Пастон Элеонора Викторовна
Доктор искусствоведения, Государственная Третьяковская галерея, Москва
ORCID ID: 0000–0002-4896–9481
eleonorapaston@yandex.ru

Ключевые слова: Е.Д. Поленова, Абрамцевский художественный кружок, Абрамцево, культ красоты, русская история, символизм, модерн, мастерские.

Paston Eleonora V.
Doctor of Arts, State Tretyakov Gallery, Moscow
ORCID ID: 0000–0002-4896–9481
eleonorapaston@yandex.ru

Key words: E.D. Polenova, Abramtsevo art circle, Abramtsevo, ult of beauty, Russian history, symbolism, art Nouveau, workshops.

ПАСТОН Э.В.

Московский круг Елены Поленовой. Новые материалы

В статье рассматриваются проблемы взаимодействия Е.Д. Поленовой с московскими молодыми художниками, учениками ее брата В.Д. Поленова, преподававшего в Училище живописи, ваяния и зодчества (1882–1895). Поленова оказалась в центре московской художественной жизни сразу же по переезде в 1882 году из Петербурга в Москву. Она служила вдохновляющим началом для окружающих ее людей, особенно для молодых художников. В свою очередь, Поленова испытывала на себе, своем творчестве благотворное воздействие со стороны многих из них, с кем была связана разнообразными художественными делами. Большое впечатление оказали на нее и эстетические взгляды Модеста Дурнова (1867–1928) московского денди, «властителя дум» и эстетического авторитета для молодых художников, яркого пропагандиста новых веяний западноевропейского искусства. Поленова не была связана с ним общими делами, но была под большим впечатлением от его лекций о прерафаэлитах, которые помогли ей по-настоящему ощутить свое творчество в живописи, графике и декоративно-прикладном искусстве как часть общеевропейской художественной культуры.

PASTON E.V.

Moscow Circle of Elena Polenova. New Materials

The article discusses the problems of Polenova interaction with Moscow young artists, students of her brother V.D. Polenov, who taught at the School of Painting, Sculpture and Architecture (1882–1895). Polenova was at the center of Moscow art life immediately after moving in 1882 from St. Petersburg to Moscow. She served as an inspirational start for the people around her, especially for young artists. In turn, Polenova experienced on herself and her work the beneficial effects of many of them, with whom she was associated with a variety of artistic activities. She was also greatly impressed by the aesthetic views of Modest Durnov (1867–1928) who was the Moscow dandy, the “master of thoughts” and aesthetic authority for young artists, a vivid propagandist of new trends in Western European art. Polenova was not connected with him by common affairs, but was greatly impressed by his lectures on the Pre-Raphaelites, which helped her to truly feel her work in painting, graphic arts and decorative art, as part of a pan-European art culture.

УДК 75, 745/749
ББК 85.12, 85.14

Елена Дмитриевна Поленова оказалась в центре московской художественной жизни сразу же по переезде в 1882 году из Петербурга в Москву. Талантливая, энергичная, широко образованная, наполненная разнообразными идеями, беззаветно преданная искусству Поленова сумела послужить вдохновляющим началом для окружающих ее людей, особенно для молодых художников, учеников ее брата В.Д. Поленова в Училище живописи, ваяния и зодчества [10]. Она сделалась для них добрым, отзывчивым и одновременно строгим и требовательным старшим другом. В феврале 1895 года Елена Дмитриевна писала Наталье Васильевне, жене Поленова: «Мне бы хотелось главное, не потерять двух способностей – способности помогать, воодушевлять, служить опорой и толчком к работе другим художникам… Это для меня стало то, что вода для рыбы. Без этого мне трудно жить» [8, с. 522–523].

В свою очередь, и Поленова испытывала со стороны молодых художников, своих друзей и знакомых по рисовальным и акварельным вечерам в доме ее брата Василия Дмитриевича, по Абрамцевскому художественному кружку и Московскому товариществу художников, горячее участие в учреждении которого она приняла, благотворное воздействие на свое творчество. С ними, К.А. Коровиным, А.Я. Головиным, Э.М. Татевосяном, Ф.И. Рербергом, В.Н. Мешковым, А.Я Архиповым, Е.М. Хрусловым, С.А. Виноградовым, Л.О. Пастернаком и многими другими, она была связана разнообразными художественными делами. Но судьба сталкивала ее и с людьми, не связанными с ней непосредственной работой, но тем не менее оказавшими на нее огромное влияние. Одним из таких людей был Модест Дурнов

(1867–1928)[1], учившийся в 1888–1889 годах, после окончания в 1887 году архитектурного отделения училища, у Поленова в классе пейзажной живописи.

В январе 1895 года Елена Дмитриевна писала своей невестке Наталье Поленовой: «Как мне жаль было сегодня, что ты не в Москве и что ты не была вчера на Дмитровке…. Дурнов (Модест) читал об английских прерафаэлитах – это прародители символистов. Читал он волнуясь… но это так было, несмотря на все, интересно и вдохновительно, что я вернулась домой, как в чаду» [8, с. 519]. В следующем письме от 27 февраля Поленова пишет: «Вчера на Дмитровке опять читал Дурнов – мне ужасно опять понравилось, но мало кто ему сочувствует и понимает тот род искусства, которым он увлекается. Вчера мне представили Дурнова, я с ним говорила, он мне чрезвычайно симпатичен. Все свое фатовство он с себя сбросил и стал очень милый и скромный малый» [8, с. 526]. Из летописи художественной жизни Москвы мы узнаем, что в январе-феврале 1895 года в Московском обществе любителей художеств на Дмитровке известный московский денди, эстет, архитектор и художник-акварелист Модест Александрович Дурнов прочел несколько лекций о прерафаэлитах.

Документов, раскрывающих содержание этих лекций, не обнаружено. Но по косвенным свидетельствам можно предположить, что в них Дурнов говорил об особенностях творчества художников, объединившихся в 1848–1853 годах в «Братство прерафаэлитов»; о Джоне Рёскине, писателе и теоретике искусства, провозгласившем принципы возвращения к «верности природе», к «наивной религиозности» средневекового и раннеренессансного искусства; о встрече в 1856 году Данте Россетти с Уильямом Моррисом и Эдвардом Бёрн-Джонсом и следующем этапе прерафаэлитизма, проникшем во все аспекты жизни того времени – декоративное искусство, ар-

(1) Из статьи М.В. Нащокиной о Дурнове: «Поэт, архитектор, живописец, график – Дурнов был одной из самых ярких и талантливых личностей литературно-художественной Москвы начала XX в. Посвящая ему свою поэму «Будем как Солнце», Константин Бальмонт выразил это в нескольких весомых словах: «Модесту Дурнову, художнику, создавшему поэму из своей личности»… Дурнов занял в художественных кругах Москвы заметное место, стал признанным эстетическим авторитетом. Будучи апологетом литературного символизма, был привержен новым веяниям и в архитектуре, и в живописи, и в графике. Знаток современной живописи. Не раз выступал с лекциями по этой теме» [5, с. 102].

Илл. 1. К.Д. Бальмонт, А.А. Курсинский, М.А. Дурнов. Фотография. Начало 1900-х

хитектуру, мебель, убранство интерьера, дизайн книг, иллюстрации. И, конечно же, в них шла речь об Уильяме Моррисе как о теоретике и неформальном основателе «Движения искусств и ремесел» и о его главной идее – возвращении к ручному труду как к идеалу прикладного искусства, а также возведении в ранг полноправных искусств книгопечатания и гравюры.

Содержание лекций было достаточно серьезным, но при чем здесь «фатовство»[(2)]? Чтобы это понять, представим себе облик Дурнова по воспоминаниям его современников. Художник Сергей Виноградов вспоминал: «Модест был изящен, очень элегантен, отлично одетый, умный, смелый почти до дерзости, чуть-чуть по-японски подтянуты углы карих глаз, волнистые черные волосы, хороший рост, весь облик его был очень заметный. Часто встречал его на Кузнецком мосту, этой сердцевине Москвы, стоящим около Садовниковского пассажа с красивым плюшевым экипажным пледом на руке… Он не много построил зданий, но то, что построил, оригинально очень. Его вокзал в Муроме совсем неожиданная вещь и менее всего железнодорожная. Какая-то фантастика даже в нем есть. Это было смело. А в Москве он построил театр «Омон», оригинальный чрезвычайно, и если бы театр был доведен до конца, была бы красивейшая отметина в московском новом строительстве» [1, с. 135].

Возникает вопрос, что же в лекциях Дурнова могло вызвать такое восторженное состояние в Поленовой? Безусловно, оно могло возникнуть лишь в том случае, если услышанное было созвучно ее собственным размышлениям об искусстве и творческим поискам. В этих же письмах художница сообщает, что после лекции она «вновь перечитала» биографию Россетти. Из чего можно заключить, что жизнь и творчество прерафаэлитов были знакомы ей и до лекции. В самом деле, Елена Дмитриевна имела возможность познакомиться с их творчеством, когда жила и училась в Париже – живописи в мастерской Шаплена (1870), керамическому делу в мастерских Е.А. Егорова, Л.Э. Зифферта (1880), а также во время поездок с семьей в Германию, Францию, Италию. Особенно плодотворной была ее поездка осенью 1889 года на Всемирную выставку в Париже, где было широко представлено современное западноевропейское искусство, в том числе и творчество прерафаэлитов. Художник Эдвард Бёрн-Джонс за картину «Король Кофетуа и нищая» (1880–1884, Галерея Тейт), написанную по мотивам легенды XVII века, был удостоен тогда на выставке ордена Почетного легиона.

С Модестом Дурновым Елена Дмитриевна была заочно знакома и до лекции, как и со многими учениками ее брата Василия Поленова, руководившего в МУЖВЗ (1882–1895) пейзажным классом и классом натюрморта (факультативно). После окончания в 1887 году архитектурного отделения училища, Дурнов продолжил обучение у Поленова, который старался расширить художественные горизонты своих учеников, знакомя их с новейшими достижениями западноевропейской живописи. Для двадцатилетнего художника это знакомство вылилось в углубленное изучение искусства прерафаэлитов, в которых он видел предшественников уже распространившегося в Европе и нарождающегося в русском искусстве символизма и модерна.

Дружеские связи Поленовой с Дурновым продолжились и после цикла его лекций. В мае 1898 года Елена Дмитриевна отправила ему

(2) О личной жизни Модеста Дурнова известно немного. Он пользовался успехом у женщин, производя впечатление «демонической натуры». Был женат на состоятельной московской домовладелице и прекрасной пианистке Марии Васильевне Востряковой, водившей дружбу с Шаляпиным и Цезарем Кюи. В 1917 году у них родилась дочь Вероника.

приглашение на обед и добавила: «Я надеюсь, что Вы покажете мне свои работы, о которых говорили в последний раз»[3]. Поленова была уже знакома к этому времени, во всяком случае, с одной из живописных работ Дурнова. В январе 1894 года художник подарил своему учителю Василию Поленову фотографический снимок своей картины «Великие люди XIX века»[4], на которой изобразил выдающихся деятелей столетия на фоне Эйфелевой башни, символа новейших достижений века, и Поленова могла видеть у брата эту фотографию.

Любимым поэтом Модеста Дурнова был Константин Бальмонт, поэт-символист, переводчик и эссеист. Дурнов с ним дружил, в 1901 году он напишет его портрет (Бальмонт в Париже. 1901, ГТГ), а поэт подарит ему свой сборник «Будем как солнце» (1902) с надписью *«Модесту Дурнову, создавшему поэму из своей личности»*. К поэзии Бальмонта тяготела и Поленова. В 1893 году она начинает разрабатывать сюжет картины «Поздней осени рыданье», навеянный стихотворением Эдгара По «Ворон» в переводе Бальмонта. Об этом свидетельствует переписка Поленовой с Александром Головиным[5], молодым художником, с которым у нее сложились наиболее доверительные отношения. В октябре 1895 года она сообщала Н.В. Поленовой: «Последние дни я делала эскиз (кажется, десятый) к сюжету, который хорошо выражен словами „поздней осени рыданье“, в котором мне хочется выразить тоску одиночества. <…> Еще никто не видал, кроме Головина, но он не судья – слишком следил за всеми видоизменениями этого сюжета с момента его возникновения два года тому назад» [8, с. 538]. Таким образом, когда Поленова слушала лекции Дурнова, ее не оставляли размышления над картиной «Ненастье» на

Илл. 2. Е.Д.Поленова. Фотография. 1874. Музей-заповедник В.Д.Поленова

слова стихотворения Эдгара По «Ворон» («Поздней осени рыданье») в переводе Бальмонта (м/н неизв.).

Эту картину она покажет в 1896 году на Выставке опытов художественного творчества в Петербурге (1896–1897) вместе с символистскими композициями Александра Головина – «Ведьма» (1894, м/н неизв.) и «Щемит. Ущерб луны» (1894, Тверская картинная галерея) и Эгише Татевосяна, еще одного ученика Поленова, с которым она была дружна, – эскиз «Эспланада» (м/н неизв.).

Все они заслужили высокую оценку И.Е. Репина: «Ваши вещи очень интересны и блещут новизной» [8, с. 560], – писал он, запрашивая сведения о ценах на картины. Картины символистского толка в русской живописи середины 1890-х годов были редкостью, и новаторская живопись Поленовой и Головина, в которой они пытались выразить таинственное, сверхъестественное в природе, действительно выделялась своей «новизной».

В начале 1895 года Поленова была целиком занята составлением программы для Народно-исторических выставок, организуемых новым выставочным объединением, Московским товариществом художников (МТХ). По замыслу Ф.И. Рерберга, члена правления МТХ,

(3) Е.Д. Поленова – М.А. Дурнову. 29 мая 1898 г. [4].

(4) Фотография К.А. Фишера с работы М. Дурнова «Великие люди XIX века» хранится в Музее-заповеднике В.Д. Поленова. На паспарту с лицевой стороны проставлен автограф черной тушью: «Глубокоуважаемому Василию Дмитриевичу Поленову. М. Дурнов. 18 января 1894 г.» [4].

(5) Елена Дмитриевна, став добрым другом и советчиком Головина, оказала большое влияние на формирование его эстетических предпочтений, испытав в то же время на себе воздействие яркой творческой личности художника. С 1890 года начинается их совместная деятельность. Головин часто работает в мастерской Елены Дмитриевны. В это время он был страстно увлечен символистским направлением во французской литературе и искусстве. В своих воспоминаниях художник с восторгом пишет о первом посещении Парижа в 1889 году, описывает литературную жизнь столицы, П. Верлена и салон С. Малларме, одного из вождей символизма [2, с. 41].

художники объединения по специально разработанной программе должны были исполнить картины, служившие целям народного просвещения. Предполагалось создать «иллюстрированный учебник истории» России, «последовательно рассказывающий о наиболее значимых и переломных событиях в судьбе отечества» [10, с. 34]. Первоначально списком тем занимался сам Рерберг, но затем он привлек к этой работе Поленову. Составленная ими программа содержала 71 сюжет на темы русской истории и народных праздников и 69 сюжетов из библейской истории. Елена Дмитриевна активно занялась привлечением художников к этой работе, и ей удалось привлечь к этому делу более 40 художников. Кроме членов МТХ картины должны были писать В.Д. Поленов, И.Е. Репин, В.А. Серов, А.Я. Головин, С.В. Малютин, А.П. Рябушкин, В.Н. Бакшеев. Для молодых художников Поленова организовала занятия в Историческом музее, помогала с поисками источников, отыскивала древнерусские платья и аксессуары, заботилась о том, чтобы обеспечить их художественными материалами.

Сама Елена Дмитриевна хорошо знала и горячо любила русскую историю, народные предания, сказки, былины. Темы, выбранные ею для своего исполнения: «Князь Борис перед убиением» (1896, ГРМ), «Масленица у берендеев (Масленица в деревянном городе)» (1895, ГТГ), «Видение Бориса и Глеба воинам Александра Невского» (1895–1896, Орловский музей), были связаны с желанием наиболее точно воспроизвести культуру и быт Древней Руси и передать мистические элементы в русской истории.

Воплощение нескольких исторических сюжетов было поручено и Головину. В этот период тесного сотрудничества с Еленой Поленовой он приобщился к ее опыту освоения национальных традиций и возрождения народных промыслов, к используемым ею приемам орнаментики.

В его картине «Отрок Варфоломей» (1895–1897, частное собрание), выполненной для этой выставки, орнамент несет уже значительную смысловую нагрузку и в характеристике персонажей картины, и в отображении художественного быта Древней Руси XIV века.

Рассказ Дурнова о методах воплощения прерафаэлитами исторических и религиозных сюжетов в живописи, о воссоздании ими с документальной точностью и одновременно простотой и непосредственностью исторической обстановки, костюмов и интерьера избранной эпохи, о внимании к жанровым моментам и умении при этом выразить мистический характер исторических событий не мог не заворожить художницу.

Илл. 3. А.Я. Головин. Отрок Варфоломей. 1895–1897. Холст, масло. 101,7 х 142. Частное собрание

С кем же еще, помимо Натальи Поленовой и Александра Головина, могла Поленова делиться своими впечатлениями о лекции Дурнова, принимая во внимание то, что, по ее словам, «мало кто ему сочувствует и понимает тот род искусства, которым он увлекается» [8, с. 526].

Среди друзей, которые могли бы разделить ее восторги, были молодые художники Константин Коровин, Исаак Левитан и их друзья Илья Остроухов, Валентин Серов, Михаил Нестеров, Аполлинарий Васнецов, Михаил Врубель, часто бывавшие в доме Поленовых на рисовальных и акварельных вечерах. Они же были участниками Абрамцевского художественного кружка, организованного в конце 1870-х годов С.И. Мамонтовым. В сообщество входили крупнейшие мастера русского искусства Виктор Васнецов, Илья Репин, Василий Поленов, уже названные художники младшего поколения. Сообще-

ство провозгласило своим девизом «культ красоты». «Жизнь коротка, искусство вечно» («vita brevis, ars longa» [7, с.78]) значилось на афишах спектаклей и программках антрепризы, основанной Мамонтовым – Русской частной оперы С.И. Мамонтова.

Абрамцевский кружок не вырабатывал каких-либо программных документов, не выдвигал эстетических манифестов. И все же можно найти один своеобразный документ такого рода. В 1894 году В.Д. Поленов создает шмуцтитул для юбилейного альбома «Хроника нашего художественного кружка» [9], посвященного 15-летию содружества. В интерьере, окутанном серебристой зеленовато-охристой дымкой, напоминающем кабинет С.И. Мамонтова, где ставились спектакли и зачастую работали художники, помещена античная статуя, за ней – сад с колоннадой и ротондой. Символика поленовской работы прочитывается достаточно ясно – в доме Мамонтовых перед участниками кружка открывается особый мир – мир красоты, здесь существует культ красоты.

Рассказ Дурнова об артистической атмосфере, царившей в «Братстве прерафаэлитов», о чувстве корпоративности, духе романтики и увлечении Средневековьем, вероятно, напомнил Поленовой ощущение участниками Абрамцевского кружка своего коллективного творчества как средневековой артели, о чем говорил Виктор Васнецов, вспоминая об атмосфере, царившей в Абрамцеве во время строительства здесь церкви во имя Спаса Нерукотворного: «Подъем энергии и художественного творчества был необыкновенный: работали все без устали, с соревнованием, бескорыстно. Казалось, опять забил ключом художественный порыв творчества Средних веков и века Возрождения… Но там тогда этим порывом жили города, целые области, страны, народы, а у нас только абрамцевская малая художественная дружеская семья и кружок. Но что за беда, дышалось полной грудью в этой зиждительной атмосфере» [6, с. 300].

Поленова знакомится с Мамонтовыми и впервые попадает в Абрамцево осенью 1882 года. С этого времени она участвует в литературных, драматических и рисовальных вечерах в доме Мамонтова, руководит подготовкой костюмов для домашних спектаклей кружка – «Алая Роза» С.И. Мамонтова (1883), «Царь Саул» С.И. и С.С. Мамонтовых (1890), домашнего оперного спектакля «Алая Роза» Н.С. Кроткова (1884). В 1885 году она участвует в подготовке спектакля «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова в Русской частной опере С.И. Мамонтова (1885), отвечая за костюмы действующих лиц и хора.

Сблизившись с Е.Г. Мамонтовой, Поленова принимает деятельное участие в организованных ею экспедициях по окрестным деревням с целью приобретения предметов народного творчества для пополнения коллекции народного искусства в Абрамцеве. «Экспедиционный» способ собирания, освоенный уже с середины 1870-х годов земскими энтузиастами, в Абрамцеве приобрел новый смысл. Помогая дать точный адрес отдельной вещи, раскрывая историю ее создания, он открывал художникам новые возможности для эстетического освоения народного искусства, понимания его образной структуры, закономерностей формообразования. Вскоре после начала собирательства коллекция народного искусства получит у участников кружка название «музей», поскольку помимо задачи сохранения исчезающих образцов крестьянского творчества она предназначалась и делу возрождения этого искусства. Ее стали собирать именно как музей, открытый для обозрения и учащихся столярной мастерской, и художников, изучающих истоки русского народного искусства.

Приобретаемое при непосредственном соприкосновении с памятниками древнерусского и народного искусства чувство стиля, овладение его структурными основами давало художникам возможность свободного творчества, поскольку стилистические особенности памятников старины, пройдя через их сознание и трансформированные им, становились характеристиками их личного, индивидуального стиля.

По совету В.М. Васнецова Поленова использует собранные материалы для собственных работ в столярной мастерской. С 1885 года Елена Дмитриевна разделяет с Мамонтовой заботы об Абрамцевской столярной мастерской, взяв на себя художественное руководство (до 1892). Здесь она создает более ста эскизов предметов утвари и мебели, по которым резчиками выполнялись изделия мастерской – «Шкафчик-аптечка», «Шкафчик для писем», «Шкафчик “Камин”», а также столы, стулья, шкафы, ковши, рамки для зеркала, скворечники, другие предметы мебели и домашней утвари, украшенные трехгранно-выемчатой резьбой по дереву и росписью. Особой популярностью помимо подвесных шкафчиков пользовалась «Дверь с совами». Инициатор устройства «керамических четвергов» в доме

В.Д. Поленова, предтечи Абрамцевской гончарной мастерской, она принимает затем участие и в ее деятельности.

В Абрамцеве Поленова много работает над акварельными пейзажами, находящимися ныне в собраниях Третьяковской галереи, Музея-заповедника В.Д. Поленова, Музея-заповедника «Абрамцево». На основе многочисленных пейзажных этюдов она создает стилизованные цветочные орнаменты, используя их в резьбе по дереву, вышивках и иллюстрациях к сказкам.

В народном орнаменте, осваивая его эстетически, тщательно изучая его символы и тайный сакральный смысл, закономерности его формообразования, Поленова находила неисчерпаемый источник для собственного творчества. «В нашем русском орнаменте, – пишет она, – мне удалось подметить одну черту, которой я не встречала у других народов, это пользование не одними геометрическими сочетаниями, всегда несколько суховатыми, но и более живыми мотивами, навеянными впечатлениями природы, т.е. стилизацией растений и животных, например, разработка листа, цветка, рыбы, птицы» [8, с. 506]. И художница, помимо многообразных орнаментальных фигур и мотивов на вещах, созданных крестьянским мастером, которые она стремилась усилить при переработке, подчеркивая их выразительность, делая более доступными и заметными для зрителя, широко пользовалась натурным материалом, вплетая его в орнаментальную вязь. Первоначальная боязнь оторваться от конкретных образцов сменилась более свободным подходом к народному искусству как к источнику стилеобразования. Ее орнаментальные работы второй половины 1890-х годов были отмечены уже свободными приемами стилизации, свойственными мастерам эпохи модерна.

В лекциях Дурнова шла, вероятно, речь и о «Движении искусств и ремесел», основанном Уильямом Моррисом, о путях воплощения его главной идеи, суть которой сводилась к необходимости развития прикладного искусства, основанного на средневековых и народных традициях, по его убеждению, действенному средству в борьбе с современным «машинным веком». Эти рассуждения перекликались с деятельностью художницы, вкладывавшей немалые силы и творческую энергию в дело возрождения народных ремесел в Абрамцевской столярно-резчицкой мастерской. Во время лекции Поленовой приходили на ум и различия в состоянии дел с народным искусством в Англии и России. У. Моррис был вынужден по крупицам собирать и подчас самостоятельно осваивать приемы мастеров-ремесленников, например ковроткачества, восстанавливать рецепты составов красок для пряжи на основе природных материалов, создавать растительные орнаменты для тканей, ковров, фонов и бордюров шпалер. Рассказ об этих знаменитых изделиях Морриса мог напомнить художнице ковроткачество в имении ее бабушки Веры Николаевны Воейковой в селе Ольшанка Тамбовской губернии, – той бабушки, которая по дороге из Петербурга в Ольшанку читала своим внукам Василию и Елене Поленовым наизусть главы из «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, с которым была лично знакома. В Ольшанке ткали ковры по узорам, составленным Верой Николаевной. По воспоминаниям ее племянницы, Н.И. Мердер, «ею изобретенным способом, которым она не могла не гордиться, потому что таких ковров в то время нигде не умели делать, кроме как в Ольшанке» [6]. «Кажется, шерсть красили здесь же, – пишет она, – потому что я помню, что тетушке приносили образчики колеров, которые она сравнивала с живыми цветами прежде, чем решить, удалась ли краска или нет. Про вышивания, которые у нее делались, говорить не стоит: в то время не было порядочного дома, где бы этим не занимались…» [6]. Сравнение художественного быта русского просвещенного дворянства 1850–1860-х годов с деятельностью У. Морриса – более чем красноречивое…

«Красота пользы и польза красоты» явились перед Поленовой и в Абрамцеве в еще живущем народном творчестве, в изделиях народных мастеров, собирание и изучение которых станет одной из основных забот абрамцевских художников. Позже ее наблюдения над стилистикой народного искусства «в русском крестьянском населении», по ее словам, и в прикладных изделиях других стран приведут к интересному заключению, изложенному в письме В.В. Стасову в 1894 году. В нем говорится о том, что при всей распространенности национальной резьбы, мотивами которой она пользовалась, она видела подобную в Норвегии, в музеях Германии в Берлине и Мюнхене, а также на Всемирной выставке в Париже 1878 года в отделе крестьянских работ Оверни (Франция), в алжирском отделе.

Использовать свои знания ей удалось в Абрамцеве. Когда в 1885 году Поленова взяла на себя художественное руководство столяр-

Илл. 4. Театр Омона. Арх. М.А. Дурнов. Фотография. Начало 1900-х

Илл. 5. Е.Д. Поленова. Князь Борис перед убиением. Около 1896. Х., м. 103 х 142. Государственный Русский музей

Илл. 6. Е.Д. Поленова. «Собирайтеся белянки, отправляйтесь на войну!» Иллюстрация к сказке «Война грибов». 1886–1889. Картон, тушь, белила, сепия, кисть. 22,4 х 14,7. Музей-заповедник «Абрамцево»

Илл. 7. Е.Д. Поленова. Орнаментальный мотив. Начало 1890-х. Бумага, карандаш, гуашь. 29,6 х 8. Музей-заповедник «Абрамцево»
Шкафчик. Конец XIX – начало XX века. Абрамцевская столярная мастерская. По проекту Е.Д. Поленовой. Вторая половина 1880-х. Дерево, резьба трехгранно-выемчатая, подкраска, тонировка. 27,5 х 19,5 х 11. Государственный исторический музей
Е.Д. Поленова. Ландыши. Эскиз орнамента. Начало 1890-х. Бумага, гуашь. 27,4 х 20,7. Музей-заповедник «Абрамцево»

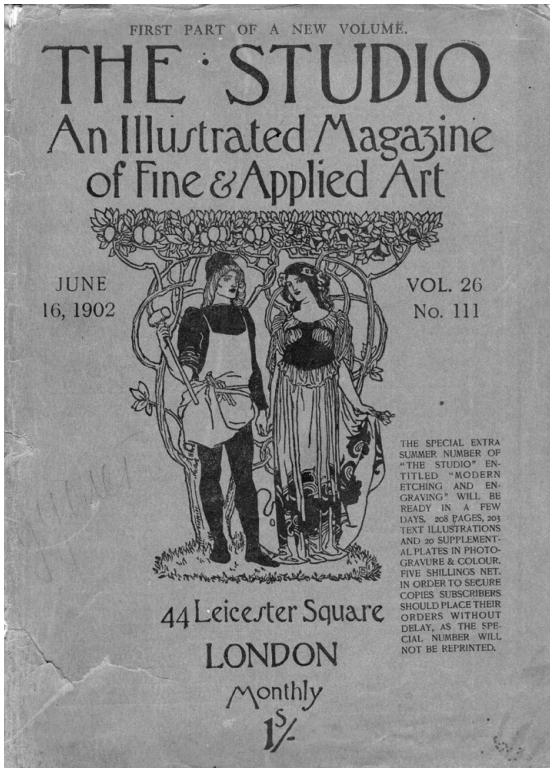
но-резчицкой мастерской в Абрамцеве, предприятие приобрело экспериментальный характер. Очень скоро перед участниками кружка, и в первую очередь Поленовой, встала проблема перенесения традиционных в деревенском быту вещей, «того, что производится народом для его собственного домашнего обихода» [8, с. 514], на городскую почву. Ведь с самого начала столярное производство задумывалось таким образом, «чтобы оно могло работаться в Абрамцеве и соседних деревнях и потом посылаться в Москву» [8, с. 514]. Изделия, предназначенные для новой среды бытования, должны были отвечать требованиям этой среды. С решением этой проблемы был связан прежде всего успех сбыта работ абрамцевских столяров, сделанных по рисункам художников. Поначалу художница пыталась сколь возможно ближе подойти к типу народного творчества, но затем перешла к созданию самостоятельных произведений, ставших в ряд наиболее популярных работ русского модерна – «Стул угловой», «Дверь».

Такой же путь прошла Поленова и в иллюстрациях к сказкам. В них она видела неисчерпаемый источник для собственного творчества, отмеченного пониманием народного искусства как основы для стилеобразования. В своем подходе к иллюстрациям и к книге как целостному организму Поленова пользовалась, как она сообщала в одном из писем Стасову, также и опытом английских издательств, считая, что «способ издания может не мешать носить национальный характер», главное, по ее мнению, «чувствовал ли художник русскую жизнь и ее характерные черты» [8, с. 568].

Широко пользовалась Поленова и натурным материалом, вплетая его в орнаментальную вязь. Ее этюды цветов перевоплотились в орнаментальные мотивы, которые можно видеть, помимо иллюстраций к сказкам и изделий декоративно-прикладного характера, также и в живописи.

В картине «Сказка» (1895–1898, Музей-заповедник «Абрамцево»), наполненной глубоким философско-символическим содержанием, задуманной тогда же, в 1895 году, после лекций Дурнова, Поленова уже целиком применяет прием узорно-орнаментального построения пространства, характерный для модерна.

Таким образом, в своем творчестве Поленова опиралась не только на изучение русского народного и средневекового искусства, для нее не менее важен был и опыт зарубежных художников. Понятны отсюда и ее намерение поехать осенью 1898 года в Англию, и ее связи в последние годы жизни с английскими журналами Artist и The Studio, собиравшимися опубликовать на своих страницах ее иллюстрации к сказкам, орнаменты и проекты бытовых вещей и мебели для Абрамцевской мастерской. Это сотрудничество было прервано ранней смертью художницы, в 1898 году.



Илл. 8. Обложка журнала *The Studio*. Июнь. 1902. Коллекция Дмитрия Поликарпова, Москва

Иллюстрации к сказкам Поленовой и ее работы в области декоративно-прикладного искусства были опубликованы в журнале The Studio в 1902 году [11]. В этом же году в журнале появилось объявление о продаже «Красного дома» У. Морриса, купленного в 1889 году Чарльзом Холмом. В этом доме в 1893 году Холм основал журнал The

Studio, ставший на десятилетия английским эталоном издания об изобразительном и декоративно-прикладном искусстве.

На одной из фотографий, сопровождавшей объявление о продаже «Красного дома», опубликованном в журнале The Studio в июне 1902 года, запечатлен табурет, сделанный в Абрамцевской столярно-резчицкой мастерской по эскизу Елены Поленовой. (Сообщено журналистом и коллекционером Дмитрием Поликарповым.) Он был приобретен, вероятно, на Всемирной выставке 1900 года в Париже, где изделия мастерской были удостоены золотой медали[(6)]. Надо сказать, что табурет Елены Поленовой вполне органично вписался в интерьер «Красного дома».

Итак, в русском искусстве 1880–1890-х годов, в деятельности Абрамцевского кружка, к которому принадлежала Елена Поленова, возникал новый синтез, в котором, как в капле воды, отразились задачи искусства новейшего времени. Значительным вкладом в него стали творчество Елены Поленовой и Александра Головина, Михаила Врубеля и Константина Коровина, а также московского денди Модеста Дурнова, «властителя дум» и эстетического авторитета для молодых художников, яркого пропагандиста новых веяний западноевропейского искусства. . По словам его современника, «Во всякую эпоху бывают лица, которые, не будучи сами творцами самостоятельных художественных ценностей, являются носителями и распространителями идей и вкуса. В 90-х годах прошлого века таким эстетическим авторитетом в Москве был Модест Дурнов»[(7)]. Обаяние его личности испытала на себе и Елена Поленова. Надо думать, что лекции Дурнова помогли ей по-настоящему ощутить свое творчество как часть общеевропейской художественной культуры. Отсюда и восторженное состояние художницы, «как в чаду», возникшее после их прослушивания, о чем она поделилась с Натальей Васильевной Поленовой.

(6) Дом удалось продать только в 1903 году, и его новым владельцем стал торговец тканями Генри Мафф. А Холм оставался издателем The Studio до 1919 года, когда передал бразды правления своему сыну, Чарльзу Джеффри Холму.

(7) *Кара-Мурза С.М.* А. Дурнов. Речь, читанная в 1928 г. в заседании Общества «Старая Москва» [5, с. 102].

Список литературы:

1 *Виноградов С.А.* Прежняя Москва. Воспоминания. Рига: MultiCentrs, 2001. 215 с.
2 *Головин А.Я.* Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.; М.: Искусство, 1960. 389 с.
3 *Мердер Н.И.* Из далекого прошлого. Тетушка Вера Николаевна Воейкова. Исторический вестник. 1909. №№ 11 и 12. С. 401–419.
4 Музей-заповедник В.Д. Поленова. Мемориальные документы. МД–№ 387.
5 *Нащокина М.В.* Сто архитекторов московского модерна. Творческие портреты. М.: Жираф, 2000. 302 с.
6 *Пастон Э.В.* Абрамцево. Искусство и жизнь. М.: Искусство, 2003. 431 с.
7 *Салина Н.В.* Жизнь и сцена. Воспоминания. Л.; М.: Всероссийское театральное общество, 1941. 183 с.
8 *Сахарова Е.В.* В.Д. Поленов, Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. 838 с.
9 Хроника нашего художественного кружка. Альбом. [1894, б/п]
10 *Чижмак М.С.* Елена Дмитриевна Поленова и художественная молодежь Москвы / Елена Поленова. К 160-летию со дня рождения. М.: Издательско-полиграфический комплекс «ПАБЛИС», 2011. С. 32–39.
11 *Peacock N.* The new movement in Russian art // The Studio. 1902. XXII. Nr. 95. P. 268–276.

References:

1 Vinogradov S.A. *Prezhnyaya Moskva. Vospominaniya* [The former Moscow. Memories]. Riga, MultiCentrs Publ., 2001. 215 p. (In Russ.)
2 Golovin A.Ya. *Vstrechi i vpechatleniya. Pis'ma. Vospominaniya o Golovine* [Meetings and impressions. Letters. Memories of Golovin]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 389 p. (In Russ.)
3 Merder N.I. Iz dalekogo proshlogo. Tetushka Vera Nikolaevna Voejkova [From the distant past. Aunt Vera Nikolaevna Voyeykova]. *Istoricheskij vestnik*, 1909, no. 11, 12, pp. 401–419. (In Russ.)
4 *Muzej-zapovednik V.D. Polenova. Memorial'nye dokumenty* [Museum-reserve of V.D. Polenov. Memorial documents]. MD–№ 387. (In Russ.)
5 Nashchokina M.V. *Sto arhitektorov moskovskogo moderna. Tvorcheskie portrety* [One hundred architects of Moscow Art Nouveau. Creative portraits]. Moscow, Zhiraf Publ., 2000. 302 p. (In Russ.)
6 Paston E.V. *Abramcevo. Iskusstvo i zhizn'* [Abramtsevo. Art and life]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2003. 431 p. (In Russ.)
7 Salina N.V. *Zhizn' i scena. Vospominaniya* [Life and scene. Memories]. Leningrad, Moscow, Vserossijskoe teatral'noe obshchestvo Publ., 1941. 183 p. (In Russ.)
8 Saharova E.V. *V.D. Polenov, E.D. Polenova. Hronika sem'i hudozhnikov* [V.D. Polenov, E.D. Polenova. Chronicle of a family of artists]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 838 p. (In Russ.)
9 *Hronika nashego hudozhestvennogo kruzhka. Al'bom* [Chronicle of our art circle. Album]. [1894, b/p] (In Russ.)
10 Chizhmak M.S. Elena Dmitrievna Polenova i hudozhestvennaya molodezh' Moskvy [Elena Dmitrievna Polenova and the artistic youth of Moscow]. *Elena Polenova. K 160-letiyu so dnya rozhdeniya* [Elena Polenova. To the 160th anniversary of her birth]. Moscow, Izdatel'sko-poligraficheskij kompleks PABLIS Publ., 2011, pp. 32–39. (In Russ.)
11 Peacock N. The new movement in Russian art. *The Studio*. 1902. XXII. No. 95, pp. 268–276.