



Научная статья

УДК 7.035.7(470.311+40+44)"18/19"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.06>

Усадьба в художественном мире Виктора Борисова-Мусатова: к проблеме романтического мироощущения художника

Елена Владимировна Ровенко

Консерватория имени Сергея Рахманинова,
26 avenue de New York, Paris 75116, France

elena.rovenko@rachmaninoff.fr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4318-7106>

Аннотация: В статье рассматривается особая роль русской усадьбы в формировании мировоззрения, эстетики и живописного стиля Виктора Борисова-Мусатова. В глазах художника усадьба предстает специфическим местом, генерирующим спектр чувств, которые создают внутренний ландшафт сознания художника и дают возможность его эксплицировать в творчестве: ощущение гармонии существования, выражаемое консонансом красок, и одновременно ее хрупкости, чувство красоты и страдание от ее недолговечности, ностальгия по ее утрате и поглощению временем. Для Мусатова усадьба была пространством, где можно обрести душевный покой, одновременно понимая его обреченность, символом неизбежно уходящей в прошлое эстетики жизни дореволюционной России. Такое понимание феномена усадьбы оказалось не востребованным ни публикой рубежа XIX–XX веков, предпочитавшей нарративно-реалистические картины, ни тем более советскими зрителями. В наше время усадебный мир Мусатова предстает эмблематической Heimat — художественным коррелятом европейской России прошлого.

Ключевые слова: Виктор Борисов-Мусатов, русская усадьба, Heimat, романтизм, ностальгия

Для цитирования: Ровенко Е. В. Усадьба в художественном мире Виктора Борисова-Мусатова: к проблеме романтического мироощущения художника // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 4 (декабрь 2024). С. 670–683. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.06>.

GENERAL THEORY OF ART

Research article

The Manor in the Art World of Viktor Borisov-Musatov: On the Problem of the Artist's Romantic Attitude

Elena V. Rovenko

Conservatoire Serge Rachmaninoff (Paris)
26 avenue de New York, Paris 75116, France

elena.rovenko@rachmaninoff.fr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4318-7106>

Abstract: The article examines the special role of the Russian manor in the formation of the worldview, aesthetics and painting style of Viktor Borisov-Musatov. In the eyes of the artist, the manor appears as a specific place that generates a spectrum of feelings creating the inner

landscape of the artist's consciousness and making it possible to explicate it through his work: a sense of harmony in respect of existence, expressed by the consonance of colours, and at the same time its evanescence, a sense of beauty and suffering from its evanescence, nostalgia for its loss and absorption over time. For Musatov, the manor was a space where one could find peace of mind, while at the same time understanding its doom, a symbol of the inevitably moribund aesthetics of life of pre-revolutionary Russia. Such an interpretation of the manor phenomenon turned out to be unclaimed, either by the public around the turn of the 19th and 20th centuries, who preferred narrative-realistic paintings, nor even by Soviet viewers. Nowadays, Musatov's manor world appears as an emblematic Heimat — an artistic correlate of a European Russia of the past.

Keywords: Victor Borisov-Musatov, Russian manor, Heimat, Romanticism, nostalgia

For citation: Rovenko, Elena V. 2024. "The Manor in the Art World of Viktor Borisov-Musatov: On the Problem of the Artist's Romantic Attitude." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 4 (December): 670–83. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.06>.

Среди русских художников рубежа XIX–XX веков судьба и наследие Виктора Борисова-Мусатова отличаются особым «отблеском романтизма». Принадлежит к тому же поколению мастеров, что и Леон Бакст, Константин Сомов, Александр Бенуа и другие представители «Мира искусства», в творчестве которых обнаруживала себя стратегия «игры» с прошлым, его театрализации и культурного травестирования, стратегия, предвосхищавшая постмодернистские практики, Мусатов избрал иной подход к феноменам культурной памяти и визуальной традиции. Он состоял в романтизации и поэтизации ушедших эпох и в наделении прошлого особой прелестью утраченной гармонии и счастья, которые можно заново обрести только в творчестве. «Когда меня пугает жизнь — я отдыхаю в искусстве» [8, 53], — говорил Мусатов. «И действительность как будто не существует» [там же, 89] — фразы, подобные этой, часто встречаются в письмах художника.

Прошлое при этом становится экзистенциальной заменой реальной жизни. Возможность такой замены обусловлена идеей красоты, наполняющей прошлое, созерцание которой примиряет с жестоким реальным миром, страданиями душевными и физическими (Мусатов, будучи трехлетним ребенком, повредил позвоночник, и тяжесть этой травмы провоцировала другие недуги всю его недолгую жизнь). «Это, знаете ли, просто красивая эпоха» (цит. по: [13, 86]) — так отвечал художник на упреки в неопределенности того времени, которое он пытается воскресить.

РУССКАЯ УСАДЬБА КАК НЕИМАТ

Прошлое в ипостаси прекрасного утраченного времени обретается в творчестве Мусатова через реконструкцию его онтологического коррелята — специфического утраченного *пространства* как места, где собственное «я» находит покой и ощущение смысловой полноты экзистенции, места, семантическая структура которого отражается во внутреннем ландшафте личности и даже формирует его. Таким местом для художника была *усадьба* — настоящая Heimat,

топос, в котором через топографические и архитектурные закономерности выражается *историческая и культурная память*¹.

Феномен такой памяти, накопленной поколениями, предполагает объединение наиболее значимых «следов», принадлежащих разным периодам прошлого и разным пластам культуры. Поэтому можно сказать, что так же, как прошлое было для Мусатова просто «красивой эпохой», усадьба была для него собирательным образом, «красивым местом», хранящим «опространствованные» следы, скажем так, прустовской или скорее бергсоновской «la durée pure». Художник выбирал те следы, которые могли быть значимыми метками именно для его индивидуального художественного мышления, психики и сознания, и, синтезируя их, объединяя и упорядочивая, преодолевая темпоральные разрывы и лакуны, «воссоздавал» метапространственный комплекс по собственному вкусу. Здесь могли быть классицистские анфилады комнат, барочные парковые статуи XVIII века, платья и утварь 1860-х годов. Этот комплекс и был своего рода реконструированной *Heimat*, в которой художник иногда соединял компоненты разных реальных мест. Например, в акварели «Сон божества» (1904–1905)² на заднем плане высится дом из Введенского, в то время как статую спящего амура и замшелую башню фантазия художника переместила из зубриловского парка [16, 341].

Фактором единства пространственно-временной «реконструкции» усадебного мира выступала, прежде всего, упорядочивающая функция архитектуры, которую Мусатов включал в картинное пространство. Чаще всего важнейшей деталью был реальный господский дом («Гобелен», 1901³; «Отблеск заката», 1904⁴; «Осенний вечер», 1905⁵): симметрия его флигелей придает мусатовским ландшафтам строгость и упорядоченность, почти так же, как в искусстве Пуссена, где архитектурные элементы определяют стереометрию пространства⁶. И если французский мастер использовал небольшую модель театра с фигурками для

¹ Понятие *Heimat* связано в первую очередь с немецкой романтической культурой и специфической национальной *Weltanschauung* и не имеет точного лингвистического и смыслового эквивалента в других языках. Однако оно описывает чувственный феномен, имманентный романτισкому мировоззрению в целом, и потому применимо в принципе к романтически окрашенной мировоззренческой интенции. Под *Heimat* понимается чувство родины и, шире, места, с которым человек ощущает внутреннюю связь, и которое дарит ощущение защищенности, безопасности, тепла, уюта. Человек чувствует себя там «своим», в противоположность иным локациям, порождающим дискомфортные эмоции «чужеродности».

Концепт *Heimat* встречался уже у Шиллера и Гёльдерлина и был связан с экстатической радостью обретения родного места, возвращения в лоно родной земли. См. подробнее, например: [18, 55–56].

² Акварель, бумага, 70 × 196 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

³ Темпера, пастель, холст, 103 × 141,2 см. Государственная Третьяковская галерея.

⁴ Холст, темпера, 79 × 87 см. Нижегородский государственный художественный музей, Нижний Новгород.

⁵ Эскиз неосуществленной росписи для особняка А. И. Дерожинской. Акварель, графитный карандаш, перо, бумага, 61,7 × 98 см. Государственная Третьяковская галерея.

⁶ См. интересные наблюдения Кеннета Кларка, касающиеся структуры пуссеновского пространства: [11, 155–162].

поиска наилучшего соотношения планов [17, 27], то у Мусатова той же цели служили фотографии [16, 8, 283, 291, 338].

Зачастую художник фотографировал близких, чтобы найти нужный ракурс или светотеневую моделировку формы. Варьированное повторение одних и тех же женских образов выступало еще одним важным фактором целостности его художественного мира. Мусатов выбирал в качестве моделей сперва сестру, потом супругу Елену, а затем и Надежду Станюкович, жену близкого друга. Каждая из женщин обладала яркой индивидуальностью. Но целью Мусатова не было создавать их *портреты*, выявляя специфичность их личностей. Такой путь избрал, например, Валентин Серов, технику рисунка которого Мусатов высоко ценил, но заказные женские портреты которого не одобрял [16, 274]. Мусатов даже в тех немногих композициях, которые относятся к жанру портрета и носят соответствующие названия («Автопортрет с сестрой», 1898⁷; «Портрет Станюкович», 1903⁸), стремился трансформировать облик модели в художественный образ. В процессе этого преобразования индивидуальные черты не столько стирались⁹, сколько подлежали идеализации, которую поэт и акварелист Максимилиан Волошин охарактеризовал как трансформацию особой «некрасивости» в уникальную, узнаваемую, особую красоту [4, 272] — красоту самоуглубленного созерцания: расслабленные позы полусидящей, медленно идущей или замершей в сомнамбулическом оцепенении фигуры; руки, соединенные, в задумчивом бездействии, полукольцом или держащие книгу; склоненная голова; туго закрученные локоны, образующие плотную массу густых волос, напоминающую парик; прикрытые, словно в полусне, глаза (как в гипнотических фантазиях Одилона Редона).

И, подобно образам французского мастера, транслирующим символистские коннотации, все мусатовские женщины воплощают идею отрешенности от мира, погруженности в собственное «я», медитации и грезы. О чем грезят эти почти бесплотные фантомы, остается скрытым от зрителя, что придает им загадочность; а применение одинаковых иконографических мотивов (например, склоненной головы и закрытых глаз) в противоположном по эмоциональному звучанию контексте (например, и в светлом «Водоеме», 1902–1903¹⁰, и в трагически-элегическом «Реквиеме», 1905¹¹) порождает смысловую амбивалентность образов, подобную двойственности улыбки Джоконды. Надежда Станюкович, глядя, как художник модифицирует выражение ее лица, заметила однажды: «Почему я такая печальная? Разве я вообще грустная, а не веселая?» (цит. по: [16, 271]). Ответ Мусатова был примечателен, он касался разделения кажимости и сущности, видимости и внутреннего мира модели, *каким его созерцал и воссоздавал художник*: «Вы совсем не веселая, а грустная. Вы себя, значит, не знаете» [там же]. Именно эта смысловая амбивалентность, единство

⁷ Темпера, масло, холст, 143 × 177 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

⁸ Неоконченный этюд к портрету: масло, холст, 195 × 105 см. Государственный Русский музей.

⁹ См. также о типизации образов у Мусатова: [12, 131–132].

¹⁰ Пастель, темпера, холст, 181 × 216 см. Государственная Третьяковская галерея.

¹¹ Акварель, перо, бумага, 52,7 × 76,1 см. Государственная Третьяковская галерея.

лирической, светлой атмосферы и сумрачного погружения в сон, единство, зачастую наблюдаемое даже в рамках одной картины, становится смысловым «камертоном», по которому происходит «настройка» художественного мира Мусатова, то есть — *сутью реконструируемой Heimat*.

Визуальным символом и средством воплощения отмеченной амбивалентности служит специфическое колористическое пространство, словно подернутое патиной или дымкой, которая отдаляет изображенные феномены от зрителя, и сквозь которую их принадлежность той или иной эпохе сложно идентифицировать. Доминирующий тон мусатовских полотен чаще всего представляет собой цвет ослабленной интенсивности и яркости: охристо-зеленоватый, светло-розовый, жемчужно-серый, и особенно — оттенки синего: бледно-голубой, сизый, бирюзовый. «Борисов-Мусатов имел особое пристрастие к голубовато-зеленоватой гамме, которую иногда так и называли “мусатовской”» [15, 39]. По мысли Ольги Кочик, «таких синих мы не найдем больше ни у одного художника, подобно тому как неповторимы, например, рембрандтовский красный, вермееровский желтый, серый Веласкеса» [12, 85].

Склонность художника к холодноватой гамме блеклых полутонов можно объяснить как его любовью к стилю Пьера Пюви де Шаванна (у него Мусатов мечтал учиться) [16, 12–13], так и семантикой синего цвета, характерной для любимого Мусатовым романтизма: «голубой цветок» Новалиса — символ невыразимого стремления к идеалу, к мечте — породил ассоциации этого цвета с состоянием *Sehnsucht*, которое резонировало идее утраченной *Heimat* как места, где можно найти покой, гармонию и счастье¹².

Мусатов искал эквивалент такой *Heimat* не только в феномене русской усадьбы — структурированного, организованного и отгороженного от остального мира места, своего рода «райского сада», попасть в который дано не каждому. «Потерянный рай» (или, скорее, условный «золотой век») художник парадоксальным образом искал и в античности (хоть это и редкий эксперимент в его наследии): в картине «Дафнис и Хлоя» (1901)¹³, написанной под впечатлением от романа Лонга в переводе Дмитрия Мережковского [15, 91–92], пара влюбленных возносит гимн Пану. С одной стороны, согласно единодушному мнению исследователей, в творчестве Мусатова это редкий образец репрезентации, содержащей следы нарратива [10, 26; 16, 283–284]. С другой стороны, нарратив в данном случае подчинен порыву витальной энергии, выраженному музыкой (Дафнис играет на духовом инструменте) — то есть с помощью искусства,

¹² О символике голубого цвета в эпоху романтизма см.: [23, 118–119]. В современной научной традиции *Sehnsucht* интерпретируется не столько как философская, сколько как социокультурная и психоэмоциональная категория, связанная с идеей осуществления жизненных устремлений, собственного представления человека о счастье и полноте существования. См., например: [21, 428, 433].

С этой точки зрения творчество Мусатова было актуализацией его чувства ностальгии по *Heimat*, утопичным стремлением воссоздать в пространстве картины реальное пространство усадебного мира — и тем самым придать ему онтологическую достоверность, удержать его в том настоящем, которое представляет собой меланхолическое созерцание прошлого и потому оказывается ему эквивалентно в аспекте жизни сознания.

¹³ Масло, холст, 56 × 63 см. Частная коллекция, Санкт-Петербург.

априори свободного от нарратива и обращенного к чисто эмоциональной реакции. Поэтому в «Дафнисе и Хлое» важнее колористическая атмосфера, изумрудный доминирующий тон: еще Делакруа был убежден, что цвет воздействует на зрителя помимо его воли¹⁴, и Мусатов, очевидно, согласился бы с этим утверждением — независимо от выбранной темы, ощущение манящей Heimat передавалось прежде всего специфически мусатовской, меланхолической цветовой гаммой, создающей воображаемое единство потерянного пространства-времени и вызывающей ностальгию¹⁵. Отсюда парадоксальная близость античного и русского в его понимании. Художник говорил композитору Сергею Василенко: «Помните “Старого Пана” Врубелья¹⁶? Это мрачный осенний русский пейзаж, ничем не замечательный. Сзади холодный свинец реки и умирающий зловещий серп месяца. Но бело-синие глаза Пана, — в них вся умершая античность и, в то же время, это наши, русские, глаза старика крестьянина, много видевшего в жизни...»¹⁷.

В спектре угасших эпох между античностью и романтизмом Мусатова привлекали те, которые вносили вклад в разработку идеи единой колористической атмосферы картины: Ренессанс с феноменом сфумато, рококо с дымчатыми лессировками. Как отмечает Алла Русакова, Мусатов никогда не расставался с репродукцией Джоконды. «Из старых французских мастеров наибольшее значение имела для Мусатова встреча с произведениями Ватто» [15, 37]. Художник, мастеря вместе с матерью белое пышное платье с кринолином для своих моделей, называл его «Ватто» [16, 190] — хотя никакой точности воспроизведения одежд с картин французского мастера не предполагалось.

Платье неопределенного фасона обычно использовалось Мусатовым для интеграции женских фигур в архитектурно оформленное пространство путем создания структурных «рифм» между абрисами полукруглых кринолинов и юбок — и соответствующих им по форме элементов пейзажа. По мысли Ольги Кочик, для Мусатова были особенно важны геометрические мотивы

¹⁴ См., например, дневниковую запись от 6 июня 1851 года: [19, 564].

¹⁵ Согласно Мережковскому, для Лонга Эллада была утраченной действительностью, своего рода призраком: эта трактовка прекрасного места как навсегда канувшего в Лету была близка Мусатову. См.: [16, 283]. Особый мусатовский «топос», воплощающий ностальгию, оказывается окрашен в голубоватые тона, подернут сизой дымкой, которая скрадывает очертания предметов и отношения между ними и между фигурами, превращая «место» в чистую атмосферу, в зыбкое дремотное мерцание. Анастасия Костецкая связывает элиминацию нарратива в живописи Мусатова с его любовью к стихии воды, которая вообще активизирует не визуальные ощущения и кинестетическую энергию; см.: [20, 416–417]. Речь уже идет не просто об устранении «повествования», но о своего рода погружении реципиента в образ — до неразличимости с последним, с поглощающей его атмосферой. Можно предположить, что такое ментальное погружение сродни эстетическому переживанию-возвращению в лоно Heimat.

¹⁶ «Пан», 1899, масло, холст, 124 × 106 см. Государственная Третьяковская галерея.

¹⁷ Цит. по: [16, 345–346]. Потерянная Heimat, будь она античная или русская, вызывала чувство трагически окрашенной, а не просто светлой, ностальгии, которую еще в XIX веке обозначали французским словосочетанием «le mal du pays» (можно приблизительно перевести как «тоска по родине», однако тоска с примесью невыразимой боли, страдания, которая может привести к душевному расстройству); см., к примеру: [22, 32].

полукруга и дуги («Осенний мотив», 1899¹⁸; «Гобелен», «Водоем» и другие работы) [12, 129–136]: их мягкая экспрессия, в противоположность транслируемой мотивами прямой линии и прямого угла, позволяет взгляду рассеянно скользить по поверхности больших цветовых областей, изгибов, складок. Восприятие зрителя оказывается сродни тому созерцанию, в которое погружены персонажи мусатовского мира: через это подобие экзистенциального опыта зритель оказывается приобщен к атмосфере *Heimat* и сопричастен ее воссозданию посредством эстетического переживания.

Еще одним средством выстраивания композиционных «рифм» между женскими образами и усадебным ландшафтом, позволяющим интерпретировать эти образы как часть усадебного мира, а не как гостей в нем, становится — в противоположность мифу о Пигмалионе — уподобление людей парковым статуям (самые яркие примеры — «Сон божества»; «Дама в голубом», 1902¹⁹; «В парке», около 1902²⁰). Статика фигур, даже при передаче идеи движения, и упрощение конфигурации человеческого тела под платьем вплоть до ее сведения к простейшим геометрическим моделям продуцирует ощущение застылости живой плоти, ее оцепенения. Своеобразным символом этого замиранья стало надгробие самого художника, для которого его друг, саратовский скульптор Александр Матвеев, изваял фигуру лежащего мальчика. Возможно, на выбор мотива повлиял полумифический рассказ об утонувшем ребенке, которого Мусатов вынес на берег [16, 396]. Но важнее другое: Мусатов никогда не писал ни лежащих фигур, ни тем более почивших. Скульптура Матвеева стала логическим итогом смысловой трансформации: живого человека — в статую, художника — в визуально выраженную память о нем, угасшей жизни — в ее пространственный след, в особое *место памяти*, которое было для Мусатова знаком утраченной *Heimat* (художнику особенно нравился тарусский косогор над Окой, где он и завещал его похоронить [там же, 395]).

Надгробие было установлено в 1910 году, когда в социальном, культурном и историческом смысле страна выбирала будущее — то будущее, которое поставило под сомнение не только поиски *Heimat* в мире русской усадьбы, но и ценность самого концепта *Heimat*. По иронии судьбы, Мусатов приветствовал революцию 1905 года. Художник писал: «Какие-то слухи долетают до меня. Какие-то дороги забастовали. Какие-то надежды. Какие-то ужасы <...> Давно ли я был в Москве, в столице Российской империи, но скоро вновь буду в ней, но уже в столице Российской республики! Как в сказке. Заснул. Проснулся. Прошло мгновение ока. А между тем сто лет уже пролетело. Повсюду жизнь. Повсюду свободные граждане» [там же, 391]. История показала, что относительно свободных граждан художник, романтик и идеалист, заблуждался очень сильно. Еще сильнее заблуждался он насчет сказки. Многие дорогие его сердцу места были практически стерты с лица земли революционным вихрем. Как ни избита эта метафора, в случае с мусатовскими местами она очень точна.

¹⁸ Масло, холст, 143 × 98,5 см. Радищевский музей, Саратов.

¹⁹ Аquareль, пастель, уголь, бумага на холсте, 82 × 62,7 см. Государственная Третьяковская галерея.

²⁰ Масло, холст. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск.

Зачастую вихрь сметает все на своем пути: так, Слепцовка Сердобского уезда, где бывал Борисов-Мусатов²¹, в 1970-е годы исчезла безвозвратно. Иногда вихрь все же оставляет за собой руины былого величия — тоже в некотором смысле разрозненные следы памяти, которые могут воссоединить уже иные поколения.

Таков, например, остов усадьбы «Зубриловка», основанной в 1780-х годах. Ее строения были для художника символами аполлонической гармонии — благодаря классицистическому стилю большинства зданий. Белые колонны полуторонды господского дома, украшенные коринфскими капителями, образовывали сбалансированное целое с парковым пейзажем (как в картине «Прогулка при закате», 1903²²), но гармония эта оказывалась хрупкой, эфемерной и уходила в прошлое: когда Мусатов смог посетить это место в 1901 и в 1902 годах, большинство построек уже начинали разрушаться. Сестра художника вспоминала: «Глубокая осень в Зубриловке также увлекла брата по своим блеклым тонам красок умирающей природы <...> Возле дома, где он нас писал в солнечные летние дни, краски уже были печальные, серые, все гармонировало с темным осенним небом, покрытым тучами. Казалось, что и дом замер с окружающей его увядающей зеленью. Это и дало настроение брату написать картину — “Призраки”²³ <...> Он лично пояснял нам, как я помню, будто с окончанием жизни опустевшего помещичьего дома — “все уходило в прошлое”, как изображены им на первом плане картины удаляющиеся призрачные фигуры женщин» [3, 188].

«Все уходило в прошлое» — меткое обозначение трансформации реального места в утраченную, призрачную Heimat, ее метафоризации. Этой фразой Мусатов задал художественную программу своей картине и одновременно ее структуру: идея постепенного ухода, устремления куда-то в неопределенность была воплощена в движении бесплотных теней. И это были не блаженные тени Элизиума. Исчезая за краем рамы, они как будто заставляли сдвигаться с места само здание, деформировали его²⁴, предсказывая его скорое будущее: дом будет разрушен в погроме 1905 года — и тем самым станет символом погибшего дореволюционного прошлого, России, интегрированной в европейскую культуру. Уничтожено было одно крыло дворца, боковые флигели, галереи, соединявшие их с главным зданием, вместе с оранжереями и зимним садом. «В огне погибли бесценные коллекции декоративно-прикладного искусства, редчайшие книги, документы и портретная галерея, насчитывавшая более 150 работ (в том числе таких мастеров, как Левицкий, Лампи, Молилари).

²¹ В советское время переименована в Ананьено (Ананьино); см.: [6].

²² Темпера, масло, холст, 53,5 × 104 см. Государственный Русский музей.

²³ 1903. Темпера, холст, 117 × 144,5 см. Государственная Третьяковская галерея.

²⁴ Согласно наблюдениям Ольги Кочик, «карнизы не соблюдают прямой горизонтальной линии, они постепенно повышаются; растут влево. Левый скат крыши отказывается падать вниз симметрично правому, иначе он задержал бы развитие движения. Весь силуэт дома напоминает большой корабль с приподнятым носом, который как почетный эскорт медленно плывет за процессией» [12, 150]. Исследовательница подчеркивает антропоморфизм здания, его визуальную подвижность и пластичность, обусловленную, несомненно, специфическим методом работы Мусатова с темперой (широкий мазок по негрунтованному, проступающему сквозь него холсту, что создает ощущение старинной живописи или гобелена, полуистлевшие нити которого едва намекают на художественный образ, зыбкий, почти неуловимый).

Сохранилось лишь несколько портретов, которые летом того же года вывез для участия в таврической выставке русского портрета Сергей Павлович Дягилев. Собрание миниатюрных портретов было передано князем Александром Александровичем Прозоровским-Голицыным в столицу еще до погрома» [7]. Впоследствии усадьба уже не восстанавливалась. Деструктурированное пространство мусатовской картины — визуальный эквивалент текучего времени, которое, раз утратив, невозможно обрести, как невозможно восстановить Heimat.

Эта экзистенциальная невозможность порождает ностальгию по тем эстетическим, социальным, художественным, ментальным и чисто визуальным ценностям, которые очень скоро будут заменены. Картины современников Мусатова на сходную тематику рожают совсем иные чувства. Так, «Бабушкин сад» (1878)²⁵ Василия Поленова, наставника и старшего друга художника, отражает идею смены поколений (бабушка и молодая девушка, очевидно, внучка) и *естественного* движения времени, данного в ощущении. Старость неумолима (ее корреляты: фронтон старого московского дома с обвалившейся лепниной, облупившиеся колонны, выщербленные ступени лестницы, заросший сорняками, неухоженный сад), но яркий солнечный свет, согревающий и дорожку, и двух женщин, дарит надежду: зелень цветет, и жизнь продолжается.

Этой идеи обновления нет в работе Василия Максимова «Все в прошлом» (1889)²⁶ (ее Мусатов видел на XVII выставке «Товарищества передвижных художественных выставок» [16, 64–65]). Картина была столь популярна, что художник сделал более сорока повторений [1, 40]: критику и покупателей привлекала точность воспроизведения деталей быта и облика усадьбы Любши на реке Волхов и щемящий реализм заката двух связанных судеб: старой госпожи и служанки. Но есть и еще одна причина успешности картины: ее откровенная нарративность и четкость авторского меседжа. Солнечным светом акцентирован гибнущий господский дом с заколоченными ставнями — аполлонический образ ушедшей юности; настоящее же находится в тени, в сумраке угасания. «Все в прошлом» — это конкретный, свершившийся факт для определенного места и людей, связанных с ним, а не мусатовское «все уходило в прошлое», с попыткой остановить этот уход или хотя бы превратить его след в символ непреходящей красоты и гармонии. «Передвижническая» линия в русском искусстве, с которой был связан Максимов, оказалась в дальнейшем понятней для посетителя художественной галереи, чем ностальгия Мусатова и его последователей — представителей объединения «Голубая роза»²⁷.

²⁵ Масло, холст, 54,7 × 65 см. Государственная Третьяковская галерея.

²⁶ Масло, холст, 72 × 93,5 см, Государственная Третьяковская галерея.

²⁷ Переживание подобной ностальгии требует не только отчасти романтического мироощущения, но и особого мышления, играющего метафорами, бодлеровскими «соответствиями», сознания, способного выстраивать корреляции между сиюминутностью и прошлым, и воображения, усматривающего в неприглядной реальности следы вечной красоты, которую искал Мусатов. Примером такой поэтизации и метафоризации самого мусатовского творчества, требующего настройки реципиента по особому «камертону», могут служить фразы из некролога, написанного Андреем Белым: «Мусатовъ влажно скользитъ на лугахъ души, оставляя росу воспоминаний. <...> Вѣчно поющая струна рыдала въ душѣ Мусатова <...>». Поэт отдает дань «вѣчно розовымъ думамъ, гирляндой музыки проплывающимъ въ душѣ» [2, 64].

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Потомкам оказался не близок мусатовский путь воссоздания эстетической и культурной сути прошлого через реконструкцию пространства. В Радищевском музее (Саратов) можно увидеть несколько предметов церковной утвари и две мраморные статуи, некогда служившие украшением лестницы южного фасада, — только эти артефакты и удалось спасти из «Зубриловки» в 1925–1927 годах [14, 176]. «Зубриловка», если и восстанавливалась частично, то для других целей. Так, в 1930-х годах дворец частично отстроили и превратили в дом отдыха для партийных работников. Во время Великой Отечественной войны здание служило госпиталем, позже — противотуберкулезным диспансером. В 1979 году подвалы дворца оказались затоплены подземными водами, и постепенное разрушение здания и всего архитектурного комплекса продолжилось. От былого облика усадьбы не осталось почти ничего.

В 2020 году в подмосковном историко-художественном музее «Новый Иерусалим» (город Истра) открылась выставка, целью которой было показать публике те образцы усадебного культурного наследия, которые удалось вывезти из подмосковных усадеб в 1920–1930 годы и спасти благодаря тесной связи музея с Воскресенским Ново-Иерусалимским монастырем. Были представлены «экспонаты из усадеб “Ильинское” семьи Романовых, “Никольское-Урюпино” князей Голицыных, “Покровское” Шереметевых <...> и других» [5]. Из «мусатовских» мест — «Введенское» князей Лопухиных. Экспонировать сохранившееся наследие из иных областей (в том числе, Пензенской, к которой принадлежат руины «Зубриловки», или Саратовской, где когда-то находилась «Слепцовка») на выставке не предполагалось, однако сам метод демонстрации артефактов и стиль оформления выставки были очень показательны в плане тех аспектов, которые оказываются важны для экспозиции и для формирования впечатления об усадебной культуре дореволюционной России в целом у среднестатистического зрителя.

Хотя дизайнер продумал анфиладную планировку пространства, типичную для усадебного дома, в каждой комнате разрозненные осколки былого были объединены прежде всего по тематическому признаку, а не по историческому или топонимическому, и при этом тщательно отделены стеклянными витринами и пластиковыми, совершенно не аутентичными загородками. Ни специально-воссоздания атмосферы, ни единого освещения, подобного доминирующему тону в живописи, не предполагалось: искусственный водоем был окрашен в ядовитые тона, а фотографии пейзажей, вместо того чтобы создавать стереоскопический эффект, выглядели как задники провинциального театра. Совсем иным предстал тот метод организации выставочного пространства, который предлагал применять Мусатов, включая изделия «художественной промышленности», ковры, гобелены, керамику, мебель в одну специальную залу. Этот метод не только исходил из европейского опыта (о чем говорил сам художник) [16, 222–223], но и был, видимо, ориентирован на «усадебное» понимание ансамбля пластических искусств, архитектуры, живописи и декоративно-прикладного искусства — ансамбля, воспроизведение которого только и позволяет ощутить прошлое в его целостности и воспринять экспонаты не как его разрозненные отатки, а как его наиболее репрезентативные элементы.

«Возвращение в усадьбу» — так называлась новоиерусалимская выставка — не стало «возвращением усадьбы» как культурно-исторического, художественного

целого, отражающего идеалы прошлого. Если внимательно приглядеться к скульптурному оформлению парковых дорожек и водоемов русских усадеб, можно увидеть очевидное воспроизведение известнейших античных моделей, продолжавших жить в европейском искусстве в работах следующих поколений, например «Венеры на корточках»²⁸ или «Мальчика с гусем»²⁹. В выставочном пространстве Венера тоже была представлена — но, и это симптоматично, пластиковым, китчевым двойником. Европейское культурное пространство для русской послереволюционной культуры тоже стало утраченной Heimat — но ее поиски и тем более воссоздание уже не вписываются в современный историко-культурный дискурс.

Использованная литература

1. *Алдонина Р. П.* Василий Максимов. М.: Белый город, 2007. 48 с. (Мастера живописи).
2. *Белый А.* Розовые гирлянды // Золотое руно. 1906. № 3. С. 63–65.
3. *Борисова-Мусатова Е.* Рек Воспоминания... // Мир Паустовского. 2006. № 24. С. 179–191.
4. *Волошин М. В. Э.* Борисов-Мусатов // *М. Волошин.* Лики творчества / издание подготовлено В. А. Мануйловым, В. П. Купченко, А. В. Лавровым. Л.: Наука, 1988. С. 272–273. (Литературные памятники).
5. «Возвращение в усадьбу» // Сайт Государственного историко-художественного музея «Новый Иерусалим». Архив выставок. URL: <https://njerusalem.ru/vystavki-i-ekspozicii/exhibit/vystavka-vozvrashchenie-v-usadbu/> (дата обращения: 15.12.2024).

²⁸ «Венера на корточках», или «Венера присевшая», — условные названия реплик утраченной эллинистической скульптуры, выполненной во второй половине III века до н. э. Дойдалсом (греч. Δοιδάλος, лат. Doedalses) из Вифинии. Одна из самых знаменитых копий, относящаяся ко времени Октавиана Августа, хранится в лондонском Британском музее и является собственностью королевы Англии (так называемая Венера Лели, по имени ее предыдущего владельца, живописца Питера Лели [Peter Lely]). Эту скульптуру в свое время зарисовывал Рубенс (увидев ее в собрании мантуанских герцогов Гонзага, где она находилась в начале XVII века). Можно предположить, что художник использовал эту зарисовку в своей «Venus Frigida» (1611, масло, холст, 145 × 185 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен). См. некоторые детали об этой статуе: [24, 219–220].

Тип «Венера на корточках» был чрезвычайно популярен и в европейской парковой культуре. Так, например, в парке Лувра можно было увидеть соответствующую работу (1684–1686) скульптора Антуана Куазевокса [Antoine Coisevox] (в настоящее время статуя хранится в отделе скульптуры средневековья, Ренессанса и современности [Département des Sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes]).

На старом фото Ивановского под Подольском (датировано между 1890 и 1909 годами) можно увидеть парковую статую Венеры, выполненную по той же модели (в настоящее время она отсутствует в парковом комплексе усадьбы). Ивановское было одним из «мусатовских» мест, в усадебном парке он написал пастельную работу «Под тенью сосен» (1904; 57,2 × 42 см. Государственная Третьяковская галерея); см.: [9, 476].

²⁹ Работа скульптора Боеата (Βόηθος), жившего в III–II вв. до н. э.; одна из самых известных римских копий, I–II вв. н. э., найденная на Вилле Квинтилиев (Villa dei Quintili), хранится в Лувре. Подобная же (но, естественно, более современная) реплика украшает один из парковых бассейнов Введенского. По модели «Мальчика с гусем» выполняют статуи и для украшения современных городских ландшафтов. Образцом может служить фигурка в сквере недалеко от центрального железнодорожного вокзала Базеля.

6. Где это может быть? // Фотографии старого Саратова. URL: <https://oldsaratov.ru/comment/144323> (дата обращения: 15.12.2024).
7. *Городнова Л.* «Разрушился сей дом, засохли бор и сад». Державинская песнь голицынской Зубриловке // Наше Наследие. № 86 (2008). URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8602.php> (дата обращения: 12.12.2024).
8. *Дунаев М. М.* Виктор Борисов-Мусатов. М.: Искусство, 1993. 191 с.
9. *Ильина В. П.* Усадьба Ивановское. История и современность // Русская усадьба: сборник общества изучения русской усадьбы. Выпуск 13–14 (29–30) / ред. М. В. Нащокина. М.: Улей, 2008. С. 476–483.
10. *Киселёв М. Ф.* Борисов-Мусатов. М.: Белый город, 2001. 50 с. (Мастера живописи).
11. *Кларк К.* Пейзаж в искусстве / пер. с англ. Н. Н. Тихонова. СПб.: Азбука-классика, 2004. 304 с. (Художник и знаток).
12. *Кочик О. Я.* Живописная система В. Э. Борисова-Мусатова. М.: Искусство, 1980. 234 с.
13. *Москалюк М. В.* Русское искусство конца XIX – начала XX века. М.: LitRes, 2019. 370 с.
14. *Пашкова Л., Савельева Е.* Отзвук славного былого // Памятники Отечества. 1998. № 3–4. С. 174–189.
15. *Русакова А. А.* Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870–1905. Л.; М.: Искусство, 1966. 148 с. (Живопись. Скульптура. Графика).
16. *Шилов К. В.* Борисов-Мусатов. М.: Молодая гвардия, 2000. 406 с. (Жизнь замечательных людей. Сер. биогр. Вып. 781).
17. *Bätschmann O.* Nicolas Poussin: Dialectics of Painting / trans. by M. Daniel. London: Reaktion Books, 1990. 163 p.
18. *Blickle P.* Gender, Space, and Heimat // “Heimat”: At the Intersection of Memory and Space / ed. by F. Eigler, J. Kugele. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2012. P. 53–68.
19. *Delacroix E.* Journal, in 2 vols. / établie par M. Hannoosh. Nouvelle édition intégrale. Paris: José Corti, 2009. 2519 p.
20. *Kostetskaya A.* Symbolism in Flux: The Conceptual Metaphor of “World Liquescence” Across Media, Genres And Realities // The Slavic and East European Journal. Vol. 59. No. 3 (Fall 2015). P. 413–430.
21. *Kotter-Grühn D., Wiest M., Zurek P. P., Scheibe S.* What is It We are Longing for? Psychological and Demographic Factors Influencing the Contents of Sehnsucht (Life Longings) // Journal of Research in Personality. Vol. 43. Issue 3 (June 2009). P. 428–437.
22. *Paré-Morin T.* Nostalgies à la derive : perspectives historiques pour instruire une critique contemporaïne // *E. Fantin, S. Fevry, K. Niemeyer* (dir.). Nostalgies contemporaines: Médias, cultures et technologies. Lille: Presses Universitaires Septentrion, 2021. P. 25–46.
23. *Pastoureau M.* Bleu: Histoire d’une couleur. Paris: Seuil, 2000. 216 p.
24. *Scott-Elliot A. H.* The Statues from Mantua in the Collection of King Charles I // The Burlington Magazine. Vol. 101. No. 675 (June, 1959). P. 214, 218–227.

Получено: 11 ноября 2024 года

Принято к публикации: 22 ноября 2024 года

Об авторе:

Елена Владимировна Ровенко — кандидат искусствоведения, доцент, архивист-исследователь, Консерватория имени С. В. Рахманинова (Париж)

References

1. Aldonina, Rimma P. 2007. *Vasily Maksimov* [Vasily Maksimov]. Moscow: Belyy gorod. (In Russian).
2. Bely, Andrei. 1906. "Rozovye girlyandy [Pink Garlands]." *Zolotoe runo* [Golden Fleece], no. 3: 63–65. (In Russian).
3. Borisova-Musatova, Elena. 2006. "Rek Vospominaniya... [Rivers' Memories...]" *Mir Paustovskogo* [The World of Paustovsky], no. 24: 179–191.
4. Voloshin, Maksimilian. 1988. "V. E. Borisov-Musatov." In *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity], edited by Viktor A. Manuylov, Vladimir P. Kupchenko, Alexander V. Lavrov, 272–73. Leningrad: Nauka. (In Russian).
5. State Historical and Art Museum "New Jerusalem." n.d. "Vozvrashchenie v usad'bu." <https://njerusalem.ru/vystavki-i-ekspozicii/exhibit/vystavka-vozvraschenie-v-usadbu> (accessed December 15, 2024). (In Russian).
6. "Gde eto mozhet byt'?" [Where Could It Be?]." *Fotografii starogo Saratova* [Photos of Old Saratov]. December 29, 2018. <https://oldsaratov.ru/comment/144323> (Accessed December 15, 2024) (In Russian).
7. Gorodnova, Lyubov'. 2008. "'Razrushilsya sey dom, zasokhli bor i sad.' Derzhavinskaya pesn' golitsynskoy Zubrilovke ['This House Has Collapsed, the Forest and Garden Have Dried Up.' Derzhavin's Song to Golitsyn's Zubrilovka]." *Nashe Nasledie* [Our Heritage], no. 86. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8602.php> (accessed December 12, 2024). (In Russian).
8. Dunaev, Mikhail M. 1993. *Viktor Borisov-Musatov* [Victor Borisov-Musatov]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
9. Il'ina, V. P. 2008. "Usad'ba Ivanovskoe. Istoriya i sovremennost' [Ivanovskoe Estate. History and Present Day]." In *Russkaya usad'ba* [Russian Estate], collected papers, edited by Mariya V. Nashchokina, issue 13–14 (29–30), 476–83. Moscow: Uley. (In Russian).
10. Kiselev, Mikhail F. 2001. *Borisov-Musatov* [Borisov-Musatov]. Moscow: Belyy gorod. (In Russian).
11. Clark, Kenneth. 2004. *Peyzazh v iskusstve* [Landscape in Art]. Translated by Nikolay N. Tikhonov. St. Petersburg: Azbuka-klassika. (In Russian).
12. Kochik, Ol'ga Ya. 1980. *Zhivopisnaya sistema V. E. Borisova-Musatova* [The Painting System of V. E. Borisov-Musatov]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
13. Moskalyuk, Marina V. 2019. *Russkoe iskusstvo kontsa XIX – nachala XX veka* [Russian Art of the Late 19th and Early 20th Centuries]. Moscow: LitRes. (In Russian).
14. Pashkova, Lyudmila, and Elena Savel'eva. 1998. "Otzvuk slavnogo bylogo" [The Sound of a Glorious Past]." *Pamyatniki otechestva* [Monuments of the Fatherland], no. 3–4, 174–89. (In Russian).
15. Rusakova, Alla A. 1966. *Viktor El'pidiforovich Borisov-Musatov. 1870–1905* [Borisov-Musatov. 1870–1905]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
16. Shilov, Konstantin V. 2000. *Borisov-Musatov* [Borisov-Musatov]. *Zhizn' zamechatel'nykh lyudey* [The Lives of Remarkable People] 781. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian).

17. Bättschmann, Oskar. 1990. *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting*. Translated by Marco Daniel. London: Reaktion Books.
18. Blickle, Peger. 2012. "Gender, Space, and Heimat." In *Heimat: At the Intersection of Memory and Space Friederike*, edited by Friederike Eigler, and Jens Kugele, 53–68. Berlin; Boston: Walter de Gruyter.
19. Delacroix, Eugène. 2009. *Journal*. 2 vols. Edited by Michèle Hannoosh. Paris: José Corti.
20. Kostetskaya, Anastasia. 2015. "Symbolism in Flux: The Conceptual Metaphor of "World Liquescence" Across Media, Genres and Realities." *The Slavic and East European Journal* 59, no. 3 (Fall): 413–30.
21. Kotter-Grünn, Dana, Maja Wiest, Peter Paul Zurek and Susanne Scheibe. 2009. "What is It We are Longing for? Psychological and Demographic Factors Influencing the Contents of Sehnsucht (Life Longings)." *Journal of Research in Personality* 43, no. 3 (June): 428–37. <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2009.01.012>.
22. Paré-Morin, Tristan. 2021. "Nostalgies à la derive: perspectives historiques pour instruire une critique contemporaine." In *Nostalgies contemporaines: Médias, cultures et technologies*, edited by Emmanuelle Fantin, Sébastien Fevry, and Katharina Niemeyer, 25–46. Lille: Presses Universitaires Septentrion. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.27563>.
23. Pastoureau, Michel. 2000. *Bleu: Histoire d'une couleur*. Paris: Seuil.
24. Scott-Elliot, Aydua H. 1959. "The Statues from Mantua in the Collection of King Charles I." *The Burlington Magazine* 101, no. 675 (June): 214, 218–27. <https://www.jstor.org/stable/872801>.

Received: November 11, 2024

Accepted: November 22, 2024

Author's information:

Elena V. Rovenko — Ph.D., archivist-researcher, Serge Rachmaninoff Conservatory (Paris)