

Во всеобщей истории искусства именно авангард приобрел статус самого яркого и влиятельного явления родом из России. Но немногие знают, что революционным опытом Казимира Малевича, Василия Кандинского, Михаила Ларионова, Наталии Гончаровой, Ольги Розановой и других предшествовало сильное увлечение французскими импрессионистами. Другой малоизвестный феномен — возвращение многих мастеров авангарда к импрессионизму после радикальных экспериментов с художественной формой. Редчайшие импрессионистические картины кисти ключевых художников русского авангарда были впервые собраны вместе на выставке «Импрессионизм в авангарде» в московском Музее русского импрессионизма.

Приуроченная к выставке конференция объединила ведущих ученых из России, США, Италии и Великобритании. Статьи участников симпозиума будут интересны как специалистам, так и всем, кто хочет лучше понять истоки авангардных течений.



СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

ИМПРЕССИОНИЗМ В АВАНГАРДЕ

ИМ. ПРЕС. СИО. НИЗМ В АВАН. ГАРДЕ

Сборник материалов
международной конференции

Музей русского импрессионизма

ИМПРЕССИОНИЗМ В АВАНГАРДЕ

Сборник материалов
международной конференции

Музей русского импрессионизма
7–8 июня 2018 года

Авторы:

Джузеппе Барбьери

Ирина Карасик

Джон Э. Боулт

Ольга Муромцева

Сильвия Бурины

Наталья Мюррей

Ирина Вакар

Наталья Свиридова

Занфира Девятьярова

Михаил Тренихин

Анастасия Докучаева

Элисон Хилтон

Динара Дубровская

Александра Шатских

Константин Дудаков-Кашуро

Елена Якимович

Москва 2018



Сборник издан по результатам международной конференции, прошедшей в рамках выставки «Импрессионизм в авангарде» (Москва, 30 мая – 19 сентября 2018)

Даты проведения конференции
7–8 июня 2018 года

ОРГАНИЗАТОР ВЫСТАВКИ И КОНФЕРЕНЦИИ «ИМПРЕССИОНИЗМ В АВАНГАРДЕ»

Музей русского импрессионизма

Основатель *Борис Минц*

Директор *Юлия Петрова*

Главный хранитель *Наталья Свиридова*

Куратор выставки *Анастасия Винокурова*

Куратор конференции *Мария Мороз*

НАД ИЗДАНИЕМ РАБОТАЛИ

Редактор *Елизавета Новикова*

Дизайн и верстка *Марина Страуме, Дмитрий Анохин*

Корректор *Екатерина Лебедева*

Редактор и корректор английского текста *Мила Минтроп*

Перевод статей Дж. Барбьери и С. Бурины *Наталья Мазур*

Перевод статьи Э. Хилтон *Елизавета Новикова, Полина Усачёва*

БЛАГОДАРИМ ЗА ПРЕДОСТАВЛЕННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Государственную Третьяковскую галерею, Москва

Государственный музей современного искусства, Салоники

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Музей Гетти, Лос-Анджелес

Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

Приморскую государственную картинную галерею, Владивосток

Александра Аневского

Вэй Дуна

Николая Зыкова

Ивету и Тамаза Манашеровых

В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу использованы фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии, распространяемые по лицензии Creative Commons.

Партнер выставки и научной конференции

**ЭНЦИКЛОПЕДИЯ
РУССКОГО
АВАНГАРДА**

Содержание

6 Юлия Петрова. Предисловие

Секция I.

Влияние импрессионизма и постимпрессионизма на мастеров авангарда. Введение в историю понятия

- 10 Ольга Муромцева. «Импрессионисты» в русском авангарде начала 1910-х годов. История бытования термина и проблемы самоидентификации
- 19 Анастасия Докучаева. Русские авангардисты в диалоге с французским импрессионизмом. 1920–1930-е годы
- 27 Джон Э. Боулт. Студия импрессионистов
- 38 Наталья Мюррей. Николай Пунин: импрессионизм и современность
- 46 Сильвия Бурины. Елена Гуро: импрессионистическая поэтика?

Секция II.

Мировой контекст

- 58 Джузеппе Барбьери. Современность между импрессионизмом и авангардом
- 66 Динара Дубровская. Новое искусство в Китае: трактовка импрессионизма (Сунь Юньтай), постимпрессионизма (Пань Юйлян) и «авангарда» (Вэй Дун)
- 75 Елена Якимович. Автохромы Антонена Персонна: «отфильтрованный импрессионизм»

Секция III.

Значение импрессионизма и его отражение в искусстве XX века.

Персональный подход

- 84 Занфира Девятьярова. Алексей Явленский: эволюция живописного метода художника
- 91 Наталья Свиридова. Импрессионизм как путь к авангарду в творчестве Давида Бурлюка
- 100 Константин Дудаков-Кашуро. Марсель Дюшан — импрессионист и антиимпрессионист
- 105 Александра Шатских. Импрессионизм: начало и завершение пути Казимира Малевича
- 115 Ирина Карасик. Проблема импрессионизма в теоретической и педагогической деятельности Казимира Малевича
- 127 Ирина Вакар. «Возвратный импрессионизм»: Михаил Ларионов, Казимир Малевич

Секция IV.

- 138** **Дальнейшее развитие импрессионистических практик**
Михаил Тренихин. «Группа пяти»: островок лирического импрессионизма в океане соцреализма
- 148** Элисон Хилтон. Авангардный импрессионизм и поздний советский модернизм
- 158** Summary
- 165** Об авторах
- 170** Notes on Contributors
- 175** Список сокращений

Музей русского импрессионизма — молодая институция. Открывшись весной 2016 года, мы начали большую выставочную и просветительскую работу, благодаря которой у музея сложилась собственная постоянно расширяющаяся аудитория.

Однако еще задолго до открытия, на этапе планирования будущего музея, его основатель Борис Минц и музейная команда приняли решение о том, что развитие невозможно без научной работы. Именно научная работа — внутренняя, осуществляемая силами штатных сотрудников, а также внешняя, которую необходимо поддерживать, — отличает музей от выставочного зала.

В 2017 году началась подготовка очередной выставки под многозначным названием «Импрессионизм в авангарде». Именно авангард вошел в мировую историю искусства как самое яркое проявление русского художественного гения. Имена Казимира Малевича, Василия Кандинского, Михаила Ларионова, Наталии Гончаровой, Кузьмы Петрова-Водкина известны сегодня всему цивилизованному миру.

Вместе с тем немногие знают, что авангардные опыты и находки стали возможны только после того, как живописцы прошли школу импрессионизма. В личной истории каждого из названных мастеров и их соратников ученые находят пусть короткий, но чрезвычайно важный для становления руки и творческого видения период увлечения импрессионизмом. Русские «по ускоренной программе» освоили импрессионизм, пуантилизм, постимпрессионизм и догнали французов на стадии кубизма, чтобы вскоре удивить мир собственными изобретениями и совершить прорыв к беспредметности. Возврат к импрессионистическим принципам у мастеров авангарда происходит в 1930–1940-е годы, когда понятия «импрессионизм» и «свобода» опять оказались связаны воедино.

Редчайшие импрессионистические картины кисти ключевых мастеров авангарда и были показаны на выставке «Импрессионизм в авангарде», причем некоторые из них оказались в Москве впервые.

Осознавая острую необходимость изучения и публикации собранного материала, Музей русского импрессионизма впервые в своей истории приурочил к выставке одноименную конференцию. Вскоре после объявления о ней стало понятно, что событие станет международным — принять участие изъявили желание крупнейшие мировые специалисты по русскому искусству.

Подводя итоги конференции и публикуя сборник статей, мы хотим поблагодарить всех участников заседаний, в том числе гостей из-за рубежа; спикеров круглого стола; модераторов: в первую очередь, члена попечительского совета музея Илью Доронченкова, Константина Плотникова, Алексея Петухова и Нину Лаврищеву; а также Джеймса Баттервика, выступившего с блестящей лекцией о подделках в авангарде вначале перед участниками конференции, а затем и перед широкой публикой.

Мы рассчитываем, что прошедшая конференция положит начало традиции регулярно объединять ученых для продуктивного рассмотрения проблемных вопросов русского и мирового искусства, и надеемся приурочить следующую конференцию в своих стенах к одной из выставок 2020 года.

Юлия Петрова
Директор Музея русского импрессионизма

Елена Гуро: импрессионистическая поэтика?

Сильвия Бурины

Университет Ка' Фоскари, Венеция

Оценить импрессионистическую составляющую в творчестве Елены Гуро непросто: модерн и импрессионизм в России столь тесно переплетены, что разграничить эти явления трудно как в целом, так и внутри живописной и литературной практики художницы.

Важно подчеркнуть, что талант Гуро сначала обнаружился в живописи и графике, и лишь потом в литературе, а ее формирование было, прежде всего, связано с изучением изящных искусств. В прозе Гуро время движется то вперед, то назад; над всем преобладает ощущение движения, изменения. Опространствление времени на мгновение останавливает его ход и создает образ подвижного мира в его текучести. Соединение темпоральных данных с колористическими элементами приводит к тому, что время приобретает пространственные характеристики благодаря использованию цвета. С другой стороны, эти образы тяготеют к кинематографичности за счет одновременного использования разных точек зрения и simultанности накладывающихся друг на друга образов. Так текст начинает жить жизнью акварели, поэт становится художником и сливается с ним.

В ее творчестве связь между живописью и литературой была глубинной и неразрывной, хотя и не сводимой к поэтике импрессионизма; к примеру, графика, которой она иллюстрирует свои тексты, носит отчетливый отпечаток стиля модерн. «Устойчивые мотивы» и «фрагментарный жанр» — это элементарные импрессионистические структуры, на которых строится и письмо, и живопись: они «работают» в обеих системах и закладывают основу для образности Гуро.

Ключевые слова

русский импрессионизм | Елена Гуро | импрессионизм в литературе

Попытка установить связь между творчеством Елены Гуро [1] и импрессионизмом несет в себе двойной риск, во-первых, потому что импрессионизм и модерн в России связаны так тесно, что обращения к ним подчас невозможно разделить, это верно и применительно к изобразительному и литературному наследию Елены Гуро. Второй риск — методологического свойства: он связан с трудностью переноса понятия *импрессионизм* на литературу в значении эквивалентном живописи. Таким образом, помня об определенной Дмитрием Сарабьяновым специфике импрессионизма в русской живописи [2], прежде чем исследовать импрессионистические черты в наследии Елены Гуро, нам необходимо прояснить отношения между импрессионизмом в живописи и в литературе. Сформулируем

несколько предположений о том, какие структурные и семантические характеристики импрессионистической поэтики в сфере изобразительных искусств могут быть общими с литературой. Воспользуемся для этого классификацией, выработанной применительно к импрессионизму в живописи [3], чтобы прояснить, как это понятие может использоваться применительно к литературе для описания творческого процесса, который развивается аналогичным образом в литературе и в живописи:

- художники изображают видимый мир таким, каким он предстает в миг созерцания;

- они фиксируют общий очерк видимого явления (пространство и фигуры);

- повседневные позы персонажей и спонтанность их жестов подчеркивают момент видения и его мгновенность;

Все это относится к объективному миру, который существует независимо от индивидуума. В то же время, демонстрируя характер визуального восприятия,

- художники транслируют вибрирующее чувство неопределенности, неустойчивости форм;

- отмечают детали видимого мира и одновременно фиксируют сам взгляд на нем; определяют часть художнического взгляда как фрагмент зрительного внимания предполагаемого наблюдателя, поэтому по мере удаления от центра картины изображенные на ней формы теряют отчетливость.

Теперь попробуем определить, применимы ли эти художественные параметры в равной степени к другой семиотической системе, иными словами, можно ли их использовать для анализа литературного текста. Некоторые элементы позволяют предположить, для начала опираясь только на интуицию, что в данном случае живопись и литература тесно связаны и что писатели продолжали и развивали те же принципы, что и художники. Подтвердить допустимость и обоснованность такого переноса позволяют рассуждения Йозефа Франка применительно к исследованиям пространственной формы [4]. Он утверждал, что в двух художественных системах – в пластических искусствах, пространственных по своей природе, и в литературе, по природе своей темпоральной, эволюция эстетической формы в XX веке совпадает, поскольку искусство и литература попытались преодолеть элемент темпоральности в своей структуре. Так критик доказывает с сугубо формальной точки зрения полное соответствие эстетической формы в современном искусстве и в литературном тексте, представляющем собой «пространственную форму». Из этого следует, что к двум «изоморфным формам» применимы одни и те же параметры анализа, а следовательно, возможно вывести структурные характеристики импрессионизма в литературе из элементов импрессионизма в живописи.

Чтобы придать литературному тексту черты импрессионистической поэтики, нужно для начала ввести в него фиксацию мгновения, использование света в качестве стилеобразующего принципа, репрезентацию мира в состоянии текучести. С точки зрения структуры и жанра импрессионистическая проза предпочитает сложным сюжетным построениям романа «мелкие» жанры: очерк, набросок, фрагмент, стихотворение в прозе. Сюжет нередко заменяется сплетением эмоций, психологических состояний, ощущений, вызванных природой. Импрессионистическая проза ритмизована, музыкальна, граница между ней и поэзией если и существует, то крайне размыта. Она до предела насыщена колористическими и синезстетическими терминами. Главной задачей такой стилистической системы является передача мимолетных ощущений, мельчайших подробностей визуального восприятия. Воспользовавшись определением Франка, можно сказать, что некоторые элементы такого способа письма нуждаются в пространственном восприятии, а не в темпоральном, свойственном языку. Нас не должны удивлять открытые финалы и отрывочные фразы: «Короткие абзацы, лаконичные фразы, фрагментация текста, ослабленные нарративные связи — вот типичные стилистические приемы русской прозы начала XX века. Это было восстание против эпического стиля русского романа XIX века, которое обыкновенно называлось русским импрессионизмом» [5].

К этим соображениям методологического характера следует добавить некоторые исторические наблюдения. Импрессионизм в русской живописи расцветает между 1890-м и концом 1900-х годов; импрессионизм в литературе следует за ним и захватывает первое десятилетие XX века. Опыт Елены Гуро и ее современников подтверждает существование глубокой внутренней связи между двумя течениями, связи, которая выходит за пределы простой аналогии между двумя художественными аспектами, воспринимающимися как смежные. В России импрессионистическая живопись не только предопределила литературный импрессионизм, но и послужила настоящим подготовительным этапом в творческой истории импрессионистического письма. Так страница и полотно оказались небывало близки: показательно, что многие художники-импрессионисты были наделены и литературным талантом, как Константин Коровин или Виктор Борисов-Мусатов (Евгений Ковтун полагал, что цветовые характеристики полотен Гуро наследуют живописи Борисова-Мусатова [6]).

Кроме того, в импрессионизме принцип *ut pictura poesis* не ограничивается стремлением поэтов подражать живописи, а подтверждает саму возможность синтеза живописных, музыкальных и семантических элементов благодаря изменению средств репрезентации. Начиная с эпохи романтизма метр стал играть очень важную роль в отношениях между поэзией и визуальными искусствами: связь между импрессионизмом и верлибром носит глубинный характер и опирается на новое чувство времени и пространства. Поэзию Верлена часто сближают с эстетикой импрессио-

низма, учитывая внимание поэта к предметам и к тем ощущениям, которые вызывает в нас мысль или предмет; Верлен совершил немало суггестивных находок в этой области — таких, как систематическая номинализация синтаксиса за счет глаголов и прилагательных; производимый ей эффект называют «импрессионистическим» [7], [8].

Опыт импрессионистического письма не опирается на конвенциональную логику языка; это серия фрагментов, в которых странное или неожиданное ощущение, вызванное запахом, прикосновением, зрительным или визуальным впечатлением, выражается в терминах формальной или лингвистической неожиданности. Общий образ возникает из сложного узора фонетических созвучий и из визуальной природы самого образа. От читателя текстов Елены Гуро требуется отвергнуть стратегии лингвистической расшифровки и экзегетического толкования. Как и полотна импрессионистов, такие тексты должны восприниматься как опыт симультанной перцепции страницы, которая значима сама по себе. В этой перспективе Милица Баньянин пишет: «Метод Гуро включает непосредственное восприятие и его постоянную трансформацию, которая представлена как последовательность пространственных моментов, воспринимаемых одновременно; это можно сравнить с практикой „серий“ в живописи» [9].

Живописно-поэтический синтез Елены Гуро уникален, поскольку в ее случае мы имеем дело не только с профессиональной художницей и в то же время писательницей, но с творцом, задумывающим литературный текст одновременно и в прямой связи с иллюстрациями к нему. Ее иллюстрации — это не простое введение изображения в текст, но инструмент слияния вербальных и визуальных элементов; подобное соположение или введение изображения в текст создает новую организацию пространства и ведет к «опространствлению» текста. Пространственные характеристики подразумевают восприятие пространства, то есть страницы, как такого места, где согласованы гетерогенные по своей природе элементы текста (слово и изображение). Именно так устроены страницы Гуро.

В прозе Гуро время движется то вперед, то назад; над всем преобладает ощущение движения, изменения. Опространствление времени на мгновение останавливает его ход и создает образ подвижного мира в его текучести. Соединение темпоральных данных с колористическими элементами приводит к тому, что время приобретает пространственные характеристики благодаря использованию цвета. С другой стороны, эти образы тяготеют к кинематографичности за счет одновременного использования разных точек зрения и simultанности накладывающихся друг на друга образов. Так текст начинает жить жизнью акварели, поэт становится художником и сливается с ним.

Рассуждая о связях Елены Гуро с импрессионизмом, нужно помнить о некоторых важных биографических обстоятельствах: «Вспоминаю, как

впервые увидел, нашел ее. В тот день работающих было мало, и вдруг я увидел маленькое существо самой скромной внешности. Лицо ее было незабываемо. Елена Гуро рисовала гения (с гипса). Я еще никогда не видел такого полного соединения творящего с наблюдаемым. В ее лице был вихрь напряжения, оно сияло чистотой отданности искусству» [10].

Так Михаил Матюшин описывал свою первую встречу с будущей женой в мастерской художника-импрессиониста Яна Ционглинского, в которой занималась Елена Гуро. Учитель ценил ее талант, но не понимал новых течений в искусстве. Встреча художницы с композитором Матюшиным подтолкнула их обоих к новым поискам: «Мы стали искать „шкап“ человека, то есть отказались от старого трактованья реального, сводя его к простоте как в форме, так и цвете» [11].

Матюшин датирует отказ от «серебристого» импрессионизма Ционглинского 1905 годом: «От серебристого импрессионизма Ционглинского я постепенно, но уверенно перешел к развернутому светлому импрессионизму» [12].

В 1906 году они начали посещать художественную мастерскую, основанную Елизаветой Званцевой, где преподавали Добужинский и Бакст [13]. На художественное формирование Елены Гуро оказали очень большое влияние как контакты с Бакстом («опытный и культурный мирискусник») и Добужинским («мюнхенец эклектик» [14]), так и знакомство с разнообразными посетителями «башни» Вячеслава Иванова, располагавшейся в том же доме, что и школа Званцевой.

Важно подчеркнуть, что талант Гуро проявился вначале в живописи и графике, и лишь затем в литературе, а ее формирование было связано, прежде всего, с изучением изящных искусств; сама она писала Матюшину: «Мне начинает казаться, что в поэзии я что-то поняла, что уже раньше поняла в рисунке...» [15]. В ее творчестве связь между живописью и литературой была глубинной и неразрывной, хотя и не сводимой к поэтике импрессионизма; к примеру, графика, которой она иллюстрирует свои тексты, носит отчетливый отпечаток стиля модерн. Александр Флакер отталкивается от вопроса о синтезе искусств, ставя вопрос об отношении Гуро с живописью, с одной стороны, и музыкой — с другой, и напоминая о том, что Гуро была еще и художницей, а ее муж Михаил Матюшин — еще и композитором [16]. Обращаясь к музыкальным элементам, Флакер исследует ключевую проблему творчества Гуро — ее «стремление к синкретизму»; это стремление он считает типичной не только для нее, но и для всей эпохи чертой, которую нужно рассматривать в более широкой панораме того времени: «Время появления текста Гуро — это, разумеется, уже время поисков соответствия между музыкой и живописью у Чурлениса, Скрябина (Прометей) и Кандинского».

Проблема *Gesamtkunstwerk*, или универсального и синкретического характера произведения искусства, сыграла огромную роль в становле-

нии нового искусства. Тогда к синтезу слова и изображения стремились художники разных стран, но если принадлежавшие к их числу Кручёных, Маяковский и Хлебников останутся прежде всего поэтами, то Гуро — это особый случай, ведь для нее живопись и литература не существуют отдельно друг от друга. Она — живое гармоническое воплощение синтеза искусств; по словам Матюшина, «столько же поэт, сколько художник» [17].

Первым Гуро причислил к импрессионистам Владимир Марков, считавший ее, возможно, самой значительной представительницей русского импрессионизма [18]. Эта давно признанная дефиниция отчасти справедлива, хотя и нуждается в уточнении и корректировке в свете более поздних исследований. Несомненно, в ее рассказах, дневниках и акварелях присутствует изначальная установка, которую можно назвать импрессионистической; впоследствии ее стиль меняется, а в конце происходит любопытный феномен возвращения — возникает новое сближение с поэтикой импрессионизма, словно для того чтобы подтвердить соприкосновение многочисленных компонентов, которые сосуществуют, не сливаясь. Параллельно она следует стилевым тенденциям модерна в его неоромантическом изводе с интересом к сказке, легенде, фольклору. Смыкание с импрессионизмом подчеркивает ее обостренный интерес к зрению, к наблюдению, неизменно сосуществующий с другими суггестивными элементами.

В ее пейзажах, хранящихся в коллекциях Георгия Костаки и Зои Эндер [19], рядом с «серебристой» гаммой школы Ционглинского заметен особый интерес к цвету и работе со светом, характерный для поэтики импрессионизма. В то же время тенденция к использованию белого цвета, который накладывался энергичными мазками на поверхность первых слоев краски, так что оставалась видна фактура листа или холста, предвосхищает абстрактную и «метафизическую» живопись **ил. 14**. Акварели 1904–1905 годов явно отличаются яркими, чистыми, насыщенными светом тонами, которые наносились короткими мазками. В наброске «Окно» с изображением голубого окна (РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 2. Ед. хр. 7. Бумага, акварель. 50,5 × 32,2 см. Ок. 1910) **ил. 13** создано удивительное ощущение пространства и перспективы, достигнутое за счет того, что сам лист включен в общее цветовое решение и в некотором смысле завершает его. В ее дневниках того времени обнаруживается прямой перенос в текст визуальных и цветовых впечатлений, зачастую составляющих *pendant* к созданным тогда же живописным произведениям; это относится и к акварели «Окно», о которой она писала: «Окно голубее есть, и это окно для моего сына, это наша будущая прозрачность. У нее глаза в этом окне были материнские» [20].

Дневники Гуро — это не просто ее творческая лаборатория, они содержат ключи к прочтению всего ее творческого наследия; подчас эти заметки имеют отношение к реальным событиям, но в них никогда нет

определенности. Бросается в глаза точная параллель между шершавыми линиями ее карандашных набросков и фиксацией этих мгновенных впечатлений. В обоих случаях сюжет совершенно не важен, истории не существует, важна только способность интуитивно угадывать подлинную суть вещей; не чувствуется усилия, сопряженного с желанием создать событие, а есть только стремление художника зафиксировать свою сосредоточенность на отдельных деталях, которые указывают на суть вещей или приоткрывают ее. В живописи Елена Гуро создала аналог того, что в ее литературном творчестве Николай Харджиев определил как «фрагментарный жанр» ([21], [22]). Как и в живописи, в своей ранней прозе (к примеру, в разделе «Мелочи» книги «Шарманка») она пытается передать ощущения, показать ход, а не результат творческого процесса, где сам процесс и есть результат.

Чтобы понять, как складывался ее стиль, важно помнить некоторые специфические черты русского импрессионизма, а именно любовь к наброску и отказ от городских сюжетов. В графике и живописи русских импрессионистов изображения города — большая редкость.

Иконографическими источниками для нее часто служат впечатления от взаимодействия с северной природой финских ландшафтов, которые она так любила. Для нее была несомненно важна скандинавская культура и скандинавский импрессионизм, на что впервые указал Нильс Оке Нильссон. Кроме того, любовь к наброску может быть сопоставлена со стилистическим приемом незавершенности, неопределенности, который она сама именовала «импрессионизмом неясной мысли». В ее позднем творчестве незаконченность — знак движения к подразумеванию, как видно из ее письма 1913 года: «...от лаконизма подразумевания, который заставляет разгадывать книгу, спрашивать у нее новую, полуявленную возможность» [23].

В этой перспективе исследование живописи и литературного творчества Елены Гуро может быть не только компаративным, но и синхронным. При этом будет очень важна оценка Харджиева, который, подчеркивая неоспоримое влияние на нее символистов, тем не менее указывал на связь между ее поэтической прозой и новым поэтическим мировосприятием. Это проявилось в ее разрыве с традиционным каноном и в создании нового литературного и живописного жанра. Проза Гуро развивается необычным образом, включая в себя такие поэтические элементы, как ритм, эмоциональный синтаксис, поэтическое строение образа, так что в итоге трудно разделить поэзию и прозу: «Вольные ритмы. Проза в стихи, стихи в прозу. Проза — почти стихи» [24].

Процесс творческого воображения Гуро и ее взгляд обычно заключают мир в рамку, в картину, тяготеющую к уменьшению; в итоге создается впечатление движущегося мира. Указывая на ее связи с импрессионистической музыкой (Дебюсси, Лядов) и интерес к Скрябину, Харджиев

использовал слово, ключевое для понимания этой художницы-поэтессы: «...в отличие от символистов, у которых музыкальный синкретизм выражался, главным образом, в мелодизации стиха, у Гуро влияние музыки сказывается в композиционной структуре, в системе протекающих лейтмотивов» [25].

Сама Гуро записывает в дневнике комментарий к «Небесным верблюджатам»: «Куски фабул взятые как краски и как лейтмотивы» [26]. «Лейтмотивы» и «фрагментарный жанр» — вот структурные принципы импрессионизма, сближающие литературу и живопись благодаря тому, что они «работают» в обеих системах и составляют опору для творческого воображения.

Эти соображения раскрывают перед нами такую конструкцию образа, которой нельзя дать однозначное определение или прочно связать с тем или иным течением. В основе воображения Елены Гуро — не литературное мастерство, а философский и моральный взгляд на окружающий мир, в какой бы форме он нам ни являлся. В любом предмете — в белой березе, в «гордых» елях, в полевых цветах — есть душа. Это представление накладывает определяющий отпечаток на систему образов и рождает особое внимание к миру природы и вещей: «В каждой вещи есть ее душа — или вложенная в нее ее творцом-автором, или полученная ею из наслоений на нее окружающей жизни. Что-то на вещах остается от взглядов глаз, прикосновения пальцев, от наслоения эпох и времен...» [27].

Природа в творчестве Гуро оказывается далека от объективной живописи чистого импрессионизма. Она музыкальна и неопределенна, в ней больше психологизма, чем в традиционном реализме, она близка к чеховскому пониманию отношений между человеком и мирозданием. Природа очеловечивается, а человек становится частью природы. Так Гуро выходит далеко за пределы самого феномена импрессионизма. Уже Матюшин, понимая, насколько этого понятия недостаточно для описания творческого опыта его жены, попытался заменить *импрессионизм* — измененным выражением Осипа Дымова *душевный импрессионизм* [28].

Гуро зачарована анимизмом сказочных вещей, очеловечиванием типичных фольклорных форм; это сочетается в ней с тягой к точке зрения ребенка, позволяющей освободить образы от искажений взрослого взгляда; эти элементы часто соединяются вместе в одном мотиве ребенка-Адама. Фольклорные отсылки служат постоянным напоминанием о чудесном полуволшебном мире говорящих животных, вещей и природных элементов, который уводит нас в царства, неведомые самому принципу импрессионизма. Чтобы описать импрессионистическую поэтику Гуро, нужно найти в ее дневниках, что она сама понимала под импрессионизмом: «Я не против всяческого выделения импрессионизма, но просто за непосредственность впечатления, сурово, без всяких подтасованных, которые могут явиться от сидения на природе день за днем» [29]. «Тут

я могла проанализировать момент творчества и пришла к заключению, что нельзя навязывать настроения в личине одной определенной мысли, книги, наблюдения» [30].

Впечатление, мгновенное ощущение дают толчок к творчеству, но каждый момент творчества определяется жизненным опытом самого творца и возможен благодаря его способности заново пережить этот момент, подчиняясь «внутренней необходимости», как говорил Кандинский. Ничто не рождается напрямую из впечатления; оно дает лишь первый импульс к глубинным процессам, питаемым кладовой смыслов, прежде чем вылиться в репрезентацию ощущения.

Внутри макротекста творчества Елены Гуро несомненно присутствует импрессионистическая поэтика; она заметна в структуре образа и в его «пространственной форме», в предпочтении фрагментарных жанров, в устойчивых мотивах, повторяющихся по принципу серий, в мимолетных мгновенных впечатлениях от вечного потока бытия, в раздробленности несводимого воедино зрения, в использовании света, который рисует и пишет, превращаясь в стилистический принцип, в мгновенной смене красок и тонов. Импрессионистической можно назвать ее композицию: небольшие миниатюры, фрагменты, наброски, где напряжение создается колористическими эпитетами, ритмом слов и линий. Импрессионистической можно назвать ту технику, при помощи которой она конструирует образы, синтезируя их с содержанием не только феноменологического характера. Благодаря этому импрессионизм парадоксальным образом сочетается с модерном, и возникает совершенно оригинальный фигуративный аппарат, который только условно можно назвать «эkleктичным»; в общей импрессионистической ткани угадывается шаг в будущее — к полному отказу от фигуративности, к абстракции.

Элементы импрессионистического стиля составляют важный этап художественных исканий Гуро и проявляются в обеих «системах» — в литературе и в живописи, благодаря тому, что литературное и художественное творчество организованы в соответствии с одними и теми же структурными принципами, хотя в сюжете изображения мы ощущаем одновременно и восходящий к Борису-Мусатову сенсуализм, насыщенный символическими значениями, и декоративный почерк модерна, и детский взгляд как способ создания иных перцептивных структур, подчас приобретающий формальные черты неопрimitивизма, и способность угадывать и предвосхищать в экспериментальном языке новаторство абстракционизма. Сильнее формальных предпочтений на ее творчестве сказались этические, духовные, если не прямо теологические убеждения, глубоко русское восприятие красоты, которой недостаточно мимолетного мгновения и которая ищет в абстракции ту первозданную ноуменальную праформу, которой импрессионизм пожертвовал ради объективности зрения.

Примечания

- [1] Часть материала была опубликована в: *Burini S. Elena Guro: poetica dell'impressionismo?* // *Europa Orientalis*. Vol. 13. 1994. № 1. Pp. 7–21.
- [2] См. *Сарабьянов Д.В.* Импрессионизм и стиль модерн в конце XIX века. В кн.: *Русская живопись XIX века среди европейских школ*. М.: Советский художник, 1980. С. 166–181.
- [3] *Усенко Л.В.* Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов-на-Дону: Из-во Ростовского универ-та, 1988. С. 96.
- [4] *Frank J.* The Idea of Spatial Form. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1991.
- [5] *Нильссон Н.О.* Елена Гуро и скандинавский импрессионизм // *Europa Orientalis*. Vol. 13. 1994. № 1. Pp. 85–92.
- [6] *Ковтун Е.Ф.* Елена Гуро. Поэт и художник // *Памятники культуры. Новые открытия*. М.: Наука, 1977. С. 317–326.
- [7] *Scott D.* Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- [8] *Florence P.* Mallarmé, Manet, Redon: Visual and Aural Signs and the Generation of Meaning. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- [9] *Banjanin M.* Elena Guro's City Series: Impressions by Day and Night // *Europa Orientalis*. Vol. 13. 1994. № 1. Pp. 23–38.
- [10] *Матюшин М.* Русские кубофутуристы // *К истории русского авангарда*. Stockholm: Hylaea Prints, 1976. С. 135.
- [11] *Матюшин М.* Русские кубофутуристы. С. 137.
- [12] Там же.
- [13] *Добужинский М.В.* Воспоминания. М.: Наука, 1987. С. 272.
- [14] *Матюшин М.* Русские кубофутуристы. С. 137.
- [15] Письмо Е.Г. Гуро к М.В. Матюшину, без даты. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 44.
- [16] *Флакер А.* Загадка скрипки Пикассо // *Europa Orientalis*. Vol. 13. 1994. № 1. Pp. 93–104.
- [17] *Ковтун Е.Ф.* Елена Гуро. Поэт и художник.
- [18] *Markov V.* Storia del futurismo russo. Torino: Einaudi, 1973. P. 15.
- [19] *Гурьянова Н.* Елена Гуро и русский авангард // *Scando-Slavica*. 1990, № 36. С. 91.
- [20] *Elena Guro's Diary* // *Elena Guro: Selected Prose and Poetry* / Ed. A. Ljunggren, N.Å. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1988. P. 48.
- [21] *Харджиев Н., Гриц Т.* Елена Гуро (К 25летию со дня смерти) // *Книжные новости*. № 7. 10 апреля. 1938. С. 41.
- [22] *Гурьянова Н.* Елена Гуро и русский авангард. С. 92.
- [23] Письмо Е.Г. Гуро к А.Е. Кручёных, 1913. Государственный музей В.В. Маяковского. Ф. 7. Оп. 1. 7900.
- [24] *Дневник Елены Гуро*. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 3.
- [25] *Харджиев Н., Гриц Т.* Елена Гуро. С. 41.
- [26] *Дневник Елены Гуро*.
- [27] Письмо Е.Г. Гуро к неустановленному лицу, без даты. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 4–5.
- [28] *Матюшин М.* Русские кубофутуристы. С. 138.
- [29] *Дневник Елены Гуро*. Л. 427–428.
- [30] Письма Е.Г. Гуро. к М.В. Матюшину, 1902–1907 и без даты. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 44. Л. 173–174.





Ил. 13. Елена Гуро
Окно. Около 1910
Бумага, акварель. 50,5 × 32,2
РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 2.
Ед. хр. 7.

Ил. 14. Елена Гуро
Утро великана. 1910
Холст, масло. 70 × 85
ГРМ