

РАННИЙ
МОСКОВСКИЙ
ПЕРИОД
ТВОРЧЕСТВА:
НАЦИОНАЛЬНАЯ
И СИМВОЛИСТСКАЯ
ГРАНИ
МОДЕРНА
(1898–1905)

Главный ключ к биографии Василия Владимировича рубежа веков и начала 1900-х годов — мемуары Андрея Белого, с которым они жили по соседству («оба жили мы на Арбате: я — около Денежного; он — около Никольского»¹), были дружны со времен учебы в известной гимназии Поливанова, где познакомились в 1896 году², и поддерживали связь до конца 1910-х годов. Белый пишет:

Соединяла нас память об отсиживании в одном классе уроков Павликовского. Гнусливый крик латиниста-тирана:

— Бугаев, Владимиров, — я вас попрошу вон... <...>

Соединяла память о подносящих нас к романтизму Жуковского рыканиях Л. И. Поливанова; соединяли стояния перед полотнами Нестерова в «Третьяковке», когда мы, воспользовавшись пустым часом в гимназии, драли с Пречистенки в Лаврушинский переулок, чтобы поделиться мыслями о «чахлых» нестеровских березках. Соединяли прогулки по Кремлю, разглядывание башенок»³.

Позже поэт отметил, что Владимиров учил его «видеть: Серова, Коровина, Врубеля, Нестерова»⁴.

¹ Белый А. Между двух революций. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. С. 71.

² Лавров А. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 302.

³ Белый А. Начало века. М.: Художественная литература, 1990. С. 28–29.

⁴ Белый А. Между двух революций. С. 114.

Мотивы, интересовавшие Владимирова в этот период, Белый описывает, виртуозно изображая облик художника за разговором и одновременно в процессе творческой работы:

В. В. — уютный, добрый, сложный в переживаниях, простой в жизни; посиды с ним — отдых: не разговор, — переброс шуток; не сидение, — привал на диване, на подоконнике; думалось вслух; он, перепачканный красками, внимая мне, пересыпал слова шаржем каламбура, после которого мы, схватясь за бока, заливались хохотом; и тут же кисть его бросала в альбом свои пятна; я с удивлением разглядывал, как броски слагали сюжетные авантюры; зовут к чаю; разговор — не окончен, а эскиз вылез из пятен: леший, боярин или Заратустра (талантливая импровизация к Ницше), просто закатная лужа, играющая отсверками; альбом этюдов вызвал восторг. Кончит, моет руки, перепачканные краскою, поворачивая румяное, бородатое, доброе лицо¹.

¹ Белый А. Начало века. С. 38–39.

² В некоторых случаях используется понятие «неорусский стиль». Чаще всего оно применяется исключительно к архитектуре и прикладному искусству, поэтому в контексте изобразительного искусства представляется более корректным пользоваться термином «неоромантическое направление». Тем не менее Дж. Боулт, например, пользуется термином «неорусский» или «неонациональный» стиль применительно и к живописи. См.: Bowl J. Moscow & St. Petersburg 1900–1920: Art, Life & Culture of the Russian Silver Age. New York: Thames & Hudson, 2008. P. 26.

В конце 1890-х годов, на которые приходятся первые художественные опыты В. Владимирова, русский модерн набирал силу на фоне развивавшейся с середины 1870-х годов неоромантической тенденции². К возрождению древнерусских и народных традиций приложили руку художники так называемого мамонтовского, или абрамцевского кружка, собиравшиеся в усадьбе мецената Саввы Мамонтова Абрамцево: Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Василий и Елена Поленовы, Константин Коровин, Валентин Серов, Михаил Врубель, Михаил Нестеров, Мария Якунчикова. Их интерес поначалу укладывался в общее русло демократической эстетики второй половины XIX века; затем их творчество стало приобретать фольклорно-поэтическую

окраску неоромантизма и наконец слилось с некоторыми символистскими тенденциями³. Именно в Абрамцево складывался новый универсальный тип художника и концепция синтеза искусств, которая в полной мере разовьется в эпоху модерна. Однако, как отмечает Г. Стернин, этот «артистический универсализм» несколько снижал интеллектуальное наполнение и драматическое напряжение искусства художников кружка⁴, свойственные позже мастерам 1890-х — начала 1900-х годов.

Вопрос о том, можно ли считать модерн продолжением неоромантической традиции, или его следует рассматривать как новое отдельное явление по отношению к предшествовавшим тенденциям историзма, — предмет продолжающихся споров. Наиболее обширную дискуссию на этот счет развернули историки архитектуры. М. Нащокина и Е. Борисова считают, что неорусский стиль и модерн отождествлять нельзя⁵. Е. Кириченко, А. Иконников и ряд других авторов рассматривают неорусский стиль как «направление», «вариант» или «национально-романтическую ветвь» модерна⁶. Д. Сарабьянов, рассматривая контекст не только архитектуры, но и изобразительного искусства, утверждал, что неорусский стиль существовал как вариант внутри модерна, хотя и стремился к самостоятельности⁷. Можно согласиться с точкой зрения Сарабьянова и рассматривать неоромантическую тенденцию как выражение раннего модерна.

Еще сами современники этих художественных процессов пытались осмыслить такое разграничение. Например, Иван Билибин писал о художниках мамонтовского кружка: «Создалась, наконец, целая полоса какого-то русского модерна, чисто западное веяние, заимствовавшее от русского только некоторые внешние формы. Многие из узоров Поленовой, Якунчиковой и Давыдовой очень красивы

³ Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже XIX — XX века. М.: Искусство, 1970. С. 140.

⁴ Там же. С. 134.

⁵ Нащокина М. Московский модерн. СПб.: Коло, 2011. С. 19, 66; Борисова Е., Каждан Т. Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 1971. С. 143.

⁶ Кириченко Е. Русская архитектора 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1978; Иконников А. Архитектура XX века. Утопии и реальность: в 2 т. Т. 1. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 147.

⁷ Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: Издательство МГУ, 1993. С. 286.

¹ Билибин И. Народное творчество Севера // Мир искусства. 1904. Т. 12. С. 317.

² Рескин Дж. Прерафаэлитизм // Мир искусства. 1900. Т. 4. С. 49–96.

³ Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 565.

⁴ Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. С. 108.

⁵ Там же. С. 207.

и декоративны, но это не русский стиль»¹. Билибин был прав в отношении «западного веяния» в том смысле, что европейские варианты стиля модерн тоже опирались на национальную традицию (германский эпос и дюреровская традиция графики в Германии, готика в Англии и Франции, национальный фольклор Скандинавских стран).

Художники абрамцевского круга испытали влияние прерафаэлитов. С одной стороны, представители этого течения вызывали интерес своей деятельностью в области прикладного искусства: это и мастерская Уильяма Морриса, и книжная графика Уолтера Крейна, оказавшие заметное влияние на творчество, например, Е. Поленовой. С другой стороны, пользовались популярностью их теоретические тексты: например, статьи Джона Рескина достаточно часто издавались в России на рубеже веков, в том числе в журнале «Мир искусства»². В среде московской художественной интеллигенции прерафаэлитизм понимался как «определенное философско-этическое осмысление жизни в творческом процессе», что делало его одной из основ символизма: в качестве подтверждения Г. Стернин приводит упреки друзей А. Блоку в «отречении от прерафаэлитизма»³, последовавшем за кризисом его ранних поэтических идеалов⁴.

Если, как пишет Г. Стернин, «пафос абрамцевских поисков всегда оставался в пределах обращенной в прошлое романтической утопии»⁵, то стиль, разрабатываемый художниками следующего поколения, был более индивидуализированным, и национальные черты в нем не были такими буквальными, а были одной из основ поиска нового художественного языка модерна. Кроме того, как отмечает Д. Сарабьянов, особенности национального варианта стиля модерн в России определило соседство с импрессионизмом и реализмом,