

Научная статья /  
Research Article

<https://elibrary.ru/VTCJME>  
УДК 821.161.1.0 + 821.133.1.0  
ББК 83.3(2Рос=Рус)53 +  
85.143(4Фра)52

## ЖИВОПИСНЫЕ МОТИВЫ АРНОЛЬДА БЁКЛИНА В ПОЭЗИИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

© 2023 г. Е.В. Кузнецова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького*

*Российской академии наук, Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 21 января 2022 г.*

*Дата одобрения рецензентами: 13 марта 2022 г.*

*Дата публикации: 25 марта 2023 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-238-275>

**Аннотация:** Творчество швейцарского художника Арнольда Бёклина (1827–1901) — яркая страница европейской культуры. Его картина «Остров мертвых» в течение нескольких десятилетий в начале XX в. была любимым полотном русской интеллигенции. В статье предпринята попытка рассмотреть эволюцию восприятия живописи Бёклина в эпоху русского модерна в поэзии, критике и общественном сознании. Основным материалом исследования является лирика К. Фофанова, А. Фёдорова, Н. Клюева, И. Бунина, Андрея Белого, И. Эренбурга, Саши Черного, И. Савина и А. Тарковского. К. Фофанов и Н. Клюев увидели в живописи художника глубокое отражение своих раздумий о чередности рождения и умирания в жизни каждого человека и в судьбе всего человечества. А. Фёдоров обращается к образам Бёклина для создания собственной версии мифа об Орфее и Эвридике. И. Бунина привлекала лирика природы, пейзажи настроения, выражающие вечную красоту мироздания. Андрея Белого интересовали родственные его собственным исканиям опыты Бёклина в живописной мифопоэтике. В поэзии И. Савина и А. Тарковского «Остров мертвых» меняет свое символическое наполнение: из символа величия смерти он становится печальным памятником русской дореволюционной жизни, смытой волной исторических катаклизмов.

**Ключевые слова:** А. Бёклин, «Остров мертвых», античная мифология, живописные мотивы, лирика, русский модернизм, символизм, рецепция, экфрасис.

**Информация об авторе:** Екатерина Валентиновна Кузнецова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

**E-mail:** [katkuzi@mail.ru](mailto:katkuzi@mail.ru)

**Для цитирования:** Кузнецова Е.В. Живописные мотивы Арнольда Бёклина в поэзии русского модернизма // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 1. С. 238–275. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-238-275>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

*Studia Litterarum*,  
vol. 8, no. 1, 2023

## ARNOLD BÖCKLIN'S PICTORIAL MOTIFS IN THE POETRY OF RUSSIAN MODERNISM

© 2023, Ekaterina V. Kuznetsova

*A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

*Received: January 21, 2022*

*Approved after reviewing: March 13, 2022*

*Date of publication: March 25, 2023*

**Abstract:** The work of the Swiss artist Arnold Böcklin (1827–1901) is a bright page of European culture. His painting “Island of the Dead” for several decades in the early 20<sup>th</sup> century was a favorite canvas of the Russian intelligentsia. The article attempts to consider the evolution of the perception of Böcklin’s painting in the era of Russian Art Nouveau in poetry, criticism and public consciousness. The main material of the study is the lyrics of K. Fofanov, A. Fedorov, N. Klyuev, I. Bunin, Andrei Bely, I. Ehrenburg, Sasha Cherny, I. Savin and A. Tarkovsky. Fofanov and Klyuev saw in the painting of the artist a deep reflection of their thoughts about the succession of birth and death in the life of each person and in the fate of all mankind. Fedorov turns to the images of Böcklin to create his own version of the myth of Orpheus and Eurydice. Bunin was attracted by the lyrics of nature, mood landscapes expressing the eternal beauty of the universe. Andrei Bely was interested in Böcklin’s experiments in pictorial mythopoetics related to his own searches. In the poetry of I. Savin and Tarkovsky’s “Island of the Dead” changes its symbolic content: from a symbol of the greatness of death, it becomes a sad monument to Russian pre-revolutionary life, washed away by a wave of historical cataclysms.

**Keywords:** A. Böcklin, “Island of the Dead,” ancient mythology, pictorial motifs, lyrics, Russian modernism, symbolism, reception, ecphrasis.

**Information about the author:** Ekaterina V. Kuznetsova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

**E-mail:** [katkuzi@mail.ru](mailto:katkuzi@mail.ru)

**For citation:** Kuznetsova, E.V. “Arnold Böcklin’s Pictorial Motifs in the Poetry of Russian Modernism.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 238–275. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-238-275>

### **Арнольд Бёклин в истории живописи**

Швейцарский живописец Арнольд Бёклин (1827–1901) был ярким представителем художественного символизма в европейском искусстве. Он родился в Швейцарии, в Базеле, учился живописи в Академии художеств в Дюссельдорфе, а в юности много путешествовал по Европе. Последние девять лет жизни живописец провел в Италии и умер в 1901 г. на своей вилле близ Фьезоле. Путешествия и знакомства со многими выдающимися людьми своего времени позволили ему синтезировать в своем творчестве художественные идеи, будоражившие в ту пору Европу и так или иначе отразившие настроения эпохи «конца века». Творчество Бёклина отличается многими переходными чертами, его называли символистом и неоклассиком, последним романтиком и провозвестником сюрреализма [8].

Особую популярность ему принесли аллегорические печальные пейзажи и сюжетные картины на темы античной мифологии, которые составляют два основных направления его творчества. Бёклин очищает реальность от всего сиюминутного, бытового, преходящего ради выявления подлинного, вечного, ценностного. Его символизм был не книжным, не теоретическим, а глубоко прочувствованным и пережитым, он так изображал предметы и стихии, что за внешней оболочкой ощущалась некая таинственная неуловимая сущность. В полной мере это завораживающее умение проявилось в его самой знаменитой картине — «Остров мертвых» (*Die Toteninsel*). С 1880 по 1886 гг. художником было создано пять версий картины для разных заказчиков, и каждая новая версия отличалась от предыдущей. Сохраняя общую композицию и сюжет, живописец менял цветовую гамму, освещение и находил новые оттенки настроения всего

полотна — от мрачного трагизма до светлой грусти. Четыре дошедших до нас варианта «Острова мертвых» представляются частями одного лирического художественного произведения, в котором смертельная тоска и скорбь сменяются полным покоем, а время отступает перед вечностью. Меланхоличность «Острова» в точности отражала те настроения в обществе, которые обозначались словом «декаданс»: мрачные предчувствия, интерес к потустороннему миру, ощущение усталости от жизни, отторжение грубой земной реальности.

К моменту своей смерти в 1901 г. Бёклин считался признанным швейцаро-немецким мастером современной живописи (помимо Базеля значимая коллекция его картин хранится в Мюнхене). Немецкий композитор-романтик Генрих Шульц-Бойтен написал симфоническую поэму «Остров мертвых» (1890). Макс Регер создал в 1913 г. цикл композиций для симфонического оркестра «Четыре поэмы по А. Бёклину» (*Vier Tondichtungen nach A. Böcklin, Op. 128*), в котором третья часть называется «Остров мертвых». Но очень скоро в Европе его стали забывать — изобразительное искусство и архитектуру захватывали постимпрессионистские и авангардные течения [5]. Однако в России Серебряного века все обстояло совершенно иначе, и в нашей стране художник снискал громкое посмертное признание в первые десятилетия XX в. Целью данной статьи является рассмотрение эволюции восприятия живописи Бёклина в эпоху русского модерна в поэзии, критике и общественном сознании, но основным материалом исследования станет лирика К. Фофанова, А. Фёдорова, Н. Клюева, И. Бунина, Андрея Белого, И. Эренбурга, Саши Черного, И. Савина и А. Тарковского, оставивших самые яркие образцы поэтической рецепции бёклиновской живописи.

### **Арнольд Бёклин в русской культуре рубежа XIX–XX вв.**

В России известность к художнику пришла в то время, когда в Европе его слава уже пошла на спад. Интерес к живописцу прослеживался и ранее, во второй половине XIX в., в творчестве В. Поленова, И. Репина, В. Стасова и других художников. В. Серов, например, в письме из Флоренции в 1887 г., передавая свои впечатления от итальянской природы, писал: «Кипарисы качаются по-бёклиновски» [17, с. 91]. Но только в 1900-е гг. «его имя стало почти нарицательным» [9, с. 52], а известность выплеснулась за пределы круга художников.

В самом конце XIX в. в русской печати начинают появляться аналитические статьи о творчестве живописца. Один из первых подобных документов — статья Ивана Коневского «Живопись Бёклина (Лирическая характеристика)» (1897), написанная под впечатлением от произведений художника, которые русский поэт увидел в картинных галереях и на выставках во время поездки по Германии и Швейцарии. Статья была опубликована в книге «Мечты и думы», изданной еще при жизни Коневского в 1900 г. Анализ статьи демонстрирует, «как явление, бывшее в культуре всеобщим достоянием, “общим словом” (А.В. Михайлов), наполняется тем личным, напряженным содержанием, которое именно благодаря своему субъективизму отражает самые глубокие и проблематичные смыслы целой культурной эпохи» [9, с. 52]. Метафизическая живопись Бёклина оказалась созвучна мировидению мистически настроенного молодого поэта.

Но статья Коневского — это гимн не столько самому художнику, сколько природе, раскрывшей свои тайны и силу воздействия на его полотнах. Коневской был захвачен метафизикой природного мира, его гармонией и разнообразием, образами мифологии и истории, «он хотел бы найти переходы между фантазией и природой, между физическими процессами и мифологическими», и ему казалось, что Бёклин эти тонкие грани сумел уловить [9, с. 54]. Коневского потряс реализм художника, красочная плоть, в которую он смог облечь свои видения на темы греческой и римской мифологии: «Край Бёклина — край, кипящий млеком и медом, и в то же время он открыт, всем ветрам открыт. <...> Беклин упивается, залюбовывается миром, млеет перед ним, полный неги, но нигде не забывается, ничьим не дает смутить себя чарам» [25, с. 161–162]. Коневской подчеркивает принцип всеединства в творчестве Бёклина: одна сила живет в воде, в деревьях, в мифических существах, средневековых рыцарях, христианских апостолах... Века и культура, древнее и новое прорастают друг в друге. В заключении статьи поэт пишет: «В зыбких, провеянных ветром картинах Бёклина сказывается гетевский чистый пантеизм, исчерпывающий мир в неустанном “Werden” единой мировой души» [25, с. 168]. Русскую природу (прежде всего, природу русского Севера) с прозрачностью воздуха и неяркой цветовой палитрой Коневской постигает через полотна художника, запечатлевшего Альпы и ландшафты Средиземноморья в своеобразной, несколько сухой манере, характеризующейся ясностью линий, приглушенным ка-

лоритом. По мнению И.Д. Чечота, молодого поэта-символиста в творчестве Бёклина «несомненно привлекает отсутствие социальной тематики, отсутствие историзма в какой бы то ни было форме, а также начальная и конечная власть природы над человеком» [9, с. 59].

В 1899 г. вышел обзор «Арнольд Бёклин, Франц Стук и Саша Шнейдер» с иллюстрациями «новых» европейских художников, подготовленный П. Ге для журнала «Жизнь» (1899, № 4), в котором Бёклин рассматривался как основоположник неоклассического направления в немецком искусстве, ориентированного на античное наследие [21, с. 119] и продолженного в работах его младших современников Франца фон Штука (1863–1928) и Карла Александра Шнайдера (1870–1927).

Русский поэт и критик М. Волошин познакомился живописью художника в Базеле и в Мюнхене в 1899–1900 гг. во время своих зарубежных путешествий и стал одним из пропагандистов его живописи в России. Когда Бёклин умер 3 января 1901 г., Волошин написал о нем проникновенный некролог, впервые опубликованный в газете «Русский Туркестан» (1901, № 14, 31 янв.). Кратко коснувшись его биографии и художественного метода, Волошин провозглашает его предвестником неореалистического искусства: «Он сумел воссоздать в своей душе все красочные фантазии грека-реалиста со всей их фантастичностью и во всем их реализме. Нимфы, тритоны, сатиры, кентавры и всякие другие фантастические существа живут на его картинах своей особенной, но вполне реальной и обыденной жизнью. Это полулюди, полуживотные. Они живут в лесах, в полях, играют в морских волнах. В их лицах столько жизненности и правдивости, что ужасно трудно заподозрить их в небытии. <...> Словом, в картинах Бёклина все фантазии греческого художника, прошедшие через волшебные таинства современного колорита» [18, с. 319–320]. В конце некролога критик сетует, что творчество Бёклина, как и многих других европейских художников и писателей, приходит в Россию с запозданием на двадцать-тридцать лет.

Более подробно Волошин проанализировал некоторые бёклиновские полотна в своих заметках «Листки из записной книжки» (1901). Картины художника он считал исполненными жуткой таинственности: «Таков и “Остров мертвых”. Из черных, тяжелых глянцевиных волн неведомого моря поднимаются отвесные скалы маленького острова, между которыми неподвижно стоит группа траурных кипарисов. Между ними виднеются остатки

каких-то белых памятников и зданий. Над островом нависло темное, низкое, пасмурное небо. К полуразрушенной пристани бесшумно подплывает маленькая черная лодка, в которой стоит загадочная белая фигура, странно выделяясь в надвигающихся сумерках...» [20, с. 338]. Волошина интриговали символическая многозначность и скрытые смыслы полотен Бёклина, который виделся ему предтечей нового искусства.

Второй номер журнала «Мир искусства» за 1901 г. также был посвящен кончине Бёклина и открывался значительной подборкой его репродукций и фототипическим портретом самого живописца: «Танец в честь Вакха», «Летний день», «Война», «Портрет матери художника», «Остров жизни», «Святылище Геракла», «Осенние думы», «Священная роща», «Шествие в храм Вакха», «В море», «Нападение пиратов», «Под стражей дракона», «Три возраста», «В беседке»<sup>1</sup>. В этом номере статьей на смерть Бёклина откликнулся художник и искусствовед И. Грабарь, который с восхищением пишет о фресках и подлинниках его картин, увиденных в Базеле и Мюнхене. Грабарь считает Бёклина истинно немецким художником, выразителем национального духа, сравнивает его с Гёте, Тицианом и даже с Микеланджело. Русский художник восхищается способностью Бёклина выражать на полотне всю палитру своих настроений от смертельной тоски («Руины на берегу моря», «Вилла на море», «Одиссей и Калипсо») до бурного веселья («Игра наяд», «Игра волн») и сообщать их зрителю, а также вызывать размышления о вечных вопросах.

Отдельного анализа удостоивается и «Остров мертвых», который поражает Грабаря глубиной своего содержания: «И многое еще в нем найдется, в этом заколдованном “острове”. Что за чудная сила должна быть у человека, чтобы суметь столько выразить. И без всяких страшилищ, без черепов, без скелетов, без смертей и без чертей. Эта способность самими простыми средствами достигать величайшего впечатления — у Бёклина изумительна» [22, с. 93].

Таким образом, широкую популярность в России живописец обрел уже после смерти. Во многом этому способствовала публикация в виде журнальной иллюстрации его знаменитой картины «Остров мертвых» в 1902 г. в популярном издании «Журнал для всех» (1902, № 2). Ее сопровождали

<sup>1</sup> Некоторые названия картин отличаются от принятых ныне. В связи с тем, что сам художник не всегда подписывал свои полотна, часто названия давали издатели репродукций.

два одноименных стихотворения К. Фофанова и А. Федорова, к анализу которых мы еще обратимся. Но скажем предварительно еще несколько слов о восприятии швейцарского художника в России и особенно о поразительном успехе его полотна «Остров мертвых».

В 1906 г. сборник С.К. Маковского «Страницы художественной критики», посвященный анализу работ зарубежных и русских художников, открылся статьей, посвященной именно Бёклину, которого критик именует «большой, настоящий живописец», отмечает разноплановость его таланта (пейзажи, аллегории, исторические картины, портреты, фрески), хвалит за искренность, цвет и форму (композицию) его работ. Но самое большое достоинство живописи Бёклина, по мнению Маковского, — это *соединение живописи и поэзии* (картину с таким сюжетом живописец даже создал, избрав два вида искусства в виде двух муз у фонтана): «Во многих его картинах поэзия, может быть чище и прекраснее, чем живопись. <...> Искусство его не столько *рисует*, сколько *разоблачает*, действуя намеком и настроениями, открывая сказки и символы там, где можно видеть лишь художественность» (курсив автора. — Е.К.) [26, с. 30]. Под «поэзией картины» Маковский, по его собственным словам, понимал «интимное чувство художника, его духовное проникновение “по ту сторону” изображенных реальностей, выявленное на холсте в образах, в рисунке, в тонах, во всей непреодолимой цельности воздействия» [26, с. 28–29]. И Бёклин достиг высшего совершенства в передаче этой «поэзии», в проникновении «по ту сторону» реальности: «Он не пишет “с натуры”, но воображает и одушевляет природу. Его пейзажи и населяющие их образы, люди и мифические существа, живут своей собственной правдой, интимной и многозначительной. Природа Бёклина прозрачна и осязательна, романтична и реальна, великолепна, как экзотическая греза, и задушевна, как колыбельная песнь» [26, с. 31].

Восторженный тон статьи Маковского свидетельствует о том авторитете, которым пользовался Бёклин в это время в русских эстетических кругах. И такое преклонение вполне объяснимо. Середина 1900-х гг. в России была временем расцвета неомифологизма и увлечения античностью в литературе, театре, критике и философии, временем высших достижений символизма, нацеленного на проникновение за грань бытия, и творчество Бёклина прекрасно вписалось в эти духовные и эстетические искания.



В скором времени репродукция картины «Остров мертвых» висела на стене чуть ли не в каждой квартире образованной семьи или того, кто хотел слыть тонко чувствующим человеком, наделенным художественным вкусом. Известности «Острова мертвых» способствовали качественные и недорогие репродукции, выпущенные огромным тиражом издательством Ф. Гурлита в разных форматах, в том числе и в формате почтовых открыток. Возможно, именно о такой репродукции вспоминал позднее И. Эрэнбург: «Париж мне нравился, но я не знал, как к нему подойти. Я пошел на выставку и ужаснулся. О живописи я не имел никакого представления; в моей московской комнате на стене висели открытки “Какой простор!” и “Остров мертвых”. Я думал, что картины должны быть со сложным сюжетом, а здесь художники изображали дом, дерево, того хуже — яблоки» [34, с. 102].

В среде русской интеллигенции Бёклин был особенно популярен как выразитель тоски по недостижимому Золотому веку, утопически прекрасному миру, иной реальности... В первые десятилетия XX в. он, пожалуй, был в России самым знаменитым современным зарубежным художником. О его необычайной славе свидетельствуют такие высказывания: «В живописи, — признавался Леонид Андреев, — люблю больше всего Бёклина» [24, с. 3]. М. Волошин в 1907 г. в газетной рецензии размышляет о тонких «бёклиновских проникновениях» в самую суть природы [19, с. 454], а в статье 1912 г. рассуждает о картине «Остров мертвых», даже не называя ее и, очевидно, полагая, что читатели прекрасно поймут, о каком живописном произведении идет речь [19, с. 319]. Картина произвела глубокое впечатление и на С. Рахманинова. В 1908–1909 гг. он создал симфоническую поэму «Остров мертвых», в звучании которой постарался передать легкий плеск волн и настроение мистического постижения смерти.

На полотне Бёклина изображена лодка, подплывающая к одинокому скалисту острову-кладбищу, поросшему кипарисами — символами скорби и памяти по умершим, издревле сажаемыми на кладбищах. Лодкой правит гребец, который перевозит к месту последнего пристанища душу умершего — торжественно-одинокую фигуру, закутанную в белый саван. Сюжет картины восходит к античной мифологии, и фигуру гребца можно соотнести с древнегреческим Хароном, перевозчиком душ умерших через подземную реку Стикс. Согласно греческим сказаниям, души любимцев богов и героев находят последнее пристанище на островах, омываемых водами Стикса

и получивших название Острова Блаженных, а простые смертные томятся в подземном царстве. Возможно, «Остров мертвых» также был вдохновлен видом венецианского острова-кладбища Сан-Микеле, куда умерших по традиции переправляли на черных лодках-гондолах и где произрастают такие же траурные кипарисы, какие изображены на картине. Волошин полагал, что на полотнах «Остров мертвых» и «Вилла у моря» запечатлены окрестности североитальянских озер, особенно озера Комо [18, с. 319].

### **Рецепция образов Бёклина в поэзии русского модернизма 1900-х гг.**

Увлечение русской публики Бёклином оставило след и в литературе. Живописные мотивы художника отразились в творчестве разных поэтов, и каждый по-своему преломил живописные образы художника.

К. Фофанов был одним из первых. Он увидел в его сюжетах образное отражение проблемы жизни и смерти, а также идеи метемпсихоза, или перерождения душ, которая была весьма популярна на рубеже XIX–XX вв. и проявилась в творческих поисках многих авторов (И. Бунин, Ф. Сологуб, М. Волошин, А. Герцык, Е. Дмитриева и др.). По мнению А.В. Сапожкова, «эта древняя теория убеждала ее апологетов в целостности мироздания, в незримой, глубинной связи, существующей не только между людьми разных поколений, но и между душой человека и душой природы и, в конечном итоге, мировой Душой, или, по терминологии поэта, “бессмертным Разумом”» [6, с. 38]. Фофанова занимают вечные вопросы смысла человеческого бытия перед лицом неминуемой смерти, истоки собственной души и ее связь со стихиями и природными явлениями. Если многие стихотворения поэта представляют собой весьма лаконичные или даже обрывочные зарисовки и наброски, то стихотворение-экфрасис «Остров мертвых» (1902), напечатанное в уже упомянутом «Журнале для всех», является одной из самых развернутых лирических пьес поэта, в которой отражаются его размышления на данные темы:

Здесь **остров мертвых!** Здесь навек  
Находит пристань человек  
В тот час, когда, смежив свой взор,  
Земной теряет кругозор.

Здесь **молчаливые гробы**  
Уснувших пасынков судьбы  
**Везет нахмуренный Харон**  
Туда, во мрак, где — тишь и сон!

И вот **причалила ладья** —  
От мук земли, от бытия  
**К волшебной пристани своей,**  
**В эдем неведомых аллей,**  
Где все — любовь, все — тишина  
Нерасторгаемого сна,  
Где страх неволен, потому  
Что в смерти нет дорог ему.

*Безмолвно дремлет пышный сад;*  
И тихий свет у балюстрад,  
И алый отблеск здесь и там —  
И в вышине, и по водам —  
Скользит чуть зримый, как мираж,  
Земных закатов чуткий страж!  
И неземная благодать  
Готова в лоно воспринять.

Прозрачный мрак кругом навис.  
**За кипарисом кипарис**  
Пирамидальной стеной  
Уходит к дали роковой,  
Где, не сторев, сквозит закат...  
**И в куще спрятанный каскад**  
По крутизне меж горных трав  
Без шума прядает стремглав.

*Цветы узорные кадят*  
*До неги сладкий аромат;*  
*Их белизны, их бирюзы*

*Не тронут крылья стрекозы,  
Пчела не выпьет мертвый мед,  
И легкий бабочки полет,  
Как пух на бархате плаща,  
Вдруг застывает, трепеща...*[33, с. 337–338]<sup>2</sup>

Несмотря на то что стихотворение было создано Фофановым как поэтическое сопровождение к журнальной иллюстрации, он не воспроизводит буквально сюжет картины, а подвергает образ загробного мира заметному переосмыслению. Мы выделили в процитированном тексте жирным шрифтом строки, которые имеют соответствие с картиной Бёклина. А курсивом мы отметили строки, в которых Фофанов рисует собственное представление о реальности по ту сторону земного бытия. Если на картине изображен каменистый, довольно пустынный остров, на котором растут только кипарисы, то воображение поэта создает пышный благоухающий сад, наполненный жужжанием пчел и порханием бабочек. Тем самым Фофанов заметно смягчает минорное настроение этого сюжета, разворачивая архетипичный культурный образ Рая, или Божьего сада, и провозглашая победу смерти-избавительницы над хаосом жизни<sup>3</sup>. Вероятно, именно искусно и аллегорично выраженная *общность души человека и природы*, а также идея неразрывности цепи человеческих поколений и культурной памяти привлекла поэта в картине «Остров мертвых».

Одноименное стихотворение А. Фёдорова, также сопровождавшее в 1902 г. журнальную иллюстрацию «Острова мертвых», представляет собой скорее небольшую поэму о романтической любви. После смерти возлюбленной молодой человек не захотел жить дальше и добровольно последовал за ней в царство мертвых. И вот что он увидел:

Нас ждал **челнок, и в нем, как легкий дым,**  
**Белелся кормчий.** Мы в челнок вступили  
И отошел он сам от берегов, не дрогнувши,

2 Выделение по тексту здесь и далее мое. — Е.К.

3 Можно также предположить, что, описывая райский сад, Фофанов откликнулся и на более оптимистичное полотно Бёклина «Остров живых», изображающее прекрасный сад на острове и известное по репродукции в журнале «Мир искусства» (1901, № 2).

Не взволновавши воду,  
Как будто берег уходил от нас,  
А мы, втроем, недвижимые стояли. <...>

Так сорок дней мы плыли. Наконец  
Приблизились мы к **острову** родному.  
Под небом тишины, средь вечных вод,  
Таких же нескончаемых, как небо,  
Казался он **оазисом** немым.

На острове стоял великий замок,  
Подобный склепу. Вырос этот **склеп**  
**Из дикой глыбы пепельного камня.**  
И окна в нем светились, как глаза,  
Твои глаза, когда была ты мертвой.  
И ни цветов, ни трав там не росло,  
Один лишь плющ вился змеей по стенам.  
Да **кипарисов мрачная семья,**  
Подобная надгробным обелискам,  
Темнела мертвой зеленью своей.  
Вода вливалась в **узкие ворота.**  
Покорный взгляду кормчего челнок  
Вошел туда, и тихо мы вступили  
В безмолвный круг обожествленных душ... [32, с. 101–103]

Сюжет поэмы отдаленно перекликается с древнегреческим мифом об Орфее и Эвридике: влюбленную пару разлучает смерть, не в силах жить на земле без возлюбленной, герой отправляется за ней в царство теней. Но Фёдоров не следует сюжету мифа до конца. Его герой не пытается вернуть возлюбленную к жизни, он сам остается с нею в загробном мире, точнее, там пребывает его душа, а тело продолжает пока существовать на земле. О том, что физически герой жив, сообщается в финале текста.

Если в мифе об Орфее и Эвридике загробная жизнь рисуется как мрачное, вечно печальное царство теней и противопоставляется красочной, радостной жизни на земле, то у Фёдорова все иначе. На острове мертвых

тишина и покой, но пребывание там — это блаженство, которое контрастирует с бесцветным и одиноким существованием на земле. Мы видим, что акценты и ценностные характеристики в поэме смещаются: не земля, а потусторонний мир приобретает значимость, не жизнь, а смерть, что вполне вписывается в настроения и идеологию эпохи рубежа XIX–XX вв.

Бёклиновский «Остров мертвых», безусловно, перекликается с целым комплексом европейских преданий об Островах Блаженных или Зачарованных островах изобилия и праздности, находящихся где-то далеко в море и достигаемых, по сути, ценой жизни. В таком контексте *отплытие к острову* — это эвфемизм умирания, перехода из земной жизни в жизнь вечную. Этот архетип имеет воплощение в мировой культуре в виде острова Цитеры (Киферы) — райского места любви, отдыха и наслаждения. Популяризации данного мифа способствовала картина Антуана Ватто «Паломничество на остров Киферу» (1717), а в перевернутом виде (разрушение архетипа) этот сюжет отразился в стихотворении Ш. Бодлера «Поездка на Киферу» (1855). Обратился к этой мифологеме также молодой поэт Г. Иванов, выпустив в 1912 г. поэтический сборник «Отплытие на остров Цитеру».

В ранней лирике Н. Клюева мотив отплытия и мифологема зачарованного острова встречаются часто и являются одной из значимых констант его поэтического мира. Возможно, отдаленное влияние полотна Бёклина (помимо других источников), прослеживается в стихотворении «Пловец» (1908), посвященном А. Блоку:

В страну пророков и царей  
**Я челн измученный направил**  
 И на безбрежности морей  
 Творца Всевидящего славил.  
 <...>  
 Молниевиден стал мой лик  
 И ясновидящ взор туманный,  
 Прозрев за **далью материк**  
**Земли, пловцу обетованной...**  
 Но сон угас, как зори мая,  
 Надводным холодом дыша,

И с той поры **о дивном крае**

Томится падшая душа... [23, с. 107–108]

Образы моря и лодки (челна), на которой к заветной суше плывет одинокий пловец, перекликаются бёклиновскими полотнами, изображающими Остров мертвых. На греческие Острова Блаженных указывает и тот факт, что в контексте стихотворения Клюева это также место обитания выдающихся личностей: «страна пророков и царей». Но волшебный остров оказывается видением, мечтой, его достижимость постоянно подвергается сомнению и в этом тексте, и в других произведениях Клюева, например в стихотворении «Я говорил тебе о Боге...» (1908). Если Бёклин пытается материализовать царство мертвых и всеми силами своего мастерства не позволяет усомниться в его реальности, то Клюев мучается от подозрения, что загробное блаженство (или хотя бы покой) – всего лишь фантазия.

Иван Бунин также не остался равнодушен к мастерству Бёклина. Т.М. Двинятина указывает, что писатель впервые познакомился с творчеством швейцарского живописца в 1903 г. во время заграничного путешествия по Европе. На обратном пути из Швейцарии он увидел картины Бёклина в галереях Мюнхена и Базеля: «Этому швейцарскому художнику-символисту суждено было сыграть в творческом самосознании Бунина особую роль. Символические пейзажи Бёклина были популярны в конце XIX века, самые известные – “Остров мертвых”, “Руины у моря”, “Обитель блаженных”, “Вилла у моря”, “Морская идиллия” – были, несомненно, знакомы Бунину» [1, с. 91].

В этом же году в Одессе вышел первый выпуск литературно-художественного сборника «Наши вечера» (1903), в котором было опубликовано стихотворение Бунина «In temoіam» и рассказ «Перевал», а также статья его друга В. Куровского «Арнольд Бёклин», посвященная памяти художника. В этом же сборнике была напечатана репродукция картины Бёклина «Вилла у моря». Но Т.М. Двинятина полагает, что эта картина и ранее была известна Бунину и явилась одним из источников образов его стихотворения «Мраморная пристань», напечатанного в девятом номере «Журнала для всех» в 1902 г. [1, с. 92]

Стихотворение, действительно, бёклиновское. В этом лирическом этюде можно увидеть черты экфрасиса: описание одинокой фигуры, стоящей

на берегу среди развалин античной виллы и смотрящей на воду, перекликается с подобным же изображением одинокой девы, смотрящей на море, на полотнах живописца. Упоминание имени художника в самом финале стихотворения («...как Бёклина мечты») не оставляет у читателя сомнений в том, чье творчество является источником образности данного текста:

Какие дни! Как **светит золотая**  
**Аллея тополей!**  
В садах разлита свежесть молодая  
Последних ясных дней.  
По гравию спускается аллея  
К песчаной полосе,  
Где, на прозрачном мраморе краснея,  
Лежит листва в росе.  
А ниже **мрамор чистый и холодный**  
**И лодка на руле**  
Качаются в прозрачности подводной,  
В лазурном хрустале.  
И долго-долго, глаз не отрывая,  
Гляжу я, как вода,  
К моим ногам на мрамор наплывая,  
Восходит иногда  
И вниз скользит, не насыщая взгляда,  
И счастьем красоты  
Зовет к себе, **как юная наяда,**  
**Как Бёклина мечты!** [16, с. 233]

Бунину импонировали мотивы одиночества и смерти, воплощенные художником. Помимо «Виллы у моря», это картины «Руины у моря», «Обитель блаженных», «Остров мертвых». Мраморная пристань и лодка у ее ступеней запечатлены как раз на последнем из перечисленных полотен. А тополиная аллея, залитая солнцем, с описания которой начинается стихотворение, изображена художником на картине «Священная роща», в пейзаже и композиции которой отдаленно угадывается реальное место: тополиный остров с кенотафом Ж.-Ж. Руссо в парке Дессау-Вёрлиц. Об-



разы стихотворения Бунина сборительны, и нельзя утверждать, что он опирается только на мотивы Бёклина, однако они здесь отчетливо звучат.

Отточенная четкость линий, особый трагический колорит и лиричность изображения природы поражала и привлекала русского писателя в пейзажной живописи Бёклина. 24 марта 1916 г. Бунин отмечает: «Яркий, настоящий весенний день. Крупные облака в серых деревьях, серые стволы имеют необыкновенно прелестный тон и глянец. Напоминает картины Бёклина» [15, с. 361]. В дневниковой записи от 3 октября 1917 г. он пишет: «Шли дорожкой — впереди березы, их стволы, дальше трубы тонкие пихт, серая тьма и сквозь это — сине-каменное небо (солнце было сзади нас, четвертый час). Бёклин поймал новое, дивное. А как качаются эти тонкие трубы в острых сучках на стволах! Как плавно, плавно и все в разные стороны!» [15, с. 385]. Бунин не поясняет, что же новое смог уловить швейцарский художник, но можно предположить, что это особая драматическая напряженность в природе, выраженная в контрастах света и тени, в четком узоре темных ветвей и листьев на фоне светлого неба, созвучная мятущемуся неудовлетворенному тревожному духу человека эпохи модерна. «Насыщенный цвет и плотность форм, “архитектура” природы — вот, пожалуй, главные черты, увиденные поэтом в творчестве художника», — полагает Т.М. Двинятина [1, с. 92]. По мнению И.Д. Чечота, «мы видим у Бёклина господство узорчатой формы, видим желание дать всякому явлению (света, тени, движения) самую отчетливую, конкретную, предметную форму» [9, с. 58], а эти принципы как нельзя лучше соответствуют художественному миру Бунина, стремившемуся так же объемно и зримо запечатлеть окружающий мир, но только при помощи слова.

Можно сказать, что стихотворение «Мраморная пристань» представляет собой поэтическую интерпретацию смыслового содержания не одной, а нескольких картин художника, образы которых перетекают друг в друга. Но Бунин вносит и свои акценты. Бёклин сосредотачивает свое внимание на связи красоты и смерти, а точнее на таких мотивах, как умирание красоты и красота умирания, и его картины на эти сюжеты достаточно пессимистичны. Бунин же пишет о «счастье красоты», вера в радость бытия не покидает его, поэтому стихотворение «Мраморная пристань» заканчивается на просветляющей, умиротворенной ноте, как и многие другие его лирические пьесы о бренности земного бытия, например «Зачем пленяет старая могила...» или «Растет, растет могильная трава...».

Однако Бёклин был знаменит не только аллегорическими картинами на тему смерти. Он также создал множество полотен по мотивам древнегреческой мифологии, изображающих *Пана, вакханок, нимф, кентавров, тритонов и морских наяд*. Эти картины, как правило, совсем другие по настроению: они наполнены движением, светом, легким эротизмом и радостью жизни. Поэт словно сравнивает ушедший в небытие Золотой век и печальную, лишенную красок жизни современность. У Бунина не так много стихотворений, в которых бы встречались упоминания древнегреческих богов или героев. Но на мифологические полотна швейцарского художника он откликнулся стихотворением «Океаниды» (1903–1905), которое представляет собой довольно точный экфрасис такой картины художника, как «Игра nereид» (1886), изображающей тритонов и морских нимф, резвящихся в волнах вокруг скалистого островка:

В полдневный зной, когда на щебень,  
На валуны **прибрежных скал**,  
Кипя, встает за гребнем гребень,  
Крутясь, идет **за валом вал**, —

Когда изгиб прибоя блещет  
Зеркально-вогнутой грядой  
И в нем сияет и трепещет  
**От гребня отблеск золотой**, —  
Как весел ты, о буйный хохот  
**Звнящий смех Океанид**,  
Под этот влажный шум и грохот  
Летящих в пене на гранит!  
Как звучно море под скалами  
Дробит на солнце зеркала  
**И в пене, вместе с зеркалами**,  
**Клубит их белые тела!** [16, с. 258]

Бунин рисует картину гранитных утесов, о которые с брызгами и пеной разбиваются морские волны. А в волнах плещутся и ныряют молодые и прекрасные океаниды (нереиды). Такая художественная деталь, как

золотой отблеск на гребне волны, набегающей на скалу, полностью совпадает с колоритом картины Бёклина (золотой свет на его полотне как бы подсвечивает самую большую волну, набегающую на утес) и указывает на то, что стихотворение Бунина было вдохновлено именно ей. Но в отличие от русских символистов, обращение к мифу для Бунина не становится попыткой построения какой-то альтернативной реальности, его привлекает в описанной картине пластическая красота молодых тел и динамизм композиции на фоне бушующего моря, воплощающие стихийную радость бытия и первозданную жизненную силу. Океаниды не становятся многозначным символом, а наоборот, как бы обретают телесность, живую плоть, но при этом остаются аллегорией, фантастическим образом, как нельзя лучше выражающим витальную силу мироздания.

Андрей Белый в начале 1900-х гг. также находился под сильным впечатлением творчества Бёклина и мифологических сюжетов его картин. Об этом говорят образы кентавров, фавнов, наяд и силенов, которые возникли как на страницах «Второй симфонии» поэта, так и в ряде произведений сборника «Золото в лазури» (1904). Прежде всего, это такие стихотворения, как «Кентавр», «Игры кентавров», «Битва кентавров» и «Песнь кентавра», которые образуют мини-цикл. Безусловно, Белый был хорошо знаком с этими персонажами и по первоисточникам: античным мифам и легендам. Но живопись Бёклина, известная в России по многочисленным репродукциям, была еще одной проекцией, показывающей возможность актуализации архаических мифических образов в искусстве современности. Она убедила начинающего поэта в богатом символическом потенциале древнегреческих сказаний и способствовала тому, что они ложатся в основу художественной поэтики его раннего творчества.

А. Лавров справедливо отмечает, что в конце 1890-х – начале 1900-х гг. Белый ищет ориентиры среди уже признанных властителей дум своего поколения, и одним из учителей для него становится Арнольд Бёклин [3, с. 51, 56]. Сам Белый так писал об этом периоде в статье «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во все фазы моего художественного развития»: «С 1897 года начинается эпоха моего бурного литературного самоопределения; оно началось с самоопределения философского полугодом ранее; в мою лабораторию сознания одновременно вливаются: Белинский, Рескин, символисты и “Фритюф” Тэгнера, Ибсен

и Достоевский, Бёклин и Врубель, Григ и Вагнер; вообразите взворот — стилей, догадок, познавательных проблем» (курсив мой. — Е.К.) [13].

Живописные фантазии Бёклина, Клингера и Штука повлияли и на формирование сказочно-мифологического мира «Северной симфонии» Белого, на что он сам указывал в мемуарах «Начало века» [11, с. 18]. А. Лавров отмечает, что в 1900–1901 гг. поэт пережил сильнейшее увлечение творчеством художника, что нашло отражение и в дневниковых записях Белого 1901 г., в которых он называет его титаном, «современным Микель-Анджело», «сыном Дюрера», самым замечательным художником XIX столетия и пишет, что «Бёклин создал свой мир и миру действительности с тех пор приходится считаться с миром Бёклина. А это всегда признак гениальности» [3, с. 63].

Нельзя не отметить и тот факт, что практически с самого начала мифологические герои, актуализированные живописью Бёклина, существуют в творчестве Белого в двух планах: *символическом и ироническом*. В последнем случае они символизируют разрыв между светлым миром фантазии (духа) и прозаической, антигероической, обывательской реальностью. В ранних стихотворениях Белого превалирует романтическое восприятие, и кентавр олицетворяет первобытную мощь, хтоническую силу земли, природы, маскулинное начало.

Процитируем отрывок из стихотворения «Битва кентавров», в котором проявляется наибольшее сходство с одноименной картиной Бёклина:

И вижу — в молчанье немом  
сквозь зелень лепечущих лавров  
на выступе мшистом, крутом  
**немой поединок кентавров.**  
Один у обрыва упал,  
в крови весь, на грунте изрытом.  
Над ним победитель заржал  
и бьет его мощным копытом.  
<...>  
Он сбросил врага, и в поток  
бессильное тело слетело.  
И враг больше выплыть не мог,

и пена реки заалела.

**Он поднял обломок скалы,  
Чтоб кинуть в седую пучину.**

.....

И нет ничего среди мглы,  
объявшей немую картину [14, с. 133–134].

Словно переместившись на тысячи лет назад, поэт становится свидетелем жестокого боя двух соперников, из которых один погибает. Бёклин изображает на своей картине не поединок, а целое сражение мифических полуконей-полулюдей, создав свою вариацию центрального эпизода легенды о битве кентавров с лапифами, описанную в «Метаморфозах» Овидия. У Овидия упоминается такая подробность, как тяжелые камни, которые противники бросали друг в друга. И на полотне швейцарского живописца присутствует та же художественная деталь, что и в стихотворении Белого, — обломок скалы, занесенный одним из кентавров для смертельного броска. Отметим, что данный сюжет ранее уже воплотился в скульптуре. Мраморный рельеф «Битва кентавров» со сценой кентавромахии создал в 1492 г. молодой живописец и скульптор Микеланджело Буонаротти. Возможно, еще и поэтому Белый называл Бёклина «современным Микел-Анджело»: за переключку сюжетов и за умение выражать на полотне объем и пластичность фигур<sup>4</sup>.

Во 2-й «Драматической» симфонии имя швейцарского художника и персонажи его картин на темы античной мифологии также неоднократно упоминаются, но их художественная роль уже другая: они помогают созданию иронического контекста. Ирония направлена не на сами фантастические образы, а на современное обывательское мещанское существование, столь удаленное от подлинных идеалов Золотого века. Например, на воронных рысаках по сытой, хлебосольной Москве катит «морской кентавр, получивший права гражданства со времен Бёклина» [12, с. 299]. Фантасти-

4 Не только живопись Бёклина, но и полотна Франца фон Штука повлияли на создание цикла стихотворений Белого о кентаврах. Автограф его стихотворения «Битва кентавров» содержит подзаголовок «По Штуку», и при первой публикации текста в альманахе «Северные цветы» он содержал посвящение Ф. Штуку, которое в дальнейшем было снято. Одним из источников сюжета стихотворения стала одноименная картина немецкого живописца «Битва кентавров» (1894) [4, с. 529].

ка во 2-й симфонии причудливо переплетается с обыденностью, высокое с приземленным. Цель подобного смешения — разрушить у читателя автоматизм восприятия, иллюзию однопланового бытия. По словам Лаврова: «Ирония — основной способ видения мира во 2-й “симфонии”, вскрывающий двойственность бытия и призывающий преодолеть эту двойственность, духовным импульсом превзойти роковую зависимость от мира и от навязанных им мыслительных и поведенческих императивов» [3, с. 76].

В произведениях Белого начала 1900-х гг. образ кентавра «вписывался в систему игровых мифотворческих построений, бывших важным элементом поэтического мироощущения» [4, с. 528]. Посредством обращения к образам мифических персонажей Белый и члены кружка аргонавтов воспринимали самих себя и окружающую действительность. На склоне лет в мемуарах Белый пояснял, что значил для него и его друзей в те годы «мифологический жаргон»: «Но “кентавр”, “фавн” для нас были в те годы не какими-нибудь “стихийными духами”, а способами восприятия... <...> Образы полотен Штука, Клингера, *Бёклина*; музыка Грига, Ребикова; стихи Брюсова, мои полны персонажей этого рода; поэтому мы, посетители выставок и концертов, в наших шутках эксплуатировали и *Бёклина*, и Штука, и Грига...» (курсив мой. — Е.К.) [11, с. 18]. При этом мы можем наблюдать не только следование культурному коду, но и переосмысление общепринятого аллегорического значения мифологических образов: кентавры, «воплощавшие идеи мужской силы» в пространстве модернизма [7, с. 177], у Белого зачастую лишаются брутальности, становятся символами молодости, ребячливости, стихийности («Игры кентавров») или романтизируются и превращаются в меланхолических музыкантов, переживающих трагический разлад с миром («Песнь кентавра»). Поэтическое пересоздание обыденной реальности не исключало ее иронического осмысления, поэтому «кентавр полусонный», который «мечтательным взором кого-то зовет» [12, с. 134], соседствует с кентавром, разъезжающим по Москве на вороних рысаках.

### **Рецепция творчества Бёклина в поэзии 1910–1920-х гг.**

Уже на рубеже 1910-х гг. в артистических и литературных кругах России к фигуре Бёклина намечается охлаждение, тогда как в общественном сознании широких слоев обывателей он, наоборот, обретает огромную популярность. Бурное увлечение Бёклином вызвало к жизни феномен его

отрицания. Некоторые ценители «устали» от пессимизма его главного шедевра «Остров мертвых», который стал казаться нарочитым, а подчеркнутое обязательное присутствие его репродукций в домах мещан и интеллигентов стало восприниматься как игра в декадентство, следование модному эсхатологическому настроению обреченности. Попытки русских символистов вдохнуть новую жизнь в мифологические образы прошлого довольно быстро исчерпали себя, а Бёклин из мастера для рафинированных высокоинтеллектуальных философствующих русских эстетов и мистиков стал превращаться в популярного художника «для всех». Трагический культ Смерти, столь значимый в системе мотивов русского деканданса и воплощенный в «Острове мертвых», довольно быстро стал культурной модой, чайльд-гарольдовым плащом, который надевали все: студенты, приказчики, мелкие чиновники...

Иронизируя над вездесущей картиной, Тэффи в 1912 г. даже сочинила юмористический рассказ, который так и назвала «Остров мертвых»:

Вчера я была счастлива. Я сидела в гостиной, в которой ни на одной стене не висела гравюра с картины Бёклина «Остров Мертвых»! Конечно, поверить этому трудно, но, уверяю вас, я не хвастаю. В продолжение приблизительно десяти лет, куда бы я ни пошла, всюду встречал меня этот «Остров Мертвых». Я видела его в гостиных, в примерочной у портнихи, в деловых кабинетах, в номере гостиницы, в окнах табачных и эстампных магазинов, в приемной дантиста, в зале ресторана, в фойе театра... Я так привыкла к этому, что часто, входя в какой-нибудь новый дом, инстинктивно искала его глазами и, только найдя, успокаивалась.

— Ага! Вот он! — думала я. — Ну, значит, все в порядке. Если случайно где-нибудь «Острова Мертвых» не оказывалось, то это было признаком очень серьезным. Это значило, что жизнь в этом доме течет не обычным, а каким-то неестественным, болезненным порядком. В лучшем случае это означало, что люди только что переехали и еще не успели устроиться или собираются переезжать, и «Остров Мертвых» уже упакован [31, с. 406].

Во второй части рассказа Тэффи пишет, что ей самой картина очень понравилась в момент первого знакомства с ней, но потом полотно, продававшееся в каждой мелочной лавочке, стало раздражать своей растира-

жированностью, ассоциироваться с бытом мешанских квартир и комнат декадентствующих студентов, его символический пласт померк и потускнел [31, с. 408].

В таком же контексте (надоевшая репродукция, утратившая глубокий смысл и степень художественного воздействия в результате своей растиражированности и ставшая просто фоном городской повседневности среднего обывателя) картина появляется в сатирическом стихотворении Саши Черного «Культурная работа» (1908):

Утро. Мутные стекла как бельма,  
Самовар на столе замолчал.  
Прочел о визитах Вильгельма  
И сразу смертельно устал.

Шагал от дверей до окошка,  
Барабанил марш по стеклу  
И следил, как хозяйская кошка  
Ловила свой хвост на полу.

Свистал. Рассматривал тупо  
Комод, «**Остров мертвых**», кровать.  
Это было и скучно и глупо —  
И опять начинал я шагать... [29, с. 75]

Поэт рисует картину тусклой обыденности, скуки и пошлости. Он высмеивает псевдоинтеллектуальность, псевдоглубокомысленность, которыми пытаются некоторые скучающие бездельники прикрыть свое пустое времяпрепровождение. «Смертельную усталость» герой данной сатиры испытывает уже после прочтения утренней газеты. Далее следует описание его дня, заполненного самыми ничемными занятиями: наблюдение за кошкой, свист, хождение по комнате, рассматривание картины на стене. Бессмысленность последнего процесса подчеркнута эпитетом «тупо». На символическую живопись обыватель взирает так же, как на комод и кровать. Ее место в ряду перечисления предметов мебели подтверждает ту мысль, что присутствие данной репродукции в доме — это всего лишь дань



моде и стремление слыть образованным и тонко чувствующим человеком, не соответствующее действительности.

Более ранние проявления подобного иронизирования по поводу моды на античность и неомифологизмом современной ему культуры присутствуют уже в симфониях Белого, о которых мы сказали ранее. Сам Белый в поздние годы жизни поменял отношение к художнику с восторженного на презрительно-ироничное. В воспоминаниях «Между двух революций» (1932–1933) он утверждал, что своей популярностью в России Бёклин во многом обязан не своему таланту, а удачной рекламе и тому, что сын художника женился на дочери В.А. Грингмута, издателя «Московских ведомостей», «после чего и “Московские ведомости” превратили его в перл создания; Бёклин — багровый толстяк, уверявший, что он и есть Пракситель, а Мюнхен — Афины; романтика и белозадых наяд его, и темнопузых кентавров — почти порнография, нас уверяющая, что она — краска Рубенса...» [10, с. 109]. Такая уничижительная характеристика из уст прежде страстного поклонника обусловлена не только изменением личных вкусов Белого (хотя он и в самом деле с годами несколько поостыл к кентаврам и тритонам), сколько изменением социального и исторического контекста: живя в СССР, буржуазного художника, ассоциировавшегося с немецкой культурой, хвалить уже не полагалось.

Рецепция творчества Бёклина в 1910-е гг. не всегда была ироничной, но то, что эпоха возрождения античной традиции уходит в прошлое, явственно ощущалось. Квинтэссенцию живописных мотивов художника можно увидеть в стихотворении «Дионис» (1911) из сборника И. Эренбурга «Я живу» (1911):

Солнце, рассыпая пурпур и янтарь,

Золотило ветви кипариса.

**Сквозь деревья виден был простой алтарь**

**Греческого бога Диониса.**

Юноша подругу страстно призывал,

И его напевам томно вторя,

**Под кустом зеленым меж прибрежных скал,**

**Козлоногий Пан играл у моря.**

Возлагая благовонные венцы

Из багровых маков и гвоздики,  
**В исступленной пляске девы и жрецы**  
**Сбрасывали пышные туники. <...>**

Мир давно не молится богам,  
Но под черной тенью кипариса  
В пене моря виден древний храм  
Греческого бога Диониса. <...>  
Только девы больше никогда  
Не зовут мужей в священной пляске,  
И полны тяжелого стыда  
Их насильно вызванные ласки.  
Под унылый шум осенних волн  
Навсегда замолкла флейта Пана.

**Пусто все, и одинокий челн**  
**Робко выплывает из тумана** [36, с. 108].

Такие лексемы и устойчивые словосочетания, как «храм», «алтарь», «кипарис», «флейта Пана», «Дионис», «жрецы», «туники» и др., можно отнести к условному словарю русской антологической лирики, обращенной к античному наследию. Образы танцующих вакханок и играющего на флейте Пана также встречаются на многочисленных полотнах европейской и русской живописи (например, «Пан» М. Врубеля). Но все же некоторые совпадения отсылают именно к полотнам Бёклина. Много скитавшийся по Европе, долго живший в Париже и вращавшийся в богемной среде Эренбург, несомненно, был знаком с работами художника (а про «Остров мертвых» он знал еще в Москве). Дионисийские празднества воплощены у Бёклина на нескольких ярких картинах: «Вакханалия», «Шествие к храму Вакха», «Майский праздник в Древнем Риме». Козлоногий Пан, играющий на флейте «под кустом зеленым меж прибрежных скал», находит соответствия с персонажем и художественными деталями двух полотен художника: «Фавн, играющий на сиринге» и «Весенний вечер». Строка «Простой алтарь греческого бога Диониса» может быть отсылкой к уже упоминавшейся серии картин «Священная роща», на которой изображен лаконичный мраморный жертвенник и процессия, идущая к нему. Мотив забвения древних богов, звучащий

во второй части стихотворения Эренбурга, воплощен также на меланхолическом полотне художника «Заброшенная Венера». Но самой показательной перекличкой, на наш взгляд, является финальный образ одинокой лодки (челна), плывущей к заброшенному храму, который отчетливо перекликается с сюжетом картины «Остров мертвых»: изображенные на некоторых вариантах полотна руины можно интерпретировать не только как скальные гробницы, но и как храмы древних божеств, забытые и оставленные людьми.

Можно сказать, что Эренбург в своем стихотворении объединил два лейтмотива живописи Бёклина: преклонение перед молодой буйной энергией Древней Греции, запечатленной в ее мифических жизнелюбивых персонажах и праздниках, а также тоску уставшего человека декаданта по этим безвозвратно ушедшим временам. Стихотворению предшествует цикл «Барельефы» о греческих богах («Афродита», «Арес», «Деметра», «Аполлон»), а после стихотворения «Дионис» следует лирическая пьеса «Пан». Таким образом, весь сборник отражает увлечение русского модернизма античностью и прилежное ученичество автора у Валерия Брюсова и Вячеслава Иванова.

Однако обращение Эренбурга к этой теме существенно отличается от его предшественников: оно не было вплетено в его собственную философию искусства или эстетическую систему. Сам поэт честно признавался, что первые его поэтические сборники проходили под знаком стилизации и подражания, в том числе В. Брюсову: «Конечно, когда я кому-либо подражал, я этого не видел, мне неизменно казалось, что в прошлом году я действительно подражал кому-то, а вот теперь нашел свой голос» [35, с. 122]; «Я попытался стать холодным, рассудительным — подражал Брюсову» [35, с. 120]. Начал он с попытки воссоздания духа Средневековья (сборник «Стихи», 1910), а уже в 1911 г. обратился к Античности. Поэтическая стилизация — важнейший прием в поэзии модернизма и сама по себе не говорит об отсутствии оригинальности. Но если Белый видел в античных мифах глубинные исходные первосмыслы, сверхидеи в духе Платона, то стилизации Эренбурга — это изящные иллюстрации, картины из чужой жизни (для него Пан и Дионис не несли такой смысловой нагрузки, как для Вяч. Иванова, например). Несмотря на старательное воссоздание атмосферы греческой жизни, данное произведение свидетельствует о некоторой механистичности этой запоздалой попытки воскресить Элладу и создать собственную мифопоэти-

ку. Возможно, поэтому Эренбург, пославший сборник «Я живу» В. Брюсову, так и не дождался отклика на него и не упоминает эту книгу в собственных мемуарах. Хотя в своем сожалении об ушедшей прекрасной эпохе молодой поэт вполне искренен, и его стихотворение — ценный факт истории бёклиновской рецепции.

Живопись Бёклина, сюжетно обращенная в прошлое, довольно быстро стала казаться архаичной, не отвечающей современности, нарождающемуся авангарду и абстракционизму, экспериментировавшим с формой и цветом. Этим тенденциям стиль художника совсем не соответствовал: «Бёклина интересовала не живопись как таковая, не борьба цветовых пятен, но идеология, мир образов и легенд, которому импрессионисты пытались противостоять, воспевая повседневность — завтрак на траве, девичью улыбку, купание на Сене. Бёклина же влекло то, что за травой скрывалось: паны и кентавры, то, чем улыбка оборачивалась, — ведь нимфа опасна. А уж в воде ему такие эротичные наяды и nereиды виделись и к ним игривые тритоны плывущие, что становится понятна эта быстрая и массовая отстраненность от художника, случившаяся вскоре после его смерти: возможности интерпретации были исчерпаны довольно быстро, новое время предпочло новые образы» [5].

Для понимания причин столь быстрой смены отношения к живописцу среди представителей следующего поколения показательны оценки, данные манере Бёклина К. Петровым-Водкиным в его мемуарах. Вспоминая о своей первой зарубежной поездке в Европу в 1901 г., он пишет:

Бёклин, Штук и Ленбах были в эти дни китами, на которых держался Мюнхен. Их обаяние заливало в эти годы и нашу страну: «Война» и «Город мертвых» в бесчисленных репродукциях разбросались и до нашей провинции и развесились по комнатам передовой молодежи. Влиянием этих мастеров были охвачены и Скандинавские страны и Центральная Европа.

В Мюнхене я увидел их в оригиналах. Я увидел, что колорита их мы не знали в Москве. Бросился их изучать.

Замечательная выдумка, романтический юмор Бёклина, его человечность, которою он наделял пейзаж, сирен, фавнов и кентавров, не увязывалась для меня с его сырой, плохо положенной на холст краской: только бы краска напоминала море, деревья, тело, казалось, хотел мастер, но увязка их

между собою, характеристика сюжета цветом не затрагивали его эмоции; сюжет у Бёклина казался мне оголенным и чересчур наивно поднесенным зрителю, его можно было с таким же успехом передать на словах. Я не знал, чему мне от него как от живописца научиться, кроме настроения печали, юмора и общей человечности во взглядах, но ведь это будет похоже на то, как если бы я, изучая столярное искусство, слушал от столяра-мастера рацеи о хорошем обращении в обществе. Сцепления и союза по живописи с Бёклином я не почувствовал [27, с. 162–163].

С одной стороны, русский художник констатирует пик признания Бёклина, который он еще застал в Европе, а с другой стороны, предугадывает причины быстрого охлаждения к нему: сюжетные полотна художника, написанные в приглушенной цветовой гамме, с наступлением эпохи беспредметной живописи быстро утратили популярность, «в европейском авангарде возобладали формальные, а не метафизические поиски» [5].

Однако суждения Петрова-Водкина о колорите и техническом мастерстве Бёклина представляются субъективными и мотивированными общим его неприятием символизма в живописи. В том же 1901 г., когда Петров-Водкин впервые познакомился с творчеством Бёклина, не менее тонкий колорист Грабарь восхищался красками, смелыми контрастами цвета и техническим совершенством письма его полотна «Одиссей и Калипсо»: «А краски! Такой поэзии, красоты общего тона сам Бёклин никогда не достигал. У меня и теперь еще стоит перед глазами эта красная драпировка, на которой сидит Калипсо. Она безумно ярка, но совсем не оскорбляет глаз, напротив, манит их, ласкает. Музыка этого красного куска в общей гамме темно-коричневых скал, серебряного неба, божественного по живописи нежно-жемчужного тела и прозрачной, так тонко написанной кисеи на ногах, — поразительна» [22, с. 92].

Поэты, принявшие революцию и стремившиеся к обновлению всех сфер жизни, не жаловали Бёклина, воспринимая его как архаиста, время которого безвозвратно ушло. В 1923 г. в поэме «Про это» В. Маяковский упоминает «Остров мертвых» как знаковый атрибут российского интерьера:

Стихает бас в комариные трельки.  
Подбитые воздухом, стихли тарелки.

Обои, стены  
    блёкли...  
        блёкли...  
Со стенки  
    на город разросшийся  
        Бёклин  
Москвой расставил «Остров мертвых» [27, с. 199].

С помощью метафорического переноса с мифическим островом мертвых сравнивается вся старая патриархальная Москва, ждущая своего социалистического преобразования, воскресения в новой реальности, а посредством метонимического обобщения под Москвой подразумевается вся Россия. Обратим внимание на прием, которым пользуется Маяковский, чтобы показать свое отношение к творчеству художника. Не высказываясь прямо, он рифмует фамилию «Бёклин» с глаголом «блётнуть» в прошедшем времени, и картины художника предстают блёклым призраком уходящей в прошлое буржуазной культуры.

Однако отречение русской интеллигенции от Бёклина не было окончательным. Пройдет совсем немного времени после Октябрьской революции и отгремевшей Гражданской войны, и «Остров мертвых» как непрменный атрибут уважающего себя интеллигентного дома подернется ностальгической дымкой и будет вызывать чувство щемящей тоски. Этим настроением грусти по безвозвратно ушедшей эпохе русского дореволюционного быта, немного архаичного, наивного, но такого уютного по сравнению с реальностью первых советских лет, проникнуто стихотворение И. Савина «И канарейки, и герани...» (1925):

И канарейки, и герани,  
И ситец розовый в окне,  
И скрип в клеенчатом диване,  
И **«Остров мертвых»** на стене;

И смех жеманный, и румянец  
Поповны в платье голубом,

И самовара медный глянец,  
И «Нивы» прошлогодний том;

И грохот зимних воскресений,  
И бант в каштановой косе,  
И вальс в три па под «Сон осенний»,  
И стукалку на монпасье [28, с. 40–41].

Савин, поэт Белого движения, переживший его крах и все ужасы братоубийственной Гражданской войны, вспоминает приметы еще недавнего прошлого, рассеянные как дым свершившимися историческими переменами. Певчие птицы, занавески, комнатные цветы, старая мебель, популярные печатные издания и музыка, традиционное чаепитие — все это осталось в прошлом, как и молодость. А вместе с бытом ушло (погибло или эмигрировало) целое поколение молодых гимназистов и юнкеров, к которому принадлежал и сам поэт. Стихотворение Савина — это ностальгия по дворянско-интеллигентской России первых десятилетий XX в., и картина швейцарского художника получает в этом перечне милых примет прошлого статус *самого русского, национального живописного полотна, выразившего умонастроения целой эпохи*. Стихотворение «И канарейки, и герани...» в контексте всего творчества Савина отражает боль поэта, «с поразительной силой сумевшего передать трагедию поколения русских мальчиков, раздавленных “красным колесом” революции и Гражданской войны» [2, с. 6].

А одним из самых последних лирических отзвуков Серебряного века «Остров мертвых» прозвучал в лирической пьесе А. Тарковского «Вещи» (1957):

Все меньше тех вещей, среди которых  
Я в детстве жил, на свете остается.  
Где лампы-«молнии»? Где черный порох?  
Где черная вода со дна колодца?

Где **«Остров мертвых»** в декадентской раме?  
Где плюшевые красные диваны?

Где фотографии мужчин с усами?

Где тростниковые аэропланы? [30, с. 105]

Стихотворение Тарковского, родившегося в 1907 г. и заставшего эпоху русского модерна в детстве, но впитавшего ее дух, построено по такому же принципу ностальгического перечисления, что и стихотворение Савина. По прошествии полувека вещи обретают новый статус: из предметов повседневного обихода они становятся бесценной картой памяти, а путешествие по старой квартире превращается в машину времени. Для Тарковского «Остров мертвых» — такой же неперемный атрибут дореволюционной России начала XX в., как и плюшевые диваны или старые фотографии на стенах. Его символика, художественная техника или положение в истории живописи совершенно не важны для подтверждения его ценности в глазах автора. Можно сказать, что «Остров мертвых» через пятьдесят лет от момента первого знакомства с ним широкой русской публики попадает в совсем другой ряд объектов: его место теперь не среди картин других западноевропейских художников (предшественников или последователей), а в перечне вещей, создавших когда-то характерный облик дома русского образованного человека.

### **Выводы**

Таким образом, рецепция творчества Арнольда Бёклина иллюстрирует социокультурные и исторические изменения в русском обществе рубежа XIX–XX вв. В романе художника с Россией можно выделить четыре этапа: первое знакомство на рубеже 1900-х гг., пик популярности в 1900-е гг., частичное отрицание в 1910-е гг., ностальгическое переосмысление после 1917 г. Из культового живописца русских символистов он становится модным художником в среде декадентствующей (псевдо)интеллигенции, а позднее занимает свое место в каталоге памяти о дореволюционном быте начала XX в. Им восхищались и высмеивали, создавали поэтические экфрасисы его картин и вплетали аналогии с его полотнами в собственные теории искусства. Бёклин создал образно-живописный язык для выражения томлений русской культурной элиты, разочарованной в современности и ищущей в ретроспекции выход из тесных рамок обыденности. И.Д. Чечот справедливо отметил, что «серьезнейшие поиски русской интеллигенции,



богоискательство, преодоление позитивизма, попытки одухотворить и динамизировать материализм, освоение языка чувств и образов французского декадентства, неонатюрфилософия, ницшеанство, поиски своей национальной идентичности, — все это могло находить выражение в описаниях бёклиновских картин, в фактах узнавания его мотивов в живой природе, наконец, в литературной разработке той экспрессии, что заложена в произведениях художника» [9, с. 53]. Если в Европе к моменту своей смерти в 1901 г. Бёклин уже практически классик, то в России он представитель новейшего передового края в искусстве. Для русских разночинцев и интеллигентов, не связанных напрямую с литературно-эстетической деятельностью, «Остров мертвых» стал знаковым изображением, способом опосредованного приобщения к новому искусству деканданса, пронизанному темой упадка и смерти и заявлявшему о себе с хулиганской смелостью и эпатажем в поэтических сборниках Брюсова, Бальмонта, Сологуба и др. Репродукция сигнализировала о передовых взглядах хозяина дома, разбирающегося в литературной моде и в определенной мере тоже «дерзающего». Живописное напоминание о смерти на стене собственного жилища, с одной стороны, эмоционально попадало в эсхатологические предчувствия конца света, а с другой стороны, было модным атрибутом, подобно перстню с черепом, столь популярному у молодых русских дворян, стремившихся казаться разочарованными романтиками в прошлом веке. Такой перстень как дань романтической моде с иронией описан А. Пушкиным в «Барышне-крестьянке».

В России оказались восприняты два основных направления творчества художника: аллегорические меланхолические пейзажи («Остров мертвых», «Вилла у моря», «Священная роща», «Осенние думы», «Три возраста» и др.) и жизнерадостные, энергичные сцены из античной мифологии («Пан и нимфы», «Игра nereид», «Битва кентавров», «Вакханалия» и др.)<sup>5</sup>. Однако отметим две тенденции: превалирование *метафизического истолкования* живописи Бёклина, прочитанной либо как гимн Золотому веку, либо как тоска по нему, и практически игнорирование откровенного эротизма его образов (обнаженные нимфы, богини, nereиды и т. д., за которыми зачастую подглядывают фавны и сатиры), его интереса к гибридным

5 Бёклин также писал картины на сюжеты средневекового европейского эпоса, Ветхого и Нового Завета, но по количеству они существенно уступают его аллегорическим пейзажам или работам по мотивам античной мифологии.

зверино-человеческим телам, истолкованного позднее в духе фрейдистской теории бессознательного. Легкий оттенок эротического вуайеризма прочитывается только в стихотворении Бунина «Океаниды». Андрей Белый будто сознательно затушевывает мотив мужской физической и сексуальной силы, исконно связанный с образом кентавра. В «Битве кентавров» он еще прослеживается, но в других его стихотворениях полулюди-полукони лишаются витальности, романтизируются и превращаются в лесных мечтателей с бледными щеками и слезами на глазах («Песнь кентавра»). «Русификация» наследия художника шла в русле вычитывания в его полотнах идей неоромантического и символистского искусства, и можно сказать, что их одухотворяли в большей мере, чем это было характерно для самого художника.

Для И. Коневского Бёклин стал выразителем новой натурфилософии. К. Фофанов и Н. Клюев увидели в живописи швейцарского художника глубокое отражение своих раздумий о чередности рождения и умирания в жизни каждого человека и в судьбе всего человечества. А. Фёдоров обращается к образам Бёклина для создания собственной версии мифа об Орфее и Эвридике, одного из самых популярных мифов русского модернизма. И. Бунин привлекала лирика природы, пейзажи настроения, выражающие вечную красоту мироздания. Андрея Белого интересовали родственные его собственным исканиям опыты Бёклина в живописной мифопоэтике, основанной на воскрешении героев античной мифологии. Его привлекала фантастичность и даже фантазмагоричность бёклиновских фантазий, его способность создавать альтернативные миры, наделять плотью образы волшебных существ, воплощать на полотне грезы и мечты. Если Бунин ценил одухотворенные лирические пейзажи, передающие ощущение мистической таинственности бытия и человеческой жизни, или аллегорические полотна («Игра nereid»), впечатляющие красотой движения и пластичностью сцены, то Белый в творчестве художника искал опору для утверждения существования иной, потусторонней реальности. М. Волошин, сам прекрасный художник-акварелист, был впечатлен прозрачным, словно промытым дождевой водой колоритом и глубоким философским смыслом картин художника, отвечающих на вечные вопросы жизни и смерти. В поэзии И. Савина и А. Тарковского «Остров мертвых» меняет свое символическое наполнение: из образа величия смерти и тоски по ушедшему Золотому веку

древнегреческих божеств и героев он становится милым раритетом и печальным памятником заката Российской империи и русской жизни начала XX в., смытой волной исторических катаклизмов и ретроспективно также осмысляемой как некое подобие Золотого века.

В ряде стихотворений, к которым мы смогли обратиться в рамках данной статьи, мы встречаем интересные примеры модернистского художественного синтеза, объединяющего живопись и литературу и направленного на одухотворение реальности и преодоление границ разных видов искусства. Мы видим, как образы и мотивы швейцарского художника становятся языком для творческой мысли его младших современников, а «Остров мертвых» настолько органично вписывается в чужую национальную культуру, что даже утрачивает ощущение своего иноземного происхождения и присваивается настолько, что становится эмблемой жизни целого поколения.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Двинятина Т.М.* Поэзия И.А. Бунина: Эволюция. Поэтика. Текстология: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2015. 441 с.
- 2 *Каркконен Э.А., Кузнецов Д.В., Леонидов В.В.* Предисловие // *Савин И.* «Всех убиенных помяни, Россия...»: стихи и проза. М.: Грифон, 2007. С. 6–18.
- 3 *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы: жизнь и литературная деятельность. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 335 с.
- 4 *Лавров А.В., Малмстад Дж.* Примечания // *Белый А.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.; М.: Академический проект, Прогресс-Плеяда, 2006. Т. 1. С. 499–630.
- 5 *Мокроусов А.* Дело случая. К юбилею Арнольда Бёклина // *Вестник Европы.* 2002. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2002/6/delo-sluchaya.html> (дата обращения: 18.01.2022).
- 6 *Сапожков А.В.* Творческий путь Константина Фофанова: между классикой и модернизмом // *Фофанов К.* Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С.В. Сапожкова. СПб.: Пушкинский Дом, 2010. С. 5–68.
- 7 *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 294 с.
- 8 *Федотова Е.Д.* Бёклин. М.: Белый Город, 2001. 47 с.
- 9 *Чечот И.Д.* Бёклин и русская культура XIX–XX веков. Иван Коневской // *Зарубежные художники и Россия.* СПб.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 1991. Ч. II. С. 52–64.

### Источники

- 10 *Белый А.* Между двух революций. М.: Худож. лит., 1990. 670 с.
- 11 *Белый А.* Начало века. М.: Худож. лит., 1990. 687 с.
- 12 *Белый А.* Полн. собр. соч.: в 2 т. М.: Альфа-книга, 2011. Т. 2. 1260 с.
- 13 *Белый А.* Почему я стал символистом и почему я не переставал им быть на всех фазах моего идейного и художественного развития. URL: <http://www.white-andrey.com/publication/publication13.php> (дата обращения: 08.02.2021).
- 14 *Белый А.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.; М.: Академический проект, Прогресс-Плеяда, 2006. Т. 1 / сост., вступ. ст. и примеч. А.В. Лавров, Дж. Малмстад. 638 с.
- 15 *Бунин И.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 6. 719 с.
- 16 *Бунин И.* Стихотворения: в 2 т. СПб.: Пушкинский Дом, Вита Нова, 2014. Т. 1 / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Т.М. Двинятиной. 541 с.
- 17 *Валентин Серов* в переписке, документах и интервью: в 2 т. Л.: Художник РСФСР, 1985. Т. 1. 487 с.
- 18 *Волошин М. А.* Бёклин (3 января 1901) // *Волошин М.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Эллис Лак, 2007. Т. 5. С. 318–320.

- 19 *Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с.
- 20 *Волошин М.* Листки из записной книжки // *Волошин М.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Эллис Лак, 2007. Т. 5. С. 321–352.
- 21 *Ге П.* Арнольд Бёклин, Франц Стук и Саша Шнейдер // *Жизнь.* 1899. № 4. С. 119–138.
- 22 *Грбавь И.* Арнольд Бёклин // *Мир искусства.* 1901. № 2. С. 91–96.
- 23 *Клюев Н.* Сердце единорога. Стихотворения и поэмы. СПб.: РХГУ, 1999. 1071 с.
- 24 *Кодак.* У Леонида Андреева // *Биржевые ведомости.* 1908. 14 февраля. № 10810. С. 3.
- 25 *Коневской И.* Живопись Бёклина (Лирическая характеристика) // *Коневской И.* Стихи и проза. М., 1904. С. 160–170.
- 26 *Маковский К.* Арнольд Бёклин // *Маковский К.* Страницы художественной критики. СПб., 1906. Кн. 1. С. 26–57.
- 27 *Петров-Водкин К.С.* Пространство Эвклида. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1932. 345 с.
- 28 *Савин И.* «Всех убиенных помяни, Россия...»: стихи и проза. М.: Грифон, 2007. 423 с.
- 29 *Саша Черный.* Стихотворения. СПб.: Петербургский писатель, 1996. 654 с.
- 30 *Тарковский А.* Перед снегом. Стихи. М.: Сов. писатель, 1962. 142 с.
- 31 *Тэффи Н.А.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Книжный Клуб «Книгобек», 2011. Т. 1. 480 с.
- 32 *Федоров А.* Стихи. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1908. 196 с.
- 33 *Фофанов К.* Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С.В. Сапожкова. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. 592 с.
- 34 *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. М.: Сов. писатель, 1961. Кн. 1, 2. 636 с.
- 35 *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Воспоминания: в 3 т. М.: Сов. писатель, 1990. Т. 1. 640 с.
- 36 *Эренбург И.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. 816 с.

## References

- 1 Dviniatina, T.M. *Poeziia I.A. Bunina: Evoliutsiia. Poetika. Tekstologiya*. [I.A. Bunin's Poetry: Evolution. Poetics. Textual Criticism: DSc Dissertation]. St. Petersburg, 2015. 441 p. (In Russ.)
- 2 Karkkonen, E.A., and D.V. Kuznetsov, and V.V. Leonidov. "Predislovie" ["Preface"]. Savin, I. "Vsekh ubiennykh pomiani, Rossiia...": stikhi i proza ["Remember All the Dead, Russia...": Poems and Prose]. Moscow, Grifon Publ., 2007, pp. 6–18. (In Russ.)
- 3 Lavrov, A.V. *Andrei Belyi v 1900-e gody: zhizn' i literaturnaia deiatel'nost'*. [Andrey Bely in the 1900s: Life and Literary Activity]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1995. 335 p. (In Russ.)
- 4 Lavrov, A.V., and Dzh. Malmstad. "Primechaniia" ["Notes"]. Bely, A. *Stikhotvoreniia i poemy: v 2 t.* [Poems: in 2 vols.], vol. 1. St. Petersburg, Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Progress-Pleiada Publ., 2006, pp. 499–630. (In Russ.)
- 5 Mokrousov, A. "Delo sluchaia. K iubileiu Arnol'da Beklina" ["A Matter of Chance. To the Anniversary of Arnold Böcklin"]. *Vestnik Evropy*, no. 6, 2002. Available at: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2002/6/delo-sluchaya.html> (Accessed 18 January 2022). (In Russ.)
- 6 Sapozhkov, A.V. "Tvorcheskii put' Konstatina Fofanova: mezhdru klassikoi i modernizmom" ["K. Fofanov's Creative Path: between Classics and Modernism"]. Fofanov, K. *Stikhotvoreniia i poemy* [Poems], pref., comp., text and notes by S.V. Sapozhkov. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2010, pp. 5–68. (In Russ.)
- 7 Sarabianov, D.V. *Stil' modern. Istoki. Istoriia. Problemy* [Modern Style. Origins. History. Problems]. Moscow, Iskustvo Publ., 1989. 294 p. (In Russ.)
- 8 Fedotova, E.D. *Beklin [Böcklin]*. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2001. 47 p. (In Russ.)
- 9 Chechot, I.D. "Beklin i russkaia kul'tura XIX–XX vekov. Ivan Konevskoi" ["Böcklin and Russian Culture of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries. Ivan Konevskoi"]. *Zarubezhnye khudozhniki i Rossiia* [Foreign Artists and Russia], part II. St. Petersburg, I.E. Repin Institute of Painting, Sculptures and Architecture Publ., 1991, pp. 52–64. (In Russ.)