духовной жизни, углубленному самоизучению»<sup>293</sup>, уходу в себя, отрешенности художника-интеллигента от жизни, такое же смысловое наполнение имеет изобразительное искусство художника в портрете поэта и критика К. А. Сюннерберга «Человек в очках» (1906 г.). Таким образом, Петербург в мемуарно-автобиографическом повествовании отразил различные черты, свойственные образу города в художественных работах М. В. Добужинского: эстетизм, трагизм, лиризм, иронию, философичность, сентиментальность, фантастичность и реальность.

Хронотоп другого города – Новгорода – представлен иначе, он соотносится с мечтой художников-«мирискусников» о «союзе быта с природой и искусством»<sup>294</sup>. Хронотоп Новгорода распадается на три топоса: замкнутый – дом, в котором жили дедушка и бабушка с материнской стороны, и открытые: природа, как в деревне, и культурно-историческое пространство, в основном наполненное церковной архитектурой города. Пространство дома в значительной степени связано с бытом, его обитателями и гостями, в его интерьере автор-повествователь отмечает наличие произведений изобразительного искусства. Сама же жизнь в Новгороде сопряжена с прогулками героя по городу, теплым общением с родными, дядями, играми с товарищами. Значительное внимание автора-повествователя уделено старинной архитектуре города, преимущественно соборам. Привлекательность «души старины» для «мирискусников», идеализация прошлого выразилась в авторских словах: «У меня, еще совсем маленького, ко всей этой старине, которая была перед моими глазами и которой я касался своими

<sup>292</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 181.

<sup>293</sup> Чугунов Г. И. Добужинский Мстислав Валерианович ... С. 47.

<sup>294</sup> Гусарова А. П. Мир искусства. С. 29.

руками, росло особенное чувство – как к святыне. И как все, что я слышал о древнем Новгороде, действовало на мое воображение!»<sup>295</sup>.

В мемуарно-автобиографическом повествовании, помимо реального исторического хронотопа Новгорода, связанного с именами Мстислава Храброго (в честь которого был назван художник), Ивана Грозного, создается мифологизированный хронотоп города посредством преданий: о кладах, зарытых в новгородской земле, о незамерзающей воде в Волхове, об окаменевшем при виде казней голубке, который улетит с креста Софийского собора, когда наступит конец света, а Вседержитель, изображенный на центральном куполе собора разожмет сжатую в кулак руку, в которой Он держит весь Новгород. Пространственные объекты, овеянные преданиями, переходят в разряд таинственных, что в эстетике «миriskусников» связано с уходом от обыденного, пошлого современного мира. Очевидно, что в мемуарно-автобиографическом тексте происходит совмещение двух точек зрения с разной пространственно-временной соотнесенностью, точка зрения взрослого автора-повествователя с позиции пройденного жизненного пути накладывается на восприятие героем-ребенком новгородских святынь. Время организовано по принципу регулярности и повторяемости – в детстве герой приезжал в конце мая и уезжал в начале сентября в Петербург, связанный со знаковой в жизни автора-повествователя личностью отца – «солнцем моего истинно золотого детства»<sup>296</sup>, в Новгороде же такого близкого человека у героя не было. Как показывают следующие главы, с Петербургом связан самый счастливый период детства героя, который завершается переездом из города и переломом в духовном развитии.

В мемуарно-автобиографическом тексте можно также выделить особый хронотоп, связанный с обучением в гимназии: в Кишиневе, в Петербурге и в Вильне. В повествовании об учении в каждой гимназии автору-повествователю принципиально важно отметить, какие люди составляли его окружение. Однако герой в этот период постоянно ощущал собственное одиночество, поскольку не

---

<sup>295</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 47.

<sup>296</sup> Там же. С. 48.

находил близких по духу товарищей. Главным для своего художественного развития в этот период автобиографический герой считает домашнее чтение. Невозможность читать в Кишиневе столько же, сколько он читал в Петербурге, и совершенная непохожесть Кишинева на Петербург породили негативное отношение к городу. «Тихие успехи» в Вильне были обусловлены психологической подавленностью героя из-за вторичной женитьбы отца. Частая смена различных топосов и локусов, накопление жизненного опыта способствовали «пробуждению художника» в автобиографическом герое.

Учеба в университете также была сопряжена с трудностями психологического плана, герой доходил до депрессивных состояний, связанных с кризисом самоопределения. Воспоминания об учебе в университете – это в большей степени сожаление об упущенном времени, которое можно было бы потратить на развитие собственной художественной техники. В описываемый период у героя еще более обострилось чувство собственного одиночества, желание найти единомышленников: «Часто, глядя на толпы студентов, слонявшихся по университетскому коридору, я думал – неужели в этой массе нет тех, которые так же, как и я, одиноки и, как и я, интересуются искусством? Но как было найти своих единомышленников? <...> Я чувствовал полное одиночество, и мне все яснее становилось, как мне нужна серьезная моральная опора»<sup>297</sup>.

В статье «Живописный Петербург» А. Н. Бенуа писал: «Любопытно, что мнение о безобразии Петербурга настолько укоренилось в нашем обществе, что никто из художников последних 50 лет не пожелал пользоваться им, очевидно, пренебрегая этим „неживописным“, „казенным“, „холодным“ городом. В настоящее время можно найти немало художников, занятых Москвой и умеющих действительно передать красоту и характер ее. Но нет ни одного, кто пожелал бы обратить серьезное внимание на Петербург»<sup>298</sup>. Эстетика «живописного безобразия»<sup>299</sup> Петербурга, не реализовавшись в живописи художников-современников, нашла позже вербальное воплощение в мемуарно-

<sup>297</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 130.

<sup>298</sup> Бенуа А. Н. Живописный Петербург // Мир искусств. Т. 7. № 1. 1902. С. 1–5.

<sup>299</sup> Топоров В. Н. Петербургский текст. С. 68.

автобиографической прозе М. В. Добужинского. Сын художника Р. М. Добужинский писал об отце: «он все же остался русским художником и русским человеком. Вся основа, весь „фундамент“ его культуры и его личности были русские. Как любимый его „Петербург“, при всей его западности, – неоспоримо и бесспорно русский город, так и „западность“ моего отца была неоспоримо русской. Он это сознавал и ценил в себе»<sup>300</sup>.

Город в «Воспоминаниях» стал средоточием различных смыслов, реальных и сверхреальных, автобиографический герой балансирует на грани своего исторического жизненного времени-пространства и ирреального, созданного за счет литературных текстов, устных преданий и мифов, визуальных артефактов, компенсирующих потребность в постижении «души» города. Значимость отдельного топоса, локуса для художника-повествователя определяется возможностью удовлетворить в нем духовные, интеллектуальные, творческие потребности, пережить сильные эмоции, утвердить человеческие взаимоотношения. «Сложное», амбивалентное пространство воздействует системно, преобразуя внутренний мир героя, восприятие пространства как «одухотворенного», гармоничного обусловлено наличием родственных связей внутри него, пространство, не насыщенное культурными кодами, не отраженное познающим сознанием, представляет собой своеобразный «вакуум» для героя.

### 1.3.4 Хронотоп России в «Моей жизни» К. А. Коровина

В то время как в «Воспоминаниях» М. В. Добужинского концептуально Россию символизировал Петербург, в «Моей жизни» К. А. Коровина тема «русскости» пронизывает все произведение, подчиняя себе все элементы, создающие образ России. Одним из истоков русской идеи в творчестве художника было участие К. А. Коровина в 1880х гг. в Абрамцевском кружке, деятельность

---

<sup>300</sup> Цит. по: Воспоминания о М. В. Добужинском / Сост., предисл., примеч. Г. И. Чугунова. СПб., 1997. С. 343.

данного художественного объединения по возрождению декоративно-прикладного искусства освещалась на страницах журнала «Мир искусства» с целью включения русского искусства в общеевропейский процесс художественного обновления культуры. Члены «мамонтовского» кружка, К. А. Коровин, В. М. Васнецов, М. А. Врубель, В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова и др., стремились «к усвоению и творческой переработке художественного национального наследия и созданию на его основе единого национального художественного стиля, к расширению сферы искусства и широкому проникновению его в быт»<sup>301</sup>. Основной тенденцией Абрамцевского кружка, в котором сформировалась национально-романтическая ветвь русского модерна, или неорусский стиль (синтетический национальный стиль) и его интернациональный вариант, был поиск «народного духа», интерпретация и стилизация фольклорных образов, народных художественных мотивов, сюжетов, форм, единства всех искусств: живописи, графики, архитектуры, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства, использование канонов национального народного искусства, противоположных классицизирующей традиции академизма<sup>302</sup>.

Находясь в эмиграции в Париже, К. А. Коровин спрашивал И. Я. Билибина: «„Ваня, русский я человек?“... посидит, посидит и опять начинает приставать: „Ваня, русский я человек или нет?“ Эта неуверенность в своей „русскости“, боязнь потерять вообще русское лицо, которая у Коровина становилась манией, изводила Ивана Яковлевича... Настроение Коровина пугало его. Он видел, что тот сомневается в себе, сомневается, не утерял ли он на чужбине свое русское „я“»<sup>303</sup>. Мемуарно-автобиографическая проза стала для художника средством идентификации собственной «русскости», в определенной степени способным утвердить эстетическую ценность всего, что связано с Россией, с русской природой. Воспоминания о прошлом с новой силой оживились в сознании

<sup>301</sup> Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. С. 43.

<sup>302</sup> Там же. С. 134.

<sup>303</sup> Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике / Ред.-сост., авт. вступ. статьи и коммент. С. В. Гольнец. Л., 1970. С. 225.

художника во время работы над оформлением опер «Снегурочка» и «Князь Игорь» для «русских оперных сезонов» в Париже в 1929 г., воскресив прежние творческие интересы.

Исследователь изобразительного искусства К. А. Коровина Р. И. Власова пишет: «Безукоризненно владея искусством живописи, всегда подчиняя гармонии многокрасочную палитру мира, он создавал жизнеутверждающие образы, прославляя жизнь и природу, ее краски, ее свет и солнце. Искрящаяся жизнерадостность – эта идейная основа искусства Коровина – была как бы частицей его самого. <...> Порой радостная любовь к жизни принимала форму какого-то бездумного эпикурейства, на чужбине она стала маской, за которой скрывалась боль стареющего одинокого художника, неумная тоска по родине. <...> Но в лучших проявлениях его искусства, в этом жизнеутверждении выражалось пьяняще-восторженное отношение к природе, ее поэтизация и патриотизм Коровина-художника»<sup>304</sup>.

Основной идеей организации хронотопа в «Моей жизни» становится формирование личности художника, реализация его эстетического идеала. На протяжении всего повествования на разных уровнях пространственно-временной организации воплощается мотив «русскости», присущий и изобразительному искусству художника, для которого русская история, культура и фольклор были творческим импульсом<sup>305</sup>, а пейзажи изображали национальный ландшафт<sup>306</sup>.

Мемуарно-автобиографическое произведение К. А. Коровина «Моя жизнь» (1935) состоит из одиннадцати глав, в семи из которых реализуется хронотоп детства автобиографического героя, структура которого зиждется преимущественно на хронологической организации повествования, опираясь на биографическую и природно-циклическую формы художественного времени, обусловленные эстетическим и экзистенциальным характером проблематики.

<sup>304</sup> Власова Р. И. Константин Коровин: творчество. Л., 1970. С. 8.

<sup>305</sup> Шабаетов Ю. П., Жеребцов И. Л., Журавлев П. С. «Русский Север»: культурные границы и культурные смыслы // Мир России. 2012. № 4. С. 140.

<sup>306</sup> Деготь Е. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века // Отечественные записки. 2002. № 6 (7). С. 187–195.

Внимание автора-повествователя акцентируется на сознательном выделении национально-исторического временного уровня.

Хронотоп детства в мемуарно-автобиографическом тексте формируется посредством обращения автора-повествователя к семейно-родовым связям в первой главе, которая начинается с фиксации точной даты и места рождения: «Родился я в Москве в 1861 году, 23 ноября, в Рогожской улице, в доме деда моего Михаила Емельяновича Коровина, московского купца первой гильдии». Далее сообщается о месте рождения прадеда автобиографического героя: «Прадед мой, Емельян Васильевич, был родом из Владимирской губернии, Покровского уезда, села Данилова, которое стояло на Владимирском тракте»<sup>307</sup>. Конкретизация данного топоса связана с обычаем деревень и сел, входящих в его состав, нарекать ребенка именем первого ссыльного преступника, встреченного на Владимирском тракте, по словам автора-повествователя, для счастья новорожденного. При этом время рождения и имя прадеда соотносится с конвоированием Емельяна Пугачева. Таким образом, выделяя пласт национально-исторического времени, автор-повествователь воссоздает картины русской старины, отмечает родовую связь поколений, сопричастность героя простому «ямщицкому сословию» и тем самым вписывает его судьбу в исторический контекст. Имя Емельяна Пугачева репрезентирует в мемуарно-автобиографическом повествовании мотив «русскости» как проявление бунтарского национального духа. С личностью прадеда связано богатство деда автора-повествователя, согласно семейному преданию, доставшееся ему от графа Рюмина, у которого прадед был управляющим.

Детство автобиографического героя связано с топосом Москвы и ее окрестностей, однако пространство Москвы организовано различными локусами. Так, основной локацией является дом деда в Рогожской улице, где родился и жил герой до разорения отца. Хронотоп дома, демонстрирующий родовую связь поколений, сопряжен с личностью деда, с огромным и большим домом, где сад и двор символизируют достаток. Описание самого локуса вводится прямым

---

<sup>307</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 27.

указанием на хронотоп памяти, через призму которого воспринимается изображаемое. Сам хозяин дома был щедр на подарки и угощения внукам, которые покупал у офеней, давал званые обеды. Несмотря на род своих занятий, дед имел развитый вкус, что сказывалось в его увлечении музыкой и декоративности обстановки. Субъекту повествования важно подчеркнуть атмосферу пространства вне дома, значимую в эмоционально-психологическом отношении, – сильные впечатления маленький герой получал в вечернее время: это ямщицкие песни «про „люббушку“, про „разбойников“»<sup>308</sup> и появление красной кометы. Воспроизведение конкретных отрывков любимых песен раскрывает авторское стремление воссоздать в мемуарно-автобиографическом тексте исконно русскую атмосферу, в чем сказывается чуткость живописца к национальному своеобразию, его любовь к русской музыке и фольклору, которая роднила его с Ф. И. Шаляпиным. Несомненно, окружающая ребенка среда повлияла на развитие воображения, формирование натуры будущего художника.

Со смертью деда привычная жизнь в доме на Рогожской улице заканчивается, теряется связующая нить между отцом и героем. Дед воплощал исконно русский тип, что также акцентируется автором-повествователем в описании его похорон в старообрядческих традициях погребения: гроб-колода, молельные кафтаны. Смерть деда знаменует конец «патриархального» времени, семейного единения, гармоничного существования, единства с народом, ломку традиций, смену жизненного и культурного уклада, показанных в свете авторской идеализации. Автор-повествователь вспоминает, что после похорон увидел на небе светящийся крест. Знамение креста, согласно примечаниям<sup>309</sup> Т. В. Есиной, толкуется как предвестие катастрофы. В мемуарно-автобиографическом тексте крест, как и красная комета, как явление небесного пространства – непостижимого, иномирного, отражает авторское стремление разгадать знаки свыше.

<sup>308</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 28.

<sup>309</sup> Есина Т. В. Примечания // Коровин К. А. «То было давно... там... в России»: воспоминания, рассказы, письма. Кн. 1. С. 706–707.

Топос родного дома разрушается с появлением нового окружения – студентов (авторское определение, связанное с ними, «особенные люди», «одеты как-то особенно», «особенных настроений и мыслей», «казались особенными, какими-то другими»<sup>310</sup>), совершенно чуждые ребенку, поскольку они не были похожи ни на родственников, ни на знакомых, начиная от их внешнего вида, одежды, манер, содержания споров до песен, критикующих царскую власть, отличающихся от песен ямщиков. Их инаковость, неорганичность для принятого уклада отторгается повествователем, что подчеркивается отчуждением между ними и родными героя: «Я никогда не видал с ними ни деда, ни Льва Каменева, ни моих теток, ни Волковых, ни Остаповых. И бабушка моя со стороны матери, редко бывавшая у нас, и Алексеевы никогда не говорили и не были при этих студентах»<sup>311</sup>.

Начавшееся духовное разложение в доме заканчивается его утратой в связи с финансовым крахом отца – разорением. Так, тема богатства и бедности объективируется в собственной судьбе героя и актуализируется для пространства России в целом на протяжении всего повествования. После продажи дома в Рогожской улице семья переехала в особняк дома фабриканта Збука. Именно с этого момента в мемуарно-автобиографическом повествовании появляется топос Москвы, предстающей еще недостроенной, с фабричными трубами и полянками, на которых устраивались игры-драки фабричных рабочих.

Однако даже при жизни деда локус дома не был идеальным. Так, смена данного локуса произошла во время болезни сестры Софьи. «Новый мир», вызвавший удивление ребенка, – это небольшой деревянный дом (что является контрастом дому деда) няни Тани с бревенчатыми стенами, потолком, иконами и лампадками, где добрые, замечательные люди и «все как-то просто, как надо»<sup>312</sup>. Само понятие «простоты» как характерная черта русского национального характера, отразившаяся в мемуарно-автобиографическом повествовании,

---

<sup>310</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 33.

<sup>311</sup> Там же. С. 34.

<sup>312</sup> Там же. С. 29.

позднее выразилась в изобразительном искусстве К. А. Коровина, особенно в художественном решении полотен русского быта<sup>313</sup>.

Также в противоположность пространству «родного» дома создается локус дома бабушки Екатерины Ивановны. Сначала он дается посредством выделения визуальных деталей: интерьера, сада, нарядных гостей, не похожих «на этих студентов», при этом подчеркивается эстетическая составляющая – «так хорошо», «так все красиво»<sup>314</sup>. В другом эпизоде автор-повествователь сопоставляет оба локуса, выделяя основные оппозиции: в манере поведения, соблюдении правил этикета, внешнем облике посетителей. Принципиальное внимание автора-повествователя уделяется тому, что в доме у бабушки раздавалась музыка арф, ассоциировавшаяся у него с реальными образами природы. Автор подчеркивает принципиальное отличие локусов в отрицании студентами существования Бога, в то время как у бабушки не чертыхались и она велела перед сном молиться Богу. В доме отца «не было этого отрадного, далекого, прекрасного, которое там, которое придет, желанное, доброе. <...> И я будто чужой<sup>315</sup>». Таким образом, вера и музыка предстают как ценностные категории героя-повествователя, представляя собой то запредельное, идеальное, к чему устремлено все его существо.

Помимо реальных пространственных координат, в мемуарно-автобиографическом повествовании параллельно существует фикциональное идеальное пространство – мыс Доброй Надежды, к поискам которого на протяжении первых глав стремится автобиографический герой. «Путешествие» к мысу в детском воображении на покрытом скатертями опрокинутом столе – корабле «Фрегат Паллада», устраиваемом молодым художником Л. М. Прянишниковым, начинается в первой главе. Отталкиваясь от эстетически привлекательных изображений природы на коробочках с лекарствами, на рисунках матери, автобиографический герой продуцирует в собственном

---

<sup>313</sup> Петинова Е. Ф. Русские художники XVIII века – начала XX века: 50 биографий. СПб., 2001. С. 268.; Русское искусство. 100 шедевров / Авт.-сост. М. Левантович, О. Леоник. М., 2016. С. 73.

<sup>314</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 29.

<sup>315</sup> Там же. С. 36.

воображении визуальный образ мыса Доброй Надежды, который безуспешно пытается найти.

Идея мыса Доброй Надежды актуализируется во второй главе в связи с эпизодом ареста детского «друга» – медведя Верки, которого было приказано отправить на псарню. Мыс – это место, где нет людей, способных нанести вред животным, злых людей, к которым относятся арестанты и студенты: «этих людей, которые говорят „черт возьми“, „ступай к черту“ те, которые это говорят, – всегда около моего отца. Нет, их нет там, да их туда и не пустят. Там нельзя говорить „черт тебя возьми“»<sup>316</sup>. Помимо вложенного в представление о мысе «содержательного», этического наполнения, автор-повествователь описывает внешнюю сторону желаемого, идеального мифического пространства: Мыс Доброй Надежды, в понимании автора-повествователя, представляет неограниченное свободное природное пространство, противопоставленное искусственному ограниченному пространству, например, «нарядной, выкрашенной желтой краской»<sup>317</sup> даче тетки Алексеевой (многократно подчеркивается желтый цвет дачи, который не нравился герою, когда он был ребенком). Нарядная дача тетки, несмотря на то, что там было хорошо, не привлекала его в силу обилия декоративных деталей, явной сделанности. Сами авторские ассоциации с бисквитным пирогом, который ему напоминали дорожки с бордюром, покрытые желтым песком, слишком приземленные. Топос мыса у автора-повествователя ассоциируется с музыкой, его визуальное представление связано с образом розовых облаков (очевидно, что два пространства противопоставляются по цвету). Также в сознании автора-повествователя, рассказывающего о своем детстве, топос мыса становится объектом детского наивного фикционального повествования, связанного с идеей гармоничного сосуществования человека и животных: «Туда бы взял с собой собаку Дружка, жил бы с ним, там маленькое окошко, дремучий лес – я поймал бы оленя, его бы доил, еще корову дикую... <...> У отца есть удочка – я взял бы с собой, на

---

<sup>316</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 38.

<sup>317</sup> Там же.

крючок посадил бы мяса и бросил бы ночью из окна. Там ведь волки, пришел бы волк – цап мяса – попался. Я бы его к окну-то и притащил и сказал бы: „Что, попался, теперь не уйдешь... Нечего зубы скалить, сдавайся, живи со мной“. Он ведь не дурак: понял бы»<sup>318</sup>.

Мечта о мысе Доброй Надежды находит на некоторое время реальное воплощение в пространстве деревни Большие Мытищи, в которую в «один прекрасный день» попал герой, – огромный сосновый лес, в котором он охотился со своими друзьями. Однако вскоре автор-повествователь фиксирует, что его точка зрения изменилась, а мыс Доброй Надежды все еще остается недостижимой мечтой, которая мыслится абстрактно – «там, где синяя даль»<sup>319</sup> (акцент на концепте цвета). Следующей локализацией мыса Доброй Надежды становится избушка в лесу, в которую герою захотелось переехать жить, но пережитая в ней страшная бессонная ночь, по всей видимости, разубедила его в этом намерении. Возможно, это было приобретение и «потеря» наивного детского идеала мыса Доброй Надежды, поскольку в дальнейшем повествовании данный топос больше не фигурирует. Это понятие утрачивается в связи с взрослением героя и обретением им реального бытийного пространства – русской природы вообще. Происходит переоценка, переориентация ценностей автобиографического героя, пространство дома бабушки теряет свою привлекательность. В противоположность городской, нарядной роскоши героя привлекает бедность, натуральность, безыскусственность, настоящая красота скромной, соприродной, крестьянской жизни, деревенского быта, здесь он обретает смысл вещей, умение видеть прекрасное в простом. Бедность обнажает человеческие характеры, где на первый план выступают не парадные туалеты, а внутренняя добродетель, поэтому здесь возможна настоящая дружба, здесь никто не запретит завести собаку. Искусство К. А. Коровина проникнуто любовью к человеку и в первую очередь обращено к чувствам человека<sup>320</sup>. Сам принцип свободы, воли, заключенный

<sup>318</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 38.

<sup>319</sup> Там же. С. 39.

<sup>320</sup> Константин Алексеевич Коровин: альбом репродукций / Авт.-сост. и авт. вступ. статьи С. Капланова. М.: Изогиз, 1963. С. 12.

в описании, посвященном деревне, художник в зрелом возрасте реализовывал на уровне изобразительной техники, удивительной живописной свободы и состояния легкости<sup>321</sup>. Для автора красота жизни – это «богатство человеческих переживаний, выраженное через многообразие и богатство природы»<sup>322</sup>.

Внимание автора-повествователя переключается на топос Москвы, от которого он пространственно удален. Обобщенный образ города создается как противопоставление частным конкретным природным объектам, которые художник-повествователь наделяет цветом: «бочагам воды», «цветам – лиловым султанам, которые стоят у ольхи... И эти ольхи зеленые отражаются в воде, как в зеркале, и там синее небо, а наверху, вдали синеют далекие леса»<sup>323</sup>. В противоположность деревне, лесу – Лосиному острову (где проходит значительная часть детства героя и происходит его художественное становление), пейзажи которых многократно воспроизводятся в мемуарно-автобиографическом тексте, топос города строится в воспоминаниях в позиции вневходимости героя-повествователя в данном пространстве и времени. Москва сопоставляется с деревней на нескольких уровнях: на уровне цвета – пространство лишено красок; образ не распадается на детали; его описательная характеристика сводится к каменным мостовым (автором-повествователем подчеркивается именно искусственная составляющая – рукотворные объекты); в Москве люди чужие, злые, в деревне – родные и добрые; Москва вытягивает деньги, в деревне никто не просит денег; в Москве рассказывают все, что бывает, в деревне, наоборот, то, чего не бывает. Таким образом, пространство деревни становится идеализированной моделью детского мира, поскольку объективное отношение к нему утрачивается, субъективно отбираются компоненты топоса.

Восторг перед прелестью природы, атмосфера деревенского уюта, неторопливое течение человеческой жизни, мир и тишина позже будут воплощены в деревенских пейзажах взрослого художника, в которых он

<sup>321</sup> Евстратова Е. Н. 500 сокровищ русской живописи: альбом. М., 2011. С. 442.

<sup>322</sup> Константин Коровин: жизнь и творчество: письма, документы, воспоминания / Сост. кн. и авт. моногр. очерка Н. М. Молева. М., 1963. С. 54.

<sup>323</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 40.

демонстрирует свое умение проникнуть в национальный характер, отразить национальное своеобразие. Природный мир дает возможность обрести свой новый дом, выкопав его с товарищами в обрыве в лесу, жить во взаимопонимании с ними, уйти от людей, ограничить круг общения до минимального, к тому же это пространство свободного бытия, в нем реальность подавляется фантазией, вера в вымысел позволяет уходить от житейских проблем, тем сильнее становится «радость жизни», которую в своем живописном творчестве пропагандировал художник-повествователь. Сам художник говорил: «Я язычески поклоняюсь природе и восхищаюсь ею и думаю, что рай – на земле. Ад тут же делают люди по несовершенству нашему, так как жизнь есть радость и имеет много того, чтобы ею быть»<sup>324</sup>. Таким образом, природа в мемуарно-автобиографическом повествовании мифологизируется, становясь идеальным пространством, и противопоставляется Москве как проявлению губительной цивилизации.

Топос деревни также сопряжен с локусом школы, где было «замечательно», и пели песни о воле, с соседскими избами, где по праздникам девушки исполняли веселые и грустные песни, в праздник ходили в «церкву», где можно было трезвонить на колокольне. В этих звуковых образах проявляется важная музыкальная составляющая авторского мировосприятия, что соотносится с дальнейшей театрально-декорационной работой мастера, в которой он пытался воплотить гармонический синтез музыки и живописи: «„Музыкальное начало“ Коровин стремился раскрыть через состояние природы – в пейзаже, через тонкие, едва уловимые движения души – в картинах пейзажно-бытового жанра»<sup>325</sup>.

«Новая жизнь. Новый рай» – новый локус, дом бабушки Екатерины Ивановны в чудесном городе Вышнем Волочке: «в тихой улице города, деревянный дом, сад, заборы. А за ними были видны луга и голубая река Тверца. Было так вольно и хорошо. У бабушки было прелестно: комнаты большие, дом теплый, в окна были видны соседние деревянные домики, сады, и шла дорога, по краям которой были тропки, поросшие весенней зеленой травой. <...> ...я больше

<sup>324</sup> Константин Коровин вспоминает... С. 120.

<sup>325</sup> Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа: Очерки. Вып. 2. М., 1959. С. 181.

норовил попасть на реку... ..ездил с Дубининым на лодке по большому озеру-водохранилищу. Какая красота!»<sup>326</sup>. В своем живописном творчестве художник воспринимал город, подобно импрессионистам, как новую природу, «источник новых воздушных и колористических эффектов»<sup>327</sup>, и подобно романтикам начала XIX века, предпочитал мотивы, в которых город сливается с природой – горами, водной стихией<sup>328</sup>. Именно топоним Вышнего Волочка, его разнообразные пейзажи вдохновили героя заниматься живописью, изображать то, что нравится. Природный мир Вышнего Волочка был открыт герою и связан с личностью охотника Дубинина. События, происходившие в природном пространстве, повлияли на становление мировоззрения автобиографического героя, формируя хронотоп творческого самосознания художника.

Топос Москвы, Сущево, куда в августе из Вышнего Волочка вернулся герой, принимает новые негативные коннотации в связи с болезнью отца, с новой силой актуализируется тема бедности: бедная квартира отца, маленькая комнатка героя – тесное замкнутое пространство, «печально было дома». Этот тревожный образ города соотносится с антиурбанистической идеей, идеей враждебного города, убивающего красоту, олицетворяет незащищенность, потерянность, бесприютность человека. «Зрелище» за окном (что всегда подчеркивается субъектом повествования) усугубляет ситуацию: «Яузская часть, желтый дом, ворота, скучные и грязные окна... На скамейке сидят пожарные в блестящих касках римского фасона, курят махорку, сплевывают. Когда я лег в постель, то слышу, вдали пел голос: <...> Какой-то далекой грустью и таинственным чувством какого-то дома с высокой лестницей сливалось в моей душе воображение этого дома, лестницы, и песня арестанта, который пел в остроге, была полна печали»<sup>329</sup>.

Повествование о взрослой жизни героя автор-повествователь организует в определенные темы, главы практически полностью сосредоточены на одном

<sup>326</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 46.

<sup>327</sup> Власова Р. И. Константин Коровин: творчество. С. 118.

<sup>328</sup> Там же.

<sup>329</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 46.

события. Так, в VIII главе излагаются события одного дня, произошедшие «однажды». Локус представляет собой дача профессора Е. С. Сорокина, описание которой выражает эстетическую рефлексию автора-повествователя, являясь при этом объектом живописного экфрасиса. Постепенно в мемуарно-автобиографическом повествовании хронотоп «собственного дома» утрачивается, вместо него начинают фигурировать локусы двух мастерских художника-повествователя, сам герой перемещается из сферы бытового пространства в сферу художественную – в частную оперу С. И. Мамонтова в небольшом театре в Газетном переулке, где он работал над декорациями к операм.

В последовательном изложении событий автор-повествователь переходит к обобщенной характеристике социально-исторического времени, темпорально соотносимого с существованием Частной оперы С. И. Мамонтова и гастролями его труппы. Этот период оценивается как время процветания России, ее экономико-промышленного благосостояния. Здесь же негативную семантику в мемуарно-автобиографическом повествовании принимает хронотоп «модной» заграницы, в сравнении с которым статус Москвы в жизни автора-повествователя переосмысливается. Тенденция ко всему заграничному претит автобиографическому герою, которого беспокоит то, что в обществе обесценивается русское музыкальное искусство и родная природа. «Москва была богата и избалована. <...> Это считалось как бы обязательным. Летние сады развлечений были полны иностранными артистами – оперетка, шансонетки, загородные бега и скачки, рестораны были полны посетителями, где пели венгерские, цыганские, румынские хоры. Летом большинство жителей Москвы уезжало на дачи, которые были обильно настроены в окрестностях Москвы. Там жизнь велась в природе. <...> Но странно, несмотря на довольство жизнью, многие из поместий и городов стремились уехать за границу. Меня это удивляло. Неужели лето за границей было лучше, чем в России? Нет. В этом было что-то непонятное. Я нигде не видал лучше лета, чем в России, и не знаю моря и берега

лучше Крыма»<sup>330</sup>. В данном случае раскрывается актуальная позиция автора-повествователя, имеющего за плечами опыт заграничных поездок, которые в мемуарно-автобиографическом тексте не освещаются.

Заграница для автора-повествователя стала родиной оскорбительного для него наименования «декадентство»: «Из-за границы кто-то привез модное слово „декадентство“, и оно обильно и трескуче применялось ко мне и Врубелю»<sup>331</sup>. Тема заграницы представлена в конце мемуарно-автобиографического повествования как ответ М. А. Врубеля на вопрос, любил ли он заграницу, на что художник отвечает: «— Да, — ответил он, — мне нравится: там как-то больше равенства, понимания. Но я не люблю одного: там презирают бедность. Это несправедливо и неверно, и нехорошо. В России есть доброта и нет меркантильной скупости»<sup>332</sup>. Курсивные выделения принадлежат самому художнику-повествователю, отражая его мысли об обобщенном в мемуарно-автобиографическом повествовании понятии «заграница». Последние годы жизни за рубежом К. А. Коровин провел в крайней нищете, однако о данном периоде своей жизни автор-повествователь не упоминает, сконцентрировав внимание на хронотопе России 1860-х гг. — начала XX в.

Давая характеристику социально-историческому временному контексту, автор-повествователь не разворачивает ее по всему тексту, а конкретизирует, нагнетает политическую ситуацию, при этом историческое время выступает не как фон, а как важная эстетико-экзистенциальная категория, в которой авторским курсивом выделены смысловые доминанты его мировоззрения: Россия, народ, свобода. «Общество и интеллигенция были избалованы, жизнь легка и роскошна. Богата была Россия. Но в ней образовались какие-то скорбные плакальщики, которые неплохо жили, ничего не делая, а только хныкали о горях и лгали. ...они не знали ни народа, ни России. ...они кричали о свободе, не понимая свободы, и их жажда была властвовать и угнетать все, в чем нужна свобода. <...> Не понимая, что такое государство, вся их ненужная энергия была только отрицанием всего

<sup>330</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 61.

<sup>331</sup> Там же. С. 64.

<sup>332</sup> Там же С. 70.

того, в чем они не смыслили, как совесть и возвышенность. <...> И *знали ли они, что такое Россия и что такое государство?* – сомнительно. <...> Несчастливая Россия, попавшая в страшную войну, не знала в это время – кто и куда ее ведет»<sup>333</sup>. Под страшной войной имеются в виду события 1905 года. Богатство России акцентируется в тексте не раз, таким образом автор-повествователь отмечает образование деструктивных элементов в государстве, однако он целенаправленно запечатлевает именно то время, когда страна была сильной, полноправной державой, до катастрофических событий, создавая своеобразный временной предел исторического повествования и тем самым демонстрируя свою актуальную точку зрения в настоящем, в эмигрантский период написания произведения.

В мемуарно-автобиографической прозе автор-повествователь создает свою идеальную модель мира, которой он стремится уподобить действительность, однако полного совпадения не происходит. Природа становится источником творческого вдохновения героя-художника, ведущей темой его изобразительного искусства, в котором он может в полной мере реализовать свое творческое преобразование действительности. Пространство и время в мемуарно-автобиографическом тексте тесно связаны, изменения, происходящие в системе пространственных координат, – смена локусов – всегда приурочены к конкретному календарному времени года, поскольку это позволяет автору-повествователю вербализировать визуальные трансформации. Художественная модель мира в «Моей жизни» К. А. Коровина определяется реальным топосом Москвы, фикциональным топосом мыса Доброй Надежды, топосом деревни, Вышнего Волочка, природным топосом в его вариантах и топосом заграницы. Природный топос является доминирующим и организующим в мемуарно-автобиографическом повествовании, что соотносится с изобразительным искусством художника, для которого русские пейзажи были основной темой творчества.

---

<sup>333</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 62.

Таким образом, категория хронотопа в мемуарно-автобиографической прозе А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского, К. А. Коровина, в которой соотносятся историческое, биографическое, личное, бытовое время и категория памяти, – является принципиально значимой для раскрытия связи изобразительного искусства и словесного творчества, выявления их взаимодействия. Время в мемуарно-автобиографических произведениях фиксирует этапы духовного развития и становления таланта художника, точка зрения героя-ребенка и взрослого автора-повествователя перемежаются. Пространство в данных текстах приоритетно для авторов-художников, так как они исходят из законов пространственного искусства. Пространство «одухотворено», поскольку стремится к выражению жизни человеческого духа и синтезирует в себе проявления различных сверхреальных сил и культурных пластов, что также обусловлено ностальгирующим характером памяти авторов-повествователей, стремящихся «оживить» ушедшее. Художники-«модернисты» в своей мемуарно-автобиографической прозе стараются воссоздать дух повседневной жизни и в искусстве видят отражение самой эпохи. Как и в своем живописном творчестве, они не создают масштабных исторических полотен, а реконструируют законченные картины / кадры своей частной жизни, выстроенные согласно законам изобразительного искусства. Мемуарно-автобиографической прозе русских художников-эмигрантов, как и мемуаристике русского зарубежья, присуща автофикция, конструируемая ими в соответствии с собственными творческими принципами реальность существует в контексте историко-культурных аллюзий, реминисценций, в котором происходит моделирование авторского «Я» художника.

Пространство и время отражают мотивы и образы живописного творчества авторов-художников. Мир детства (как утраченный рай для писателей-мемуаристов) ценен для А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина тем, что именно в этот период они застали любимую ими патриархальную старину, связь с предшествующими историческими эпохами.

Также в мемуарно-автобиографической прозе русских художников присутствует феномен двоемирия (множественности миров), где пребывает духовно-эстетический идеал. При этом хронотоп в произведениях художников подвергается мистификации. При этом следует отметить, что в большей степени мистификация, проявления инфернального свойственны А. Н. Бенуа, здесь активизируется категория вечернего, ночного времени. У М. В. Добужинского мистическое связано с Петербургом и феноменом Петербургского текста. У К. В. Коровина хронотоп мифологизирован, но не мистифицирован, здесь нет враждебных человеку иномирных сил. Время и пространство у К. А. Коровина связаны с живой жизнью, реальностью, человеком. Пространство России у автора-художника связано с природой, животными, с людьми: крестьянами, рабочими, ямщиками, студентами, арестантами, герой находится в постоянном контакте с окружающим миром. Причины исторических катаклизмов К. А. Коровин видит в действительности, в то время как А. Н. Бенуа ищет предзнаменования в тонких мирах, пытается заглянуть в будущее.

А. Н. Бенуа и М. В. Добужинский в большей степени воспринимают и конструируют мир посредством художественных артефактов, памятников культуры и литературы, идеальное пространство более «опредмечено», «олитературено», явлено только в связи с выдающимися явлениями прошлого. Идеальное время-пространство для данных авторов-мемуаристов амбивалентно, контрастно, оно отталкивает и притягивает одновременно, оно не может быть однозначным, поэтому само отношение к нему двойственно.

Взаимодействие словесной и изобразительной систем в мемуарно-автобиографической прозе реализуется не только на уровне повествования и пространственно-временной структуры, но и на уровне таких композиционных компонентов текста, как портрет, пейзаж и экфрасис, наиболее ярко демонстрирующих художественную корреляцию словесной и живописной образности.

## Глава 2. Взаимодействие живописи и литературы в мемуарно-автобиографической прозе русских художников

### 2.1 Синтез искусств в культуре Серебряного века и проблема интермедиальности

Амбивалентность культуры Серебряного века, обусловленная органической антиномичностью национального сознания, ее внутренняя диалогичность, пограничный характер, отстраненность от самой себя выразилась в двойственности самосознания эпохи – декадансе как безвременье и возрождении, ренессансе, «с привычным семантическим аспектом возврата, повторности, восстановления после катастрофы»<sup>334</sup>, связанными «с творческой избыточностью человеческой личности»<sup>335</sup>.

Основной тенденцией эстетической программы модерна переходного периода отечественной культуры, конца XIX – первых десятилетий XX в., насыщенного творческими поисками и противоречиями, обусловленными кардинальной трансформацией мировоззрения и мироощущения, явилась задача пересоздания жизни<sup>336</sup>. Путь слияния жизни с искусством, а следовательно, преобразования действительности мастера модерна видели в синтезе искусств, связанном с поиском и выработкой новой стилевой системы. Синкретизм – характерная особенность русской культуры рубежа веков. Именно в это время синтез проникает во все сферы культуротворчества – от поэзии до театральных подмостков, от живописи до архитектурных ансамблей. Синкретизм в искусстве указанного периода возникает из потребности выражения усложнившегося понимания мира, из представления о главенстве миродеформирующей функции искусства, творящего высшую, пронизанную духовностью реальность. Само название объединения «Мир искусства» утверждало приоритет творчества как

---

<sup>334</sup> Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. С. 13.

<sup>335</sup> Там же. С. 15.

<sup>336</sup> Там же. С. 29.

высшей истины, как откровения, ниспосланного художникам – жрецам искусства – свыше, над жизнью. «Мирискусники» находились в самом центре художественной жизни России рубежа веков, их художественные ориентации были связаны с модерном и символизмом. Идея художественного синтеза, базовая для эстетики модерна и символизма, стала доминантным принципом в творчестве художников-«мирискусников», стремящихся к поиску универсального художественного языка, созданию «целостного стиля».

Характерно, что область видов искусств, между которыми раньше происходил синтез, в основном живопись, скульптура и архитектура, в культуре Серебряного века существенно расширилась, в том числе и за счет литературы, при этом разные искусства не нивелировались, не уподоблялись друг другу, поиск способов их взаимодействия был нацелен на расширение и углубление художественных возможностей каждого вида искусства за счет их синтеза и создание эстетизированной жизненной среды.

Практическая реализация идеи синтеза искусств обеспечивалась убежденностью художников в существовании условных, подвижных, а не абсолютных границ между разными жанрами и видами искусства и установкой на артистический универсализм творческой личности. Для «мирискусников» искусство было самоцелью, искусством ради искусства, не тождественным, а возвышающимся над жизнью, обладающим правом на автономность, эстетическую дистанцию и творческую свободу. Идеалом становится художник универсального типа, а целью творчества – панэстетизм, воплощение красоты в ее субъективном понимании. Важно отметить, что искусством, способным в высшей степени реализовать желаемый синтез, для «мирискусников» становится театр, органически соединяющий живопись, архитектуру, музыку, пластику и литературу. Русские мастера модерна – художники-«мирискусники» – реализовывали «малый» синтез, обратившись к книжной графике и сценографии как формам создания новой художественной реальности, в которых воплощалась гармония целого, в частности, к балету, где в стилистическом единстве взаимодействовали самостоятельно значимые художественные элементы.

Расхождения в структуре и целях художественного синтеза поэтов-символистов и художников-«мирискусников» предопределялись спецификой творческого воспроизведения мира, онтологическими различиями видов искусств. В основе синтетического целого у символистов лежало акустическое, музыкально-поэтическое начало, которое в большей степени коррелировало с эмоциональной сферой, широким спектром символизации, подсознательно-суггестивным воздействием и процессуальностью. У художников-модернистов доминировало визуальное, живописное начало, неразрывно связанное с миром представлений, материальным воплощением художественных артефактов, созерцательно-оценочной перцепцией и пространственностью.

«Мирискусническая» и символистская точки зрения на проблему соотношения жизни и искусства представляли собой эстетическую и теургическую тенденции в русской культуре Серебряного века. Идея художественного синтеза «мирискусников», утверждавшая самоценность искусства, основывалась на гармоническом союзе равноправных искусств в едином сценическом действии и выполняла по отношению к искусству охранительную функцию, реализуя в предчувствии надвигающихся катастроф стремление художников к сохранению ценностей мировой культуры, традиций искусства прошлого. В теургической теории символистов искусство понималось как иное бытие, искусство, создающее иную реальность, настоящее искусство должно выполнять преобразовательную миссию. Символистская концепция синтеза искусств предполагала осуществление религиозно-художественного акта, мистериального действия, смежающегося с синтезом литургического типа. Синтетические искания «Мира искусства» имели весьма успешную, признанную практическую реализацию – «Русские сезоны», в то время как символистские синтетические проекты, ориентированные на музыкальную драму, были

изначально утопичны и поэтому не реализованы, как «Мистерия» А. Н. Скрябина, либо реализованы частично и достаточно спорно<sup>337</sup>.

Идейные воззрения «Мира искусства» и символистов демонстрировали созидательную, восходящую тенденцию в русской культуре Серебряного века, формируясь под действием одних и тех же противоречий кризисной, напряженной предреволюционной поры, поэтому различия между ними не следует абсолютизировать. О близости символистской эстетики модерну «мирискусников» могут свидетельствовать публикации в ранних номерах журнала «Мир искусства» религиозно-философских статей Д. С. Мережковского, В. С. Соловьева, З. Н. Гиппиус, К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, А. Белого, которых главным образом связывал общий интерес к исторической судьбе русской культуры, приобретающий у художников и литераторов различные интерпретации, несмотря на последующее идейное расхождение их лидеров А. Н. Бенуа и Д. С. Мережковского. «Мирискусникам» удалось осуществить в балете некоторые теоретические положения синтеза символистов, считавших музыку основой драматического действия в драме и трагедии.

Для анализа поэтики мемуарно-автобиографических произведений русских художников необходимо выявить соотношение понятий «синтез искусств» и «интермедийность».

Современный исследователь Н. В. Тишунина разводит понятия «синтез искусств» и «интермедийность» на основании того, что синтез искусств предполагает взаимодополнение различных видов искусства, а при интермедийности происходит языковая трансформация, при которой взаимодействуют разные элементы художественных языков, в результате чего рождается «сложный полихудожественный образ»<sup>338</sup>. Интермедийные отношения, в отличие от интертекстуальности, подразумевают не «цитирование» внутри одного семиотического кода, а корреляцию – предварительный перевод

<sup>337</sup> Потапова Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онто-гносеологический аспект: на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX – начала XX вв.: дис. ... канд. филос. наук. Тамбов, 2012. 150 с.

<sup>338</sup> Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедийного анализа. СПб., 1998. С. 58.

одного художественного кода в другой и взаимодействие на смысловом (а не на семиотическом) уровне. Таким образом, под интермедийностью понимается «наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства»<sup>339</sup>.

В настоящее время многие исследователи используют понятие «взаимодействие искусств» и «интермедийность» как синонимичные. Так, литературовед О. А. Профе рассматривает взаимодействие литературы и живописи как соотнесение языка, методов и художественной образности литературы и изобразительного искусства. «Художественные впечатления, переданные на языке одного вида искусства, могут быть выражены при помощи средств выразительности (медиа) другого вида искусства, переведены на его язык. ...элементы языка живописи косвенно присутствуют в литературном тексте; в него вводится своеобразный живописный код, который при анализе произведения... помогает „прочитать“, расшифровать смысловые пласты и оттенки художественного содержания, которые без такой расшифровки остались бы нераскрытыми»<sup>340</sup>. Исследовательница Я. С. Коврижина под «медиа» понимает «любую знаковую систему, которая передает некое закодированное сообщение. В каждом искусстве медиа (слова, звуки, линии, цвета) организуются в соответствии с определенным кодом, представляющим собой язык данного искусства, а языки всех видов искусств вместе образуют язык культуры»<sup>341</sup>.

Анализ взаимодействия искусств, таким образом, позволяет выделить специфические типы отношений различных художественных дискурсов в «пространстве их смыслового пересечения, то есть выявить „каналы связи“ словесного и изобразительного искусств в произведениях с полихудожественной структурой»<sup>342</sup>.

---

<sup>339</sup> Тишунина Н. В. Методология интермедийного анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. 2001. Вып. 12. С. 153.

<sup>340</sup> Профе О. А. Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка ... С. 6–7.

<sup>341</sup> Коврижина Я. С. Проза Вирджинии Вулф: интермедийный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2016. С. 8.

<sup>342</sup> Профе О. А. Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка ... С. 13.

Современный австрийский славист Оге А. Ханзен-Леве, предложивший в 1983 году термин «интермедиальность», разработал концепцию, в центре которой находятся два процесса трансформации: от вербального к невербальному и от невербального к вербальному. В их рамках различаются три уровня: медиа как технико-семиотические системы; художественные формы как культурные институции; вытекающие из них специфические медиальные жанры в рамках художественных форм или видов искусства определенного времени<sup>343</sup>.

Оге А. Ханзен-Леве в рамках типологии интермедиальных корреляций выделяет три уровня взаимной трансформации между языками художественных форм (видов искусств): перенос мотивов из одной художественной формы в другую; перевод конструктивных принципов; проекцию концептуальных моделей.

Первый уровень трансформации включает семантические мотивы: архетипы, символы, иконограммы, эмблемы и т. д.; нарративные мотивы: «транспозиция повествовательных мотивов „фиктивной“ ситуации с установившимся перспективным фокусом из словесного текста в „нарративный“ текст»<sup>344</sup>; перенос дескриптивных и дискурсивно-абстрактных мотивов: «в жанрах экфрасиса, „литературы или кинематографии факта“, в „литературной“ живописи, аналогичной „программной музыке“ в XIX в.»<sup>345</sup>.

Второй уровень трансформации предполагает, например, перенос определенных приемов из изобразительного искусства в словесные жанры.

Третий уровень – «проекция концептуальных моделей, эксплицитно сформулированных в виде теоретического дискурса или имплицитно реконструируемых из нарративных или имагинативных на художественные, музыкальные или кино-тексты, которые благодаря этому сохраняют характер „апеллятивных“ или демонстративных артефактов (объектное искусство)»<sup>346</sup>.

---

<sup>343</sup> Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М., 2016. С. 28.

<sup>344</sup> Там же. С. 41.

<sup>345</sup> Там же.

<sup>346</sup> Там же. С. 42.

С техникой интермедиальной связи О. А. Ханзен-Леве соотносится техническая классификация Ганса Лунда, в которой выделяются три формы взаимодействия между литературой и пластическими искусствами: комбинация – «сочетание визуального и словесного в „составных“ произведениях типа эмблем и авангардных спектаклей»<sup>347</sup>; интеграция – визуальная форма словесных произведений (барочные стихи, «Калиграммы» Аполлинера); трансформация – вербальная передача предмета визуального искусства (экфрасис).

В мемуарно-автобиографической прозе художников взаимодействие изобразительного и словесного искусств реализуется в глубинном плане – в построении словесных пейзажей и портретов (с элементами описания интерьера), а также в явлении живописного экфрасиса. Выявление специфики живописного экфрасиса как попытки передать визуальное в мемуарно-автобиографическом тексте позволит раскрыть особенности авторского восприятия чужого творчества. Жанры живописного пейзажа и портрета выступали основными формами претворения изобразительного творчества А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина, поэтому принципиально значимо для понимания поэтики взаимодействия искусств в произведениях художников рассмотрение способов и форм интеграции живописных средств художественной выразительности в мемуарно-автобиографическую прозу, сравнение специфики художественного языка произведений изобразительного и словесного искусств, параметров их опосредованных связей.

## **2.2 Специфика словесного портрета в мемуарно-автобиографической прозе русских художников**

Термин «портрет» в литературоведении имеет два значения: портрет как самостоятельный литературный жанр и портрет как один из приемов создания

---

<sup>347</sup> Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 6.

образа персонажа. В данном исследовании мы будем рассматривать портрет во втором значении как элемент мемуарно-автобиографической прозы, в определении Л. Н. Дмитриевской: «одно из средств создания образа героя через изображение внешнего облика, являющееся особой формой постижения действительности и характерной чертой индивидуального стиля писателя»<sup>348</sup>.

В отличие от живописного портрета, который запечатлевает человека в одной присущей ему статической позе, словесный портрет отражает портретируемого в разное время, разных ракурсах, действиях и поступках. В силу неизбежной авторской субъективности портреты в мемуарах приобретают оттенок незавершенности, поскольку автор-мемуарист, по сравнению с автором художественной литературы, не стремится всесторонне представить характер современника, несмотря на то, что будущее для мемуариста уже предопределено<sup>349</sup>. Образам персонажей в мемуарно-автобиографической прозе присуща двойственность: они приближены к своим прототипам, но им не тождественны, так как попадают под воздействие творческой воли, интенции автора<sup>350</sup>.

Видный русский философ, филолог А. Ф. Лосев, занимаясь рассмотрением вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе, отмечал, что всякому художественному образу и всякому искусству свойственна выразительность. Портрет способен отражать внутреннюю жизнь портретируемого в какой-либо конкретный момент или отрезок времени и являться целым жизнеописанием. «Психологические настроения и биографические подробности, духовная жизнь с ее мелочами и с ее возвышенными моментами, словом, вся внутренняя и недоступная непосредственному чувственному восприятию жизнь становится в условиях

---

<sup>348</sup> Дмитриевская Л. Н. Портрет и пейзаж: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З. Н. Гиппиус). М., 2005. С. 90.

<sup>349</sup> Адамян Е. И. Художественный и мемуарный портрет в прозе Андрея Белого: дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. С. 53.

<sup>350</sup> Симонова Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра. Гродно: ГрГУ, 2002. С. 32.

живописной образности зрительно-плоскостным предметом, а зрительно-плоскостная живописная образность всегда выразительна»<sup>351</sup>.

Словесные портреты в мемуарно-автобиографической прозе художников следует рассматривать, исходя из специфики художественно-визуального способа изображения, манеры, техники и стиля исполнения живописного произведения, отражающих концептуальные идеи творчества автора, поскольку такая позиция дает возможность говорить о степени интеграции изобразительного метода в вербальный текст.

### 2.2.1 «Артистический» портрет в «Воспоминаниях» М. В. Добужинского

Все искусство М. В. Добужинского отличает антиномизм, двойственность, когда формы реального мира создаются и трансформируются согласно внутреннему темпу и ритму, присущим художнику. В изобразительном творчестве мастера видна тесная гармоничная связь эмоциональности и логики. Разумной обоснованности подчинены все непосредственные зрительные впечатления художника, за счет этого без какой-либо навязчивости и предвзятости достигается действенность художественной мысли.

Живописные портреты М. В. Добужинского, по мнению искусствоведа, художественного и литературного критика Эриха Федоровича Голлербаха, – это скорее наброски, нежели полностью завершенные творения. В портретных рисунках М. В. Добужинского мало волевого начала, они не всегда безукоризненно написаны и немного вялы. Однако они очень запоминающиеся, в нередких случаях в них заключено много психологической зоркости художника. «Портрет всегда есть какое-то „среднее арифметическое“ между индивидуальностью художника и индивидуальностью модели. Необходимо, чтобы это среднее арифметическое было возможно менее „арифметично“, т. е.

---

<sup>351</sup> Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись / Отв. ред. А. Н. Иезуитов. Л.: Наука, 1982. С. 32.

чтобы в нем осуществлялся не логический итог, а интуитивная гармония. С этой стороны многие портреты М. В. Добужинского не уступают произведениям самых виртуозных портретистов»<sup>352</sup>. Критик отмечает, что художник умеет подметить и отразить личностно характерное, уловить своеобразный шарм портретируемого, несмотря на то, что не всегда удачно «строит» лицо или отдельные части портрета. При этом для художественной манеры М. В. Добужинского характерна легкость и совершенно отсутствует «вымученность».

По мнению исследователей, у М. В. Добужинского в мемуарно-автобиографической прозе «чувства, оценки часто переплавлялись в графический или живописный словесный образ, созданный хотя и словом, но по правилам изобразительного искусства»<sup>353</sup>. В словесном искусстве художник брал верх над литератором. Как указывает Г. И. Чугунов: «Обращает на себя внимание память мемуариста на детали костюмов, краски и вообще на „мелочи“, обычно проходящие у большинства людей мимо их сознания. Такая память свойственна художникам, и автор широко пользуется описанием головных уборов, военных и иных мундиров, игрушек, убранства лошадей...»<sup>354</sup>.

Закономерно, что портреты художников (обычно отрывочные упоминания) в мемуарно-автобиографической прозе М. В. Добужинского встречаются чаще, нежели воспоминания о писателях. Наиболее полно сущность каждого «мирискусника» художник охарактеризовал в главе «Круг „Мира искусства“», где в большей степени определились черты историко-художественного очерка, несмотря на то, что в «Круге „Мира искусства“», как и в «Исторической выставке портретов» или «Ремизовском „Бесовском действе“», центром повествования является то или иное художественное событие.

Эпохе Серебряного века свойственен «феномен творческого артистизма», который был связан с новой интерпретацией искусства и роли художника.

---

<sup>352</sup> Голлербах Э. Ф. М. В. Добужинский (К 25-летию художественной деятельности) // Балтийский альманах. 1923. № 1. С. 57–60.

<sup>353</sup> Мстислав Добужинский: материалы научных чтений, посвященных 130-летию М. В. Добужинского. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. С. 48.

<sup>354</sup> Чугунов И. Г. М. В. Добужинский и его «Воспоминания» ... С. 343.

Рубежная эпоха, характеризующаяся возрождением романтических взглядов на роль искусства и тенденцией к привнесению эстетизма во все сферы жизни и творчества, породила новое понятие «человек-артист». Как для писателей-символистов, так и для художников-«миriskусников», жизнь тесно переплеталась с творчеством, происходила своеобразная «стилизация» жизни, превращающейся в игру, где возможны мистификация и вымысел, в которой человек, неразрывно связанный со своим артистическим «амплуа», только меняет «маски».

Основным для искусства на рубеже веков явилось стремление запечатлеть «маски» современников, поэтому ведущими моделями для портретов художников-«миriskусников» стали «артистичные литераторы». Важны взаимоотношения художника и модели, роль художника в создании образа, и роль самой модели в его создании, и в результате – итог их совместных усилий<sup>355</sup>. Вполне закономерно, что этот феномен нашел отражение в словесных портретах М. В. Добужинского.

Говоря о работе художника, Н. А. Дмитриева отмечала: «Если художник работает с натуры – натура успеваеt за это время измениться... Если он работает по памяти – его память... представляет ему образы длящиеся, тоже включающие в себя момент временного развития. И художник не только не подавляет в себе эту особенность, но, напротив, ее культивирует. Когда он пишет портрет, он вспоминает, каким был портретируемый в других условиях, вчера, в другом состоянии. Изображая его серьезным, помнит, каким он был, когда он улыбался. И все это так или иначе синтезируется в создаваемом образе, хотя за основу и берется какой-то один, определенный момент, определенное состояние»<sup>356</sup>. Данное утверждение применимо и к словесным портретам, создаваемым мемуаристами-художниками.

Среди словесных портретов М. В. Добужинского в его мемуарно-автобиографическом произведении «Воспоминания» представлены портреты как художников, так и литераторов: писателей и поэтов. Однако живописные аналоги

---

<sup>355</sup> Матюнина Д. С. Литераторы Серебряного века в портретах художников «Мира искусства»: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. С. 19.

<sup>356</sup> Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. С. 89.

есть не у всех. Так, в портретах художника карандашом запечатлены К. А. Сомов, Б. М. Кустодиев, А. Н. Бенуа, Н. Н. Евреинов, им созданы карикатуры на А. Н. Бенуа, Ф. К. Сологуба, К. А. Сомова, Вяч. И. Иванова, И. Э. Грабаря, И. Б. Билибина, Н. Н. Евреинова, шаржи на Л. С. Бакста, З. И. Гржебина. М. А. Кузмина и других.

Внешность Вячеслава Иванова описывается автором-повествователем подробно и красочно (в карикатуре и шарже краски, цветовые акценты отсутствуют): поэт «носил золотую бородку и золотую гриву волос, всегда был в черном сюртуке с черным галстуком, завязанным бантом. У него были маленькие, очень пристальные глаза, смотревшие сквозь пенсне, которое он постоянно поправлял, и охотно появлявшаяся улыбка на розовом лоснящемся лице. Его довольно высокий голос и всегда легкий пафос подходили ко всему облику Поэта. Он был высок и худ и как-то устремлен вперед и еще имел привычку в разговоре подыматься на цыпочки»<sup>357</sup>. В связи с этим автор-повествователь отмечает, что изобразил Вяч. И. Иванова «„стартующим“ к звездам с края Башни, с маленькими крылышками на каблуках»<sup>358</sup> в «не очень злой карикатуре», которую показал только своему другу поэту-символисту К. А. Сюннербергу, поскольку опасался, что поэт обидится. Сам факт упоминания данной карикатуры в мемуарно-автобиографическом тексте подтверждает оттенок едкой иронии описания внешности поэта, к которому автор-повествователь не испытывал особой симпатии (разные оттенки иронии – характерная черта графики М. В. Добужинского, присутствующая во многих его работах).

Как мы можем видеть, все перечисленные автором портретные характеристики, «атрибуты», имеют особое значение, – это штрихи, с помощью которых рука художника создает не просто целостный портрет, а законченный «портрет Поэта», отличающийся декоративностью. В образе Вячеслава Иванова выявляется его собственная мифотворческая эстетика, находит отражение его собственный культ красоты, реализующийся на уровне внешности. Подчеркнутая

---

<sup>357</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 272.

<sup>358</sup> Там же.

цветовая гамма образа: золотой и черный – символические цвета. Золотой цвет, по Вячеславу Иванову, символизирует солнечный космос, черный – тень, подлунный мир, следовательно, в образе Поэта объединяются два противоположных начала. Говоря, что «он же был столь „горним“, что мог себя считать выше морали...»<sup>359</sup>, автор-повествователь апеллирует к ницшеанскому сверхчеловеку, который находится «по ту сторону добра и зла», он признает «только не сомневающегося и внеморального художника-бога»<sup>360</sup> (поэты-мифотворцы, прежде всего Вячеслав Иванов, интегрировали поэта-демиурга в космическую игру теургии). Однако при этом автор-повествователь демонстрирует намеренную искусственность образа Вяч. И. Иванова, его стремление сконструировать собственный облик, создать определенную модель поэта, возвышенного и чистого душой, каким он всем казался. Но на самом деле это только «оболочка», контраст внутреннего и внешнего подчеркивается, например, словами о том, что поэт был выше морали, что он испытывал презрение к творчеству М. К. Чюрлениса, который импонировал самому художнику. Автор-повествователь, таким образом, вербализует конкретное представление о человеке, явленное в действительности, и в то же время разрушает это представление, окруженное первичными положительными коннотациями. Последующие изменения, произошедшие в жизни Вяч. И. Иванова: энтузиазм к Великому Эксперименту, переход в католичество, поселение на Тарпейской горе в Риме, – рассматриваются автором-повествователем как штрихи к образу Поэта, который творит миф о себе, о своей жизни.

Иным вербальным портретом наделен Федор Сологуб, описание внешности которого начинается с фиксации авторского восприятия творчества поэта, так как, по словам самого Ф. Сологуба: «Творчество – это для магического поэта-демиурга единственный путь к свободе и самовыражению, самоутверждению»<sup>361</sup>.

<sup>359</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 272.

<sup>360</sup> Ханзен-Леве А. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 340.

<sup>361</sup> Цит по кн.: Ханзен-Леве А. А. Русский символизм ... С. 340.

Поэтому вне связи с искусством создание портрета символиста невозможно. Автора-повествователя восхищала поэзия Ф. Сологуба «своим ядом и прелестью образов», к тому же она «отвечала настроениям тогдашнего моего „двойного бытия“», а также роман «Творимая легенда», где создавался особый мир, отличный от действительности, а мечта почти хотела быть реальностью. Автор-повествователь отмечает, что особой близости между ними не было, поскольку Ф. Сологуб был старше, однако, по мнению автора-повествователя, в художнике «он, конечно, чувствовал понимание»<sup>362</sup>.

Само описание внешности литератора строится по принципу изображения разных «масок» поэта, «примеряемых» им на протяжении времени их знакомства. Сущность такой «маскировки» состоит в том, что она представляет типичную, обыденную внешность и обстановку, а именно в таком традиционном образе невозможно разглядеть оригинальную, талантливую личность. Так, первый портрет изображает патриархального лысого деда с седой бородой, что явно противоречит представлениям самого героя о тождественности образа творца содержанию его художественных творений, это «не вязалось с изысканностью и греховностью его стихов и было, в сущности, его загадочной маской»<sup>363</sup>. Удивляло автора-повествователя и то, что поэт жил в «мещанской и банальной обстановке», в которой мог бы жить герой его романа «Мелкий бес» – Передонов, «с обоями в цветочках, с фикусами в углах гостиной и с чинно расставленной мебелью в чехлах»<sup>364</sup>. М. В. Добужинскому, как и всем «миriskусникам», претит стандарт, нивелировка, которые несет мещанство, ненавидящее все индивидуально-неповторимое. В связи с описанием интерьера, в котором жил Ф. Сологуб, в мемуарно-автобиографическое повествование вводится «чужая речь» – слова другого деятеля «Мира искусства» – «циника» В. Ф. Нувеля, уверявшего, что образ Передонова – это воплощение личности самого Ф. Сологуба, купающегося в пошлости. Однако контраргументом мнению В. Ф. Нувеля служит авторское замечание, что именно в этой обстановке писатель

<sup>362</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 275.

<sup>363</sup> Там же.

<sup>364</sup> Там же.

замыслил и реализовал роман «Творимая легенда», в котором отразились его эстетические искания, имеющие особую ценность для художника, вследствие чего проведение таких параллелей становится недопустимым.

Данный образ-маска был больше по душе автору-повествователю, нежели второй, который поэт принял по прошествии несколько лет, при этом автор-повествователь ссылается на портрет Ф. Сологуба, выполненный другим художником-«миriskусником» К. А. Сомовым («„холодно-мрачный“ лик»<sup>365</sup>), что свидетельствует об исключительности отраженного в нем явления. Новый интерьер, которым поэта окружила жена А. Н. Чеботаревская в виде золотой рыночной мебели и шелковых гардин, претит автору-повествователю, который сам был мастером оформления интерьеров: «Было обидно за Сологуба, и как он мог все это выносить – непонятно»<sup>366</sup>. Безвкусная, «массовая» обстановка не могла понравиться сама по себе, поэтому особо острой эта дисгармония кажется, когда речь идет о человеке выдающемся, хотя и имевшем амплуа писателя отстраненного, безразлично-равнодушно относящегося к жизни<sup>367</sup>. В кабинете поэта в книжном шкафу за стеклом, как вспоминает автор-повествователь, «выглядывала» нарисованная художником «недотыкомка» (как какое-то живое существо). Однако такое контрастное несоответствие возможно, поскольку «творческая жизнь художника (его „живая жизнь“) предельно дистанцирована и отчуждена от повседневной, нормальной жизни обычного человека, находящегося в плену цивилизации (быта)»<sup>368</sup>. Искусствовед Д. С. Матюнина отмечает схожесть мироощущения и творческих мотивов поэта и художника, проводя параллели между серой недотыкомкой Ф. Сологуба и пауком-«Дьяволом» М. В. Добужинского, а «городские, особенно провинциальные пейзажи Добужинского, создают образ серой, иногда унылой, иногда жутковатой обыденности – как в прозе Сологуба»<sup>369</sup>.

<sup>365</sup> Матюнина Д. С. Литераторы Серебряного века ... С. 32.

<sup>366</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 276.

<sup>367</sup> Матюнина Д. С. Литераторы Серебряного века ... С. 33.

<sup>368</sup> Ханзен-Леве А. А. Русский символизм ... С. 52.

<sup>369</sup> Матюнина Д. С. Литераторы Серебряного века ... С. 34.

Сам Ф. Сологуб говорил о «ролях», то есть «масках», которые носит человек (и особенно художник) для внешнего мира. Смена масок происходит согласно изменению направления творчества поэта / писателя в рамках символизма: от неоклассического (франкофильство), которое имеет тенденцию к «артистизму», к неоромантическому (германо- и русофильство) – в этом проявился символизм Ф. Сологуба с его тенденцией к «мистицизму», мифотворчеству и самоиронии.

Последний запечатленный в мемуарно-автобиографическом тексте портрет писателя не маркирован автором-повествователем как «маска», хотя Ф. Сологуб предстает прежним, как при первой встрече, с бородой, однако к этому моменту он уже пережил личную драму – самоубийство жены. С ним произошли внутренние изменения, что сказалось на внешности поэта: «он стал какой-то просветленный и тихий, и обычный сарказм его стал добродушнее»<sup>370</sup>. Таким образом, сама жизнь заставляет героя если не снять «маску», то сделать ее транспарентной.

Портрет Алексея Михайловича Ремизова в «Воспоминаниях» реализует иной принцип взаимодействия облика творца и сущности его творчества, отражая склонность мемуариста к двойному видению. Автор-повествователь идет от обратного, начинает выстраивать портрет с описания внешности. А. М. Ремизов от природы обладал несколько специфичной внешностью. Автор-повествователь сознательно акцентирует внимание на тех чертах внешности портретируемого, которые делают его похожим на сказочного персонажа: «маленький, сгорбленный (в старости, в Париже, он уже совсем согнулся), курносый, в очках, с огромным лбом и торчащими во все стороны вихрами – он походил на „чертяку“ или колдуна его сказок»<sup>371</sup>. К тому же для разительного контраста данный портрет противопоставлен изображению жены писателя Серафимы Павловны Довгелло, которая была «необычайной полноты и гораздо выше его, с правильными чертами

---

<sup>370</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 276.

<sup>371</sup> Там же.

красивого лица и добродушной улыбкой»<sup>372</sup>. М. В. Добужинский называет писателя мастером писанного шрифта, обладавшим поразительным каллиграфическим почерком, и предшественником сюрреалистов в своих рисунках, что художник-график не мог оставить без внимания.

Если внешность А. М. Ремизова была воспринята автобиографическим героем «Воспоминаний» как соприродная его творчеству, то окружавшая писателя искусственно созданная обстановка, транспонирующая «фрагменты» литературных произведений в окружающее писателя бытовое жизненное пространство, сотворение сцены из своего дома, где интерьер предстал как декорации, вызывает негативную оценку автора-повествователя, что отражено в подобранных им деталях: сначала квартира заключала в себе всевозможную «курьезную чепуху» в виде сушеных корней, вербных чертиков, «пустячков», напоминавших о каких-то событиях из жизни, в советское время она превратилась «в колдовское гнездо», где был развешан «чудовищный вздор»<sup>373</sup>, а стены по обоям были расписаны самим писателем чертями и кикиморами. Эта обстановка отталкивала автобиографического героя, поскольку художнику была свойственна «органическая приязнь к здоровым формам жизни»<sup>374</sup>, влиявшая на его отношение к искусству, болезненное и анемичное его отталкивало.

В отличие от творчества двух других поэтов, которое автор-повествователь, безусловно, принимал и даже почитал, однозначного восприятия творчества А. М. Ремизова у него не было: «Во всех этих чудачествах Ремизова в жизни и в смехотворных его рассказах большой веселости для меня не было, даже многое бывало мучительным, как смех от щекотки. Но все-таки в иных его вещах сквозь это шутовство, мудреные словечки и утомительно-филигранный слог веяло большой поэзией и даже нежностью и вообще чем-то очень милым»<sup>375</sup>. Намеренная стилизация А. М. Ремизовым своего творчества и намеренное интегрирование его в жизнь, присутствие мотива «игры» во всех сферах,

<sup>372</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 276.

<sup>373</sup> Там же.

<sup>374</sup> Чугунов Г. И. Мстислав Валерианович Добужинский... С. 22.

<sup>375</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 277.

чужачества писателя, его «скоморошество», шутовство, как и «маска», – этот понятный современникам код двойного бытия<sup>376</sup>, – кажутся автору-повествователю избыточными. Однако, как можно увидеть, за этой чрезмерной декоративностью слога произведений автор-повествователь видит душу, живое человеческое начало, человеческую подлинность их творца, а не что-то чисто эстетическое. Само отношение художника к писателю было теплым, о чем свидетельствует письмо В. И. Франсу от 30 июля 1956 г. из Парижа, в котором М. В. Добужинский, рассказывая о своих «Воспоминаниях», заметил: «Вслух читал одну главу Алексею Ремизову по его просьбе. Его довольно часто навещаю. Он совсем слепнет и стал совершенно старый шампиньон. Я его очень люблю»<sup>377</sup>.

Стилизация собственного облика как аспект артистического конструирования жизни в сильной степени была присуща поэту Михаилу Алексеевичу Кузмину. У М. В. Добужинского имеется несколько небрежная карикатура на поэта, сделанная в 1909 г., на которой у М. А. Кузмина невероятно большие глаза и нос на пол-лица, такое же огромное пенсне, деформированной формы маленькая голова, широкая шея, усы и борода. Акцент сделан на позе, в которой запечатлен поэт: изогнутая спина, корпус наклонен вперед, одной рукой, согнутой в локте, он опирается на какую-то поверхность, кисть руки согнута. В вербальном портрете в первую очередь отмечается удивившая героя внешность поэта: «он носил синюю поддевку и своей смуглостью, черной бородой и слишком большими глазами, подстриженный „в скобку“, походил на цыгана. Потом он эту внешность изменил (и не к лучшему) – побрился и стал носить франтовские жилеты и галстуки»<sup>378</sup>. Говоря о странной таинственности, окружавшей прошлое М. А. Кузмина, автор-повествователь ссылается на ходившие о поэте слухи, вымышленный, искусственный характер которых сам автор-повествователь, конечно, понимает.

Творческий портрет М. А. Кузмина, как и описание его внешности, достаточно сложен в силу «двойственности» поэта в жизни (постоянная смена

<sup>376</sup> Матюнина Д. С. Литераторы Серебряного века ... С. 124.

<sup>377</sup> Добужинский М. В. Письма. СПб., 2001. С. 317.

<sup>378</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 278.

«личин», одна из которых более предпочтительна для автора, – ореол таинственности) и в творчестве. Автор-повествователь никогда не создает в мемуарно-автобиографическом тексте антипортретов. Вербальный портрет поэта строится на контрастах, где сильные стороны его литературного творчества компенсируют его явные, по мнению автора-повествователя, недостатки. Творчество Кузмина изысканно музыкальное по форме: «необыкновенно причудливое сочетание народного, чего-то староверческого с XVIII веком»<sup>379</sup>, что оправдывается и может быть убедительным при исключительно большом вкусе и мастерстве, но при этом вычурная, жеманная, глуповатая по содержанию его эротическая поэзия. Описание художественного мира М. А. Кузмина многопланово, поскольку автором-повествователем проводятся аналогии между литературным искусством М. А. Кузмина и Н. С. Лескова: «он был увлекательный рассказчик, и этим умением он, пожалуй, больше всего был схож с Лесковым»<sup>380</sup>, а также даются параллели с живописью К. А. Сомова, которая очень импонировала самому герою. «Он создал свой собственный стиль, очень искусно воскрешая архаический и наивный язык сентиментальных мадригалов и старинной лирики. Кузмин был в этом такой же ретроспективист, как Сомов. Их сближала и общая обоим грустная нота скептицизма. Подобно искусству Сомова, поэзия Кузмина уводила в страну воспоминаний, и в то же время оба они любили пленительность здешнего „милого мира“, „дух мелочей прелестных и воздушных“»<sup>381</sup>. В данном случае продукты творческой деятельности М. А. Кузмина более привлекательны для художника, поскольку навеянные творчеством Э. Т. А. Гофмана мотивы в произведениях поэта позволили герою с «особым увлечением» создавать к ним иллюстрации.

Кульминацией портретного описания становится его отсылка к образу О. Уайльда: «...После революции он как-то внезапно постарел и, когда-то красивый, стал страшен со своими ставшими еще громаднее глазами, сединой в редких волосах, морщинами и выпавшими зубами. Это был портрет Дориана

<sup>379</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 278.

<sup>380</sup> Там же. С. 279.

<sup>381</sup> Там же.

Грея»<sup>382</sup>. Аналогия с литературным произведением, указывающим на греховную жизнь портретируемого, позволяет автору-повествователю обобщить образ, не вдаваясь в подробности жизни писателя.

«Мирискусническое» ощущение раздробленности культуры, кризиса рубежа XIX–XX вв. было присуще А. А. Блоку, портрет которого М. В. Добужинский запечатлел как графически, так и вербально. С поэтом герой познакомился также у Вячеслава Иванова. Образ А. А. Блока, поэта и лирического героя, в которого было влюблено целое поколение современников, еще при жизни подвергся мифологизации. Для автора-повествователя важно воссоздать образ живого, настоящего человека, который при этом является творцом высокого искусства. Однако поэт для героя, бесспорно, является самым воплощением собственного творчества, он «несет» его совершенно естественно: «Сам Блок как личность мне казался в полной гармонии с его поэзией. Он был в те годы юн и строен, с гордо поставленной головой, в ореоле вьющихся волос и с лицом молодого Гете. Он был более красив, чем на довольно мертвенном портрете Сомова»<sup>383</sup>. Портрет поэта, написанный художником-«мирискусником» К. А. Сомовым, многократно подвергался критике по причине его гипертрофированной «маскообразности», у самого А. А. Блока было двойственное отношение к этому портрету. Однако для художника-повествователя в данном случае важна эстетическая составляющая образа как принцип одухотворенной красоты.

Словесный портрет поэта несколько расплывчат, однако автор-повествователь апеллирует к живописным изображениям, в которых выделяется смысловая доминанта, значимая для художника-повествователя, приведенное описание создает образ подчеркнуто традиционного романтического героя, что выделяет его в ряду символистов: «Как Вячеслав Иванов, Бальмонт, Брюсов, Волошин и другие, Блок носил тогда черный сюртук и черный шелковый галстук

---

<sup>382</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 279.

<sup>383</sup> Там же. С. 280.

бантом (и в отличие от других – „байроновские“ отложные воротнички). Это сделалось как бы формой поэта того времени. Традиция еще держалась»<sup>384</sup>.

Создание разных словесных портретов одного человека позволяет автору-повествователю продемонстрировать свою точку зрения, те параметры образа творческой личности, которые перекликаются с его собственным мировосприятием. Поэтому у героя возникает неприятие поэта в любом другом виде: «было странно видеть его в военной форме, галифе и крагах, с обветренным лицом и коротко стриженного, что ему очень не шло»<sup>385</sup>.

Вспоминая свою поездку с А. А. Блоком в холодном спальном вагоне, автор-повествователь пишет, что поэт лег спать прямо «в шубе с поднятым воротником, в мохнатой круглой шапке и в калошах», что показалось ему «глубоко-символическим (особенно калоши!), точно этим выразилась «забронированность» поэта от „презренной действительности“. Я это ему заметил и насмешил»<sup>386</sup>. Сам автор-повествователь мифологизирует образ поэта, который вынужден действовать в силу обстоятельств, работающих на образ, а не искусственных причин. Представленный фрагмент свидетельствует о том, что в А. А. Блоке автор-повествователь видел не просто великого поэта, изначальная романтизация облика А. А. Блока делает его исключительным, помещая в мир «горний».

Характерно, что только при создании вербального портрета А. А. Блока упоминается образ мертвого поэта, «его заострившийся и ужасно исказившийся профиль»<sup>387</sup> – портрет «Александр Блок в гробу», написанный Ю. П. Анненковым в 1921 г., считающийся самым трагическим портретом, портретом самой смерти: крупный острый нос, заостренный подбородок, приоткрытый рот, черные прямые волосы, резкие контрасты черного и белого. Данный портрет, что естественно, контрастирует с графическим изображением, созданным М. В. Добужинским в 1910-е гг., на котором поэт показан в профиль: свет падает на высокий лоб,

<sup>384</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 280.

<sup>385</sup> Там же.

<sup>386</sup> Там же.

<sup>387</sup> Там же. С. 281.

острый нос с горбинкой, губы сжаты, скошенный подбородок, при этом видимый глаз модели «осветлен», прозрачен, хотя и окружен тенью, кажется совсем крошечным, поэтому взгляд не угадывается. Художник подчеркнул скулы, цвет кудрявых волос на тон темнее цвета кожи, крепкую широкую шею, галстук и воротник. Портрет монументален и как будто изображает статую, памятник, а не человека.

Как и в предыдущих портретах литераторов, автор-повествователь отмечает степень близости отношений с портретируемым, сознательное «отдаление», сохранение дистанции, ракурс «снизу-вверх», что свидетельствует об идеализации образа поэта художником. «Я встречался с Блоком за пятнадцать лет нашего знакомства реже, чем мог бы. Но я не искал близости. У меня в душе к нему было не только большое поклонение, но и род душевной влюбленности, и мне казалось нужным некое отдаление, и хотелось видеть его всегда как бы на пьедестале...»<sup>388</sup>.

В главе «Служба в министерстве» автор-повествователь создает словесный портрет своего сослуживца – театрального критика Николая Николаевича Евреинова. Само пребывание этого стихийной творческой природы в сонном царстве министерства среди корректных сослуживцев казалось герою абсурдным. Весь образ Н. Н. Евреинова выбивался из окружавшей его мертвой атмосферы казенщины, как во внешности: «грива волос, бритое лицо (что тогда было редкостью), какие-то клетчатые костюмы, его стучащие по коридорам „американские“ ботинки и громкий голос»<sup>389</sup>, так и в манере поведения, шумном бунтарском характере будущего театрального режиссера и драматурга. Вербальный портрет Н. Н. Евреинова, в отличие от других, воссоздан на контрасте с окружающей действительностью, тем ярче и выразительнее становятся его черты, бюрократическая система его не подавляет, он сам своей энергией вносит в нее творческий хаос.

---

<sup>388</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 181.

<sup>389</sup> Там же.

Образ Н. Н. Евреинова запечатлен не только вербально, но и живописно. В своей книге «Оригинал о портретистах» сам драматург отмечал особую любовь М. В. Добужинского к деталям, имевшую в его таланте «субстанциональное значение», что отразилось в карандашном портрете Н. Н. Евреинова. На чернильном портрете, по словам портретируемого, страсть художника к деталям выразилась во внимании к щечным мышцам и раздвоенному кончику носа: «эти особенности (недостатки) моего лица до того расчленены, разделаны, развиты, что в результате рисунок напоминает местами какое-то диковинное кружево или неведомые письмена.

На другом портрете (карандашом) эти крайности, столь отличительные для неугомонного детализма Добужинского, не так заметны; зато в последнем портрете воочию сквозь мои черты, черты Евреинова, сквозят черты его, Добужинского, духовного лика, черты неукротимой иронии, британизма или вернее полонизма („гонор польский“), черты, наконец, артистичности („чело“, „власа“ и пр.), той артистичности, которая, словно пружина, заставляет еще выше поднимать „главу“»<sup>390</sup>.

Таким образом, Н. Н. Евреинов отмечает не только то, что живописному творчеству М. В. Добужинского присуща «вырисовка, законченность, детализированность, определенность, точность»<sup>391</sup>, но также выражает мысль о соединении в портрете характерных особенностей двух личностей: художника и портретируемого, при этом портрет драматурга превращается в автокарикатуру художника, погруженного в те же самые жизненные обстоятельства, что и его модель, и безмерно презирающего атмосферу казенщины. Однако в мемуарно-автобиографическом повествовании сам герой-художник предстает все же подавленным этим делопроизводством, закованным в футляр, из которого он постепенно выбирается.

Поскольку в большей степени мемуарно-автобиографическое повествование сопряжено с деятельностью объединения «Мир искусства»,

<sup>390</sup> Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. С. 57–58.

<sup>391</sup> Там же. С. 57.

особый интерес для мемуариста представляет интерпретация образов коллег по цеху – художников-«мирискусников». Следует отметить, что М. В. Добужинским созданы дружеские акварельные шаржи на участников «Мира искусства», объединенные в «Азбуке „Мира искусства“» (1911 г.), в том числе и на Л. С. Бакста. Знаменитый художник предстает на шарже М. В. Добужинского с подписью: «Славы дерево растет / Баксту радости дает»<sup>392</sup> розовым, с рыжими волосами, из-под которых проглядывает лысина (на голове Л. С. Бакста М. В. Добужинский изобразил венок), и торчащими, как бивни, рыжими усами, в пенсне, приподнятом над маленькими глазками, с огромным носом, большим подбородком, с красным галстуком на шее, с садовыми ножницами на перевязи. В руках Л. С. Бакст держит горшок с растением, похожим на крапиву, при этом на рисунке, помимо него, изображен еще кто-то, раздавленный сидящим на нем художником. Взгляд Л. С. Бакста устремлен на вставленную в горшок табличку с надписью «Gloria». Плечи Л. С. Бакста покрыты листвой, а от него самого исходит сияние. Рядом с художником стоит лейка, возле ног лежат лепестки.

В словесном описании внешности героя-художника также присутствует шаржевость, однако при изображении наиболее характерных черт портретируемого автор-повествователь ни в коей мере не высмеивает их. В вербальном портрете отмечается, что художник большое внимание уделял своей наружности, «чрезвычайно франтовато одевался, носил какие-то серые клетчатые костюмы и яркие галстухи», имел будуар с духами и щетками, умело маскировал свою лысину, поэтому «над ним трунили, что он носит особенный паричок, но он страшно сердился»<sup>393</sup>. Однако в портрете подчеркиваются именно те характерные черты, которые становились объектом всеобщего внимания. «Он был розовый, с большим носом, в пенсне, рыжеват, говорил медленно и лениво, растягивая слова, и забавно не выговаривал некоторых букв. Иногда впадал в задумчивость и

---

<sup>392</sup> Добужинский М. В. Азбука «Мира искусства». М., 1998. 94, [1] с.

<sup>393</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 201.

„отсутствовал“, а „разбуженный“ говорил что-нибудь невпопад, что всегда вызывало общее веселье»<sup>394</sup>.

По всей видимости, характер самого Л. С. Бакста и степень близости отношений двух художников («я скорее всех сошелся с Левушкой Бакстом, и с ним первым я потом перешел на „ты“»<sup>395</sup>) допускали такое ироническое описание его внешности. Несмотря на комизм словесного изображения Л. С. Бакста, автор-повествователь без тени насмешки высказывается об очень важной для него категории таланта и ценности художественного творчества своего современника. В главе «Бакст», посвященной художнику, неоднократно употребляется слово «дар / дарование»: «Замечательно разностороннее декоративное дарование Бакста»; «Эти разносторонность, универсальность, „ретроспективизм“, это чувство стиля – все то, что так отличительно для дарования Бакста»; «Бакст, конечно, далеко не дал всего, что мог дать его исключительный художественный дар»<sup>396</sup>.

В «Воспоминаниях» создается и словесный портрет лидера «Мира искусства» Александра Николаевича Бенуа, оказавшего значительное влияние на М. В. Добужинского. Его словесные портретные характеристики даны достаточно подробно, он был неоднократно запечатлен художником на портретах, в том числе на шарже в «Азбуке „Мира искусства“» с эпиграммой: «Многогранен Бенуа: / Он, творя разит врага. / Щит искусства Бенуа, / „Мир Искусства“ голова»<sup>397</sup>. На одном из графических портретов А. Н. Бенуа изображен по плечи, лицо его серьезно и сосредоточено, взгляд несколько суров, лоб сморщен, брови с изломом, стекла пенсне непроницаемы и скрывают один глаз.

Мысленный портрет А. Н. Бенуа начинает формироваться у автобиографического героя М. В. Добужинского еще до встречи с известным художником в результате восприятия его творчества. Автор-повествователь вспоминает, что ожидал увидеть совсем иного человека, высокомерного и

<sup>394</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 201.

<sup>395</sup> Там же.

<sup>396</sup> Там же. С. 296–297.

<sup>397</sup> Добужинский М. В. Азбука «Мира искусства». 94 с.

иронического, важного знатока в области искусства. Такое мнение о характере художника у героя сложилось из острых критических статей А. Н. Бенуа, однако вместо этого его поразили приветливость и внимание известного мастера. Такой же неожиданностью для него явилась внешность художника, что указывает на эстетические представления героя о том, что творец и творчество должны быть эквивалентны, «внутренний мир» должен накладывать отпечаток на «внешний». А. Н. Бенуа был одет довольно мешковато, что совершенно не соответствовало тому элегантному веку, который он любил изображать. К тому же все упомянутые художником-повествователем современники одевались со вкусом, либо франтовато, либо эпатажно, а тот факт, что такой видный деятель культуры был непритязателен к своему костюму, естественно, не мог не удивить. В облике А. Н. Бенуа также присутствует элемент «артистизма» – это «игра под дедушку» художника, которому было всего тридцать с небольшим, но у него уже появилась лысина, он сутулился и выглядел старообразно.

В высшей степени герою импонировала обстановка в квартире А. Н. Бенуа, она естественная, в ней царят семейственность и патриархальный уют, в предметах старины, семейных реликвиях отражаются связь времен и поколений – культ предков.

В словесном портрете А. Н. Бенуа прослеживаются черты собственного автопортрета М. В. Добужинского, что подчеркивается сходством мировоззрения двух художников (в том числе увлечение «гофмановщиной», Ч. Диккенсом, Г. Х. Андерсеном, Петербургом и т. д.). Автор-повествователь говорит о дружеских отношениях с А. Н. Бенуа: «Но Бенуа, при его деликатности, никогда и ни перед кем нарочно не показывал своего превосходства. И отношение его настолько было сердечным, что в нем я видел раньше всего того очаровательного человека, которого впоследствии я по праву мог назвать моим другом»<sup>398</sup>. Однако ракурс изображения, данный в портрете, – «снизу-вверх» – выделяет пиетет, испытываемый портретистом. Описание в портрете проявляет одновременно изобразительную манеру художника-повествователя. Можно сказать, что для него

---

<sup>398</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 206–208.

как художника важно дать «портрет» художественного творчества портретируемого, поскольку истинную эстетическую и духовную ценность имеет только оно, так как визуальный облик не всегда является выражением внутренней сути человека.

Словесный портрет художника Евгения Евгеньевича Лансере не такой объемный, как остальные. «У меня сразу же при первой встрече было такое чувство, что мы с ним давно знакомы, что бывает редко. Мне нравились в нем и приветливость, родственная Бенуа, особенная скромность и в то же время „открытость“ и какое-то благородство. И по внешности он был такой: стройный, с красивым длинным лицом, с острым профилем и ясными глазами»<sup>399</sup>.

Утонченная внешность Е. Е. Лансере нашла отражение в портрете М. В. Добужинского 1914 г.: высокий светлый лоб, гладко зачесанные на пробор волосы, заостренный нос и подбородок с небольшой бородкой. Правильные черты лица Е. Е. Лансере и исключительно положительные черты его характера, как видно, удовлетворяли эстетическим представлениям героя и в целом соответствовали эстетике «Мира искусства», видевшего идеал в гармонии и красоте, сочетании прекрасного в человеке и искусстве. У Е. Е. Лансере, в отличие от прочих современников, художник-повествователь подчеркивает выражение глаз – свидетельство внутренней нравственной чистоты. Портрет Е. Е. Лансере, казавшегося не в «тоне» дягилевских собраний, – это романтический одинокий образ, отличающийся от других, носящих «маску», свойственную артистическим персонажам.

В портрете выделено ценное для автора-повествователя гармоническое сочетание внутреннего и внешнего, что подкрепляется и обозначенной категорией патриархального уюта (любовь к патриархальному, старинному, «одухотворенному» быту вообще культивировалась в «мирискуснической» среде), то есть традиционности, а не тенденции: «...и дома у них был такой же милый и патриархальный уют, как и у Бенуа. Лансере жил тогда в

---

<sup>399</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 202.

наследственном старинном доме Бенуа у Никольского собора с очаровательными ампирическими масками над окнами»<sup>400</sup>.

Однако характеристика художественного творчества как такового здесь отсутствует, автор-повествователь выделяет лишь «то, что он рисовал своими мужественными и сильными руками, – его крепкая, как бы железная линия – мне imponировала чрезвычайно»<sup>401</sup>, однако эта линия для искусства модерна представляла важное эмоционально-эстетическое начало, выразительность которого основывалась на теории «вчувствования»<sup>402</sup>, таким образом, в ней выражалось все существо его творца.

Принимая во внимание то, что задачей живописного портрета, помимо отражения непосредственного сходства с моделью, которое в искусстве Серебряного века отошло на второй план, вытесненное «авторской концепцией», – по-своему интерпретировать и представить зрителю портретируемого, исходя из собственных художественных установок, отражение окружающей его внешней среды и изображение его собственного внутреннего мира<sup>403</sup>, можно говорить, что раскрытию сущности характера героев мемуарно-автобиографического повествования служит подробное описание интерьера и категория соответствия / несоответствия данной обстановки представлению автора-повествователя о портретируемом.

Как отмечал П. Флоренский, в рамках живописного портрета неизменно должны совмещаться две авторские интенции: стремление передать внутренний мир модели и подчинить этой задаче непосредственно изображение. Это делается возможным путем использования определенных композиционных приемов, причем изображение внутреннего мира становится приоритетным по отношению к анатомическому сходству. «Поскольку поставленная задача биографического синтеза достигнута, изображение должно особенно далеко отойти от

<sup>400</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 202.

<sup>401</sup> Там же.

<sup>402</sup> Костерина М. Г. Универсальность стиля модерн в изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2012. С. 98.

<sup>403</sup> Портрет в европейской живописи XV – начала XX веков / Вст. ст. И. Е. Даниловой. М., 1975. С. 17–18.

анатомического тождества, ибо оно передает не тот или иной отдельно выхваченный участок жизни данного лица, а связанный ход всего ее развития»<sup>404</sup>.

Таким образом, можно говорить о том, что на мемуарно-автобиографическое произведение Мстислава Валериановича Добужинского «Воспоминания» значительное влияние оказала сама эпоха Серебряного века с присущей ей «артистичностью» и «маскарадностью». Живописные приемы автора-художника нашли отражение в его мемуарно-автобиографическом тексте: одновременная «расплывчатость» и детализация изображения, отсутствие склонности к излишнему психологизму, «высвечивание» личности портретируемого с разных ракурсов. Первостепенное значение в мемуарно-автобиографическом тексте приобретает творчество (при этом автор-повествователь избегает острых критических оценок, его волнует сам факт претворения живописного, музыкального, литературного искусства в жизнь), его суть и идеи, структура портретов также выстраивается вокруг этого понятия, преломляя сквозь призму искусства образ самого автора-повествователя и его персонажей-современников.

### **2.2.2 Словесный портрет как выражение духа культурной эпохи в «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа**

Для понимания своеобразия портретного творчества каждого из рассматриваемых художников интересно проследить, как М. В. Добужинский и А. Н. Бенуа создают в своих мемуарно-автобиографических произведениях вербальные портреты одних и тех же людей, своих современников. Следует отметить, что принципы создания визуального портрета у А. Н. Бенуа иные. Так, искусствовед Марк Григорьевич Эткинд писал о портретных зарисовках целой галереи людей, встречавшихся А. Н. Бенуа на жизненном пути, которые художник делал в блокноте, используя легкие прерывистые линии и более

---

<sup>404</sup> Флоренский П. А. История и философия искусства. М., 2000. С. 243.

жирные, сильные штрихи карандашом: «Наброски Бенуа не выставлял и не опубликовывал. Он делал их для себя, по той же причине, по которой вел дневники. Потому что не мог их не делать. Рисование стало привычкой, второй натурой. <...> Далеко не все удачны. Зато лучшие – очень жизненны. Бенуа умеет несколькими штрихами карандаша запечатлеть внешность человека, осанку, характерное движение, жест. По манере они напоминают наброски Серова»<sup>405</sup>.

О Ф. Сологубе также пишет А. Н. Бенуа в «Моих воспоминаниях» в главе «Мережковские. Репин. Тенишева», но в отличие от словесного портрета, созданного М. В. Добужинским, А. Н. Бенуа не затрагивает конкретные черты внешности поэта, а только передает общее впечатление, в этом приеме сказывается присущая художнику культура наброска. На многолюдном вечере у Мережковских, где собрались исключительно мужчины, взгляд героя привлек «мрачнейшего вида человек, не покидавший за весь вечер своего стула в углу у окна и упорно молчавший с крайне неодобрительным видом до тех пор, пока, обидевшись на что-то, он не разразился какой-то отповедью в несколько истерических тонах»<sup>406</sup>. Герой увидел Ф. Сологуба впервые и до того момента не имел о нем вообще никакого понятия. Для словесного изображения поэта характерна его фиксированная позиция в пространстве, в которой его запечатлевает автор-повествователь, однако и сам портретируемый, очевидно, выбрал это место как своеобразную «позу». «Необычайно понравились и даже взволновали» героя «мрачнейшие, но необычайно красивые и убедительные» стихи, которые продекламировал поэт «глухим, „загробным“ голосом, отрывисто выбрасывая слова»<sup>407</sup>. Автор-повествователь в большей мере портретирует Ф. К. Сологуба как некое театральное явление: образ, принятый поэтом, манеру его декламации собственных стихов, «форму» стихов, в которой явственно сказывается стилизация. Все элементы, из которых складывается образ поэта, органично сочетаются и не создают диссонанса, возникает словесный набросок, в котором выявляются характерные черты.

<sup>405</sup> Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа ... С. 112.

<sup>406</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 48.

<sup>407</sup> Там же.

В «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа, как и в «Воспоминаниях» М. В. Добужинского, вскользь упоминается о личности М. А. Кузмина в главе «М. М. Фокин. „Старинный театр“», говорится о появлении новых молодых людей «в приближении» К. Сомова и В. Нувеля, одним из которых стал «окруживший себя какой-то таинственностью и каким-то ореолом разврата чудачливый поэт Кузмин, над которым приятно было и посмеиваться, но стихи которого у всех постоянно были на языке»<sup>408</sup>. Имя М. А. Кузмина вообще затронуто в связи с поднятой Бенуа темой «однополый любви» его друзей «Сережи», «Валечки» и «Кости» (С. П. Дягилева, В. Ф. Нувеля, К. А. Сомова), о которой они сами говорили «с оттенком какой-то „пропаганды прозелитизма“»<sup>409</sup>, что, безусловно, неприятно действовало на героя-семьянина. В сущности словесный образ М. А. Кузмина несет на себе оттенок иронии / пренебрежения автора-повествователя и более похож на шута, так как в поэте проницательный художник-повествователь увидел только напускную «ауру», образ поэта – это только тенденция к стилизации, она очевидна и неубедительна. К тому же образ К. А. Кузмина представляет для мемуариста не индивидуально-личный, а обобщенный тип, один из «легиона» поэтов, «шутов гороховых»<sup>410</sup>, которые народились также среди музыкантов и художников. Персонаж предстает как кукла (художник любил использовать прием уподобления человеческого существа марионетке<sup>411</sup>) в силу бездуховности, бескрылости его творчества, в котором отсутствуют высокие идеалы.

В мемуарно-автобиографическом произведении А. Н. Бенуа создан также словесный образ Л. С. Бакста. У мастера есть и портретный рисунок Л. С. Бакста, выполненный в 1908 г. Художник изображен сидящим на диване в пол-оборота, слегка откинувшимся на подлокотник. Глаза модели щурятся сквозь пенсне, подбородок приподнят, брови сведены к переносице, он вслушивается. В «Моих воспоминаниях» образ Л. С. Бакста иной, он фиксируется при первой встрече

<sup>408</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 5. С. 477–478.

<sup>409</sup> Там же. С. 477.

<sup>410</sup> Там же. С. 478.

<sup>411</sup> Гусарова А. П. Мир искусства. С. 34.

опытного художника и молоденького «художника-еврейчика» Левушки Розенберга, наружность которого, по словам автора-повествователя, не была примечательна: «Довольно правильным чертам лица вредили подслеповатые глаза-щелочки, ярко-рыжие волосы и жиденькие усики над извилистыми губами. ...застенчивая и точно заискивающая манера держаться производила если не отталкивающее, то все же не особенно приятное впечатление. Господин Розенберг много улыбался и слишком охотно смеялся»<sup>412</sup>. Описание внешности портретируемого у А. Н. Бенуа более конкретное, нежели у М. В. Добужинского. При этом в данном изображении широко разворачиваются психологические характеристики персонажа, которые у М. В. Добужинского минимальны. Так же, как и М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа отмечает шарм, одаренность и талантливость художника («великий шарм исходил и от всей необычайной художественной одаренности Левушки», «талантливость неудержимо толкала его на творчество»<sup>413</sup>). Но в отличие от словесного портрета, созданного в «Воспоминаниях», где Л. С. Бакст описывается уже как состоявшийся художник, портрет Л. С. Бакста в тексте «Моих воспоминаний» дается в развитии, постепенно вырисовывается с разных ракурсов. При этом герой выбирает позицию критика, наставника по отношению к Л. С. Баксту, комментируя и анализируя его жизнь и творчество, указывая на достоинства и недостатки. Автор-повествователь «Моих воспоминаний» позволяет себе иронизировать над героем, говорить о нем как об объекте собственного влияния, в отличие от М. В. Добужинского, который в «Воспоминаниях» фокусировал внимание на аспектах воздействия других на его жизнь и творчество. Очевидно, что оба художника, относящиеся к одному художественному объединению, выстраивают словесные портреты по-разному, в зависимости от собственных целей в искусстве, положения в творческой среде, художественных установок и литературного опыта.

---

<sup>412</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 3. С. 607.

<sup>413</sup> Там же. С. 625.

Довольно скромное место в мемуарно-автобиографическом тексте «Моих воспоминаний» А. Н. Бенуа отведено М. В. Добужинскому. Вербальный портрет художника складывается из характеристики его искусства, описания М. В. Добужинского как художника и как человека, для автора-повествователя «Моих воспоминаний» эти понятия в составе личности неразделимы. Согласно критической оценке мемуариста, искусство М. В. Добужинского «тихое и скромное», с художественно-эстетических позиций ничего необычного не представляющее. Однако ценность представляет «крупца подлинности», заложенная в нем, которой лишены многие блестящие и знаменитые произведения. «Необычайная» искренность изобразительного искусства художника все же не переводит его на иной уровень, как и ее отсутствие не лишает выдающиеся произведения их художественной ценности. Эта художественная творческая искренность важна сама по себе как проявление «душевной правдивости художника», и, скорее всего, как иная шкала оценки такого рода произведений, то есть творения М. В. Добужинского воспринимаются автором-повествователем как обнаженная часть души художника. Изобразительное искусство М. В. Добужинского для автора-повествователя в большей степени эмоционально, поскольку оно своими образами действует на сердце и воображение. Сами упомянутые в данном контексте образы захолустного города, чудосочной и милой русской природы – это свидетельство эмигрантской ностальгии автора-повествователя, поэтому и «соль» этих «вещиц» не выдыхается. «Что же касается не художника, а человека Добужинского, то он, несомненно, принадлежит к разряду наилучших и наипленительных. Беседа с ним создает всегда то редкое и чудесное ощущение уюта и какого-то лада, которое мне представляется особенно ценным и которое всегда свидетельствует о подлинном прекраснодушии. Добужинский – человек с прекрасной светлой душой!»<sup>414</sup>. Образ художника в словесном портрете не имеет физического воплощения. Разграничение образа М. В. Добужинского на художника и человека при общей доминанте категории «души», обусловлено, по всей видимости, тем,

---

<sup>414</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 339.

что в искусстве художника есть надуманные творения, в которых он хитрит, тем самым теряя самого себя (при этом утрачивается и ценность таких его произведений), в то время как в жизни он остается предельно настоящим.

В «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа создается галерея образов представителей артистической среды Петербурга. Помимо описаний современников, в мемуарно-автобиографическом повествовании приводятся портреты современниц, среди которых выделяется вербальный портрет З. Н. Гиппиус. Образ поэтессы в мемуарно-автобиографическом тексте – это не амплуа, стиль «сатанессы» и «облик робевшей гимназистки»<sup>415</sup>, как назвал его Андрей Белый. Образ «„Зиночки Гиппиус“», озадачивший героя, не лишен насмешки, начиная с самого заковыченного имени героини и продолжая намеренными и сомнительными аналогиями: «с постоянной „улыбкой Джоконды“ на устах» и «одета во все белое – как принцесса Греза»<sup>416</sup>. В вербальном портрете автор-повествователь изображает ее как очень высокую и миловидную блондинку, выделяя наиболее обобщенные визуальные характеристики. Самому автору-повествователю, безусловно, претит ее искусственная манера поведения и манера говорить: она, «неустанно позировавшая и кривлявшаяся», «бухнулась на коврик», «пригласила нас „возлечь“ рядом», «ее вопрос отдавал безвкусной претенциозностью»<sup>417</sup>. Образ З. Н. Гиппиус в мемуарно-автобиографическом тексте неоднозначен, автор-повествователь отмечает ее псевдопорочность, заостряя внимание на присущей ей вычурности, что также свидетельствует о ее «окукливании»: «Зиночка тогда позировала на женщину роковую и на какое-то „воплощение греха“ и была не прочь, чтоб ореол сугубой греховности горел вокруг ее чела»<sup>418</sup>, вместе с тем упоминает слухи и анекдот, связанные с семейной жизнью знаменитой четы и «странностями» З. Н. Гиппиус, оправдывающими ее прозвище «белой дьяволицы», якобы данное ей самим Д. С. Мережковским, что искажает моральный облик героини.

---

<sup>415</sup> Белый А. Начало века. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 2 / Редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина и др.; Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. М., 1990. С. 203.

<sup>416</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 48.

<sup>417</sup> Там же.

<sup>418</sup> Там же.

Вспоминая о том, что в дальнейшем у членов кружка «Мира искусства» установились дружеские отношения с Мережковскими, в том числе и у Л. С. Бакста, автор-повествователь вскользь касается написанного художником портрета З. Н. Гиппиус (1906 г.), который, по словам автора-повествователя, был «очень схожий»<sup>419</sup>. Л. С. Бакст мастерски создал образ-маску поэтической «мэтресссы», облик «декадентской мадонны» Петербурга: портрет в рост, вытянутый по диагонали, нейтральный фон, экстравагантная, эпатажная модель в мужском костюме (черный камзол, белое жабо, коричнево-серые жилет, панталоны, чулки, черные туфли) и прическа в стиле париков XVIII в., «маскарадный» образ, «марионеточность» изысканной изломанной полусидящей позы, искусственность накрашенного бледного надменного лица, высокомерный взгляд больших прищуренных глаз. Таким образом, миловидную героиню в белом и дерзко-презрительную модель Л. С. Бакста объединяет вызывающая демонстративность и искусственность.

Автор-портретист А. Н. Бенуа в мемуарно-автобиографическом повествовании выступает с эстетической позиции знатока искусства, срывающего «маски», зрящего в корень художника-критика, рассматривающего персонажей повествования как «моделей», воплощающих разные грани творчества. Современники оцениваются и изображаются А. Н. Бенуа с точки зрения реализации их художественного потенциала.

### 2.2.3 «Импрессионистический» портрет в «Моей жизни» К. А. Коровина

В отличие от рассмотренных выше мемуарно-автобиографических произведений А. Н. Бенуа и М. В. Добужинского, в «Моей жизни» К. А. Коровина практически отсутствуют портреты современников – деятелей искусства. В то же время имеющиеся вербальные описания персонажей минимальны, однако они совсем не «театральны», в них сказывается «верность реалистическим

---

<sup>419</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 49.

принципам»<sup>420</sup>. Исследователь художественного творчества К. А. Коровина Р. И. Власова отмечает: «Коровин не был портретистом-психологом и никогда не наделял портретируемых лиц глубокой или беспощадно меткой социальной характеристикой. Частицей человеческой теплоты наделены все его модели... <...> Он как-то одинаково благожелательно, следовательно, пассивно относился к людям, которых писал»<sup>421</sup>.

В галерее портретов в «Моей жизни» К. А. Коровина словесных описаний внешности персонажей немного. Иногда приметы облика и детали костюма только номинально обозначены, некоторые особенности вводятся по мере развития повествования. В основном словесные портреты приводятся в мемуарно-автобиографическом повествовании о детстве художника-повествователя: портреты деда, отца, учителей.

Первый портретируемый в мемуарно-автобиографическом тексте К. А. Коровина – Михаил Емельянович Коровин, дед автобиографического героя. «Помню высокого деда, одетого в длинный сюртук с медалями на шее. Он был уже седым стариком»<sup>422</sup>. Словесный портрет деда постепенно разворачивается в повествовании, приводятся отдельные воспоминания, связанные с его деятельностью, домом в Рогожской улице. Высокий рост деда – наследственная черта, тот же самый факт подчеркивается и в описании внешности отца, которого автор-повествователь представляет читателю, называя его полное имя: «Отец мой, Алексей Михайлович, тоже был высокого роста, очень красивый, всегда хорошо одетый. И я помню, панталоны на нем были в клетку, и черный галстук высоко закрывал шею»<sup>423</sup>. Несмотря на то, что отмечены детали костюма обоих персонажей, их «фигуры» представлены обобщенно. Однако в каждом портрете можно выделить смысловую доминанту. Так, в восприятии личности деда автору-повествователю важно выделить его любовь к музыке: «бывало, один сидел дед в большом зале, а наверху играл квартет, и дед позволял только мне сидеть около

<sup>420</sup> Коган Д. З. Константин Коровин. С. 126.

<sup>421</sup> Власова Р. И. Константин Коровин: творчество. С. 95.

<sup>422</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 27.

<sup>423</sup> Там же.

себя. И когда играла музыка, дед был задумчив и, слушая музыку, плакал... Я тихо сидел около деда и думал: „Дед плачет, так, значит, надо“»<sup>424</sup>. Здесь существенно отношение личности к искусству, глубокое душевное переживание музыки. Присутствие при этом автобиографического героя отмечено как свидетельство родства душ двух людей, способных понимать искусство. В тексте воспроизводится диалог, в котором дед, говоря о внуке, замечает: «Он ничего парнишка. Музыку любит... слушает, не скучает»<sup>425</sup>. Таким образом, в словесном портрете деда, как и в портретной живописи, выявление характерного – здесь это любовь к музыке, духовные ценности, эмоциональный отклик на красоту искусства, чувства человека, его неподдельные переживания – главное для творчества художника.

Словесный портрет отца разворачивается в мемуарно-автобиографическом повествовании постепенно. Несмотря на то, что отец автора-повествователя был студентом (к студентам, которые постоянно приходили к отцу, автор-повествователь питал особую неприязнь), он не был похож на них: «Студенты были особенные люди. Одеты как-то особенно, с длинными волосами, некоторые в темных блузах, а кто в сюртуках, толстые палки в руках, с шеями, перекрученными темными галстуками. Они были не похожи на других наших знакомых и моих родственников. И отец мой иначе одевался»<sup>426</sup>. Примечательно то, что «отрицательные» персонажи в мемуарно-автобиографическом повествовании описываются более подробно, нежели остальные, внешне они также противопоставлены окружающим: «Бабушка высокая, в кружевной накидке, в черном шелковом платье. Помню, как мои тети, Сушкины и Остаповы, красивые, в пышных кринолинах, и моя мать играли на больших золотых арфах. Было много гостей. Все другие какие-то, не похожие на этих студентов и на доктора Плосковицкого. Все нарядные гости. ...и шляпы у женщин были большие с нарядными лентами»<sup>427</sup>.

---

<sup>424</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 27.

<sup>425</sup> Там же. С. 31.

<sup>426</sup> Там же.

<sup>427</sup> Там же. С. 34.

Говоря об отце, автор-повествователь многократно подмечает его любовь к чтению, начитанность, что служит выявлению типичного в персонаже, жизни человеческого духа: «Студенты, сверстники отца, приносили к отцу книги, вместе читали. Отец тоже имел много книг и много читал. <...> У отца была большая библиотека, и он часто приносил книги. Я любил их смотреть, где были картинки. О прочитанной книге он много говорил со своими знакомыми, и много спорили»<sup>428</sup>. «Бедная квартира отца. Отец болен, лежит. Мать все время удручена его болезнью. Отец худой, в красивых глазах его – болезнь. Жалко мне отца. Он лежит и читает. Кругом него книги. ...Я смотрю – на книге написано: „Достоевский“. Взял себе одну книгу и читал. Замечательно...»<sup>429</sup>. Последний «портрет в интерьере» показателен как пример словесной живописи автора-повествователя, на синтаксическом уровне активно использующего парцелляцию, назывные конструкции, имитирующие красочные мазки. Упоминание Ф. М. Достоевского в словесном портрете на уровне ассоциаций подчеркивает ноту трагической судьбы, обреченности отца.

О внешности матери автор-повествователь ничего не сообщает (не называет даже ее имени), отмечая только, что, пока он болел и находился у няни Тани, мать часто приезжала и была «в шляпе и кринолине, нарядная»<sup>430</sup>. Словесный портрет матери создается посредством живописного экфрасиса. В образе матери автора-повествователя волновала её тяга к рисованию природы, творческому самовыражению. Эта особенность отношения к матери – чувствовать себя уютно, радостно, только когда она рисует: «Когда рисовала мать, то тоже я чувствовал себя около матери, как и у бабушки»<sup>431</sup>. Образ матери автобиографического героя предельно обобщенный, эфемерный, бесплотный, он не угадывается, он сродни воздушной живописи художника, словно на мгновение мерцает в тексте. Вся она – как творческий импульс, она где-то в другом пространстве, не связанном с

---

<sup>428</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 33.

<sup>429</sup> Там же. С. 52.

<sup>430</sup> Там же. С. 29.

<sup>431</sup> Там же. С. 36–37.

бытом, ее духовная жизнь связана с искусством, с «трепетом творчества»<sup>432</sup>. Об этом свидетельствует эпизод, в котором автор-повествователь приводит слова своей тетки, назвавшей мать «белоручкой», потому что она не знает, куда в самовар кладут угли и наливают воду. На вопрос героя о том, куда кладут угли в самовар, мать удивилась и повела сына смотреть в окно на заснеженный сад.

О внешности друга автобиографического героя – охотника Дубинина – ничего не сообщается, помимо одной детали, связанной с черными усами, которые он изобразил на полотне рыжими, с чем Дубинин был не согласен: «Я для удовольствия сделал ему черные усы – все испортил. Усы прямо лезут одни, хоть ты что. А Дубинину нравилось, и он сказал: – Вот теперь правильно... И очень был доволен, и все его приятели говорили: – Похож. Усы вот как есть его»<sup>433</sup>. Не делая акцента на внешности героя, автор-повествователь концентрируется на близости его к природе. Рассказывая о своей жизни в Вышнем Волочке, автор-повествователь впервые упоминает о персонаже как о «замечательном человеке», «который жил на другой стороне города, к выезду на дорогу, которая шла на большое озеро, называемое Водохранилище»<sup>434</sup>. «Охотник Дубинин, должно быть, и был мне дорог потому, что он приучил меня к себе, к этим хождениям по болотам, к лесам, на лодке по озеру, к ночлегам в стогах, по глухим деревням...»<sup>435</sup>. В мемуарно-автобиографическом повествовании он показан человеком, близким к национальным истокам, русской народной культуре.

Словесные портреты остальных персонажей «внешнего мира» исчерпываются фрагментарными упоминаниями о них, они появляются в воспоминаниях, посвященных учению героя в школе. Образы учителей более изобразительны, но менее характерологичны, поскольку в сущности эти персонажи не оказали влияния на становление личности автобиографического героя. Эти герои «вылеплены», в их словесных образах словно видны намеренные

---

<sup>432</sup> Власова Р. И. Константин Коровин: творчество. С. 150.

<sup>433</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 50.

<sup>434</sup> Там же. С. 46.

<sup>435</sup> Там же.

следы их создания, движения кисти, которые художник не скрывал от зрителя. «Но отец пришел как-то домой с учителем, человеком высокого роста, худым, с маленькой бородкой. Такой сухой и строгий. Он показал на меня: завтра идти в школу. Было страшно»<sup>436</sup>. В мемуарно-автобиографическом тексте создается комичное изображение священника (которому герой явно не симпатизировал), поставившего мальчику на экзамене ноль, начиная с описания дорогого облачения «в роскошной шелковой рясе, с большим наперсным золотым крестом на толстой цепочке», переходя к изображению большого лица, «умного и сердитого», к носу, на котором «росла картошина»<sup>437</sup>. Здесь, как и в следующем словесном портрете, автор-повествователь прибегает к «гротескной аффектации»<sup>438</sup>, которая была свойственна художнику в некоторых живописных портретах.

Единственный развернутый вербальный портрет приводится в V главе произведения. Вероятно, к подробному портретированию автор-повествователь обращается по той причине, что моделью здесь выступает явный «антигерой». Автор-повествователь пишет словесный портрет своего учителя, о котором упоминает впервые:

«Учителем ко мне был приглашен Петр Афанасьевич, широкоплечий, с рыжей шевелюрой и все лицо в веснушках. Человек еще молодой, но серьезный, строгий и часто говоривший: „Ну, априори...“»<sup>439</sup>.

Портретное описание представляется ироничным, о чем свидетельствует доведенная до предела живописная осязательность» портретного образа – внимание художника-мемуариста охватывает ярко выраженные особенности внешности портретируемого, черты характера и свернутую речевую характеристику, выраженную излюбленной фразой персонажа. В следующей главе появляются новые черты портрета учителя, в которых проступает негативная семантика, автор «угадывает» отрицательную сторону характера

<sup>436</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 41.

<sup>437</sup> Там же. С. 54.

<sup>438</sup> Власова Р. И. Константин Коровин: творчество. С. 161.

<sup>439</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 43.

персонажа – жестокость – по чертам его внешности: рыжие волосы, полное лицо, усыпанное веснушками, жестокий взгляд карих глаз, большой сжатый рот, который никогда не смеялся, он завидовал и ненавидел людей с достатком. Неприязнь автора к портретируемому усиливает тот факт, что Петр Афанасьевич был атеист, совершивший святотатство, надругавшись над иконой: «Я узнал, что он не верит в иконы. Он говорил мне, что бога никакого нет, что в Техническом училище, где он окончил курс, в иконе во рту угодника божьего просверлили дырку, вставили папиросу и зажгли»<sup>440</sup>. Этот факт претит герою, родившемуся в старообрядческой семье, его родственники были верующими людьми. К тому же это акт поругания предмета, относящегося к национальной духовной культуре.

Далее словесный портрет дополняется описанием интерьера, в котором жил Петр Афанасьевич, причем становится очевидным, что авторские представления о месте обитания учителя были иными в противоположность тому, что герой увидел: «он совсем по-другому жил. Квартира у него была хорошая и на столе был серебряный самовар, новые ковры, хорошая мебель, письменный стол. И Петр Афанасьевич сделался какой-то другой. <...> Дубинин лечил его от веснушек и особенным образом. <...> Я через некоторое время заметил, что у Петра Афанасьевича рожа стала красная, а веснушек нет»<sup>441</sup>.

В последнем фрагменте описания внешности Петра Афанасьевича характеристика становится резко негативной – автор использует сниженную разговорную лексику, пренебрежительно характеризуя нелюбимого учителя.

Как мы видим, автобиографических персонажей «внутреннего круга» К. А. Коровина сложно визуализировать, они трудно уловимы. Взгляд автора-повествователя в большей степени обращен на их отношение к искусству и природе, именно эта сторона является определяющей для автора-повествователя, так, словесный портрет деда связан с музыкой, отца – с литературой, матери – с рисованием, охотника Дубинина – с природой. Визуально ярче представлены автобиографические «антигерои», окарикатуренное представление их внешнего

<sup>440</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 45.

<sup>441</sup> Там же. С. 49.

облика подчеркивает недостатки их духовного развития. В словесных портретах автора-художника отражается живописная техника, которую он использовал в разные периоды творчества.

Таким образом, можно отметить, что для М. В. Добужинского и А. Н. Бенуа словесное портретирование является проекцией уже готовых визуально-семантических структур, интерпретирующей имеющиеся произведения изобразительного искусства и сложившиеся в историко-культурной среде представления о современниках. У К. А. Коровина словесные портреты реализуют главные концепты автора-повествователя, связанные с искусством и природой. Вербальное воплощение живописной техники портрета в тексте намечено бегло, основой образа служило постулирование эстетической идеи о соотношении личности и искусства.

### **2.3 Специфика словесного пейзажа в мемуарно-автобиографической прозе русских художников**

Пейзаж в живописи и в литературе может выступать как самостоятельный жанр, при этом его основа, эстетическое содержание и художественные функции одинаковы, но различаются только изобразительные и выразительные средства.

Литературный пейзаж – «многофункциональный художественный образ природы (в широком смысле, то есть включая «городской пейзаж») в произведении, обладающий внутренней формой и содержанием, отражающий индивидуальный авторский стиль и стиль эпохи»<sup>442</sup>. Пейзаж в живописи и в литературе – это отражение внутреннего мира и мировоззрения человека<sup>443</sup>.

Живописный пейзаж строится по принципу системы иконических знаков, поэтому заключенная в нем информация неотделима от языка изобразительного

---

<sup>442</sup> Дмитриевская Л. Н. З. Н. Гиппиус: прозаик и поэт: Пейзаж и портрет в стиле рассказов 1890–1900-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С. 30.

<sup>443</sup> Дмитриевская Л. Н. Словесная живопись в русской прозе XIX – начале XX вв.: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2013. С. 9.

искусства (вторичной моделирующей системы) и от его структуры как знака-модели. Содержанием пейзажа выступает природный мир, отраженный в сознании художника и переведенный на язык системы изобразительного искусства<sup>444</sup>. Сопоставление принципов создания словесного и живописного пейзажей, принадлежащих одному писателю-художнику, позволит выявить не только специфику его пейзажного творчества, но и проследить формы «инкорпорации» (термин Е. Фарыно<sup>445</sup>) образов, мотивов, приемов изобразительного искусства в мемуарно-автобиографический текст.

### 2.3.1 «Стилизованный» пейзаж в «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа

Личность А. Н. Бенуа «была столь масштабна, что смогла оказать влияние на эпоху, но и он сам при этом отразил в себе всю культуру Серебряного века»<sup>446</sup>. Ретроспективизм художника был его жизненной позицией, согласно которой, прошлое, сохраняясь в историко-культурных памятниках прошедших времен, выступает как часть настоящего. Искусство для А. Н. Бенуа было «вместилищем божественной тайны, проводником которой становится художник»<sup>447</sup>. В своем индивидуальном художественном творчестве А. Н. Бенуа синтезировал рисунок и цвет, пространство и формы. Художник делал широкие заливки кисти, подчеркивая цветное пятно свободным штрихом и контуром<sup>448</sup>.

Словесные пейзажи в мемуарно-автобиографическом тексте «Моих воспоминаний» А. Н. Бенуа отражают многие черты модерна в искусстве. Одна из них – взаимодействие разнородных образов мира, например, в словесной живописи А. Н. Бенуа это соединение архаики (как средства стилизации) и современности, причем в романтизации архаики выражается стремление субъекта

<sup>444</sup> Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 274–276.

<sup>445</sup> Фарыно Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. 639 с.

<sup>446</sup> Коротя Е. В. Личность в культуре Серебряного века ... С. 195.

<sup>447</sup> Там же. С. 193.

<sup>448</sup> Юхнина О. Ю. Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2003. С. 78.

повествования уйти от действительности (двойственное отношение к изображению порождает миф – упоминание бога морей Посейдона, образ которого символизирует дионисийское, буйное, стихийное начало, что обусловлено эстетизацией разрушительных сил природы).

Автор-повествователь вспоминает о том, как в детстве он с отцом катался на ялике по Неве и его глазам предстала «призрачная блеклая масса»<sup>449</sup> Смольного монастыря на зеленеющем небе. В центре словесного описания автора-повествователя – архитектурные сооружения доков «в осеннем лиловатом полусумраке»<sup>450</sup> и скульптурный монумент Посейдона. Творимая авторским сознанием картина – это гротескное сопоставление двух контрастных гиперболизированных образов: предстающих перед глазами упадка и разрушения доков и рожденного фантазией торжественного спуска на воду (позлащенных) кораблей, над всем этим царит «исполин Посейдон». Реконструируемая воображением автора-повествователя картина прошлого явлена «при трубных звуках и пушечной пальбе»<sup>451</sup>, в действительности же стоит тишина.

Несмотря на то, что автор-повествователь говорит об испытанном в детстве восхищении от увиденного, можно заметить некоторую иронию в описании данного зрелища при смене ракурса, когда взгляду героя открывается «поломанный трезубец», а слух улавливает, что в ветхих зданиях что-то обвалилось: «Незабываемое впечатление! <...> Снизу, в ракурсе бог морей с разметанной ветром бородой, с дланью, протянутой над стихией, казался, несмотря на поломанный трезубец, особенно грозным. В ветхих зданиях что-то потрескивало, что-то с глухим стуком обваливалось»<sup>452</sup>.

В противоположность черному в лиловатом полусумраке пейзажу разрушения с треском и стуком обвала дана как фон блеклая масса Смольного монастыря в зеленеющем небе и огни газовых фонарей на противоположном берегу со звоном колоколов: «А на противоположном берегу засветились огни

<sup>449</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 2. С. 346.

<sup>450</sup> Там же.

<sup>451</sup> Там же.

<sup>452</sup> Там же.

газовых фонарей и где-то в монастыре или в Александро-Невской лавре колокола звонили к вечерне...»<sup>453</sup>. В таком противопоставлении сказывается мироощущение автора-художника – желание подавить хаос посредством эстетизации, тяга к упорядоченности и гармонии.

Фон здесь размыт, цветовая гамма состоит из полутонов, описаны основные признаки зрительных объектов, ракурс в ходе изображения меняется, картина фонически окрашена, в ходе словесного живописания автор-повествователь бегло оценивает архитектурные достоинства сооружений и упоминает имя скульптора. Данный вербальный пейзаж, помимо собственно визуальных впечатлений субъекта повествования, также включает впечатления от рассказа его отца «о том, как тут на Малой Охте, спускались в дни Александра I корабли»<sup>454</sup>, текст которого на страницах мемуарно-автобиографического произведения не воспроизведен, таким образом видимое дополняется услышанным, семантическое поле изображения расширяется. Очевидно, что автор-повествователь маскирует под детские впечатления свою зрелую эстетическую рефлексию, отмечая, «что зодчие александровских времен знавали толк в величественных формах архитектуры»<sup>455</sup>, призванную указать на то, что художественные ценности героя мемуарно-автобиографического повествования формировались с ранних лет.

Вербальный пейзаж у А. Н. Бенуа не тождественен живописному аналогу, он демонстрирует особенности интерпретации созерцания природы автобиографическим героем, его эстетическую рефлексию. Благодаря дополнительным словесным средствам описания расширяются возможности самовыражения художника-повествователя.

Систематичным становится обращение в «Моих воспоминаниях» к декоративному изображению дворцово-парковых ансамблей. Пантеизм – общее свойство искусства модерна – в словесной живописи «Моих воспоминаний» выражается в восхищении автора-повествователя совершенной красотой окружающего мира, в принципе единства природы и архитектуры, гармонии

---

<sup>453</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 2. С. 346.

<sup>454</sup> Там же.

<sup>455</sup> Там же.

природы и человека, более того, подчеркивается способность природы приводить к большей духовной близости между героями мемуарно-автобиографического повествования. Воплощение гармонии единства человека, природы и искусства – художественный идеал А. Н. Бенуа. Так, глава 15 «Наша негласная помолвка...» начинается с рассказа автора-повествователя о воссоединении со своей возлюбленной и о принятии ими решения об их «общем будущем». Вербальный пейзаж запечатлевает атмосферу «восхитительного тихого, теплого вечера» в Петергофе, многократно изображаемого А. Н. Бенуа в красках, «восхитительный вид» которого способствовал принятию судьбоносного решения – «негласной помолвки». Живописное описание архитектуры и природы Петергофа исполнено поэтично, автор-повествователь использует эмоционально окрашенные прилагательные, картина наполнена мягкими цветами: нежно-розовым, голубоватым, золотым, зеленым, светом вечернего солнца, прозрачными тенями и воздухом – колористическая гамма призвана оказать психоэмоциональное воздействие на читателя. На наш взгляд, броская цветистость, чрезмерно концентрированное, «пышное» описание природы, дополненное изображением дворцов и храма: «на горизонте блестел купол Исаакия, ближе возвышалась „папина“ готическая башня Петергофского вокзала», «горели золотые маковки Большого Петергофского дворца»<sup>456</sup> – отражает авторское стремление стилизовать словесный пейзаж под традиции барокко, которые предпочитал А. Н. Бенуа (учитывая, что сам Большой Петергофский дворец выполнен в архитектурном стиле елизаветинского барокко). «Мирискусники» отбирали в природе те элементы, которые выражали мечту художника, раскрываемую сквозь призму старого искусства, так оно способно передавать не только стиль, но и «душу» эпохи<sup>457</sup>. Состояние тишины и одиночества в природе подчеркивается многократным отрицанием присутствия людей. Взгляд героя беспрепятственно охватывает большие пространства (неограниченность топоса, мотив бесконечности): небо, дали, кровли отдаленных сооружений на горизонте, луга и

<sup>456</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 3. С. 676.

<sup>457</sup> Гусарова А. П. Мир искусства. С. 31.

поля в непосредственной близости. «Прозрачная голубоватая тень»<sup>458</sup> словно повторяет полупрозрачные тона акварелей. Пейзаж наполнен ностальгическим любованием красотой природы. Его ключевой характеристикой является формулировка «любимая поэзия прошлого»<sup>459</sup>, отражающая главный эстетический принцип лидера «Мира искусства», живописное творчество которого называли «ретроспективным мечтательством». Таким образом, за счет использования языковых средств расширяются изобразительные возможности художника, поскольку только посредством словесного выражения становится возможной прямая передача «общения» героя и природы.

Интересна попытка автора «Моих воспоминаний» «инкорпорировать» в мемуарно-автобиографическое повествование процесс создания живописного пейзажа, данный способ введения пейзажа в текст позволяет обнажить творческие приемы художника. Остановившись во время свадебного путешествия в местечке Гёшенен, герой был раздосадован захолустным видом станции и неказистым деревянным домиком, в котором он с женой был вынужден остановиться. Однако про все его неудобства заставил забыть поразительный вид, который открывался из окна: «Прямо насупротив росла к небу и упиралась в его темную синеву гора»<sup>460</sup>.

Объектом изображения в данном пейзаже выступает гора, причем ракурс изображения совершенно иной, чем в предыдущих фрагментах, – вид из окна. Авторское описание попытки запечатлеть изменяющийся пейзаж раскрывает его собственную художественную точку зрения. Автора-повествователя волнуют чисто эстетические задачи, передача света и цветопись: «Внизу она уже была покрыта темной тенью, но выше все еще сияла на солнце разнообразными бурями, зелеными, черновато-синими, золотисто-коричневыми и розовыми оттенками»<sup>461</sup>. Сначала взор героя охватывает гору полностью, отмечает темную синеву неба, потом фиксирует цветовые акценты у подножия и на вершине – как

---

<sup>458</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 3. С. 676.

<sup>459</sup> Там же.

<sup>460</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 27.

<sup>461</sup> Там же.

и в предыдущем пейзаже, половина изображения находится в тени, другая – на свету, в многочисленных теплых и холодных цветовых оттенках. Реальность, представшая перед глазами героя, эмоционально потрясает его и одновременно он разочаровывается в изображениях швейцарских пейзажей. В данном фрагменте автор-повествователь демонстрирует попытку неудавшегося творческого живописного акта: в его глазах открывшийся вид – картина, природа – модель, которая показывает, как надо ее писать, цвета – это краски, колеры, которые повествователь сначала воспринимает по отдельности, затем во взаимодействии. Интересным представляется то, как в ходе изменения пейзажа автор-повествователь отмечает, что краски меркли «зонами», в восприятии живописца гора обладала очень широкой цветовой палитрой. Вербальное изображение объекта в свете, воздухе, пространстве, передача богатства изменений цвета свидетельствуют о том, что автор-повествователь стремится отразить в тексте прием пленэрной живописи. Сама неудавшаяся попытка запечатлеть красоту горы указывает на мимолетность, хрупкость этой красоты, манящей и недостижимой, как мечта.

Словесный пейзаж у А. Н. Бенуа также является средством раскрытия собственных художественных идей, при этом живописные образы в словесном описании могут просто фиксироваться, например, реализуется популярный в модерне мотив зеркала или поверхности воды, отражающей небо: «В первое же утро, выйдя из нашего садика, я остановился в совершенном очаровании перед тут же развернутой, как бы просвечивавшей через серебряную дымку картиной. На море стоял мертвый штиль, и в маслянисто-зеркальной поверхности его отражались громоздившиеся на горизонте пухлые белые облака. Все это так чарующе сочеталось с тонами песочных оврагов, а также с черневшими ветхими бревенчатыми постройками!»<sup>462</sup>. Исходя из слов самого автора-повествователя, он приводит пейзаж, который был запечатлен им в красках, таким образом пытаясь передать его словесно. В очередной раз автор-повествователь называет увиденное картиной, предстающей через дымку. Можно заметить, что основные объекты

---

<sup>462</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 64–65.

изображаются в мемуарно-автобиографическом тексте в полупрозрачной пелене: сумрак, дымка, тень, когда нет четких контуров, все слегка размыто, как и чернеющие бревенчатые постройки, что акцентирует иллюзорность, эфемерность, неуловимость изображаемого, невозможность полного постижения пейзажа из-за окружающего его ореола таинственности. Автор-повествователь использует цельные цвета: серебряный, белый, но отмечает тона песочных оврагов и чернеющие постройки – сдержанный, суровый колорит. Пространство нейтрализуется, приобретая метафорическое истолкование: зеркальная поверхность моря отражается небом и изображение дублируется, взгляд героя-художника улавливает гармоничное сочетание цветов в природе и архитектурных объектах. По всей очевидности, в центре авторского внимания оказывается море, при этом оно находится на заднем плане, однако изображено более «фактурно» (центр тяжести смещен на «пастозную» структуру облаков и поверхность воды), нежели дюны, овраги, строения – такой прием свойственен искусству модерна. Таким образом осуществляется проекция живописной техники в вербальный текст.

В словесной живописи А. Н. Бенуа нашла свое отражение и основная тема его изобразительного творчества – резиденция «короля-солнце» Людовика XIV – Версаль. Словесное изображение Версаля, в отличие от живописного, обогащается описанием мыслей и чувственных ощущений автора-повествователя, историей его появления в жизни художника, эстетической рефлексией, передающей восприятие французского классицизма с присущими ему четкими композициями, строгостью ритмов, ясной пространственностью. Вспоминая свое первое посещение Версаля во время свадебного путешествия, автор-повествователь отмечает, что образ резиденции уже был сформирован в его сознании по вербальным и визуальным источникам и он уже заведомо имел о нем конкретное представление: «Я не думал, что он до того грандиозен и в то же время исполнен какой-то чудесной меланхолии... Что-то даже грозное и трагическое почудилось мне как в самом дворце, так и в садах в тот мрачный ноябрьский вечер... Особенно меня поразили черные конусы и кубы стриженных

туй и зеркальность бассейнов, отражающих серые, нависшие тучи и темные, гладкие бронзовые божества, что покоятся на беломраморных окаймлениях этих зеркал»<sup>463</sup>.

Сначала автор-повествователь описывает собственное впечатление, психологическое воздействие, которое произвел на него дворцово-парковый ансамбль, как и в первом рассмотренном пейзаже, здесь повествователя восхищает зрелище, представшее осенью во мраке вечера, в сумерках, выбор этого таинственного времени суток и времени года характерен для модерна, затем – цвета (черные туй, серые тучи, цвет бронзы статуй, белый мрамор) и формы (кубы и конусы туй, ровная гладь бассейнов, гладкие бронзовые божества). Двойственность пейзажа порождается тем, что автобиографического героя поразили небо и статуи (словно живые, но замершие), отраженные в зеркалах бассейнов, включая сами «зеркала» как вторую, мистическую реальность (данный мотив свойственен художникам модерна, отказавшимся от реального пространства и заменивших его пространством иносказательным). Важно, что данный пейзаж одновременно спокоен, отражает силу и величие классицизма, близкого А. Н. Бенуа, и представлен в виде зрелища, хранящего отзвуки прежнего великолепия, но теперь наполненного элегической тишиной вечерних сумерек, что подчеркивает театрализованный характер ретроспективной фантазии художника, нашедшей яркое воплощение в его живописных реконструкциях.

Таким образом, можно отметить, что вербальное описание природы в мемуарно-автобиографическом тексте А. Н. Бенуа является ретроспективной попыткой художника-повествователя отразить восприятие природы через собственное творческое сознание, передать отношение к природе как объекту живописного изображения, выразив свои эстетические воззрения. В словесной живописи художника проявляются личностные авторские смысловые доминанты, восприятие пейзажа переходит на сверхчувственный уровень, актуализируется воспроизведение живописной сцены с эстетических позиций, в процессе описания меняется пространственно-временной ракурс изображения, акцентируется поиск

---

<sup>463</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 119–120.

гармоничного сосуществования природных и рукотворных элементов в пейзаже, словесный пейзаж отражает двоемирие реального и вымышленного.

### 2.3.2 Городской пейзаж в «Воспоминаниях» М. В. Добужинского

Изобразительное искусство М. В. Добужинского было более связано с современностью и нацелено в будущее, восприимчиво к новым художественным веяниям, нежели творчество других художников-«мирискусников». Неоромантическое сознание М. В. Добужинского отражалось в особенностях его художественного творчества: поэтичности и одухотворенности, символично-синтетическом методе, интересе ко всему фантастическому, к тайне, старине, средневековью.

«Как все романтики, Добужинский мечтает о преобразовании жизни искусством. <...> В лучших своих работах он остается мастером рубежа веков, и основным импульсом его творчества является романтическое ощущение кризисности действительности»<sup>464</sup>.

Как было отмечено ранее, основной темой художественного творчества М. В. Добужинского был городской пейзаж Петербурга, и уже в первой главе воспоминаний «Петербург моего детства» дано подробное описание разных мест города. Среди них приводится «зрелище» с моста на ночной город (мотив легкой «просматриваемости» Петербурга – по В. Н. Топорову<sup>465</sup>), автор-повествователь фиксирует, что по мере удаления все симметричные прямые линии, возникающие от света фонарей, сливались в одну (именно «мирискусники» своим творчеством заставили увидеть «графичность» города). Создавая образ ночного Петербурга в свете фонарей, автор-повествователь делает это достаточно наглядно, красочно и метафорично – действительность здесь преобразена: газовые фонари описываются словно живые явления (фантастические существа из другого мира),

<sup>464</sup> Мстислав Добужинский: Живопись. Графика. Театр / Сост. А. П. Гусарова. М., 1982. С. 47.

<sup>465</sup> Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М., 1995. С. 290.

участники вечерних и ночных сцен, они «шипели, гудели и иногда роняли красную искру», их свет искрился на снегу, а «живое их пламя то приседало от ветра, то опять разгоралось»<sup>466</sup>. Газовые фонари предстают как украшение ночной Невы, на создание такого образа работают детали описания: «нити», «иглы», «цепочки», «бусы»<sup>467</sup>. Живые газовые фонари имеют не только цветность, но и звучность и противопоставляются электрическим фонарям (двойное видение художника, антитеза живого и мертвого света как антитеза старого и нового города). У М. В. Добужинского «почти в каждой работе как часть целого – неизменный уличный фонарь, и его образ так же непрерывно, как нечто зловещее и роковое, преследует Блока»<sup>468</sup>. С помощью языковых средств создается романтический поэтический пейзаж, основной семантической характеристикой которого для автора-повествователя является «грусть» (по уходящему старому городу) и «таинственность» (соединение реального и фантастического). Здесь видится «гофманианская поэтизация города»: покой, тишина, гармония форм и движений.

Поскольку Петербург – это излюбленная тема художника, изображение города является самоценным элементом мемуарно-автобиографического произведения, автор-повествователь выделяет то, что было для него объектом творческого вдохновения. Стоит отметить, что в данном вербальном пейзаже, как и во многих графических изображениях города, отсутствует изображение человеческих фигур. Динамика изображения достигается за счет отмеченной игры света фонарей: «огоньки сливались в одну тонкую нить, которая всегда дрожала и переливалась»<sup>469</sup>. Акцентуация декоративных элементов словесного пейзажа – признак искусства модерна, которому свойственна сознательная эстетизация форм. Обращение к словесному пейзажу Петербурга как самостоятельному объекту воспоминаний обусловлено стремлением оживить образ любимого города, тем самым расширив изобразительный ряд «произведений» о Петербурге,

<sup>466</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 8.

<sup>467</sup> Там же.

<sup>468</sup> Чугунов Г. И. Мстислав Валерианович Добужинский... С. 33.

<sup>469</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 8.

среди графических изображений которого преобладала тема «изнанки» города, в противовес им создается «картина» Петербурга декоративного, «нарядного».

В главе «Новгород» (виды его старинной части запечатлены в графике М. В. Добужинского), вспоминая о своих прогулках вместе с няней по историческим местам города, автор-повествователь создает достаточно подробное их описание, особенно своего любимого места в Новгороде – Вала и вида, который открывается с него на окрестности. Открывшаяся взору панорама: «огороды и полосатые пашни», «серая линия домишек», «оазис темной густой рощи Петровского кладбища» – подчеркивается линией горизонта, где синели «дремучие леса»<sup>470</sup>. В пейзаже характеризуются пространственные величины изображаемых объектов (объем в модерне – просто феномен зрения, а не факт реальности), названы цвета: серый, синий – темные оттенки. Городской пейзаж вызывает у автора-повествователя чувство печали, причиной которой является противопоставленная «дремучим лесам», «манящим далям», недоступным автору (нечто запредельное), – «унылая кирпичная труба завода»<sup>471</sup> как признак урбанизации, угрожающей нетронутой природе. Так реализуется актуальная для эстетики модерна антитеза природного и искусственного. Можно заметить графическую «линейность» описания Вала, горизонтальные и вертикальные линии: это и серая линия домишек, и унылая труба, и вытянутая форма длинного и узкого болота. Кроме того, пейзаж характеризуется акцентуацией крупных пятен изображения, какими предстают «темная густая роща Петровского кладбища» и «„дремучие леса“»<sup>472</sup>. Определение автором-повествователем панорамы города как «пейзажа», указание своей точки зрения в выборе перспективы, плоскостное членение указывают на то, что видимое моделируется автором-повествователем изначально как картина, а затем трансформируется в словесное описание.

---

<sup>470</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 48.

<sup>471</sup> Там же.

<sup>472</sup> Там же.

Иначе вербализуется панорама Новгорода («мирная, родная мне картина навеки врезалась в мою память»<sup>473</sup> – такая «картина» не имела живописного эквивалента), открывшаяся с другой стороны Вала. Объектом изображения выступают архитектурные сооружения старого города, названы цвета крыш и главков храмов: серый, красный, зеленый, белый, черный, червонно-золотой. Можно заметить, что данный пейзаж контрастен по отношению к предыдущему как по цветности, так и по общему настроению. В отличие от других перечисленных храмов, наделенных цветом, Десятинный монастырь, находящийся ближе остальных, охарактеризован эпитетом «тихий» в смысле звучания красок. За счет сочетания разных цветовых акцентов создается динамика изображения, цвета начинают «играть». В противоположность статичным церквям и соборам пейзаж «оживает» за счет изображения живых существ – птиц. Зрительно выделяется центральный объект композиции – «в центре же всей панорамы блеснул червонно-золотой шлем святой Софии»<sup>474</sup>, акцентируется внимание и на самом цвете изображения, в отличие от описания остальных зданий, «шлем святой Софии» маркирован живописным рефлексом. Пространство над городом дано в графических черно-белых оттенках: серое небо с черными птицами и белым воздушным змеем.

Вербальные возможности живописного описания пейзажа позволяют М. В. Добужинскому выходить за грани его художественной техники, которую он постоянно обновлял, увлекаясь живописью и монументально-декоративной росписью. Возможности вербальной живописи в мемуарно-автобиографическом повествовании позволили художнику реализовать не только основные темы его творчества (в силу временной дистанции от создания некоторых произведений до момента написания текста «Воспоминаний» эстетические установки автора изменились), связанные с изображением города, но и словесно изобразить не реализованный в графике сельский пейзаж.

---

<sup>473</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 48.

<sup>474</sup> Там же.

В словесных пейзажах М. В. Добужинского можно отметить проявившийся в искусстве модерна новый тип взаимоотношений объема, пространства, плоскости и линии, в «Воспоминаниях» это своеобразная гиперболизация пространства, которая актуализируется в отношении природы, а не города. В отличие от укрупненных изображений зданий в изобразительном искусстве, которые подавляют и вытесняют человека, увеличенные масштабы природного пространства наполняют жизнью словесное описание: «раскинулся широкий, во весь горизонт, пейзаж», «ровная долина с безбрежными лесами», «и у меня захватило дух от этого зеленого простора!»<sup>475</sup>.

Автор-повествователь многократно подчеркивает масштабы увиденного по пути в деревню, где жила его мать: «бесконечность», «бесконечный», «ширина», «шире», «широкий», «во весь горизонт», «безбрежными». Образ «простора» стал достоянием словесной живописи М. В. Добужинского, в то время как в своем изобразительном искусстве он демонстрировал «тесноту» застройки Петербурга. Автор-повествователь внимателен ко всем природным деталям, так как они важны для композиционной целостности «картины» («наверно, небо было тогда в круглых белых барашках»<sup>476</sup>). Внимание больше акцентируется на форме и структуре объектов, нежели на их цвете, изображение обогащается за счет использования метафор: «полотенца полей», «змеится речка», «в кудрявых деревьях» (волнообразная линия как орнаментальная черта), «точно оазис, лежит сад», «букет лип»<sup>477</sup>.

Словесный пейзаж в мемуарно-автобиографической прозе М. В. Добужинского топографичен и конкретен – автор-повествователь всегда описывает увиденное по мере удаления объектов от себя, внимание также заострено на степени освещенности пейзажа, например, при описании сада в деревне: от тени на круглой площадке, обсаженной липами, к дальней части сада, куда еле пробивался солнечный луч, затем к полосам гречихи и чечевицы под

---

<sup>475</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 112.

<sup>476</sup> Там же.

<sup>477</sup> Там же. С. 113.

палящим солнцем «до речки Ржавки, сплошь заросшей тенистыми ивами»<sup>478</sup>. Особое внимание уделено геометрическим формам пейзажа: круглая площадка, ровный полукруг речки Ржавки. Рисуемый пейзаж приобретает синэстетический характер, наполняясь запахами (душистой липы в цвету), ощущениями (сырость, прохлада), цветами (розовели и зеленели).

У М. В. Добужинского вербальное изображение природы создается при помощи декоративных растительных элементов, связанных с ориентацией изобразительно-выразительных средств на органические формы. «Органичность предполагает имитационность, являющуюся также отправной точкой в процессе формообразования модерна. Из растительного мира приходят гнутые и переплетающиеся линии и формы, и поэтому можно говорить о каком-то самостоятельном росте, о спонтанности, стихийности»<sup>479</sup>.

Своеобразие живописной манеры М. В. Добужинского наглядно выражается в деталях описания: пейзаж «беден и однообразно невесел», в нем нет множества объектов, зато есть интересные природные формы и линии, различные цвета, на что указывает активное употребление мемуаристом терминов изобразительного искусства, таких как «пейзаж», «нарисованы», «свой цвет», «фактура поверхности». В словесном описании сказывается графическая манера автора-повествователя, изображение представляется филигранным, так как много внимания уделяется изысканной и сложной красоте форм: «тонок», «изящен», «деликатно „нарисованы“», «по плавным откосам», «курчавились вдоль извивов», «замысловатые острые формы»<sup>480</sup>. Акцент на хрупкости, изяществе, гибкости и некоторой вычурности форм в целом характерен для эстетики модерна. Творимый пейзаж наполнен метафорами: «формы длинных оврагов, бегущих по склонам котловины», «шахматным узором разноцветных полей», «„скатерти“ и „полотенца“ ржи, гречихи, овса»<sup>481</sup>.

<sup>478</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 114.

<sup>479</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М., 1989. С. 232.

<sup>480</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 121–122.

<sup>481</sup> Там же.

Изображая город и природу в литературной форме, М. В. Добужинский умело сочетает приемы (инструментарий) изобразительного и словесного искусства. В вербальной живописи художника появляется как новое «означаемое», так и новое «означающее»: расширяются темы изображения, возникает новая цветовая гамма, пейзажные образы сравниваются с объектами предметного мира. В словесных пейзажах М. В. Добужинского вербализуется категория «линии» – средство подчеркнуть формы, контуры, обозначить границы пространства, что задает ритмику и динамику изображения природы. Функции «линии» синтетически многозначны: она выступает как средство стилизации декоративного, орнаментального изображения; актуализирует геометрические формы (строгие геометрические формы не свойственны стихийной природе). Помимо этого, важно отметить подробности изображения, внимание к деталям объектов, из которых складывается пейзаж; обращение к категории «бесконечности» пространства; эмоционально-эстетическую наполненность словесного пейзажа с преобладанием романтического настроения «печали» (общее впечатление грусти при восприятии пейзажа является эстетически ценным для художника).

Тенденция к синтезу архитектурных и живописных форм (особенно актуализировавшаяся у «мирискусников» в изображениях классического Петербурга и искусствоведческих работах А. Н. Бенуа) проникает и в вербальный текст, что свидетельствует о доминанте аполлонического духа неоклассики. В отличие от А. Н. Бенуа и М. В. Добужинского, словесным пейзажам К. А. Коровина присущ в большей степени дионисийский дух модерна.

### **2.3.3 Национальный пейзаж в «Моей жизни» К. А. Коровина**

Ярким и значимым элементом изображаемой картины мира предстает описание природы в мемуарно-автобиографическом тексте К. А. Коровина. Главным нервом искусства художника было «воплощение реальной зрительной

красоты натуры»<sup>482</sup>. Как отмечают исследователи его живописного творчества, пейзаж для художника «был не областью формальных исканий и не протокольно точным портретом местности, но прежде всего средством художественного познания природы и человека»<sup>483</sup>. Сам художник признавался: «Пейзаж не писать без цели, если он только красив, – в нем должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить словом, это так похоже на музыку»<sup>484</sup>.

Словесные пейзажи в «Моей жизни» К. А. Коровина не такие объемные, как в произведениях А. Бенуа и М. В. Добужинского, они не существуют как самостоятельные элементы текста, а включены в ход авторского повествования, что позволяет говорить о повествовательном характере визуально-образного стиля автора-художника. Пейзажными изображениями наполнены воспоминания автора-повествователя о его детстве, когда он ощущал особую близость с природным миром.

Описывая летние вечера, проводимые в доме деда на Рогожской улице, автор-повествователь вспоминает одно из ярких впечатлений детства – явление красной кометы, считалось, что это предзнаменование войны. Комета «была страшная». За ней герой наблюдал с крыльца во дворе. Она появлялась на небе поздним вечером, в пейзаже характеризуется пространство небесного фона, статичное и пустое, строгий, сдержанный колорит, в то время как посредством глаголов красной комете придается динамика, описание приобретает зрительную выразительность и одухотворяется: «размером с половину луны», она «будто дышала» и «у ней был длинный хвост, пригнутый вниз, который лучился светящимися искрами»<sup>485</sup>. Исследователь живописи К. А. Коровина А. Я. Басыров указывал на то, что в живописи художника «многие пейзажи оживлены непременно красным пятном, повышающим звучность колорита»<sup>486</sup>. В данном случае очевиден перенос этой особенности живописной колористики в словесное

<sup>482</sup> Коган Д. З. Константин Коровин. С. 162.

<sup>483</sup> Островский Г. С. Рассказ о русской живописи. М., 1987. С. 298.

<sup>484</sup> Константин Коровин вспоминает... / Сост. И. С. Зильберштейн и В. И. Самков. С. 83.

<sup>485</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 28.

<sup>486</sup> Басыров А. Я. Константин Алексеевич Коровин. М., 1985. С. 21.

описание, что создает острый контраст густых красных и черных тонов. В вербализированном изображении очертаний хвоста небесного тела сказывается манера стиля модерн: хвост «размыт», в отличие от конкретного описания оболочки кометы, ему придана импульсивность коровинского живописного мазка.

В изображении деревенского словесного пейзажа отражены зрительные переживания автора-повествователя, когда из Москвы он вместе с отцом приехал в Большие Мытищи. Вербальный пейзаж в воспоминаниях К. А. Коровина, как и живописный, – это пейзаж настроения (что мотивировано выбором самого лиричного времени года – весны – и простой избы, что характерно для раннего творчества художника), «оптимистический» по своей тональности, об этом свидетельствует лексика: долгожданное «счастье», повтор слов «хорошо», «красота», усиливающих жизнеутверждающий пафос мировосприятия автобиографического героя. Это словесное выражение обуревавшей художника ликующей радости жизни, света, солнца, которую он выплескивал на свои полотна. Здесь авторское отношение к виденному тождественно характеру его живописи: «он выступает как очарованный созерцатель, восхищенный солнечным светом, преображающим обыденный мир»<sup>487</sup>.

Словесное описание окружающей природы начинается с охвата широкой панорамы: «леса, поля, все в весне»<sup>488</sup>, при этом автор-повествователь указывает ограниченность своего ракурса – вид из окна поезда. Характеризуя картину с помощью определения «все в весне», автор-повествователь, не склонный к детализации изображаемого, позволяет читателю самому представить всю полихромную природу. От описания удаленных объектов автор-повествователь переходит к описанию пространства в непосредственной близости: «С краю был дом – изба большая», «двор, на дворе стоят две коровы и лошадь, маленькая собачка»<sup>489</sup>. Смена пространственной позиции – это смена ракурса, что в мемуарно-автобиографическом тексте принципиально для повествователя-

<sup>487</sup> Гусарова А. П. Константин Коровин: Путь художника. Художник и время. С. 9.

<sup>488</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 39.

<sup>489</sup> Там же.

художника. Характерным является и то, что автор-повествователь выбирает в качестве точки обзора крыльцо, с которого виден «большой синий лес»<sup>490</sup> и просматривается перспектива: сначала блестящие на солнце луга, затем лес и «огромный» Лосиный Остров.

В словесном пейзаже явственно сказывается живописная манера автора-повествователя, его импрессионистический мазок: описание динамично, упоминаемые реалии номинальны и отрывочны. Единственно названный здесь хроматический цвет – излюбленный художником синий – обозначен в описании леса. Однако так как описывается весна, можно говорить о неявном присутствии ярко-зеленого цвета, насыщенность которого подчеркивается в изображении: «Блестят на солнце луга»<sup>491</sup>, передавая живописные рефлексии, к которым прибегал художник в своих картинах. Тема весны как пробуждения, прорастания, молодости, развития, становления жизненных сил, актуализированная в данной живописной характеристике, была одной из центральных в искусстве модерна. Это выражение языческого поклонения красоте природы К. А. Коровина, о котором сам художник писал в своем письме: «Это я, это мое пение за жизнь, за радость – это язычество»<sup>492</sup>. Данный мотив в представленном словесном описании окрашен в оптимистические тона, природная стихия здесь не подавляет человека. К нему применима характеристика, данная его живописным пейзажам, отражающим национальный колорит: простой, мягкий, душевный и лирический.

Однако описываемая в «Моей жизни» природа предстает двойственной в своей сущности: как антитеза весне и солнцу выступает языческая аллегория смерти, порождаемая мотивами зимы, ночи. Так, в мемуарно-автобиографическом тексте приводится случай из детства, когда герой со своим приятелем Игнашкой, отправившись на охоту, заночевал в лесной избушке. Оттого, что истопили печь, в избушке стало жарко, поэтому отворили дверь. Через дверной проем открывается пейзаж: «Снаружи все посинело. Были сумерки. Лес, стоящий около,

<sup>490</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 39.

<sup>491</sup> Там же.

<sup>492</sup> Молева Н. М. Жизнь моя – живопись: К. Коровин в Москве. М., 1977. С. 227.

был огромный. Тишина»<sup>493</sup>. В изображении сумерек и ночи проявляется русский вариант импрессионизма, окрашенный романтизмом. Взгляд автора-повествователя движется по вертикали снизу-вверх: от высоких трав к темному лесу, кроне огромных сосен в синем небе и до звезд. Сам пейзаж размыт, в нем нет четких контуров, поэтому травы так легко «переходят» в лес, а сосны в небо. Внезапное чувство страха, одиночества и сиротливости, охватившее маленького героя, несмотря на то, что в самой избушке «хорошо» и «замечательно», передается природе – все как бы погружено в оцепенение, но при этом природа предстает одухотворенной: «сосны дремлют», «показались звезды». Автор-повествователь дважды констатирует состояние почти осязаемой «тишины», слышно трещание кузнечиков и странный звук, «как будто кто-то дует в бутылку: «Ву-у, ву-у...»<sup>494</sup>. Этот звук пробуждает в детях суеверное представление о лесовике (герое славянской мифологии – духе леса), от которого им становится «жутко». Так же, как и в станковых работах художника, здесь переплетаются реальность и фантастика, мистика, правда и сказочность. Меняется и колорит пейзажа, он становится динамичным: «лес темнеет», «стволы сосен осветились таинственно луной»<sup>495</sup>, происходит игра контрастами – характерная декоративная черта русского импрессионизма.

Зимняя ночная природа подвергается эстетизации и мифологизации в мемуарно-автобиографическом тексте художника. Так, V глава открывается размышлениями о преимуществах жизни в деревне. Описание зимнего пейзажа начинается с упоминания снега, «здесь все покрыто огромными сугробами», и снегом же заканчивается: «валенки тонут в пышном снегу»<sup>496</sup>. Композиционно он обрамляется Лосиным островом, который, по всей вероятности, представлен вдали на горизонте, и постепенно сужается от леса, заметенных дорог и дома, занесенного до самых окон снегом, до крыльца, то есть сначала представлен задний план, затем передний, при этом герой всегда непосредственно включен в

---

<sup>493</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 40.

<sup>494</sup> Там же.

<sup>495</sup> Там же.

<sup>496</sup> Там же. С. 44.

пейзаж. В отличие от живописных зимних деревенских пейзажей, цветовая гамма вербального пейзажа не имеет богатого спектра оттенков цвета (например, художник мог передать различные серые оттенки заснеженного пейзажа, при помощи точных мазков моделируя форму<sup>497</sup>), поэтому здесь стоит выделить именно «цвет в форме». «Спит Лосиный остров, побелевший в инее. Тихий, торжественный и жуткий»<sup>498</sup>.

Описывая зимние и ночные пейзажи, повествователь нередко отмечает состояние тишины в природе. Созерцание таинственной «спящей» природы вызывает у автобиографического героя неоднозначные чувства: радость жизни, восхищение красотой и одновременно чувство тоски, страха, жути, одиночества. Такие словесные пейзажи, возможно, возмещают, компенсируют исключительную редкость данной темы в живописных полотнах художника («Гаммерфест. Северное сияние» 1894–1895 гг.), наполненных светлым, жизнеутверждающим настроением.

Вербальный и живописный дискурсы описания природы в творчестве К. А. Коровина оказываются взаимодополняющими. Словесная живопись в мемуарно-автобиографическом повествовании позволяет художнику создать пейзажи с иным настроением, нежели в его изобразительном искусстве, при этом цветовая палитра оскудевает. Характер словесного изображения коррелирует с живописной манерой художника: мазки, парцелляция, назывные предложения, импрессионистическое обостренное восприятие движения. Взгляд художника-мемуариста издали устремлен на крупные объекты, изображению присуща живописная экспрессия. Вербальный пейзаж К. А. Коровина всегда эмоционально окрашен, это непосредственное, чувственное восприятие природы. В словесной живописи К. А. Коровина реализуется мотив мифотворчества – описание зимней ночной природы как подобие сна / смерти и изображение весны как оживления стихийных природных сил.

---

<sup>497</sup> Константин Коровин: Альбом / Авт. вступ. ст. и сост. В. С. Турчин. М., 1991. С. 11.

<sup>498</sup> Коровин К. А. Моя жизнь ... С. 44.

Подводя итог, следует отметить, что в целом вербальные пейзажи в мемуарно-автобиографической прозе А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского, К. А. Коровина – это не описательные контексты, а самостоятельные образы природы, представляющие в произведениях мемуарно-автобиографической прозы художников целую галерею. Поскольку описания природы производятся не с натуры, а по памяти, в творческом сознании происходит реконструкция действительности, в рамках мемуарно-автобиографического текста отражается процесс моделирования, композиционного построения пейзажного полотна. Стремясь к максимальной визуальной изобразительности, художники-мемуаристы осознанно (или неосознанно) «инкорпорируют» в вербальный текст элементы своей творческой манеры: линию, форму, цветовые контрасты, образы и мотивы. Словесные описания позволяют им фиксировать изменения, происходящие в природе, таким образом пространственный пейзаж приобретает временной характер, из чисто изобразительного он преобразуется в повествовательный.

#### **2.4 Особенности живописного экфрасиса в мемуарно-автобиографической прозе русских художников**

Экфрасис, по словам Леонида Геллера, это «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого»<sup>499</sup>. «Экфрасис переводит в слово не объект... и не код... а восприятие объекта и толкование кода. <...> Экфрасис – это не исключительно, но в первую очередь – запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений. Это иконический (в том смысле, какой придал этому слову Ч. Э. Пирс) образ не картины, а видения, постижения картины»<sup>500</sup>. Экфрасисом в узком смысле слова выступает «трансформация», то есть передача словами предмета изобразительного искусства.

<sup>499</sup> Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 13.

<sup>500</sup> Там же. С. 11.

Экфрасис, как отмечает А. Ю. Криворучко, «помимо репрезентации собственно произведения изобразительного искусства (как правило, в качестве эстетического идеала) ... в художественном тексте задает паттерн его зрительного восприятия; тогда на первый план выходит не само изображение, а его видение»<sup>501</sup>.

По мнению исследователей, экфрасис может реализовываться на разных уровнях порождения и восприятия художественного и быть принципом: религиозным, философско-эстетическим, эпистемологическим или эвристическим, семиотическим, культурно-историческим, межтекстовым, жанрово-поэтическим, поэтическим, текстовым, тропологическим<sup>502</sup>.

Н. Е. Меднис говорит о том, что экфрасис «стремится к расширению умом и сердцем постигаемых границ. Он воплощает в слове то, что в тексте картины не явлено через внешнюю визуализацию, но что воспринимается, постигается... сознанием любого человека и писателя в частности. Расширение границ в экфрасисе происходит за счет дополнительной контекстной развертки как в пространстве, так и во времени. <...> В большинстве случаев экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы подтекстом, а в живописи, наверное, затекстом, – это прочтение изображения, не лишенное вчитывания в него дополнительных смыслов, что не только не приводит к деформации экфрасиса как особой литературной формы, но даже укрепляет его, ибо в экфрасисе фиксируется момент встречи двух художников на границе разных видов искусства»<sup>503</sup>.

Первая треть XX в. в обстановке многообразия тенденций в искусстве ознаменовалась востребованностью экфрасиса среди разных литературных направлений – «каждое литературное направление и даже каждый отдельный автор выдвигали вперед различные особенности и функции экфрасиса, однако не произвольно, а всегда в отношении к уже существующей традиции – следуя ей

<sup>501</sup> Криворучко А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. С. 12.

<sup>502</sup> Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе ... С. 19.

<sup>503</sup> Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. 2006. С. 61–65.

или полемизируя с нею»<sup>504</sup>. Экфрасичность была свойственна не только художественной литературе, но и документально-художественной – мемуарной литературе, она являлась неизменным компонентом мемуарно-автобиографической прозы русских деятелей искусства.

Для мемуарно-автобиографической прозы художников А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского, К. А. Коровина, которым свойственно визуальное эстетическое понимание действительности, экфрасис особенно значим, поскольку он дает возможность оценить чужое живописное творчество, посредством восприятия живописных артефактов выразить свое собственное мировоззрение, художественные установки, предпочтения изобразительной манеры.

#### **2.4.1 Экфрасис как способ репрезентации романтического мировосприятия в «Воспоминаниях» М. В. Добужинского**

Текст «Воспоминаний» М.В. Добужинского очень экфрасичен от первой до последней главы, упоминания разного рода художественных живописных реалий пронизывают все произведение. Помимо описаний живописных произведений (в том числе и собственных), обширно представлены следующие факты: рисование предков и родственников, первые пробы рисования (в том числе с натуры), срисовывание и копирование, особенности живописных технических приемов в школах Ашбе, Дмитриева-Кавказского, Матэ, Холлоши, особенности исполнения рисунка в европейском и русском искусстве, экфрасисы фотографий, посещение Эрмитажа, Лувра, Пинакотеки, галереи Лихтенштейна, «Современная выставка портретов», деятельность «Мира искусства», зарисовки, наброски, этюды, планы картин, книжная графика.

Так, одной из экфрасических тем в мемуарно-автобиографическом тексте художника является лубочное искусство (лубок как памятник национального русского искусства был воспринят и художественно интерпретирован многими

---

<sup>504</sup> Криворучко А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов ... С. 8.

художниками модерна), к которому автор был равнодушен с детства и мотивы которого нашли отражение в его изобразительном творчестве. Наряду с лубком, в «Воспоминаниях» упоминается гравюра, экфрасис которой также из детских визуальных впечатлений разворачивается в одно из направлений художественной деятельности мемуариста. Нередко тематически разные экфрасисы предстают комплексно. Интересен пример из главы «Мои детские чтения, музыка и рисования»: «Я знал еще в детстве о Рафаэле, Тициане, Микеланджело и Рубенсе – их четыре маленьких портрета – гравюры, вырезанные из немецкого журнала, – отец повесил в моей детской. У отца была также папка со случайными старинными эстампами, среди которых была одна очень хорошая английская гравюра XVIII в. с Гейнсборо; небольшие китайские картинки и несколько русских лубков (особенно меня забавляла – „Фома-музыкант и Ерема-поплюхант“)»<sup>505</sup>. Здесь опосредованно представлен экфрасис, свидетельствующий о том, что для автора ценными являются как образцы высокого европейского изобразительного искусства, так и русского народного. Стремление к синтезу было свойственно художнику М. В. Добужинскому, и, как очевидно, истоки его берут начало в детстве. Далее в главе «Наша петербургская квартира» лубок появляется в описании декоративного убранства квартиры, которое также привлекало героя: «В столовой я сызмала любовался лубочной картинкой в красках – бомбардировка Соловецкого монастыря англичанами в 1855 г.: бомбы русских артиллеристов летают по круглым траекториям и успешно попадают в английские корабли. Было на стенах еще несколько хромолитографий: „Танец Тамары“ Зичи, „Русалки, играющие с луной“ Микешина и „Волжские барки“ Васильева»<sup>506</sup>. В данном случае экфрасис лубка выделяется посредством описания сюжета, а хромолитографии лишь названы. Однако сам факт упоминания данных изображений – отражение культуры последней четверти XIX века, посредством которой раскрывается дух эпохи, то есть экфрасис в данном случае выступает как

---

<sup>505</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 30.

<sup>506</sup> Там же. С. 36.

«механизм хранения и передачи культурной памяти»<sup>507</sup>, реализуя мнемоническую, культуросберегающую функцию искусства.

В той же главе приводятся сводные описания гравюр в книгах (как известно, художник и сам занимался книжной графикой и художественным редактированием). Автор-повествователь указывает, что в детстве настоящим «богом» для него был Гюстав Доре: «„Потерянный и возвращенный рай“ Мильтона был полон его чудесных гравюр. Эти райские кущи, курчавые облака, светлокрылые ангелы с мечами, страшные кольчатые змеи, низвергающиеся демоны – все восхищало меня и волновало. ...до сих пор меня пленяет романтика этого замечательного художника»<sup>508</sup>. Также его привлекали тонкие английские гравюры в романах Вальтера Скотта, эти «блаженные пейзажи и дали, развалины, замки, парки и необыкновенные красавицы – героини этих романов»<sup>509</sup>. Данный фрагмент ярко характеризует романтическое мировосприятие автора-повествователя, любовь к природе, истории, эстетизм, утонченность, искания в искусстве мечты, идеала, – того, чего недостает действительности, что свойственно всем художникам-«миriskусникам», при этом очевидно, что мемуаристу присуща в большей степени эмоциональная рефлексия, нежели рационалистический подход и истолкование.

С детских лет восприятие литературы у автобиографического героя происходило в органическом синтезе с изобразительным искусством. Автор-повествователь не отмечает преобладания одного над другим, все ценное для него в словесном искусстве находит идеальное визуальное воплощение. Наметив собственные художественные ориентиры в начале книги (хронологически раньше в мемуарно-автобиографическом тексте автор пишет: «Больше всего я любил рисовать витязей и рыцарей – и в профиль и en face, разных чертей и сражения между добрыми и злыми ангелами (это было навеяно Доре!)»<sup>510</sup>), автор-повествователь больше не будет возвращаться к имени этого французского

<sup>507</sup> Рубинс М. Экфрасис в раннем творчестве Г. Иванова // Русская литература. 2003. № 1. С. 68.

<sup>508</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 39.

<sup>509</sup> Там же.

<sup>510</sup> Там же. С. 27.

живописца. Вся сила воздействия творчества Г. Доре на воображение автора-повествователя выразилась в слове «бог»: художник-творец, преобразователь природы, «бог» – это красота. Эту характеристику по отношению к художникам мемуарист использует не раз. В главе «Петербургский университет», говоря о посещении новой Пинакотеки, автор-повествователь пишет, что «любовался... Беклином, который был тогда всеобщим богом», и «мог вдоволь насмотреться и на Фр. Штука, который тогда мне нравился своим крепким рисунком и такой же композицией своих картин»<sup>511</sup>. Далее в главе «Годы учения за границей» мнение автора-повествователя об этих живописцах изменилось. «Кумирами» современников героя были А. Беклин и Фр. Штук, искусством которых он также увлекся. Однако полотна «первой любви» героя А. Беклина не выдержали сравнения с наполненной прозрачностью и светом французской живописью. Автор-повествователь называет «гением» Фр. Штука, искусство которого поражало зрителя твердым рисунком и сильной композицией, однако при этом у художника были вещи невысокого вкуса, но это современники тогда не замечали. О своих художественных пристрастиях автор-повествователь пишет, словно взывая к культурной памяти читателя-зрителя, который должен представить эти произведения: «...тогдашнее современное немецкое искусство меня оставило довольно равнодушным, а иные художники даже раздражали. Мне только нравились некоторые пейзажисты, особенно стилизатор Лейстиков и школа Worpswede, а главным образом привлекала графика. Меня восхищал и график Otto Dietz, часто печатаемый в „Jugend“е, а в „Симплициссимусе“ – Т. Th. Heine и другие рисовальщики...»<sup>512</sup>.

Важно отметить, что, характеризуя живопись А. Беклина и Фр. Штука, автор-повествователь полагает вполне понятным интерес к творчеству первого художника, поскольку это было всеобщим увлечением, но, несмотря на популярность Фр. Штука, находит нужным объяснить причину внимания к нему.

---

<sup>511</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 138.

<sup>512</sup> Там же. С. 157.

Знаковым событием в жизни автора-повествователя стало его знакомство с живописью французских импрессионистов, которую он назвал «совсем иным духом в искусстве», «новым для себя откровением». Подлинные полотна К. Мане, С. Моне, О. Ренуара и Э. Дега поразили героя, в магазине Дюран-Рюэля он мог рассматривать картины самого первого сорта, беря в руки, что доставляло совершенно исключительное удовольствие. Посещая собственную квартиру Дюран-Рюэля, он увидел знаменитый портрет девочки Ренуара (!) «Тут впервые я почувствовал какую-то как бы „драгоценность“ трепетной и, как мне казалось, полной чувства техники этих замечательных мастеров, а угловатые движения и неожиданные позы, с необычайной остротой схваченные Дега, казались редкостными и восхитительными „находками“. Он с этих пор стал одним из моих „богов“ и навсегда»<sup>513</sup>.

Автор-повествователь достаточно эмоционально характеризует новое направление в живописи – импрессионизм (и постимпрессионизм), при этом выделяя Э. Дега. Примечательно то, что в приведенном отрывке, помимо наслаждения от визуальных впечатлений, в авторском сознании возникают запахи красок, для него важно ощущение материальной конструкции картины. К тому же воодушевленное восприятие новой французской живописи позволило художнику-повествователю иначе посмотреть на современное ему «тяжелое и надуманное» немецкое искусство и по-новому оценить художественный метод Ш. Холлоши – «живой и свежий».

Следуя далее по тексту «Воспоминаний», можно увидеть, что негативное отношение автора-повествователя к немецкой живописи сохраняется, однако характеристика метода Ш. Холлоши становится совершенно противоположной данной ранее. Не желая кому-либо подражать, отвергая тяжелую, яркую и красочную мюнхенскую живопись и тусклую живопись Ш. Холлоши, автобиографический герой «все еще находился под гипнозом идеи, что только в масляной живописи „настоящее“ искусство, но уже японцы Хокусай и Хирошиге и французы – особенно Дега, картины которого сделаны и маслом, и пастелью, и

---

<sup>513</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 169.

„неизвестно как“, – все мне начинало открывать совершенно иные горизонты»<sup>514</sup>. Исходя из этого, можно отметить, что экфрасис в «Воспоминаниях» – это не только способ самоопределения художника в искусстве, поиска образов, отвечающих его собственному визуальному восприятию, но и стремление к идеальному выражению, материальному воплощению в технике и изобразительных средствах гармонии формы и содержания. Автор-повествователь остается субъективным в своей мемуарно-автобиографической прозе, для него первостепенен собственный отклик на чужое искусство.

В финале своих воспоминаний автор-повествователь описывает концепцию «Мира искусства» следующим образом: «Нас стали называть „стилизаторами“, естественно, что мы искали упрощения (сама графическая форма многих наших произведений обязывала к этому упрощению). Упрощению же нас [также] учили японцы и... некоторые французские импрессионисты... Подобно нам, они такие же реалисты по существу, а совсем не стилисты. Конечно, мы были „стилизаторы“ в том смысле, что после передвижников впервые именно в среде „Мира искусства“ возник интерес к декоративным стилям прежних эпох и к архитектуре, которая вся основана на стиле... впервые в русском искусстве архитектурные сюжеты заняли такое большое место в произведениях художников „Мира искусства“»<sup>515</sup>. Автор-повествователь указывает, таким образом, на преемственность художественных исканий «мирискусников», что вылилось в особую интеллектуальность их искусства, и подтверждает мысль о том, что эстетизм был рожден их «высокой интеллигентностью и реакцией на рутинное искусство»<sup>516</sup>. Интересно, что сам М. В. Добужинский не принадлежал к числу основателей объединения, но ни один из художников, входивших в группу в первый период ее деятельности, не подошел так близко к пониманию идей и принципов нового творчества, ни один из них не внес такого оригинального и значительного вклада в развитие художественного метода «мирискусников», как М. В. Добужинский.

<sup>514</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 172.

<sup>515</sup> Там же. С. 318.

<sup>516</sup> Чугунов Г. И. Мстислав Валерианович Добужинский... С. 29.

Мемуарно-автобиографическая проза художника характеризуется употреблением прежде всего имплицитных экфрасисов, становящихся кодом описания пейзажей, поскольку особой чертой «мирискусников» было восприятие мира, природы сквозь призму старинного искусства. «Не забуду и Тиволи с его водопадами среди романтического горного пейзажа, похожего на дивные фантазии Гюбера Робера»<sup>517</sup>. Гюбер Робер – французский пейзажист XVIII века – был известен своими романтизированными изображениями античных руин и идеализированной природы, отличающимися богатством фантазии<sup>518</sup> и тонкостью световоздушной перспективы. Сам факт обращения мемуариста к творчеству Г. Робера и данное автором-повествователем определение «дивные фантазии» по отношению к пейзажам художника свидетельствуют о живописных предпочтениях М. В. Добужинского, которые широко представлены в его мемуарно-автобиографическом тексте.

«Раз, играя сам с собой (то, что названо „театр для себя“), я представлял себя геройски убитым на поле брани, улегся в темной зале около аквариума и позвал отца посмотреть, как я лежу (вероятно, я тогда видел картину Васнецова „Поле битвы“)»<sup>519</sup>. Даже свои ранние детские воспоминания автор-повествователь связывает с восприятием и воздействием живописи. Такой перенос зрительных впечатлений на явления действительности характерен для творческой манеры автора-художника. Например, в главе «Годы учения за границей» во время своего пребывания в Венгрии автор-повествователь, описывая посещение шахт, где добывалось золото, пишет: «Видели голых рабочих, работавших кирками в туннелях при свете горных ламп, совсем картина Менье»<sup>520</sup>. Здесь слово «картина» употреблено автором-повествователем в значении сюжета. В «Воспоминаниях об Италии» при воспроизведении пейзажа Монтаньолы художник-повествователь отмечает: «Я не мог наглядеться на этот благостный пейзаж, и казалось – передо мной подлинно раскрываются эмалевые дали

<sup>517</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 268.

<sup>518</sup> Примечания // Добужинский М. В. Воспоминания. С. 438.

<sup>519</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 25.

<sup>520</sup> Там же. С. 162.

Брейгелевой миниатюры»<sup>521</sup> (имеется в виду нидерландский художник Питер Брейгель Старший). В той же главе, говоря о «благословенном тосканском пейзаже», автор-повествователь пишет, приводя ассоциации с итальянским искусством XV века: «Деревья тянутся рядами, высятся рощами, совсем как на фонах картин кватроченто. Божественной тишины пейзаж стоит нетронутым века, точно его не смеет коснуться все обезличивающая и нивелирующая современность. В Лице ...мне кажется, что у молодых стройных девушек в белых, таких современных платьях строгий и нежный профиль женщин Гирландайо»<sup>522</sup>. Изобразительному творчеству названного здесь одного из ведущих флорентийских художников Гирландайо были присущи повествовательное начало, идеи радости бытия, наивности и доброты, характерные для раннего итальянского искусства.

Приведенные примеры показывают стремление автора-повествователя к ценностному отбору произведений искусства, демонстрирующих его духовный мир, порождению ассоциаций у читателя-зрителя, его стремление к вербальному возрождению памятников искусства как реализации культуросберегающей функции, присущей художникам «Мира искусства». Современные реальные пейзажи вызывают у него образы живописных полотен разных эпох и стран. Можно говорить о том, что М. В. Добужинский видит / воспринимает действительность посредством чужого искусства, изобразительной художественной интерпретации, реализуя таким образом желание перенести в реальность спокойный, гармоничный мир красоты прошлого, видеть в ней старинный образ, а не современность, при этом художник часто соотносит увиденное не с конкретными полотнами, а с творчеством мастеров в целом. Такая особенность восприятия жизни, которая интересует художника лишь постольку, поскольку она уже выразила себя в искусстве, является характерной чертой «мирискусников», выступающих интерпретаторами уже совершенной, готовой красоты.

---

<sup>521</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 169.

<sup>522</sup> Там же. С. 269.

Не раз М. В. Добужинский упоминает портретные работы своих коллег-современников при создании словесных описаний героев своего мемуарно-автобиографического произведения, как бы в подтверждение собственной авторской интерпретации портретируемого. Характеризуя С. В. Рахманинова, автор пишет следующее: «Он был коротко стрижен, что подчеркивало его татарский череп, скулы и крупные уши – признак ума (такие же были у Толстого)»<sup>523</sup>. В связи со специфической внешностью С. В. Рахманинова (напряженные веки и сетка глубоких морщин на лице), автор-повествователь отмечает закономерный интерес к его портретированию художников, которые стремились к «документальной» передаче этих особенности лица. Однако лучшим, по мнению автора, является небольшой, чрезвычайно тонкий и строгий, «завуалированный» рисунок К. А. Сомова, который «избег соблазна подчеркивания узора этих деталей и ближе всего выразил духовную сущность этого человека»<sup>524</sup>. Также автор-повествователь говорит о портрете А. П. Остроумовой, написанном К. А. Сомовым, на котором «она изображена в черной бархатной кофточке с лиловым бантиком и перламутровым лорнетом сидящей на черном кожаном кресле, – один из самых замечательных сомовских портретов как по острому сходству, так и по этому необычайно „вкусному“ сочетанию бархата, лакированной кожи и перламутра. В ней было очень странное соединение грациозной хрупкости, которая сказала в ее несколько болезненно склоненной на бок некрасивой головке, и в то же время какой-то внутренней твердости. Это и было выражено на том портрете Сомова»<sup>525</sup>.

Мемуарист неоднократно обращается к портретам, написанным его другом, художником-«мирискусником» К. А. Сомовым, в отношении к живописному искусству которого у Добужинского была «настоящая влюбленность». О К. А. Сомове автор «Воспоминаний» писал: «удивительная наблюдательность его глаза... и „миниатюрность“ ...свобода и мастерство его живописи, где не было ни кусочка, который бы не был сделан с чувством, – очаровывали меня.

<sup>523</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 282.

<sup>524</sup> Там же.

<sup>525</sup> Там же. С. 213.

...необыкновенная интимность его творчества, загадочность его образов, чувство грустного юмора и тогдашняя его „гофмановская“ романтика меня глубоко волновали и приоткрывали какой-то странный мир, близкий моим смутным настроениям»<sup>526</sup>. Портрет С. В. Рахманинова М. В. Добужинский характеризует более абстрактно, выделяя как достоинство его несхожесть с оригиналом и умение передать внутреннюю сущность портретируемого. Наиболее ярко своеобразие эстетического восприятия М. В. Добужинского проявляется при описании портрета А. П. Остроумовой, где, помимо колористики и состояния модели, автор говорит о фактуре материалов. В мемуарно-автобиографическом тексте портретируемый и его живописное изображение сравниваются, автор-повествователь идет от словесного описания черт и деталей к экфрасису, поэтому портретный экфрасис минимален и не подробен. Можно предположить, что в живописных портретах современников, помимо внешнего сходства, для мемуариста была важна их философская глубина, умение автора портрета аккумулировать в застывшем изображении всю психологическую многогранность натуры. М. В. Добужинский не раз отмечал, что главное для него в искусстве не красота изображения, а нестандартность, особая композиция, иная техника исполнения, недаром он из всех портретов С. В. Рахманинова выделяет тот, который исполнен К. А. Сомовым.

В «Воспоминаниях» возникает экфрастичное описание замысла ненаписанной картины, возникшего под впечатлением А. Цорна и других портретистов – «изобразить фигуру профессора Дювернуа на пустом белом фоне стены с одним из его жестов рядом с большой бобровой шапкой, которую он почему-то приносил с собой и клал на кафедру... Но такой портрет так, конечно, и остался в проекте»<sup>527</sup>. «Светлые помещения лаборатории, где всегда стоял сладковатый запах от разных реакций, были полны шкафов и полок с множеством склянок разных удивительных форм – был замечательный фон, на котором все мне мечталось сделать портрет одного из моих химиков с полотенцем на шее и с

---

<sup>526</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 210.

<sup>527</sup> Там же. С. 125.

обожженными пальцами рук, который бы держал какой-нибудь странного вида стеклянный сосуд. Но, конечно, я был беспомощен взяться тогда за такую задачу, хотя ясно представлял себе такой портрет»<sup>528</sup>. Примечательным в таких экфрасических проектах является выделение автором-художником таких важных для него категорий, как фон (два контрастных фона: один простой белый, другой – сложный, декоративный) и атрибут.

Художественные привязанности М. В. Добужинского были многообразными. Автор-повествователь упоминает о своем «поклонении» на протяжении всей жизни Ф. Хальсу; о том, что в Лувре картины Леонардо да Винчи «Мадонна в скалах» и «Иоанн Предтеча» произвели на него большее впечатление, нежели «Мона Лиза»; о японской гравюре XVII в., особенно о декоративности и неожиданной композиции пейзажей Хирошиге, о «чудесных гризайлях» итальянского живописца-маньериста Пьерино дель Вага.

Таким образом, можно говорить о том, что темы и функции экфрасиса в мемуарно-автобиографическом тексте М. В. Добужинского весьма разнообразны, они связаны с выражением собственного мировоззрения, отражением процесса творческого формирования художника-мемуариста, поиском себя в искусстве, самоидентификацией в среде единомышленников, отражением романтических тенденций в своей жизни и творчестве, эмоциональным и психологизированным восприятием живописи, воссозданием культурной атмосферы того времени.

#### **2.4.2 Экфрасис как метод искусствоведческого анализа в «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа**

В «Моих воспоминаниях» Александра Николаевича Бенуа так же, как и у М. В. Добужинского, нашли отражение экфрасические упоминания Арнольда Беклина. Однако в мемуарно-автобиографическом повествовании А. Н. Бенуа живописный экфрасис более развернут и гораздо более частотен, что можно

---

<sup>528</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 128.

объяснить и самим объемом мемуарно-автобиографического текста, и живописными пристрастиями художника. Кроме того, данный экфрасис имеет в мемуарно-автобиографических текстах обоих художников разные функции.

Экфрасис становится общей темой обсуждения для А. Бенуа и его дяди, таким образом он приобретает характерологическую функцию: «Когда я „открыл Беклина“, то мне доставило особую радость, что дядя Миша уже имел представление об этом художнике и даже был очень высокого о нем мнения. В течение нескольких лет, приблизительно до 1891 г., мы только и делали, что возбуждали друг друга восторгами от новых произведений „гениального Арнольда“»<sup>529</sup>. А. Н. Бенуа так же, как и М. В. Добужинский, называет А. Беклина «богом», однако такой эпитет вводится мемуаристом при описании интерьера: «Над небольшим шкафиком для книг красного дерева висели фотографии и гелиографюры с картин моего тогдашнего бога Беклина»<sup>530</sup>. Упоминание о культе Беклина становится своеобразной вехой в жизни автора, с которой связаны события личного характера, в рассказе о своих отношениях с будущей женой Атей: «Мой культ Беклина только начинался в момент нашей разлуки...»<sup>531</sup>. Увлечение А. Н. Бенуа и М. В. Добужинского творчеством Арнольда Беклина во многом было продиктовано модой (возможно, что интерес М. В. Добужинского к этому художнику сформировался под влиянием А. Н. Бенуа; однако М. В. Добужинский уделяет А. Беклину гораздо меньше внимания, поскольку ему представляется более важным описать то искусство, которое его вдохновляло); очевидно, что эффект, производимый художником-символистом, был действительно сильным, но со временем оба автора пережили разочарование в живописи швейцарского художника.

В главе «Воссоединение с Атей» А. Н. Бенуа довольно разнопланово осветил тему творчества А. Беклина, которое ранее производило на художника-«мирискусника» «ошеломляющее действие», но теперь автор-повествователь подробно останавливается на развенчании своего «культа»: «С тех пор искусство

<sup>529</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 167.

<sup>530</sup> Там же. С. 193.

<sup>531</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 3. С. 671.

Беклина удивительно устарело, оно как-то выдохлось, испошлилось именно благодаря тому успеху, который оно имело во всех слоях общества и не только в Германии»<sup>532</sup>.

Автор «Моих воспоминаний» признает, что безусловным достоинством искусства А. Беклина является то, что он «открыл глаза на самую жизнь природы», «что он как-то понял дерево, листву, воду в разных ее состояниях; он нашел новые интенсивные краски для неба, для скал, для листвы, для далей, для изображения простора» и называет картины швейцарского живописца «истинными жемчужинами, полными подлинной поэзии», находя тесное родство между ними и стихийной музыкой Вагнера. Однако при этом автор-повествователь остается по-прежнему критичен, отмечая, что А. Беклин сам многое портил «своими топорными мифологическими фигурами», и «своим „чересчур германским“ юмором»<sup>533</sup>.

В связи с темой творчества Арнольда Беклина возникает тема копирования А. Н. Бенуа репродукции беклинского «Острова смерти», в которой отчетливо проявляется авторское восприятие искусства, его художественные ценности и сам процесс живописного творчества. Автор-герой был огорчен вариантом картины из Лейпцигского музея, чрезмерной нарядностью «как в сочности красок, так и в виртуозной технике», «„щегольством“», нарушавшим «основную строгую и печальную поэзию этой как-никак удивительной и даже гениальной, но, повторяю, испошленной композиции. ...я старался подчеркнуть уныло-безнадежную мрачность всего. ...я до того вжился в этот сюжет, что мне начинало казаться, будто я сам побывал на этой одинокой скале... изведаль все закоулки ее, будто вдыхал терпкий, смолистый запах этих черных кипарисов, будто слышал гудение ветра в их густой листве. ...я именно эту свою работу... поднес тогда же моей возлюбленной, что было встречено ее родными с полным недоумением. Им показалось, что я просто сумасшедший...»<sup>534</sup>. Таким образом автор-повествователь акцентирует внимание на присущем художникам-

<sup>532</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 3. С. 672.

<sup>533</sup> Там же. С. 673.

<sup>534</sup> Там же.

«мирискусникам» остром чувстве гармонии в художественном творчестве, способности погружаться и существовать в изобразительном искусстве как в иной реальности.

Идейный вдохновитель «Мира искусства» со свойственной ему искусствоведческой манерой умело организует текст, наращивая новые сюжеты. Так, автор выдвигает проблему переоценки искусства, «перекидывая мостик» к новым модным художникам: Пикассо, Шагалу, Руо; раскрывает тему собственного копирования, «проживания» произведения искусства; в связи с воспоминанием о творчестве А. Беклина появляется проблема непонимания художника окружающими (например: «Мы вместе восхищаемся и Репиным, и разными картинами в Эрмитаже и в Кушелевской галерее; а когда я (восемнадцати лет) „открываю“ Беклина, то именно в сорокапятилетнем Обере я нахожу самый пламенный отклик на мои восторги, тогда как мои близкие только недоумевают, как можно такую чепуху признавать за искусство»<sup>535</sup>); также в данном экфрасисе актуализируется важная для художников-«мирискусников» тема романтизма, поэтизации природы, синтеза искусств через общность с вагнеровскими образами.

Экфрасис в мемуарно-автобиографическом повествовании А. Н. Бенуа становится свидетельством смены художественных предпочтений, по ходу повествования о жизни вводятся новые экфрасисы: «Несколько часов в два приема мы посвятили и осмотру музея, в котором нас особенно притягивало наше тогдашнее божество – Арнольд Беклин. Однако ...мы получили более глубокие впечатления не от его картин („Der heilige Nain“ – все же прекрасный, полный настроения пейзаж), а от картин и рисунков Гольбейна, Урса Графа, Никлауса Мануэля Дейча. Особенно нас поразили жуткие загадочные произведения последнего»<sup>536</sup>.

---

<sup>535</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 97.

<sup>536</sup> Там же.

Помимо общих с М. В. Добужинским тем, А. Н. Бенуа обращается к экфрасису при написании подробной генеалогии своей семьи для полноты представления портретов умерших родственников, которых он никогда не видел.

Пастельный портрет прадеда автобиографического героя, скопированный его теткой Жаннетт Робер с французского оригинала, «изображает окривевшего на один глаз, очень почтенного и милого старичка. Его доверху застегнутый сюртук зеленоватого цвета выдает современника тех старцев, которые фигурировали на картинах Греза; под рукой у него книжка с золотым обрезом. Чему учил, где и как Никола Бенуа, я не знаю, но, вероятно, он был педагогом по призванию, так как иначе трудно было бы объяснить, почему он отказался от профессии дедов и избрал себе иной жизненный путь. Лицо на портрете прадеда мягкое, доброе и несколько скорбное. Моральную же характеристику мы находим в тех стихах, которые были сочинены его сыном (моим дедом) и которые в рамке под стеклом красовались под помянутым портретом...»<sup>537</sup>. Таким образом, полнота портрета достигается за счет множественных интерпретаций. Стихотворение дает психологическую характеристику изображаемого персонажа, так как автору остается только догадываться о роде занятий своего предка. Представление А. Н. Бенуа о собственном прадеде складывается именно благодаря живописному изображению последнего.

В мемуарно-автобиографическом повествовании о родословной А. Н. Бенуа появляются и групповые портреты семьи. К примеру, групповой портрет семьи дедушки героя, написанный «другом дома» по фамилии Оливье: «Это совершенно любительское произведение, над которым в былое время принято было у нас потешаться из-за его слишком явных погрешностей в рисунке... Но как раз любительский характер этой картины в последующие годы (когда начался культ всякого примитивизма в искусстве, а строгие академические заветы стали постепенно забываться) – возбуждал восторги всех моих гостей. <...> ...в этой картине так же, как и во многих подобных непосредственных и ребяческих произведениях, была действительно масса характерности. На этой группе

---

<sup>537</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 28.

фигурирует между прочим и мой отец – пятилетний Коленька Бенуа. Он сидит, улыбающийся и бравый, позади братьев и сестер на комод; на голове у него казацкая шапка, а в руке он держит знамя с двуглавым орлом. <...> ...один из братьев отца – Михаил (изображенный справа на портрете)... типичный вояка николаевской эпохи... представлен на акварели Горавского сидящим верхом на стуле с длинной трубкой в руке»<sup>538</sup>.

В рассматриваемом примере экфрасиса автор-повествователь прибегает к указанию, чьей кисти принадлежит портрет, однако здесь большее внимание уделяется характеру живописной манеры, автор-повествователь снисходительно относится к технике исполнения и художественным достоинствам полотна. При этом передается общее впечатление от манеры, в которой написана картина, не только авторское, но и третьих лиц. Из всех изображенных родственников мемуарист концентрирует внимание на собственном отце, подчеркивая общность их детских интересов, а также на своем дяде, «перебрасывая мостик» к другому портрету своего родственника, опять указывая автора живописной работы и избранную позу модели. В большей степени данный портрет отражает умиление А. Н. Бенуа перед старинным искусством, увлечение «мирискусников» наивным творчеством, идею возрождения забытого искусства.

В словесном портрете своего знакомого Виктора Петровича Протейкинского, «Висеньки», автор-повествователь упоминает очень схожий литографический портрет Л. Бакста: «Глядя на это изображение, можно подумать, что художник представил тип в стиле Кнауца или Владимира Маковского, изображающий какого-либо провинциального актера или „отставного учителя“». Однако представлен здесь подлинный Виктор Петрович, и представлен без всякой утрировки – таким, каким он был в жизни»<sup>539</sup>. В данном случае А. Н. Бенуа демонстрирует прекрасное знание изобразительного искусства, соотносит облик реального человека с живописным типом изображения, представленным как в русской, так и в немецкой живописи.

<sup>538</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 28.

<sup>539</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 278–279.

А. Н. Бенуа использует живописный экфрасис как поле приложения своих искусствоведческих знаний, как объект художественного анализа, в то же время для него интерпретируемое произведение изобразительного искусства выступает как информативный текст, через интерпретацию которого автор пытается выразить свои эстетические воззрения.

Таким образом, можно говорить о том, что в мемуарно-автобиографических текстах художников-«мирискусников», «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа и «Воспоминаниях» М. В. Добужинского, живописный экфрасис реализуется как компонент интермедиальной системы «живопись – литература», которая становится своеобразной авторской стратегией в осмыслении жизни и искусства. Живописный экфрасис у художников-мемуаристов становится источником для тематической полифонии мемуарно-автобиографического произведения. Визуальное восприятие действительности, в том числе через чужую живописную образность, предопределило то, что «мирискусники» не прибегают к подробному описательному экфрасису, а вкладывают большой художественный потенциал в само упоминание живописного артефакта. Живописный экфрасис в рассмотренных мемуарных произведениях художников является способом обращения к собственному искусству, формой выражения авторского мировоззрения, процесса творческого поиска и формирования художника.

#### **2.4.3 Экфрасис как средство утверждения творческого метода художника в «Моей жизни» К. А. Коровина**

Живописные экфрасисы в мемуарно-автобиографической прозе К. А. Коровина в основном – это упоминания о набросках, этюдах, живописи с натуры, рисунках красками для журнала. С экфрасисом связан и рассказ о первых опытах рисования, об Академии художеств и Третьяковской галерее, об учении и преподавании в Училище живописи, ваяния и зодчества, описание собственного творческого процесса, называние имен художников-современников, которые

были учителями, коллегами, родственниками, знакомыми, друзьями, учениками Коровина (Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, Л. В. Туржанский, Н. П. Крымов, П. В. Кузнецов, И. И. Машков, Р. Р. Фальк), некоторым из них посвящены отдельные главы воспоминаний: Е. С. Сорокин, М. А. Врубель.

Автор-повествователь упоминает о большой картине «Днепр», которую писал художник С. И. Светославский, и иллюстрациях своего брата, «на которых изображалась мчавшаяся на лошадях кавалерия, разрывались снаряды, ядра, – война. Шла война с турками». При этом автор-повествователь использует краткие назывные конструкции, отражающие только содержание – основные объекты произведений.

В VII главе «Профессор Сорокин» автор-повествователь «обнажает» свой творческий метод в процессе его воспроизведения. Глава начинается с перечисления имен знаменитых художников, преподававших в Школе живописи, ваяния и зодчества, и их полотен, выставленных в Третьяковской галерее, среди которых автор-повествователь не может припомнить картин Е. С. Сорокина, о котором пойдет речь.

«Преподаватели московской Школы живописи и ваяния были известные художники В. Г. Перов, Е. С. Сорокин, В. С. Сорокин, его брат, Е. М. Прянишников, В. Г. Маковский, А. К. Саврасов и В. Д. Поленов.

Перов, картины которого были всем известны, и лучшие были в галерее Третьякова: „Охотники на привале“, „Птицелов“, „Пьяное духовенство“ и „Пугачев“. У Прянишникова там же – „Купанье лошадей“, „Охотники на зайцев“, „Пленные французы“, „Купцы в ножовой линии“. У Маковского – „Вечеринка студентов“, „Адвокат“, „Охотники в избе“, „Крах банка“, „Четыре руки“. „Друзья-приятели“ и „Благотворители“. У Е. С. Сорокина, не помню, были ли картины в Третьяковской галерее. У Саврасова была картина „Грачи прилетели“. У Поленова „Дворик“, „Бабушкин сад“, „Мельница“, „Больная девочка“, „Генисаретское озеро“ и „Христианская мученица“. Но Поленов вступил в Школу как преподаватель пейзажного класса. Он был выбран советом преподавателей

как пейзажист. И потому не был преподавателем в натурном классе, где ученики писали тело с натурщиков»<sup>540</sup>.

Интересно отметить, что в живописи Е. С. Сорокина выделяются как сильные, так и слабые стороны, автор-повествователь заостряет внимание на отсутствии чувства цвета, экспрессии и жизни в картинах своего преподавателя. Далее в данной главе приводится дискуссия, состоявшаяся между автобиографическим героем и Е. С. Сорокиным, который попросил его «поправить» картину, изображающую дачу. Автобиографическому герою не нравились земляные краски учителя, для своей живописи ему требовались краски желто-оранжевой и сине-лиловой гаммы, близкие палитре импрессионистов. В отличие от своего учителя-академиста, считавшего, что сначала нужно сделать рисунок, а потом его раскрашивать, создавая светотени, молодой художник сразу намечает и создает пространство чистыми красками. Написанная автобиографическим героем в результате желтая дача восхищает его самого, для него в первую очередь важен цвет, а не изображаемый объект. Эстетические достоинства природы не важны, она становится прекрасной посредством преобразования в живопись<sup>541</sup>. В ходе дискуссии автобиографический герой, используя терминологию живописи, отстаивал свое видение цвета, собственную художественную интерпретацию колорита в природе, живописную технику, к которой он прибегает, светотень и пятна. Посредством диалога автор демонстрирует не только процесс создания им живописного произведения (после тщательного разбора полотна приводится детальное воспроизведение творческого акта), но также и восприятие другими собственного искусства.

Лингвист Ю. В. Пономарева, исследуя концепцию «цвета» в живописной «метапоэтике» К. А. Коровина, пишет: «Художник строго и точно излагает свое мировоззрение в разговоре со своим преподавателем – профессором Е. С. Сорокиным. Это столкновение объясняет, как он видит цвет: „Да ведь там, в природе, разное – а все одинаково. Вы видите бревна, стекла в окне, деревья. А для

<sup>540</sup> Коровин К. А. Моя жизнь. С. 53.

<sup>541</sup> Власова Р. И. Константин Коровин: творчество. С. 11.

меня это краски только. Мне все равно что – пятна“; „Рисунка нет. Есть только цвет в форме“. Антиномия „разно – одинаково“ раскрывает одну из особенностей визуальной системы художника К. А. Коровина. Повествователь указывает на разнообразие форм, существующих для живописца „там, в природе“, но параллельно с этим объединяет бревна, стекла в окне, деревья в единую форму, которая предстает для художника в виде красок, пятен»<sup>542</sup>. Такое импрессионистическое видение репрезентирует творческие установки автобиографического героя, отстаиваемые им в живописи.

В связи с искусством М. А. Врубеля в мемуарно-автобиографической прозе художника, помимо собственных размышлений об искусстве и жизни живописца, появляются суждения М. А. Врубеля о художниках и мнения о нем других выдающихся деятелей искусства XX века (С. И. Мамонтова, В. И. Сурикова). Автор-повествователь приводит случай с эскизом «Хождение по водам Христа», отмечает основное содержательное наполнение эскиза М. А. Врубеля – указаны время, место действия, основные действующие лица и их действия. Также отмечено, что один эскиз выполнен акварелью, он характеризуется как «чудесный» и «замечательный». Далее, говоря о М. А. Врубеле, автор-повествователь создает элемент вербального портрета живописца. Внимание мемуариста фокусируется на особенностях орнамента, портрета, пейзажа, художественной манеры, построения рисунка, характера форм, на воспроизведении самого творческого акта, художественных инструментах, используемых М. А. Врубелем. При этом автор-повествователь выделяет поражавшие его грани таланта художника: особое визуальное восприятие М. А. Врубеля, способного с одного взгляда запомнить натуру, своеобразие и убедительность ее художественной интерпретации. Автор-повествователь подчеркивает, что оригиналы работ живописца висели рядом с произведениями профессоров Академии художеств: П. В. Басина, А. Е. Егорова, Ф. А. Бруни и К. П. Брюллова.

---

<sup>542</sup> Пономарева Ю. В. Концепция «цвета» в живописной метапоэтике художника К. А. Коровина // Вестник Ставропольского государственного университета. 2009. № 64. С. 275–276.

Живописный экфрасис в мемуарно-автобиографической прозе К. А. Коровина служит средством отображения индивидуального, глубоко самобытного творческого метода художника. Описывая картины, мемуарист обращает внимание в основном на темы и объекты изображения, главное, что он выделяет в живописи для себя, – это колорит и настроение. Своеобразие живописного экфрасиса у К.А. Коровина заключается в том, что ему важно отобразить сам процесс творческого акта как собственного, так и чужого. Экфрасисы становятся неотъемлемой частью повествования о современниках-живописцах. Чтобы избежать излишней субъективности в оценках, К. А. Коровин приводит суждения других лиц по поводу собственного и чужого искусства.

Таким образом, живописный экфрасис приобретает в мемуарно-автобиографической прозе художников функции самохарактеристики, передачи историко-культурной среды, художественной атмосферы эпохи, процесса формирования творческой личности. Образы произведений изобразительного искусства самоценны как визуальный артефакт. В то же время они выступают как символ своеобразной художественно-генетической преемственности, неразрывной связи жизни и искусства.

## Заключение

Мемуарно-автобиографическая проза, представляющая синтез объективного и субъективного, документальности и художественности, стала для русских художников первой трети XX века, оказавшихся в вынужденной эмиграции, оторванных от национальной историко-культурной почвы, тем целостным пространством, где они смогли исследовать процесс творчества, отразить собственные эстетические взгляды и поиски, вписав их в контекст русской художественной культуры Серебряного века. Рассказ о своей судьбе явился в данном случае не просто воспоминанием и описанием конкретных фактов, но процессом означивания собственных жизненных смыслов, осознанием и осмыслением личностной подлинности и ее реализации в творчестве.

Исследование мемуарно-автобиографической прозы русских художников А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина расширило представление о мемуаристике русского зарубежья. Мемуарно-автобиографические произведения художников являются полноценными эстетически значимыми документально-художественными произведениями и имеют сложную синтетическую природу, обусловленную «инкорпорацией» в вербальный текст элементов живописной системы, посредством которой моделируется художественный мир. Это полноценные документально-художественные произведения, имеющие свой эстетический статус. Исторический контекст и события личной жизни интерпретируются художниками-литераторами в совершенно ином ракурсе – посредством эстетики искусства как принципа жизни.

Мемуарно-автобиографический текст художников, отличающийся эгоцентрической направленностью (автор обращается к собственному «я»), реализовал потребность в самопознании, самораскрытии, художественной интроспекции, потребность в автопсихологизме – раскрытии психологии своего творчества и познании его природы, переводе визуального осмысления мира в вербальное. Именно запечатление художниками своего экзистенциального

опыта – познания вечных сущностей бытия, изначального отчуждения и одиночества в сфере искусства, духовно-философских исканий – и процесса эстетического освоения действительности создает первооснову повествовательной структуры, формирующей художественное целое их мемуарно-автобиографической прозы. При этом история жизни автобиографического героя представлена в субъективном, жизнетворческом осмыслении как миф о художнике нового типа, художнике модерна, позиционирующего свой отход от академической традиции и реализацию предзаданной миссии в искусстве. Все события повседневной жизни и бытовые детали (особенно повествование о детстве как исходный автобиографический материал) наполняются многочисленными интермедийными связями, переосмысляются, подчиняясь этой основной эстетической идее, и истолковываются как ключевые этапы формирования и трансформации уникальной творческой индивидуальности.

Поэтологическое своеобразие мемуарно-автобиографической прозы художников-эмигрантов обусловлено особенностями организации текстового пространства, повествовательной структуры, временной и образной систем, связанных с духом культуры и художественными артефактами, что ведет к их очевидному семантическому усложнению. Эстетическая рефлексия авторов-художников направлена на проблему невозможности единоличного реформирования искусства – художник должен иметь единомышленников, стремящихся к поискам красоты и гармонии, пересозданию жизни посредством творчества. Эстетическая рефлексия является свидетельством реакции художников на события, их своеобразной реинтерпретации с позиции исторической дистанции, уникальной формой познания действительности через художественные и литературные артефакты, а также живописные коды автора.

Устремленность в прошлое искусства у А. Н. Бенуа, интерес к старине М. В. Добужинского, возрождение национальной традиции, свойственное К. А. Коровину, обусловили обращение к собственным истокам и периоду истории конца XIX– начала XX веков, что реализуется в текстах через

многочисленные культурные коды, характеризующие не только эпоху, но и мировосприятие автобиографического героя как представителя данной культуры. Следует отметить ретроспективную направленность мемуарно-автобиографического повествования художников, в настоящем контексте эмиграции нет творческой преобразовательной динамики героя, вся созидательная деятельность которого фиксируется в рамках повествования о предреволюционной жизни в России. Авторы-художники формулируют в тексте свою эстетическую программу, которая может реализоваться только на русской почве.

Феномен изобразительного искусства в мемуарно-автобиографической прозе художников формирует единую модель мира, воплощающуюся в реальной и метафизической ипостасях, что позволяет выйти за биографические рамки в область синтетической памяти – пространство мировой культуры. Так, новой реальностью у А. Н. Бенуа становится сон и ирреальное как намеренно сформированная модель с системой образов и символов, переходящих в явь, отражающих мифологизированное мироощущение автора-повествователя, расширяющих пространство и выступающих как средство художественной интерпретации реальности. У М. В. Добужинского таким пространством выступает своеобразная художественная мифологема Петербурга. Для К. А. Коровина идеал растворен в русской природе. У всех художников пространство значимо в его связи со стариной, культом предком, осознанием того, что идеальный топос остался в утраченной России. Исторические, социальные события представлены в аспекте художественно-бытовой среды и ретроспективной национально-исторической панорамы, которая выступает либо как фон, на котором разворачивается жизнь автобиографического героя, либо подвергается аналитико-психологическому и эстетическому осмыслению автором-повествователем, преобразованию в объект живописного изображения. Авторская идея в мемуарно-автобиографических текстах художников направлена на сохранение идеи национального быта и природы, преимущественно у

К. А. Коровина, самоценности русского искусства в его европейских связях – у А. Н. Бенуа и М. В. Добужинского.

Общей для авторского сознания художников становится концепция преобразовательной роли искусства, которая воплощается в реализации комплексного подхода к творчеству, включающего транснациональное (у К. А. Коровина – национальное) взаимодействие разных видов искусств различных культурных эпох. В мемуарно-автобиографической прозе это выражается в своеобразии текстового мира, сконструированного через систему культурных ценностей, художественных и литературных образов, символов, аллюзий, ассоциаций, мотивов, которые создают историко-культурный контекст. Авторы-художники утверждают значимость религиозно-духовного освоения мира, вечных ценностей, необходимость культурного возрождения России. Основной мыслью художников-мемуаристов становится концепт свободы творчества, художественная культура, сохраняя традицию, должна развиваться и обновляться, враждебное отношение общества к новым веяниям в искусстве ведет к вырождению и гибели.

Особое место в мемуарно-автобиографической прозе художников занимают интермедийные отношения, раскрывающие глубинные функции искусства, расширяющие диапазон художественных средств мемуаристики. Посредством словесных портретов, явившихся способом «инкорпорации» приемов и методов живописи в вербальный текст и средством компенсации нереализованных живописных возможностей, авторы-художники воссоздали образ культурной эпохи. Вербальные портреты не создают образ поколения, как у писателей-мемуаристов русского зарубежья, они направлены на отражение уникальности портретируемого деятеля русской культуры. В словесных портретах А. Н. Бенуа и М. В. Добужинского акцентируется художественный талант модели, уникальность и идентичность живописной репрезентации, созданные ими образы более осязаемы и конкретны, нежели импрессионистические словесные портреты К. А. Коровина, который, формируя свою особую художественную систему, уходит от визуально закрепленных в красках образов.

Вербальные пейзажи не только вбирают в себя живописную технику написания, тематику, инструментарий изобразительного творчества художников, но и реконструируют художественную и историческую память о России, о русской национальной культуре. Словесные изображения природы и архитектуры дают представление об отношении героя-художника к природе, времени-пространству, культуре, теософии.

Живописные экфрасисы связывают в одно целое представления и ассоциации о реальных произведениях искусства, вносят в текст широкий культурологический пласт, необходимый для понимания самой сущности творчества, его синтетического характера в реконструируемую эпоху. Для М. В. Добужинского экфрасисы служат паттерном, посредством которого он воспринимает окружающий мир, для А.Н. Бенуа – своеобразным средством искусствоведческого анализа, а в прозе К. А. Коровина это способ отразить особенности своего колористического, зрительного восприятия реальности.

Синтез искусств мыслится художниками как основополагающий жизнетворческий принцип культуры, выявляющий всеобщие связи мира, создающий новый язык искусства, способный не только адекватно отразить всю противоречивость и трагедийность действительности, но и пересоздать, преобразовать ее по законам искусства. В этом поиске художественного синтеза как ведущей тенденции историко-культурного процесса рубежа веков воплотилась тоска по органичности и цельности русской культуры, единству национального мира, присущая отечественной интеллигенции переломной эпохи.

Мемуарно-автобиографическая проза художников, в отличие от писательской мемуаристики русского зарубежья, не стала средством передачи исторических событий с позиций наблюдателя и свидетельством его реакции на них. Фикциональность и субъективность повествования стала в них не способом ухода от действительности, а средством передачи своеобразия творческого мировидения автора-художника. Историческая правда в мемуарно-автобиографической прозе А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина служит целям раскрытия внутреннего мира художника-творца, его понимания

собственного и чужого творчества. Ушедшие в прошлое реальные локусы так же, как и у писателей-мемуаристов, подверглись мифологизации, как и собственная жизнь художника, выстраиваемая по предзаданному авторскому образцу. Художники-повествователи не ставили себе задачей рассказать правду об исторической, литературной эпохе, для них в первую очередь важно собственное «я» художника – преобразователя действительности, разные проявления его универсального творческого дара. Как и писательские мемуары, мемуарно-автобиографическая проза художников отражает сознание творцов эпохи модернизма, однако художники не создают сложные метатекстовые структуры, основным средством осмысления жизни и искусства для них становится эстетическая рефлексия. Русская идея также нашла отражение в мемуарно-автобиографической прозе художников, но не как политическая идеология диаспоры, а как пассеистическая непреходящая эстетическая и этическая ценность, сохранение образа ушедшей России и русского искусства начала XX века.

Таким образом, обозначенные тенденции, характеризующие поэтику мемуарно-автобиографических произведений русских художников, расширяют семантическое пространство жанра, свидетельствуя о его возможностях в воссоздании пластического облика мира, постижении сложности и противоречивости духовной жизни человека.

Перспектива в дальнейшем изучении темы видится в рассмотрении мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции в аспекте реализации в текстах интермедиальных связей литературы и театрального, балетного искусства, поскольку именно в феномене театра, согласно эстетике Серебряного века, достижимо наиболее полное воплощение высшего идеала – идеи синтеза искусств, создания универсального «языка» художественного творчества.

## Список использованных источников и литературы

### Мемуарно-автобиографические произведения, дневники, письма

1. Анненков Ю. П. Дневник моих встреч / Ю. П. Анненков. – М.: Захаров, 2001. – 510 с.
2. Бакст Л. С. Моя душа открыта: в 2 кн. / Л. С. Бакст. – М.: Искусство – XXI век, 2012. – Кн. 1. Статьи, роман, либретто / Сост., коммент. Е. Теркель, Дж.-Э. Боулт, О. Ковалева. – 403, [4] с.
3. Бакст Л. С. Моя душа открыта: в 2 кн. / Л. С. Бакст. – М.: Искусство – XXI век, 2012. – Кн. 2. Письма / Сост., коммент. Е. Теркель, А. Чернухина. – 351, [4] с.
4. Белый А. Начало века. Воспоминания / А. Белый. – М.: Художественная литература, 1990. – 686 с.
5. Бенуа А. Н. Возникновение «Мира Искусства» / А. Н. Бенуа. – Л.: Комитет популяризации художественных изданий при гос. академии истории материальной культуры, 1928. – 56, [2] с.
6. Бенуа А. Н. Дневник. 1908–1916 / А. Н. Бенуа. – М.: Захаров, 2016. – 560 с.
7. Бенуа А. Н. Дневник. 1916–1918 / А. Н. Бенуа. – М.: Захаров, 2016. – 768 с.
8. Бенуа А. Н. Дневник. 1918–1924 / А. Н. Бенуа. – М.: Захаров, 2016. – 816 с.
9. Бенуа А. Н. Жизнь художника: воспоминания: в 2 т. / А. Н. Бенуа. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. – Т. 1. – 409, [4] с.
10. Бенуа А. Н. Жизнь художника: воспоминания: в 2 т. / А. Н. Бенуа. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. – Т. 2. – 404, [2] с.
11. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 2 кн. / А. Н. Бенуа. – М.: Захаров, 2005.
12. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. / А. Н. Бенуа. – М.: Наука, 1990.

13. Берберова Н. Н. Курсив мой: автобиография / Н. Н. Берберова. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. – 526 с.
14. Веревкина М. В. Письма к неизвестному / М. В. Веревкина / Пер. О. Захаровой; сост., послесл. Е. Шаронкиной-Витек; предисл. А. Якимовича. – М.: Искусство – XXI век, 2011. – 246 с.
15. Воробьева-Стебельская М. Б. Моя жизнь с художниками «Улья» / М. Б. Воробьева-Стебельская / Пер. с англ. М. Уманцева. – М.: Искусство – XXI век, 2004. – 290, [5] с.
16. Воспоминания о М. В. Добужинском / Сост., предисл., примеч. Г. И. Чугунова. – СПб.: Академический проект, 1997. – 368 с.
17. Гиппиус З. Н. Живые лица / З. Н. Гиппиус. – Л.: Искусство, 1991. – 198 с.
18. Головин А. Я. Встречи и впечатления: воспоминания художника / А. Я. Головин; ред. и коммент. Э. Ф. Голлербаха. – Л.: Искусство, 1940. – 177 с.
19. Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография. Этюды о художниках / И. Э. Грабарь. – М.: Республика, 2001. – 493, [2] с.
20. Григорьев Б. Д. Линия. Литературное и художественное наследие / Б. Д. Григорьев. – М.: Фортуна ЭЛ, 2006. – 305, [10] с.
21. Добужинский М. В. Воспоминания / М. В. Добужинский. – М.: Наука, 1987. – 477 с.
22. Добужинский М. В. Письма / М. В. Добужинский. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – 447 с.
23. Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах / Н. Н. Евреинов. – М.: Совпадение, 2005. – 399 с.
24. Зайцев Б. К. Далекое / Б. К. Зайцев. – Washington: Inter-Language Literary Associates, 1965. – 201 с.
25. Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице / Авт.-сост. В. П. Князева; авт. примеч. Ю. Н. Подкопаева. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 301, [2] с.

26. Зильберштейн И. С., Самков В. А. О Константине Коровине – писателе // Константин Коровин вспоминает... / Сост. И. С. Зильберштейн и В. И. Самков. – М., 1990. – С. 3–22.
27. Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике / Ред.-сост., авт. вступ. статьи и коммент. С. В. Голынец. – Л.: Художник РСФСР, 1970. – 370 с.
28. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский; пер. с нем. Н. И. Дружковой. – М.: АСТ, 2018. – 381, [2] с.
29. Константин Коровин вспоминает... / Сост. И. С. Зильберштейн и В. И. Самков. – М.: Изобразительное искусство, 1990. – 607 с.
30. Константин Коровин: жизнь и творчество: письма, документы, воспоминания / Сост. кн. и авт. моногр. очерка Н. М. Молева. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. – С. 563.
31. Коровин К. А. «То было давно... там... в России»: воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. / К. А. Коровин. М.: Русский путь, 2010. – Кн. 1. Мемуары «Моя жизнь». Рассказы (1929–1935). – 752 с.
32. Коровин К. А. «То было давно... там... в России»: воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. / К. А. Коровин. М.: Русский путь, 2010. – Кн. 2. Рассказы (1936–1939); Шаляпин: Встречи и совместная жизнь; Неопубликованное; Письма. – 848 с.
33. Коровин К. А. Моя жизнь // Коровин К. А. «То было давно... там... в России»: воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. – М.: Русский путь, 2010. – Кн. 1. Мемуары «Моя жизнь». Рассказы (1929–1935). – С. 27–69.
34. Кравченко Н. И. В Китай! Путевые наброски художника / Н. И. Кравченко. – СПб.: т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1904. – 219 с.
35. Кравченко Н. И. Последние дни и смерть В. В. Верещагина. Воспоминания Н. И. Кравченко / Н. И. Кравченко. – Санкт-Петербург: тип. Е. Манасевича, 1913. – 14 с.

36. Лансере Е. Е. Дневники: в 3 кн. / Е. Е. Лансере. – М.: Искусство – XXI век, 2008. – Кн. 1: Воспитание чувств. 2008. – 730, [5] с.
37. Лансере Е. Е. Дневники: в 3 кн. / Е. Е. Лансере. – М.: Искусство – XXI век, 2008. – Кн. 2. Путешествия. Кавказ: будни и праздники. 2008. – 762 с.
38. Лансере Е. Е. Дневники: в 3 кн. / Е. Е. Лансере. – М.: Искусство – XXI век, 2009. – Кн. 3: Художник и государство. 2009. – 794, [5] с.
39. Лукомский Г. К. Художник в русской революции: Записки художественного деятеля / Г. К. Лукомский. – Берлин: Изд-во Гуткова, 1923. – 96 с.
40. Маковский С. К. Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи / С. К. Маковский; сост., подготовка текста и коммент. Ю. Н. Симоненко; послеслов. Е. Г. Домогацкой. – М.: Аграф, 2000. – 763, [5] с.
41. Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому. Годы эмиграции, 1938–1951 / Сост. Л. Бюклинг. – СПб.: Всемирное слово, 1994. – 180 с.
42. Одоевцева И. В. На берегах Невы / И. В. Одоевцева; вступ. ст. К. Кедрова; послесл. А. Сабова. – М.: Художественная литература, 1989. – 333, [1] с.
43. Одоевцева И. В. На берегах Сены / И. В. Одоевцева. – М.: Художественная литература, 1989. – 332, [1] с.
44. Осоргин М. А. Времена: Автобиографическое повествование. Романы / М. А. Осоргин; вступ. ст. А. Л. Афанасьева; послесл. В. Дольникова. – М.: Современник, 1989. – 621, [2] с.
45. Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: в 3 т. / А. П. Остроумова-Лебедева. – М.: Центрполиграф, 2003. – Т. 1–2. – 588, [2] с.
46. Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: в 3 т. / А. П. Остроумова-Лебедева. – М.: Центрполиграф, 2003. – Т. 3. – 461, [2] с.
47. Репин И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин; вступ. ст. К. Чуковского. – Л.: Художник РСФСР, 1986. – 486, [1] с.

48. Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / А. М. Родченко; сост. В. А. Родченко. – М.: Советский художник, 1982. – 223 с.

49. Сомов К. А. Письма. Дневники. Суждения современников / Вступ. статья, сост., примеч. и летопись жизни и творчества К. А. Сомова Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. – М.: Искусство, 1979. – 624 с.

50. Фешин Н. И. Документы, письма, воспоминания о художнике / Н. И. Фешин. – Л.: Художник РСФСР, 1975. – 169 с.

51. Филонов П. Н. Дневник / П. Н. Филонов; вступ. ст. Е. Ковтуна; коммент. Г. Марушиной. – СПб.: Азбука, 2000. – 664, [8] с.

52. Ходасевич В. Ф. Некрополь : воспоминания / В. Ф. Ходасевич. – М.: Советский писатель, 1991. – 188, [2] с.

53. Чехов М. А. Путь актера: Жизнь и встречи / М. А. Чехов. – М.: АСТ, 2001. – 409, [2] с.

54. Шагал М. Моя жизнь / М. Шагал; пер. с фр. Н. С. Мавлевич; предисл. и коммент. Н. Апчинской. – СПб.: Азбука, 2000. – 411, [5] с.

55. Шаршун С. И. Долголиков / С. И. Шаршун. – Париж, 1961. – 164 с.

**Работы, посвященные русской культуре, изобразительному искусству и теории стиля модерн, художественные альбомы**

56. Басыров А. Я. Константин Алексеевич Коровин / А. Я. Басыров. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 103 с.

57. Бычкова Л. С. Мирискусники в мире искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – 2006. – Вып. 2. – С. 122–142.

58. Бычкова Л. С. Эстетика Александра Бенуа // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – 2008. – Вып. 3. – С. 103–121.

59. Версальские грезы Александра Бенуа / М-во культуры Российской Федерации, Русский музей; авт.-сост. кат.: И. Золотинкина и др. – СПб.: Palace Editions, 2010. – 71, [1] с.: ил., цв. ил., портр.

60. Власова Р. И. Константин Коровин: творчество / Р. И. Власова. – Л.: Художник РСФСР, 1970. – 195 с.
61. Голлербах Э. Ф. М. В. Добужинский (К 25-летию художественной деятельности) // Балтийский альманах. – 1923. – № 1. – С. 57–60.
62. Громов Ф. Ю. «Петербургский ландшафт» в творчестве «мирискусников» (тема ретроспективы исторических стилей) // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – Т. 186. – С. 78–83.
63. Гусарова А. П. «Мир искусства» / А. П. Гусарова. – Л.: Советский художник, 1972. – 97 с.
64. Гусарова А. П. Константин Коровин: Путь художника. Художник и время / А. П. Гусарова. – М.: Советский художник, 1990. – 239 с.
65. Давтян Л. «Маленькая странность» Константина Коровина // Иные берега. – 2011. – № 4 (24). – С. 55–69.
66. Деготь Е. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века // Отечественные записки. – 2002. – № 6 (7). – С. 187–195.
67. Добужинский М. В. Азбука «Мира искусства» / М. В. Добужинский. М.: Журн. «Наше наследие», 1998. 94, [1] с.
68. Евстратова Е. Н. 500 сокровищ русской живописи: альбом / Е. Н. Евстратова. – М.: ОЛМА Медиа групп; Просвещение, 2013. – 536 с.
69. Ермолаева Т. С. К. А. Коровин в зарубежье (1922–1939) // Коровин К. А. «То было давно... там... в России»: воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. – М.: Русский путь, 2010. – Кн. 1. Мемуары «Моя жизнь». Рассказы (1929–1935). – С. 5–26.
70. Завьялова А. Е. Творчество Александра Бенуа и Константина Сомова и западноевропейское художественное наследие XVIII века: К вопросу формирования стиля «модерн» в России: дис. ... канд. искусствоведения / А. Е. Завьялова. – М., 2000. – 148 с.
71. Коган Д. З. Константин Коровин / Д. З. Коган. – М.: Искусство, 1964. – 359 с.

72. Кокшенева К. А. Самые знаменитые живописцы России / К. А. Кокшенева. – М.: Вече, 2002. – 299 с.
73. Константин Алексеевич Коровин: альбом репродукций / Авт.-сост. и авт. вступ. статьи С. Капланова. – М.: Изогиз, 1963. – 12 с.
74. Константин Андреевич Сомов. Альбом / Авт. вступ. статьи и сост. А. П. Гусарова. – М.: Искусство, 1973. – 31 с., 47 л. ил.
75. Коротя Е. В. Личность в культуре Серебряного века: Александр Бенуа: дис. ... канд. ист. наук / Е. В. Коротя. – Краснодар, 2009. – 233 с.
76. Костерина М. Г. Универсальность стиля модерн в изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения / М. Г. Костерина. – Барнаул, 2012. – 287 с.
77. Круглов В. Ф. Коровин / В. Ф. Круглов. – М.: Изобразительное искусство, 1997. – 157 с.
78. Лапшина Н. П. Мир искусства. Очерки истории и творческая практика / Н. П. Лапшина. – М.: Искусство, 1977. – 342 с.
79. Лев Бакст: Живопись. Графика, Театрально-декорационное искусство: альбом / Авт.-сост. С. В. Голынец. – М.: Изобразительное искусство, 1992. – 238, [1] с.: ил., цв. ил.
80. Липович И. Н. Книжная графика «Мира искусства» / И. Н. Липович. – Ганновер: Семь искусств, 2016. – 109 с.
81. Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа: Очерки / Ф. С. Мальцева. – Вып. 2. – М.: Искусство, 1959. – 301 с.
82. Матюнина Д. С. Литераторы Серебряного века в портретах художников «Мира искусства»: дис. ... канд. искусствоведения / Д. С. Матюнина. – М., 2004. – 227 с.
83. Молева Н. М. Жизнь моя – живопись: К. Коровин в Москве / Н. М. Молева. – М.: Московский рабочий, 1977. – 231 с.
84. Мстислав Добужинский: Живопись. Графика. Театр: альбом / Авт.-сост. А. П. Гусарова. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 203 с.: цв. ил., портр.

85. Мстислав Добужинский: материалы научных чтений, посвященных 130-летию М. В. Добужинского. – Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2006. – 134, [1] с.
86. Нечаева Н. А. Эстетическая теория модерна в России: дис. ... канд. филос. наук / Н. А. Нечаева. – СПб., 2007. – 149 с.
87. Орлова Е. А. Н. Бенуа: [биография, картины, история создания] / Е. Орлова. – М.: РИПОЛ-классик, 2018. – 40 с.: ил.
88. Островский Г. С. Рассказ о русской живописи / Г. С. Островский. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 357 с.
89. Охотникова Е. В. Стиль модерн в России и Италии: культурная рецепция: дис. ... канд. культурологии / Е. В. Охотникова. – М., 2014. – 203 с.
90. Панкратова Е. А. Русская живопись и театр: очерки / Е. А. Панкратова. – СПб.: СПбГТУ, 1997. – 322 с.
91. Петергоф в акварелях Александра Бенуа: из собрания музея семьи Бенуа, Государственного музея-заповедника «Петергоф»: альбом / Авт. вступит. ст. В. Н. Гусаров. – СПб.: Искусство России, 1996. – 87 с.: цв. ил., портр.
92. Перевезенцева А. С. Мировоззренческие основы объединения «Мир искусства»: свобода творчества и «чистое искусство» // Преподаватель XXI век. – 2011. – № 1. – Ч. 2. – С. 364–368.
93. Петина Е. Ф. От академизма к модерну: русская живопись конца XIX – начала XX века / Е. Ф. Петина. – СПб.: Искусство-СПБ, 2006. – 570 с.
94. Петина Е. Ф. Русские художники XVIII века – начала XX века: 50 биографий Е. Ф. Петина. – СПб.: Аврора, 2001. – 348 с.
95. Портрет в европейской живописи XV – начала XX века / Вступ. ст. д-ра искусствоведения И. Е. Даниловой. – М.: Изобразительное искусство, 1975. – 223 с.
96. Русское искусство. 100 шедевров / Авт.-сост. М. Левантович, О. Леоник. – М.: Эксмо, 2016. – 95 с.
97. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы / Д. В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.

98. Стернин Г. Ю. «Мои воспоминания» Александра Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX в. // Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. Кн. 4, 5 / АН СССР; Изд. подгот. Н. И. Александрова и др.; отв. ред. Д. С. Лихачев. – М.: Наука, 1990. – С. 577–622.

99. Толстая О. Н. Эволюция мифотворчества в русско-советском изобразительном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. – 2006. – Вып. 2. – С. 143–151.

100. Усманова А. А. Философия вещи в эпоху модерна (на материалы русской культуры конца XIX – начала XX веков) // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. – 2013. – Вып. 2 (14). – С. 102–107.

101. Флоренский П. А. История и философия искусства / П. А. Флоренский. – М.: Академический проект, 2017. – 623 с.

102. Чугунов Г. И. Графический цикл М. В. Добужинского к «Слову о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве» / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. – С. 229–247.

103. Чугунов Г. И. Мстислав Валерианович Добужинский, 1875–1957 / Г. И. Чугунов. – Л.: Художник РСФСР, 1988. – 110, [1] с.

104. Чугунов И. Г. М. В. Добужинский и его «Воспоминания» // Добужинский М. В. Воспоминания. – М.: Наука, 1987. – С. 321–365.

105. Шабаетов Ю. П., Жеребцов И. Л., Журавлев П. С. «Русский Север»: культурные границы и культурные смыслы // Мир России. – 2012. – № 4. – С. 134–153.

106. Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960 / М. Г. Эткинд. – Л. – М.: Искусство, 1965. – 216 с.

107. Эткинд М. Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века / М. Г. Эткинд. – Л.: Художник РСФСР, 1989. – 480 с.

108. Юхнина О. Ю. Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века: дис. ... канд. искусствоведения / О. Ю. Юхнина. – СПб., 2003. – 163 с.

109. Kusubova T. Konstantin Korovin as a writer / T. Kusubova. – California: United States University of California, Berkeley, 1975. – 263 p.

**Работы по поэтике мемуарно-автобиографической прозы, теории мемуарных жанров и мемуаристике русского зарубежья**

110. Аверин Б. В. Романы В. В. Набокова в контексте русской автобиографической прозы и поэзии: дис. ... д-ра филол. наук / Б. В. Аверин. – СПб., 1999. – 318 с.

111. Адамян Е. И. Художественный и мемуарный портрет в прозе Андрея Белого: дис. ... канд. филол. наук / Е. И. Адамян. – М., 2011. – 168 с.

112. Антюхов А. В. Русская мемуарно-автобиографическая литература XVIII в.: Генезис, жанрово-видовое многообразие, поэтика: дис. ... д-ра филол. наук / А. В. Антюхов. – Брянск, 2003. – 451 с.

113. Бибина И. В. Пространство и время в автобиографических романах В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук / И. В. Бибина. – Саратов, 2003. – 187 с.

114. Бикеева Е. Г. Поэтика мемуарной прозы Б. К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук / Е. Г. Бикеева. – Нижний Новгород, 2015. – 204 с.

115. Болдырева Е. М. Автобиографический метатекст И. А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма: дис. ... д-ра филол. наук / Е. М. Болдырева. – Ярославль, 2007. – 496 с.

116. Бондарь И. А. Эготекст в творчестве Гюнтера Грасса: дис. ... канд. филол. наук / И. А. Бондарь. – М., 2015. – 219 с.

117. Бронская Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин: дис. ... д-ра филол. наук / Л. И. Бронская. – Ставрополь, 2001. – 371 с.

118. Васильева Е. В. Автобиографическая проза В. В. Набокова «Conclusive Evidence», «Другие берега», «Speak, Memory!»: История создания, художественная и жанровая специфика: дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Васильева. – Томск, 2005. – 230 с.

119. Вахненко Е. Е. Концепция времени и пространства в автобиографической прозе А. М. Ремизова 1920–1950-х гг.: дис. ... канд. филол. наук / Е. Е. Вахненко. – Иркутск, 2007. – 206 с.
120. Гинзбург Л. Я. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопросы литературы. – 1970. – № 7. – С. 62–91.
121. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М.: Intrada, 1999. – 414 с.
122. Демидова О. Р. Мемуарная и автодокументальная проза // Литература русского зарубежья (1920–1940) / Отв. ред. Б. В. Аверин, Н. А. Карпов, С. Д. Титаренко. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. – С. 113–134.
123. Елизаветина Г. Г. Жанровые особенности автобиографического повествования (Герцен, Руссо, Гете) // А. И. Герцен – художник и публицист. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. – С. 3–14.
124. Елизаветина Г. Г. «Последняя грань в области романа...» (Русская мемуаристика как предмет литературоведческого исследования) // Вопросы литературы. – 1982. – № 10. – С. 147–171.
125. Елизаветина Г. Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. – М., 1982. – С. 235–263.
126. Иванова Н. Б. По ту сторону вымысла // Знамя. – 2005. – № 11. – С. 3–8.
127. Казнина О. А. Русская литературная эмиграция в Англии, 1920–1930-е гг.: дис. ... д-ра филол. наук / О. А. Казнина. – М., 1999. – 437 с.
128. Калганникова И. Ю. Жанровый синтез в биографической и автобиографической прозе Б. К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук / И. Ю. Калганникова. – М., 2011. – 201 с.
129. Кириллова Е. Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации: На материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны: дис. ... канд. филол. наук / Е. Л. Кириллова. – Владивосток, 2004. – 221 с.
130. Кознова Н. Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования: дис. ... д-ра филол. наук / Н. Н. Кознова. – М., 2011. – 492 с.

131. Колядич Т. М. Воспоминания писателей XX века: Проблематика, поэтика: дис. ... д-ра филол. наук / Т. М. Колядич. – М., 1999. – 441 с.
132. Кравцов А. Н. Эго-документы русской эмиграции XX века: на материале публикаций журнала «Возрождение»: Париж, 1949–1974: дис. ... канд. филол. наук / А. Н. Кравцов. – М., 2016. – 267 с.
133. Крылова М. А. Автобиографическая тетралогия Н. Г. Гарина-Михайловского («Детство Темы», «Гимназисты», «Студенты», «Инженеры»): Проблема жанра: дис. ... канд. филол. наук / М. А. Крылова. – Нижний Новгород, 2000. – 228 с.
134. Кудряшова А. А. Теоретические основы жанра в русской автобиографической прозе: дис. ... д-ра филол. наук / А. А. Кудряшова. – М., 2013. – 405 с.
135. Кузнецова А. А. Идеюное и художественное своеобразие мемуарной прозы второстепенных писателей русской литературной эмиграции: Н. Берберова, И. Одоевцева, В. Яновский: дис. ... канд. филол. наук / А. А. Кузнецова. – М., 2005. – 241 с.
136. Ларионова А. Н. Поэтика автобиографической прозы А. А. Григорьева: дис. ... канд. филол. наук / Ларионова А. Н. – Череповец, 2017. – 186 с.
137. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 103. – С. 12–40.
138. Лежен Ф. В защиту автобиографии. Эссе разных лет // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 108–121.
139. Лежен Ф. От автобиографии к рассказу о себе, от университета к ассоциации любителей: история одного гуманитария // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. – 2012. – № 3. – С. 199–217.
140. Маратканова С. С. Автобиографический жанр в пермских литературах начала XX века: Кедр Митрей, К. Жаков: дис. ... канд. филол. наук / С. С. Маратканова. – Саранск, 2006. – 182 с.

141. Местергази Е. Г. Художественная словесность и реальность: документальное начало в отечественной литературе XX в.: дис. ... д-ра филол. наук / Е. Г. Местергази. – М., 2008. – 246 с.
142. Милевская Т. Е. Мемуары: жизнь как текст (своеобразие авторского присутствия как жанрообразующий фактор) // Мир человека. – 2007. – № 1. – С. 6.
143. Морженкова Н. В. Автобиографический субъект и коллективный герой в «Автобиографии всякого» Г. Стайн // Вестник Брянского государственного университета. – 2011. – № 2. – С. 198–202.
144. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы / Н. А. Николина. – М.: Флинта; Наука, 2002. – 424 с.
145. Павлова С. Ю. Мемуарно-автобиографические жанры: к проблеме границ // Известия Саратовского университета. – 2008. – Т. 8. Сер. Филология. Журналистика. – Вып. 1. – С. 59–62.
146. Полупанова А. В. Формы выражения авторского сознания в автобиографической прозе И. Бунина и М. Осоргина: «Жизнь Арсеньева» – «Времена»: дис. ... канд. филол. наук / А. В. Полупанова. – Уфа, 2002. – 185 с.
147. Резник Э. Р. «Поля Елисейские» В. С. Яновского как феномен русской мемуарной прозы XX века: художественная специфика хронотопа памяти: дис. ... канд. филол. наук / Э. Р. Резник. – Омск, 2006. – 155 с.
148. Сапогова Е. Е. Автобиографическая наррация как способ смысловой организации жизненного опыта // Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witelona w Legnicy. – 2014. – № 11 (2). – С. 29–43.
149. Симонова Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра / Т. Г. Симонова. – Гродно: ГрГУ, 2002. – 119 с.
150. Снежко Е. В. Поэтика мемуарного и автобиографического повествования в прозе И. А. Бунина эмигрантского периода: дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Снежко. – М., 2005. – 173 с.
151. Сутаева З. Р. Жанровые особенности автобиографической и мемуарной прозы: На материале творчества А. С. Пушкина, П. А. Вяземского, Н. Г. Чернышевского: дис. ... канд. филол. наук / З. Р. Сутаева. – М., 1998. – 197 с.

152. Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика: Опыт источниковедческого изучения / А. Г. Тартаковский. – М.: Наука, 1980. – 312 с.

153. Тартаковский А. Г. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. – 1999. – № 5. – С. 35–55.

154. Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в.: От рукописи к книге / А. Г. Тартаковский. – М.: Наука, 1991. – 286 с.

155. Шайтанов И. О. «Непроявленный жанр», или литературные заметки о мемуарной форме // Вопросы литературы. – 1979. – № 2. – С. 50–77.

156. Шайтанов И. О. Как было и как вспомнилось (Современная автобиографическая и мемуарная проза) / И. О. Шайтанов. – М.: Знание, 1981. – 64 с.

157. Burke P. Representations of the Self from Petrarch to Descartes // *Rewriting the Self. Histories from the Middle Ages to the Present* / Burke P. / Ed. R. Porter. – London: Routledge, 1997. – P. 17–28.

158. Dekker R. Egodocuments in the Netherlands from the Sixteenth to the Nineteenth Century // *Dutch Crossing: Journal of Low Countries Studies*. – 1999. – Vol. 23. № 2. – P. 255–285.

159. Krusenstjern B. Was sind Selbstzeugnisse? Begriffskritische und quellenkundliche Überlegungen anhand von Beispielen aus dem 17. Jahrhundert // *Historische Anthropologie. Kultur. Gesellschaft. Alltag*. – 1994. – Vol. 2. – S. 462–471.

160. Schulze W. Ego-Dokumente: Annäherung an den Menschen in der Geschichte / W. Schulze. – Berlin: Akad.-Verl., 1996. – 348 s.

**Работы, посвященные взаимодействию искусств, интермедиальности, явлению экфрасиса, иконологии и визуальной семиотике**

161. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – С. 376–377.

162. Альфонсов В. Н. Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников / В. Н. Альфонсов. – М. – Л.: Советский писатель, 1966. – 240 с.

163. Антонова К. Н. Художественный мир прозы Д. Г. Лоренса 1910-х годов: интермедиаальный аспект: дис. ... канд. филол. наук / К. Н. Антонова. – СПб., 2011. – 172 с.
164. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
165. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
166. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
167. Блок А. А. Краски и слова // Блок А. А. Проза (1903–1907). – М.: Наука, 2003. – С. 15–18.
168. Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: дис. ... кандидата культурол. наук / И. Е. Борисова. – Санкт-Петербург, 2000. – 251 с.
169. Бочкарева Н. С., Новокрещенных И. А. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиаальности // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2017. – Т. 9. – Вып. 2. – С. 117–130.
170. Галанов Б. Е. Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь / Б. Е. Галанов. – М.: Советский писатель, 1974. – 342 с.
171. Гашева Н. Н. Синтез в русской культуре XIX – XX веков: типология и динамика форм: дис. ... д-ра культурологии / Н. Н. Гашева. – Пермь, 2007. – 385 с.
172. Гомбрих Э. О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание. – 1989. – Вып. 25. – С. 275–305.
173. Дмитриева Н. А. Изображение и слово / Н. А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 317 с.
174. Есаулов И. А. Проблема визуальной доминанты русской словесности // Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. – М.: Кругъ, 2004. – С. 115–134.

175. Есаулов И. А. Экфрасис в русской словесности Нового времени: икона и картина // Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. – М.: Кругъ, 2004. – С. 135–164.

176. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения: Условность древнего искусства / Л. Ф. Жегин. – М., 1970. – 232 с.

177. Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения / Н. В. Злыднева; Российская акад. наук, Ин-т славяноведения. – М.: Индрик, 2013. – 359 с.

178. Злыднева Н. В. Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. – 2001. – № 1. – С. 130–143.

179. Ингарден Р. О структуре картины // Ингарден Р. Исследования по эстетике / Пер. с польского. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – С. 274–402.

180. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. I, II, III / М. С. Каган. – Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1972. – 440 с.

181. Кнабе Г. С. Семиотика культуры: Конспект учебного курса / Г. С. Кнабе. – М.: РГГУ, 2005. – 63 с.

182. Коврижина Я. С. Проза Вирджинии Вулф: интермедиаальный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Я. С. Коврижина. – Иваново, 2016. – 21 с.

183. Компарелли Р. Лирика Б.Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы: дис. ... канд. филол. наук / Р. Компарелли. – Томск, 2015. – 194 с.

184. Криворучко А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук / А. Ю. Криворучко. – Тверь, 2009. – 192 с.

185. Кротова Д. В. Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века: А. Белый, З. Н. Гиппиус, А. С. Грин, М. М. Зощенко / Д. В. Кротова. – М., 2013. – 168 с.

186. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. – С. 31–65.

187. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – 135 с.

188. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002. – 542 с.

189. Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А. И. Мазаев. – М.: Наука, 1992. – 326 с.

190. Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук / Н. Г. Морозова. – Новосибирск, 2006. – 210 с.

191. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 571 с.

192. Пивоваров В. О любви слова и изображения / В. Пивоваров. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 140 с.

193. Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. / К. В. Пигарев. – М.: Наука, 1972. – 123 с.

194. Пономарева Ю. В. Концепция «цвета» в живописной метапоэтике художника К. А. Коровина // Наука. Инновации. Технологии. – 2009. – № 5. – С. 272–278.

195. Пономарева Ю. В. Корреляция живописного и прозаического текста К. А. Коровина: импрессионистичность // Рефлексия. – 2008. – № 2. – С. 51–52.

196. Пономарева Ю. В. Метапоэтика живописи как проблема // Textus. – 2008. – № 12-1 (12). – С. 362–372.

197. Пономарева Ю. В. Особенности структуры портретных зарисовок в текстах живописца К. А. Коровина // Язык. Текст. Дискурс. – 2010. – № 8. – С. 317–322.

198. Пономарева Ю. В. Особенности языкового выражения пейзажа в литературных текстах художника К. А. Коровина // Язык. Текст. Дискурс. – 2009. – № 7. – С. 230–236.

199. Пономарева Ю. В. Слово-образ «художник» в метапоэтике живописцев (на материале текстов К. А. Коровина и М. А. Врубеля) // Язык. Текст. Дискурс. – 2008. – № 6. – С. 202–207.

200. Постнова Е. А. Экфрасис в творчестве В. А. Каверина 1960–1970-х гг.: дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Постнова. – Пермь, 2012. – 169 с.

201. Потапова Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онто-гносеологический аспект: на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX – начала XX вв.: дис. ... канд. филос. наук / Е. Н. Потапова. – Тамбов, 2012. – 150 с.

202. Профе О. А. Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка: дис. ... канд. филол. наук / О. А. Профе. – СПб., 2005. – 234 с.

203. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи / Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1980. – 288 с.

204. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с.

205. Седых Э. В. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации Средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства: дис. ... д-ра филол. наук / Э. В. Седых. – СПб., 2009. – 727 с.

206. Сидорова А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы: Литература, живопись, музыка: дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Сидорова. – Барнаул, 2006. – 218 с.

207. Тимашков А. Ю. Интермедиаальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / А. Ю. Тимашков. – СПб., 2012. – 23 с.

208. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиаального анализа / Н. В. Тишунина. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 159 с.

209. Тишунина Н. В. Интермедиальность: к определению границ понятия // Тезисы I Международной конференции «Литература в системе искусств: методология междисциплинарных исследований». – СПб., 2000. – С. 17–19.
210. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. – 2001. – Вып. 12. – С. 149–153.
211. Третьяков Е. Н. Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков: дис. ... канд. филол. наук / Е. Н. Третьяков. – Тверь, 2009. – 187 с.
212. Тынянов Ю. Н. Иллюстрации (1923) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 310–318.
213. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 357 с.
214. Фарино Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи // *Russian Literature*. – 1979. – VII-1. – С. 65–94.
215. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С. 79–421.
216. Хамина А. А. Творческое наследие В. Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа: дис. ... канд. филол. наук / А. А. Хамина. – Томск, 2011. – 224 с.
217. Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Леве / Пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. – М.: РГГУ, 2016. – 450 с.
218. Чуканцова В. О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: дис. ... канд. филол. наук / В. О. Чуканцова. – СПб., 2010. – 199 с.
219. Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства: Пространство изображения и средства создания знака-образа // Семиотика и искусствометрия. – М.: Мир, 1972. – 364 с.

220. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. – 2004. – Вып. 7. – С. 217–226.

221. Экфразис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – 216 с.

222. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 302 с.

223. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.

224. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...» Экфразис как художественно мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

### **Работы по истории и теории литературы**

225. Анциферов Н. П. Душа Петербурга / Н. П. Анциферов. – М.: Книга, 1991. – 84 с.

226. Анцыферова О. Ю. Творчество Генри Джеймса: Проблема литературной саморефлексии: дис. ... д-ра филол. наук / О. Ю. Анцыферова. – М., 2002. – 400 с.

227. Атарова К. Н., Лескис Г. А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. – М., 1980. – Т. 39. – № 1. – С. 33–46.

228. Бак Д. П. История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении / Д. П. Бак. – Кемерово, 1992. – 82 с.

229. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Издат. группа «Прогресс», «Универс», «Рея», 1994. – 615 с.

230. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 500 с.

231. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
232. Бройтман С. Н. Историческая поэтика: Хрестоматия-практикум: учеб. пособие / С. Н. Бройтман. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.
233. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский; ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. – М.: ЛКИ, 2010. – 646, [1] с.
234. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1979. – 220 с.
235. Григорьева Е. Пространство и время Петербурга с точки зрения микромифологии // Sign Systems Studies 26. – 1998. – С. 151–185.
236. Грицай Н. А. «Точки зрения» в эпике А. П. Чехова: специфика поэтики: дис. ... канд. филол. наук / Н. А. Грицай. – Тверь, 2011. – 165 с.
237. Гришина Е. В. Город – «томительная и горькая поэзия» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – Вестник МГХПА. – 2012. – № 4. – С. 92.
238. Дмитриевская Л. Н. З. Н. Гиппиус: прозаик и поэт: Пейзаж и портрет в стиле рассказов 1890–1900-х гг.: дис. ... канд. филол. наук / Л. Н. Дмитриевская. – М., 2004. – 201 с.
239. Дмитриевская Л. Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З. Н. Гиппиус) / Л. Н. Дмитриевская. – Ярославль: Литера, 2005. – 135 с.
240. Дмитриевская Л. Н. Словесная живопись в русской прозе XIX – начале XX вв.: дис. ... д-ра филол. наук / Л. Н. Дмитриевская. – М., 2013. – 354 с.
241. Жданова А. В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора: роман В. В. Набокова «Лолита»: дис. ... канд. филол. наук / А. В. Жданова. – Самара, 2007. – 195 с.
242. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. – Т. 2. – М., 1998. – С. 60–281.

243. Исследования по структуре текста: сб. ст. / Отв. ред. Т. В. Цивьян. – М.: Наука, 1987. – 301, [1] с.
244. Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. / Н. А. Кожевникова. – М.: ИРЯ, 1994. – 333, [2] с.
245. Коковина Н. З. Категория памяти в русской литературе XIX века: дис. ... д-ра филол. наук / Н. З. Коковина. – Тверь, 2004. – 346 с.
246. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Б. О. Корман. – Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006. – 551 с.
247. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. – С. 209–351.
248. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
249. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
250. Лотман Ю. М. От редакции // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Ученые записки Тартуского государственного университета. – 1984. – Вып. 664. – С. 3.
251. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Ученые записки Тартуского государственного университета. – 1984. – Вып. 664. – С. 30–45.
252. Мельникова Е. А. Способы выражения точки зрения в художественном тексте: автор и герой в произведениях Б. К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Мельникова. – М., 2012. – 178 с.
253. Николаева Т. Ю. Литературное наследие русских художников второй половины XIX – первой половины XX века: дис. ... канд. филол. наук / Т. Ю. Николаева. – М., 2015. – 188 с.
254. Пискунов В. М. Чистый ритм Мнемозины / В. М. Пискунов. – М.: Альфа-М, 2005. – 607 с.

255. Скобелев Д. А. Эстетическая рефлексия Ю. П. Анненкова: на материале художественных и публицистических произведений: дис. ... канд. филол. наук / Д. А. Скобелев. – Воронеж, 2009. – 210 с.
256. Струве Г. П. Русская литература в изгнании / Г. П. Струве. – М.: Русский путь; Париж: УМСА-press, 1996. – 445, [1] с.
257. Татару Л. В. Точка зрения и ритм композиции нарративного текста (на материале произведений Дж. Джойса и В. Вулф): дис. ... д-ра филол. наук / Л. В. Татару. – Саратов, 2009. – 419 с.
258. Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Academia, 2004. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – 2004. – 509, [1] с.
259. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс: Культура, 1995. – 621 с.
260. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В. Н. Топоров. – СПб.: «Искусство–СПБ», 2003. – 616 с.
261. Топоров В. Н. Тезисы к предыстории «портрета» как особого класса текстов // Исследования по структуре текста. – М., 1987.
262. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.
263. Тюпа В. И., Бак Д. П. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. – Кемерово: КемГУ, 1988. – С. 4–5.
264. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 347 с.
265. Федорчук И. «Звуки и созвучья». Соносфера Павловска в литературе // *Studia Wschodnioslowiańskie*. – 2007. – Т. 7. – С. 17–32.
266. Ханзен-Леве А. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. А. Ханзен-Леве. – СПб.: Академический проект, 2003. – 813 с.

267. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века / М. А. Хатямова. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 326 с.
268. Цивьян Т. В. Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – СПб.: Иван Лимбах, 2001. – 248 с.
269. Цурикова Г., Кузьмичев И. Жажда общения с миром // Нева. – 1974. – № 6. – С. 176–186.
270. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 302 с.
271. Штайн К. Э., Петренко Д. И. Русская метапоэтика: Учебный словарь / К. Э. Штайн, Д. И. Петренко. – М.: Флинта, 2016. – 601 с.
272. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко / Пер. с ит. В. Резник и А. Погоняйло. – СПб.: Симпозиум, 2004 – 538, [5] с.