

О. С. Давыдова

МЕЖДУ ОБРАЗОМ И СЛОВОМ: МОДЕСТ ДУРНОВ В МЕЧТАХ О МОДЕРНЕ

В душах есть все, что есть в небе, и много
иного.

Валерий Брюсов. Лирические мысли.
Из «Книги раздумий». 1899

Аннотация: Статья представляет собой первое расширенное монографическое исследование творчества малоизученного художника, поэта и архитектора Модеста Александровича Дурнова, стоявшего у истоков формирования стиля модерн в России. Являясь одним из ярких и в то же время типичных представителей Belle Époque, Дурнов целенаправленно стремился воплотить в своем искусстве поэтические принципы мышления, присущие художникам «эры» символизма. Опираясь на целый ряд впервые вводимых в научный оборот документов, ведущую роль среди которых по объему и информативности занимают письма и рисунки Дурнова из собрания Рукописного отдела ИРЛИ РАН, автор анализирует поэтику творчества художника в контексте его личности и дружеских взаимосвязей с московскими литераторами и мастерами круга «Мира искусства» и «Союза русских художников».

Ключевые слова: Искусствоведение, стиль модерн, Серебряный век, символизм, иконология, поэтика, поэзия, художественный образ, синтез искусств, япономания, Модест Дурнов, Георгий Бахман, Валерий Брюсов, Константин Бальмонт, «Мир искусства», «Союз русских художников».

Abstract: The article is the first extended monographic study of the work of the little-known artist, poet and architect Modest Durnov, who was at the beginning of the formation of the Art Nouveau Style in Russia. Being one of the bright and, at the same time, typical representatives of Belle Époque, Durnov purposefully sought to translate in his art the poetic principles of thinking inherent in the artists of the «era» of symbolism. Relying on a number of documents for the first time introduced into scientific circulation, the leading role among them in terms of volume and informativeness is occupied by Durnov's letters and drawings from the collection of the Manuscript Division of the Russian Literature Institute (the Pushkin House), the author analyzes the poetics of the artist's creativity in the context of his personality and friendly relations with Moscow writers and masters of the circle «World of Art» («Mir iskusstva») and «Union of Russian Artists».

Key words: History and theory of Fine Arts, Art Nouveau Style (Style Moderne), Silver age, symbolism, iconology, poetics, poetry, artistic image, Gesamtkunstwerk, japanomania, Modest Durnov, Georg Bachmann, Valery Bryusov, Konstantin Balmont, «World of Art» («Mir iskusstva»), «Union of Russian Artists».

Искусство модерна создавалось художниками, одаренными чуткой восприимчивостью к слову, – причем не столько к слову-средству, позволявшему найти сюжет или конкретную литературную тему для ее передачи на холсте

или бумаге, а к слову-образу в его эмоционально-поэтической субъективной ипостаси. Подобное восприятие во многом объясняет и то новаторское своеобразие стиля, которое заключалось в органичном симбиозе пластического образа и смыслового масштаба, таящегося за ним. Несмотря на общепринятое мнение о литературоцентричности символизма, история визуального искусства заставляет внести уточнения в подобные концепции, свидетельствуя скорее об обратном. Во многом именно зрительные ориентиры искусства эпохи модерна, которые обладали потенциальным поэтически-многомерным духовным эквивалентом, объясняют ту богатую ассоциативными лабиринтами текстовую культуру, которая сложилась в символизме. Именно «необретенное» слово – слово, к которому нужно было прислушаться на душевном уровне, прежде всего влекло художников. Уникальное по своим масштабам явление органичного синтеза визуального и внутреннего вербального мышления подтверждает творчество как признанных, так и малоизученных мастеров, расцвет, закат или начало пути которых пришлось на эпоху модерна, – Гюстава Моро, Одилона Редона, Мориса Дени, Данте Габриэля Россетти, Эдварда Гордона Крэга, Альфреда Моссы, Вильяма Дегува де Нункве, Жана Дельвиля, Жана Кокто, Виктора Борисова-Мусатова, Льва Бакста, Микалоюса Чюрлёниса, Василия Кандинского, Николая Фефилактова, Виктора Замирайло, Михаила Казаса и др. Из перечисленных художников не все писали стихи, хотя в архивах большинства из них можно найти немало попыток облечь в рифму свои переживания, однако принципы поэтического мышления выражались и в прозаических заметках, дневниковых записях или письмах (как, например, у Михаила Врубеля или Михаила Нестерова). Безусловно, художники-поэты не являлись профессиональными литераторами, однако сам факт их тяготения к лирико-метафорическому осмыслению своего образного мира является чрезвычайно важным для понимания языка модерна и источников его сложения. С точки зрения искусствознания феномен поэтического мышления художников дает новый методологический ключ к раскрытию визуальных смыслов их творчества.

В контексте разговора о визуально-поэтическом контрапункте русского модерна фигура Модеста Александровича Дурнова (1868–1928) – архитектора, художника, поэта, денди – имеет совершенно особое значение, так как его пластическое мышление напрямую соотносится с культом собственного субъективного «творения» слов. И хотя это не выразилось в обширно изданном стихотворном или прозаическом наследии, тем не менее образное видение слова, связанное с самоощущением себя как поэта, у Дурнова безусловно было. Несмотря на то что существуют немногочисленные публикации об архитектурных проектах и эстетических вкусах Дурнова,¹ на уровне осмысления

¹ Подробнее о М. А. Дурнове как архитекторе см.: *Нацокина М.* Сто архитекторов московского модерна. Творческие портреты. М., 2000. С. 102–103. Эстетические вкусы Дурнова частично отражены в исследованиях Э. В. Пастон (в частности, в докладе «У истоков эстетизма символизма и модерна. Модест Дурнов и Елена Поленова» // Междунар. науч. конф. «Связь времен: история искусств в контексте символизма», 16–18 нояб., 2017, РАХ, НИИ РАХ, ГИИ, Москва), а также статье: *Гершкович Е.* Московский денди // Мезонин, 04.04.2003. URL: <https://archi.ru/press/russia/34160/moskovskii-dendi>.

личного творчества он до сих пор остается теневой фигурой. Причин подобного забвения несколько. Одна из них связана с отсутствием систематизации работ художника. Это «пострепрессивное» бедствие, постигшее отечественное искусствоведение, изучающее творчество художников символизма и модерна, отлучило от истории искусства многих талантливых мастеров, оказавшихся совершенно чуждыми ориентирам новой культуры. И хотя, как показывают документы, сам Дурнов до конца своей жизни продолжал принимать заметное участие в общественной жизни, его творческие идеалы своими корнями уходили в эстетику рубежа XIX–XX вв.

Образная система мышления Дурнова на программном уровне была связана с символистскими настроениями и художественным мифотворчеством эпохи модерна. «С юных лет М. А. подпал под влияние так называемых модернистов. / Когда в Париже взошла звезда архитектора Гимара, а в Вене зашумели Ольбрих и Макинтош, М. А. явился в Москве пропагандистом их новых идей и стал проповедовать “стиль модерн”. / На эту тему он прочел несколько докладов в Московском архитектурном обществе и вызвал к себе большой интерес со стороны московских зодчих»,² – отмечал театральный критик, библиофил Сергей Георгиевич Кара-Мурза во время выступления на заседании общества «Старая Москва» в 1928 г. (на второй день после похорон художника). Впрочем, круг интересов Дурнова имел более широкий охват. Одним из первых в России Дурнов стал говорить о прерафаэлитях и страстной мечтательности их творчества как об истоках символизма рубежа XIX–XX вв. В 1895 г. в Московском обществе любителей художеств он сделал доклад на эту тему, впечатление от которого взволнованно описала Елена Дмитриевна Поленова: «Дурнов читал об английских прерафаэлитях. Читал он, волнуясь, стесняясь страшно, но это было так интересно, что я вернулась домой как в чаду».³

Однако стоит отметить, что всмотреться в творчество Дурнова после периода идеологического гнета мешали и полусправедливые, полусубъективные отзывы современников в духе тех, что оставил Владислав Ходасевич, проницательный ум которого не отличался безосновательным легкомыслием в оценках: «Модест Дурнов, художник и стихотворец, в искусстве прошел бесследно. Несколько слабых стихотворений, несколько неважных обложек и иллюстраций – и кончено. Но о жизни его, о личности слагались легенды. Художник, создающий “поэму” не в искусстве своем, а в жизни, был законным явлением в ту пору. И Модест Дурнов был не одинок. Таких, как он, было много».⁴

Для самого Дурнова услышать подобную характеристику было, конечно, весьма болезненно, однако и его личный вклад в развитие иллюстративного и графического искусства – далеко не бесследен и зауряден. Кроме того, для

² *Кара-Мурза С. Г.* Речь, зачитанная на заседании общества «Старая Москва». Автограф. Машинопись. Август 1928 // РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 91, л. 1 об.

³ Цит. по: *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964. С. 519.

⁴ *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: в 4 т. Некрополь. Воспоминания. Письма / сост., подгот. текста И. П. Андреевой, С. Г. Бочарова. М., 1997. Т. 4. С. 8.

анализа и понимания внутренней материи, из которой складывается стиль эпохи, важны не только первостепенные по реализации дара мастера, но и те, кого до недавнего времени относили к фоновым персонажам. История искусств хотя и является областью уникальных по силе художественной самобытности образных высказываний, однако занимается изучением как единичных творческих миров, так и исследованием художественных типов мышления, в контексте которых важны «многочисленные» явления, тем более, если тип мировоззрения с течением времени изменился. Для эпохи эстетизма художник, верящий в жизнь как поэму, был действительно явлением характерным, поэтому и творческая личность Дурнова, после периода идеологического презрения к модерну, заслуживает более пристального внимания.

Одним из важнейших источников к обретению понимания индивидуальной интонации искусства Дурнова – интонации, вдохновленной страстно-романтической, доходящей до меланхоличности (как свидетельствуют письма) душой, – может служить анализ художественного мышления мастера – поэтического по природе взаимодействия слова и образа. В данной статье поэтическое самоощущение художника будет рассмотрено прежде всего сквозь призму тех архивных документов, позволяющих наиболее разносторонне проявить личность Дурнова в русском искусстве на данном этапе, доминирующая часть которых хранится в Рукописном отделе ИРЛИ РАН.

Каким же видел себя сам художник?

Из темно-коричневого с золотисто-сумеречным отливом пространства небольшого акварельного автопортрета 1898 г. (картон, акварель; 19 × 19; РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 5 (1), л. 64)⁵ на нас смотрит романтически героизированный в духе лермонтовского Печорина или лорда Байрона, сосредоточенно красивый, размышляющий взгляд – взгляд всматривающегося в себя мечтателя-одиначки – отчасти, возможно, денди, с долей театральной экспрессии во взгляде; отчасти, возможно, гордеца (что отмечали художники, воспринимавшие Дурнова со стороны) – одним словом, взгляд человека с призывком трагического начала в характере, с жадной роковой роли. Неслучайно это самоощущение художника-поэта проявилось и в письмах Дурнова к друзьям: «Может, я тоже из тех, которым не следует дожить до 37 лет».⁶ Глаза – как средоточие внутреннего масштаба художественного образа героя – почти всегда акцентировались Дурновым: будь то эсхатологические по характеру портреты-миниатюры поэтов, например Константина Бальмонта (1902, бумага, тушь, перо; РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 1); шаржированный

⁵ В случае указания местонахождения произведения изобразительного искусства в собрании того или иного архива (отдела рукописей) название хранения дается по тексту в круглых скобках равноценно музею, а не в библиографической сноске. При упоминании рисунков из собрания РО ИРЛИ в тексте приводится полное искусствоведческое описание формальных характеристик произведений, впервые выявленных в ходе исследования. В остальных случаях согласно общепринятой модели размеры, как правило, не указываются и вводятся лишь в случае принципиальной, научно-практической необходимости показать масштаб работы.

⁶ Дурнов М. А. Письмо к Г. Г. Бахману. 20 февр. 1904 // РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 96, л. 37. Намек на возраст, ставший роковым для гениально одаренных поэтов, на которых ориентировался Дурнов, – Пушкин и Байрон умерли в 37 лет. Лермонтов погиб в 27 лет.

гротеск приятельского типа, каких немало сохранилось в архиве литератора Георга Бахмана; будь то набросок соблазнительной роковой красавицы или персонажа, оживающего в иллюстративном пространстве книги (прием, ярко воплощенный в созданных Дурновым иллюстрациях 1906 г. к «Портрету Дориана Грея» Оскара Уайльда).

Модест Дурнов – художник-поэт, амплитуда внутреннего видения которого раскачивалась от одиночества душевной неприкаянности Михаила Лермонтова, лорда Байрона до чувства эстетической отверженности одиночки Оскара Уайльда. Неслучайно все три романтика-эстета были частыми героями его рисунков. В 1914 г. Дурнов создал симптоматичный для поэтического направления символистского искусства образ Михаила Лермонтова («Портрет М. Ю. Лермонтова»; картон, пастель; 40,1 × 32,7; Музей-заповедник М. Ю. Лермонтова, Пятигорск), ассоциативно показав близость его духовного мира творчеству художников модерна. Нежного «демона» русской поэзии, с такой возвышенной и страстной настойчивостью вдохновлявшего и Михаила Врубеля, Дурнов изобразил на фоне другого образа-символа эпохи – плавный изгиб полусклоненной головы лермонтовской музы совершенно очевидно отражает черты боттичеллеской Симонетты, – черты его Венеры, «Веснь» и Мадонны, – которая по праву может считаться и «Симонеттой» Виктора Борисова-Мусатова, Владимира Станюковича, Максимилиана Волошина, Мориса Дени и многих других символистов, открывших в произведениях Сандро Боттичелли не только свой Ренессанс, но и идеально воплощенный образ Вечной женственности – души.

Вышеупомянутый небольшой автопортрет Модеста Дурнова представляет собой важный в контексте исследуемых вопросов документ, обладающий большой ценностью как с объективной биографической точки зрения, так и в связи с эмоционально проникновенной, творчески емкой характеристикой внутреннего самоощущения Дурнова. Акварель была обнаружена в архиве ближайшего друга, поэта и переводчика Георга Бахмана (Геorgia Георгиевича или Егора Егоровича, как обращался к нему Дурнов), жившего с детских лет в Москве. Личный фонд литератора из собрания Рукописного отдела Пушкинского Дома (РО ИРЛИ, ф. 22) обладает наиболее полным корпусом писем, заметок, стихотворений и рисунков Модеста Александровича, которые удалось выявить на сегодняшний день. Направлявшаяся Дурновым корреспонденция, которая ныне хранится в нескольких объемных рукодельных альбомах вместе с дружескими посланиями к Бахману других авторов, позволяет воссоздать живую атмосферу московского кружка литераторов (преимущественно символистов), сложившегося вокруг Георгия Георгиевича. Среди завсегдатаев кружка были Валерий Брюсов, Константин Бальмонт, Модест Дурнов, Юргис Балтрушайтис, Иван Коневской, Вячеслав Иванов, ученики Бахмана – Виктор Гофман, Владислав Ходасевич и др. Теплые воспоминания о Бахмане оставил Валерий Брюсов: «Георгий Георгиевич Бахман (1852–1907⁷) был

⁷ Относительно даты смерти Бахмана в научной литературе существуют расхождения. В ряде изданий вместо 1907 г. указан 1909 г.

одной из наиболее замечательных фигур в литературном мире Москвы 1890-х и 1900-х гг. Хотя Г. Бахман писал преимущественно по-немецки, но все, что он писал, почти исключительно было посвящено русской литературе, и в этом отношении его значение как писателя очень значительно <...> Он знакомил немецких читателей с современной русской литературой. Еще больше той же цели достигали мастерские стихотворные переводы Г. Бахмана, который, сам будучи талантливым и оригинальным поэтом, обладал особой способностью точно и вместе с тем художественно воспроизвести в переводе стихи других поэтов. Так, из области русской поэзии, Г. Бахман дал ряд прекрасных переводов Тютчева, Фета, Щербины, Ап. Майкова, Апухтина, Надсона, Фофанова, Брюсова, Ю. Балтрушайтиса и мн. др.»⁸

Среди писем Дурнова, адресованных Бахману, можно найти и поэтический «автопортрет» внутренних устремлений художника, отраженных в раннем стихотворении 1892 г.:

*Клони внимательные взоры...
Мое небрежное перо
Разводит смелые узоры
Отменно, ярко и пестро...

Отравы нежности невольной,
Речей живую благодать
Умею сладостно и больно
Стихом хрустальным передать.
Могу волной преступной страсти
Кушеры с мраморов совлечь! –
Могу в сиянье Божьей власти
Лампаду ясную зажечь! –
Могу орожать в мертвецком страхе
И улыбаться – как заря...
Могу воспеть раба во прахе
Прославить в золоте царя!..
Давай, давай скорее темы...
Я в них волю любовный яд...
Новорожденные поэмы
Сейчас, сейчас заговорят.*⁹

Стоит отметить, что стихотворения Дурнова, сохранившиеся в архиве Бахмана, более тонко и многогранно раскрывают личность Модеста Александровича, чем те немногочисленные примеры, которые были опубликованы художником при жизни и отличались несколько надуманной, искусственной образностью в духе модных мистико-символистских тенденций. Хотя и в бумагах Бахмана можно найти варианты подобной стилистики, ее восприятие зача-

⁸ Брюсов В. Я. Статьи и рецензии, черновые заметки и наброски о произведениях: 3. Бахмана Георгия Георгиевича. 1924 // ОР РГБ, ф. 386, карт. (здесь и далее сокращение картон – «карт.») 37, ед. хр. 2, л. 43.

⁹ Дурнов М. А. Письмо к Е. Е. Бахману. 16 декабря 1892 // РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 5(1), л. 56.

стью обогащается визуальными рисунками-комментариями самого Дурнова. В частности, это касается терпких визуальных «ноток», усложняющих вербальный образ стихотворения Дурнова «Красный рыцарь», черновик которого под таким названием находится в архиве Бахмана, в то время как в «Книге раздумий» (1899) стихотворение было опубликовано без заглавия. Страницу со стихотворными строчками фланкирует непосредственно изображение фигуры главного героя: *«В башне седой, свод золотой / Пол малахитовых плит / В башне пустой рыцарь стальной / В каменной нише стоит. <...> Алой зарей, мрак голубой / Согнан с пунцовых вершин, / Рыцарь стальной, алой зарей / В шлеме зажжен, как рубин»*.¹⁰ Цветовидение играет большую роль в поэтических опытах Дурнова, что будет рассмотрено чуть ниже.

Модест Дурнов был всецело человеком эпохи модерна, однако не столько развивал стиль изнутри своего творчества, сколько подстраивал его под веяния времени, характер которого чувствовал интуитивно. Хотя поэзия Дурнова и уступает живописному мастерству, в отдельных местах художнику удается выразить присущую символистам внутреннюю неприкаянность, почти музыкальное томление, устремлявшее их души вдаль, ввысь, в ту точку, которой нет, но которая явно и почти болезненно мечтается и влечет: *«Садись они на песке и смотрели, / Как тусклые горы яснели вдали; / Как тихо минув песчаные мели, / В лазурные страны неслись корабли»*.¹¹

Художественное притяжение модерна заключалось в безудержной мечтательности, в наслонении тонких эмоциональных красок, черпаемых из опыта душевной жизни, на реальные формы видимого мира. Отсюда и попытки многих художников эпохи модерна не только визуализировать, но и вербализировать свои внутренние чаяния с помощью поэзии (включаяющей и опозитизированную прозу). Однако поэтическое предвкушение (которое само по себе тоже дар) не всегда ведет к созданию подлинно поэтического произведения. В истории искусства от периода символизма осталось немало одаренных личностей, которые в большей степени состоялись как одинокие денди своей эпохи, чем творческие индивидуальности, самостоятельные по художественному языку и психологии образов. Характер подобных артистических судеб становится более понятен при знакомстве с художественными и поэтическими опытами Николая Рябушинского, например, или писательскими экспериментами Ивана Рукавишника, порой отмеченными подлинными психологическими прорывами, но при этом, зачастую, и надуманностью, умышленной стилизацией. В определенной степени к художникам (в широком смысле слова) с «декадентским» изломом судьбы принадлежал и Дурнов. Вероятно, как профессиональный художник и архитектор он сам это чувствовал в силу

¹⁰ Дурнов М. А. Красный рыцарь // РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 163, л. 12, № 7. Рисунок: бумага, карандаш; 12 × 14 (12 × 5). Вариант этого же стихотворения, без названия и с незначительными изменениями в пунктуации, в архиве В. Я. Брюсова // РО РГБ, ф. 386, карт. 128, ед. хр. 26. На 2 л.

¹¹ Дурнов М. Красочные сны. 4. Садись они предрассветной порою... // Бальмонт К., Брюсов В., Дурнов М., Коневской И. Книга раздумий. СПб., 1899. С. 31.

своего таланта, что во многом и порождало ту ауру личной «угрюмости» и «демонического» притяжения, о которой писал Андрей Белый.¹²

К сожалению, в истории искусства есть немало примеров, когда талант не достигает того масштаба, который интуитивно предчувствуется художником, будучи заложенным в нем. Рискнем предположить, что похожее чувство было отчасти знакомо Валерию Брюсову, с которым, как и с Константином Бальмонтом, Дурнов находился в дружеских отношениях. В 1899 г. совместно с Брюсовым, Бальмонтом, Иваном Коневским (Ореусом) Модест Дурнов участвовал в публикации стихотворного сборника «Книга раздумий» – своеобразной поэтико-теоретической программе русского символизма, проявившейся, однако, не в демонстративной форме манифеста, а в самом организационном и образно-философском строе стихотворений. Сборник был разделен на несколько рубрик, монографически представлявших каждого автора: «К. Д. Бальмонт. Лирика мыслей. Символика настроений», «Модест Дурнов. Красочные сны», «Валерий Брюсов. Раздумья», «Ив. Коневской “От солнца к солнцу”». Стоит отметить интересную систему посвящений, наметившуюся в сборнике. Так же как и Брюсов, пять своих опубликованных «поэз» Дурнов посвятил Бальмонту, который в данном сборнике ответный вербальный оммаж сделал Брюсову. Однако уже в 1902 г. в своем посвящении к поэтическому сборнику «Будем как солнце» Бальмонт писал: *«Посвящаю эту книгу / сотканную из лучей / моим друзьям / чьим душам / всегда открыта моя душа / брату моих мечтаний, поэту и волхву, Валерию Брюсову <...> художнику, создавшему поэму из своей личности, М. А. Дурнову <...> 1902. Весна. Келья затворничества»*.¹³ В 1900 г. свой цикл стихотворений «Любимцы веков» Дурнову посвятил Брюсов, предваряя издание, экслибрис к которому выполнил Модест Александрович в виде головы медузы-горгоны, такими строчками: «...конечная цель искусства – выразить полноту души художника. <...> Художник самовластен и в форме своих произведений, начиная с размера стиха, и во всем объеме их содержания, кончая своим взглядом на мир, на добро и зло».¹⁴ Стихотворения самого Дурнова в «Книге раздумий», откровенно говоря, не отражают сложности таланта их автора, но они с избытком доносят «чаровательный» аромат эпохи.

Безусловно, как художник, Дурнов был значительно сильнее и самобытнее. Однако, несмотря на то что вращался он в кругу передовой московской и петербургской художественной интеллигенции, тем не менее его внутреннюю личность все же знали мало (о чем, в частности, писал Илья Остроухов¹⁵). Вероятно, в этом кроется и одна из причин быстрого забвения творчества Дурнова-художника, да и архитектора, самый значительный проект которого – театр Шарля Омона в Москве (1902), отличавшийся изощренной декоративностью и особой пряно-экзотической атмосферой, – был разрушен в 1938 г.

¹² Белый А. Начало века. Воспоминания: в 3 т. М., 1990. Кн. 2. С. 188.

¹³ Бальмонт К. Будем как солнце. Книга символов. М., 1903.

¹⁴ Брюсов В. Я. Tertiavigilia. Книга новых стихов. 1897–1900. М., 1900. Л. 4.

¹⁵ Остроухов И. С. Письмо к А. П. Боткиной. 03.12.1903 // ОР ГТГ, ф. 48, ед. хр. 285, л. 2.

Однако чуткое восприятие поэтического начала позволило Дурнову оставить собственный значительный след в изобразительном искусстве, прежде всего в графике. Мастерское владение рисунком и такими техниками, как акварель, гуашь, пастель, в сочетании с индивидуальным утонченным вкусом позволяли Дурнову создавать художественные образы, выразительный масштаб которых зачастую равнозначен живописным полотнам.

Об иллюстраторском даре Дурнова следует сказать отдельно. Впечатлительность и гибкость визуального мышления Модеста Александровича, сформировавшие его индивидуально узнаваемый стиль, наиболее яркое выражение нашли в оформлении переводов сочинений Оскара Уайльда, выходявших в книгоиздательствах «Скорпион» и «Гриф». В иллюстрациях к «Портрету Дориана Грэя»¹⁶ (перевод с английского – А. Минцловой; М., «Гриф», 1906), например, Дурнову удалось совместить рафинированность символически акцентированных образов-деталей с психологическим нагнетанием внутренней экспрессии скрытых смыслов. Эмоционально неоднозначным смысловым контрапунктом Дурнов делает визуальный лейтмотив встречи-расхождения таких категорий как Красота, символизируемая головой Аполлона, и Тленность, Смерть, воплощаемая черепом (например, шмуцтитул; оригинальный рисунок – «Голова человека и череп», б. д., бумага, кисть, тушь, белила; РОСИЗО). Непрерывно существуя в одном пространстве, соединительной тканью которого является темнота, визуально выраженные понятия у Дурнова не пересекаются, словно Красота, такая же бездна, как и Смерть, – бездна, которая, как это ни парадоксально, способна выжить. Вторя сложной психологической атмосфере романа, даже цветок-портрет Оскара Уайльда, сопровождающий вербальный эпиграф к книге, наделен хищной прелестью форм: «...и все-таки нашлись люди, которые долго украшали его могилу, весной и летом, цветами». Стремясь усугубить ощущение жуткого соблазна, внушаемого идеалом, даже если он просто фокус внешней видимости, Дурнов активно использует черную тушевку, в частности, затемняет своим персонажам глаза, точно это пустоты, скрывающие тайны сознания. «Портрет» в интерпретации Дурнова – это внутренняя улика души, играющая эстетическими гранями тела.

Однако под масками видимостей душа может быть и ранимо нежной, как, например, в образе Оскара Уайльда на портрете писателя с обложки «Баллады Рэдингской тюрьмы» (перевод с английского К. Бальмонта. М., 1904). Лирически точная пластическая интонация ощутима в целом ряде поэтических сборников, оформленных Дурновым (Константина Бальмонта, Федора Сологуба и др.). Интерпретационное видение художника почти всегда отличалось умением тонко воспринять внутреннюю ауру настроения, сквозящего за поверхностью и значением слов. Так, например, его иллюстрации в сборнике стихотворений «Времена года в русской поэзии» (М.: «Скорпион», 1919) заметно выделяются среди остальных участников ассоциативно воссозданным характером лирического образа. Судя по всему, Дурнов на протяжении

¹⁶ В данном месте сохранено дореволюционное написание.

всей своей творческой жизни боролся за обретение равновесия между чрезмерной эстетизацией языка в духе моды на модерн и поэтическим чувством меры, в удачных случаях создавая парадоксальные, но при этом характерно выразительные образы, как, например, «охристо-желтый» Георгий Якулов на портрете 1918 г. («Портрет Г. Б. Якулова», картон, акварель; 47,1 × 46,6; Собрание Романа Бабичева).

Модест Дурнов работал не только с графическими техниками, проявив себя как талантливый акварелист-станковист, но и занимался живописью. Среди современников наиболее сильный (хотя и противоречивый) резонанс имела его картина «XIX век», на фоне Эйфелевой башни изображавшая выдающихся людей этого столетия из области искусства, политики и науки. Как писал Сергей Кара-Мурза, репродукции с картины Дурнова были «широко распространены в Москве и продавались во всех эстампных магазинах»¹⁷. Именно благодаря активному воспроизведению в печати (в частности, в «открытых письмах»), и сегодня в собраниях филателистов можно познакомиться с иконографией этого произведения. Местонахождение оригинала в настоящее время неизвестно, так как картина была продана в Америку (в 1927 г. туда же отправилось другое произведение Дурнова, интригующее своим названием – «Царство водки»).

В контексте символистской поэтики творчества Модеста Александровича картина «XIX век» имеет скорее нарративное, чем индивидуально-художественное значение. С точки зрения живописи ее намеренно программный характер, по-видимому, иссушающим образом сказался на визуально-пластических и образно-эмоциональных достоинствах, что подтверждают и очевидцы. 24 дек. 1898 г. Валерий Брюсов записал в «Дневнике»: «Был у Дурнова, смотрел картину “XIX век”, на меня она не произвела впечатления; хорош галстук у Гладстона, хороши брови у Толстого»¹⁸. Академический тон работы, судя по всему, приглушил и ту уникальную, отмечавшуюся многими современниками интуицию портретиста, которая с пронизательно-образной точностью проявилась в более камерных, графических формах. Однако, как иносказательно свидетельствует замысел картины «XIX век», Дурнов мыслил себя с веком наравне.

В архиве Бахмана сохранились многочисленные наброски писателей и поэтов, с которыми Дурнов вел графические диалоги (портреты Ивана Тургенева, Александра Пушкина, Иоганна Гёте, Чарльза Байрона, Оскара Уайльда, Габриэле д'Аннунцио, Константина Бальмонта, Валерия Брюсова, Льва Толстого и др.). С особым почтением Дурнов относился к Тургеневу, шаржированных образов которого почти не встретишь, – везде подчеркнута поэтичность и элегическая красота душевного строя писателя. Чувство внутренней «соравности» Дурнова имело место, по-видимому, не только благодаря мечтательности художника, но и в силу длительных семейных взаимосвязей с художественно-артистической средой. Уже прадед Модеста Александровича – Трофим Федорович Дурнов (1765–1833), вольноотпущенный

¹⁷ Кара-Мурза С. Г. Речь... // РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 91, л. 2.

¹⁸ Цит. по: Там же.

графа А. И. Воронцова, был академиком исторической живописи. По стопам отца пошел и дедушка Дурнова – Иван Трофимович (1801–1846), ставший одним из учредителей Московского училища живописи, ваяния и зодчества, в котором учился и сам Модест Александрович, сначала на архитектурном отделении (1881–1888), а затем – на живописном отделении в мастерской В. Д. Поленова (1888–1889). Кара-Мурза, упомянув о крестьянских генах Дурнова, не пояснил, что уже три предшествующих поколения были причастны иной культурной среде, естественно повлиявшей на развитие эстетического вкуса Модеста Александровича.

Автопортретно пережитая тема поэта и его двойников во времени, присутствующая в творчестве Дурнова, характерна для символистов, мировоззрение которых формировалось под знаком древнегреческого мифического поэта Орфея, тоскующего и жаждущего обрести с помощью языка искусства незримую, идущую сквозь века реальность «души-Эвридики».¹⁹ На метафорическом уровне именно ведомость «орфическим мотивом», внушенным лирическим самоощущением, стояла за многократными обращениями Дурнова к образам поэтов и писателей, а также героев-романтиков, таких, например, как Наполеон.

В его произведениях нашли отражение и другие визуально-семантические и чисто пластические мотивы, которые иконографически связаны с волновавшей художников модерна проблематикой. Прежде всего здесь следует отметить увлечение декоративностью и эстетикой японского искусства, повлиявшее на авторские приемы стилизации, – тяготение к подчеркнuto плоскостному строю композиции, приближающейся к панно («Украшения на рождественской ёлке», 1910, бумага, масло; 106 × 88,5; Собрание Романа Бабичева), обособление ритмической свободы цветочных пятен и линейной текучести рисунка. При этом произведениям художника почти всегда присуща особая приглушенная мягкость общей эмоциональной атмосферы, обволакивающей контуры форм. В этом плане прежде всего интересны женские образы Дурнова, в частности, «Портрет А. А. Назариной, урожд. Дурновой, сестры художника» (конец 1900-х–1910-е, бумага на картоне, акварель; 96,5 × 68,5; Собрание Романа Бабичева). Созданный под явным воздействием «япономании», охватившей эпоху модерна с разных «концов» художественных направлений – от импрессионистов до Джеймса Уистлера и символистов, – приглушенно-мечтательный строй портрета Дурнова передает тот аромат утонченного эстетизма, который наполнял художественное и бытовое пространство рубежа столетий. Массовое увлечение японскими мотивами доходило порой до комических примеров в духе того рифмоплетства (причем как в литературе, так и в визуальных искусствах), которое под мнимым подобием «Японески» публиковал некий Юлиан Сиренев: «*Ладья месяца / плывет / в озере. / И взор мой / плывет / в той ладье. / Я вижу голубое небо, / голубое / опрокинутое озеро. / Ладья месяца / плывет / в озере. / И взор мой / уселся и плывет / в той*

¹⁹ Характер этого самоощущения образно определил Андрей Белый: «...души наши – не воскресшие Эвридики <...> Орфей зовет свою Эвридику» (*Белый А. Песнь жизни // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. Т. II. С. 60*).

ладье».²⁰ Однако подобные огрубления всегда подстерегают жизнь стиля, рано или поздно превращающегося в модную тенденцию.

Следует напомнить, что мода на все японское – веера, ширмы, ткани, кимоно, фонари и, конечно, гравюры, овладевшая воображением европейцев и британцев со второй половины 1850-х гг.,²¹ начала со все нарастающей силой проникать в художественные мастерские и светские салоны после Всемирной промышленной выставки в Париже в 1867 г. Эпоха братьев Эдмона и Жюль де Гонкуров и Оскара Уайльда, прерафаэлитов и импрессионистов в гравюрах Кацусика Хокусая, Андо Хиросигэ, Китагава Утамаро, Миягава Сюнтэя и других мастеров XVIII – начала XX в. школы укиё-э («искусство повседневности») открыла новые источники красоты, совмещавшие в своем артистизме подлинную жизненную традицию с вдохновляющим импульсом театрализации и экзотизма.

Большое влияние на увлечение европейских художников японской гравюрой оказал французский коллекционер и маршан Самюэль Бинг, владелец знаменитого магазина-салона «Ар Нуво» («Новое искусство»), давшего французский вариант названия стиля модерн (Art Nouveau). Бинг не только устраивал выставки японской ксилографии, но с 1888 г. издавал журн. «Le Japon artistique».

На уровне формирования пластического языка модерна японская гравюра сыграла ключевую роль. Она стала источником того особого понимания силы ритмического начала в искусстве владения линией, которое в ее непрерывной текучести открыло визуальный эквивалент бесконечной содержательности – содержательности самой по себе, рождаемой искусством во имя искусства, подобно бытийственной наполненности поэзии, заключающей подлинный сущностный смысл только в той образной форме, в которой он выражен (во многом именно так художники модерна воспринимали лирические серии с пейзажными видами Хиросигэ или «Красавицами» Утамаро). На рубеже XIX–XX вв. «япономания» переживала кульминационную стадию своего влияния на зарубежное и русское искусство: коллекции или отдельные листы японской гравюры школы укиё-э были в собрании Грабаря, Бенуа, Сомова,²² Борисова-Мусатова, Остроумовой-Лебедевой и др. Как справедливо пишет американский искусствовед Габриэль Вайсберг, один из ведущих исследователей феномена «япономании», «ни один из многочисленных оживляемых стилей и заметных влияний, поддерживавших визуальные искусства в Европе XIX века – от неоготики до исторического интереса к Ренессансу и ориентализму – не имели того всеохватывающего и длительного воздействия, которое оказал японизм на западное искусство и культуру».²³

²⁰ Сиренев Ю. Японеска // Записки Передвижного Общественного театра. 1919, янв. Вып. 17. С. 9.

²¹ В 1854 г. Япония прекратила многолетнюю самоизоляцию и открыла свои порты для американских, английских, российских и европейских кораблей.

²² Подробнее о мирискусническом отношении к японскому искусству см.: Завьялова А. Е. Мир искусства. Японизм. М., 2014.

²³ Weisberg G. P. The Japonisme phenomenon // Japanomania in the Nordic countries. 1875–1918 / ed. by G.P. Weisberg, A.-M. Bonsdorff, H. Selkokari. Bruges; Helsinki; Oslo; Copenhagen, 2016. P. 14.

В связи с особенностями художественной интерпретации искусства прошлого мастерами рубежа XIX–XX вв. следует отметить, что японская графика оказала влияние не только на пластические особенности графики эпохи модерна, но и на поэтическое восприятие женского образа. Влияние это нашло выражение в синтезе хрупкого идеала с вдохновенной утопией декоративного начала, акцентирующем выразительные черты внешних признаков японской культуры, таких, например, как изображение героинь с веером или в кимоно, ношение которых было распространено в игровом пространстве художественной эстетики модерна. Русский денди Модест Дурнов, чувствовавший особую близость к философскому эстетизму Оскара Уайльда и прерафаэлитов, не был исключением в увлечении японскими мотивами. Нельзя не отметить, что его «Портрет А. А. Назариной...» органично входит в русло интернационального варианта модерна, перекликаясь не только с английской художественной традицией, но, на более конкретном уровне визуальных особенностей (например, в разработке красного цвета), ненамеренно сближаясь в интерпретации этой темы с голландским мастером Хендриком Брейтнером. С 1893 по 1896 г. художник написал цикл работ (13 полотен, холст, масло), посвященный образам женственной «япономании», в котором главным героем является тайная лирика жизни кимоно – синего, белого и красного.²⁴ Интересно отметить, что зачастую в кимоно облачались и сами художники, вернее, художницы, как это можно видеть на фотографии Марии Якунчиковой 1890-х гг., утонченно поэтический дар мировидения которой высоко ценил и Модест Дурнов.

В творчестве Дурнова тема «женственности», как вечной, так и мимолетной, раскрывается разными смысловыми гранями, подчеркивающими двойственную природу земной и небесной Красоты. Поиск идеально-рокового, притягательно-живого и в то же время классически прекрасного, поэтически отстраненного начал нашел отражение как в лирически ассоциативных композициях (например, в пейзажно-романтической по настроению миниатюре «Статуя Венеры и обнаженная», 1890-е – начало 1900-х, картон, гуашь; 17,1 × 18,7; ГТГ), так и в портретах, написанных или нарисованных Дурновым со своих современниц, окруженных аурой психологически неоднозначной тайны (см., например, «Эро – испанка», 1903, бумага, тушь, перо, белила; РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 17). В «Женском портрете» 1912 г. (бумага на фанере, акварель, темпера; 67,7 × 46,5; Собрание Романа Бабичева) облик героини Дурнова растворяется, словно неуловимая метаморфоза, в сумеречно приглушенных синих и темных тонах, однако реальность её художественной жизни с особой силой «удерживают» глаза (невольно вспоминается присущее Врубелю восприятие глаз как изливающейся энергии души).

Героини Дурнова обладают как чертами романтико-идеалистического характера (вспомним боттичеллевскую музу, которой он наделил душевные грёзы Лермонтова), так и более легковесно-легкомысленными интонациями, вызывавшимися в чувственно-фривольных графических набросках, многие

²⁴ Подробнее об этом см.: *Veldink S., Woltman N. Breitner: Girl in a Kimono at the Rijksmuseum from 20 February to 22 May 2016. Amsterdam, 2016.*

из которых сохранились в архиве Бахмана. Подобным рисункам, как правило, присуща доля мягкого юмора, которая лирически одухотворяет и скрадывает сомнительные моменты в передаче интимных тем. Так что некоторые из многочисленных женских головок и силуэтов Дурнова вполне могли бы вписаться в лермонтовски-головинский маскарад или борисово-мусатовские идиллии не только своими буклями и платьями с воланами, но и вообще всем своим романтико-ретроспективным настроением (1890–1910-е, бумага, карандаш, акварель; РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 6, л. 2).

Опоэтизировано орнаментальный взгляд на женщину как на идеально-прекрасный, «цветочный» образ (см., например, рисунок «Женщина и цветок», 1898; бумага, тушь; 27,5 × 16; РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 5 (2), л. 116) у Дурнова почти всегда наделен интимно-соблазнительным оттенком, источающим греховный искуc в духе модных в эпоху модерна декадентских «виршей», сочинявшихся самим художником: *«Я вошел... твоя фигура / вся окутана была / Тонкой тенью абажура / Из зеленого стекла. <...> Только луч широкий света / Рвал из мрака напоказ / Шелком шитого корсета / Бледно-розовый атлас»*.²⁵ Искусственно эстетский шик отражался, конечно, и в рисунках намеренно шаржированного характера, иногда созданных и по биографическим мотивам. В ряде листов из собрания Бахмана, например, можно увидеть рисунки, на которых изображен поэт, целующий «музу», или скорее утрированно всматривающийся в нее в стремлении уловить вдохновение. Таков, например, один из «сюжетиков» от 18 февр. 1894 г., разыгранный Дурновым между «невестой-русалкой», своими распушёнными волосами и сомнамбулически полузакрытыми глазами похожей на героиню французских салонов 1890-х гг., и самим денди-художником, в модных бабочке, усах и с комически расширенными зрачками – символом излишней творческой сосредоточенности в ожидании прилива вдохновения («Невеста», 18.02.1894, бумага, тушь, перо; 23 × 35,2; РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 163, л. 6, рис. № 3). Этих же автобиографичных персонажей у Дурнова можно встретить и в более реалистической обстановке, черты которой в дружеских воспоминаниях о Дурнове воссоздает художник Сергей Виноградов: «Сам Модест был изящен, очень эlegantный, 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 в “шикарный” час, когда вся нарядная и именитая Москва на Кузнецком, и остро-зорко глядящим японскими глазами на московских красавиц».²⁶

Словно в продолжение этой зарисовки на одном из набросков Дурнова из собрания РО ИРЛИ можно видеть комически трогательную парочку: он – джентльмен, одетый по последней лондонской моде с перекинутым через

²⁵ РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 5(1), л. 52.

²⁶ Виноградов С. О странном журнале, его талантливых сотрудниках и московских пирах // Воспоминания о Серебряном веке / сост., авт. предисл. и коммент. Вадим Крейд. М., 1993. С. 430.

руку клетчатым пледом, она – нарядная парижанка, воплощение Belle Époque («Пара»), 13.08.1894, бумага, тушь, перо; 27,5 × 21,5 (23 × 11); РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 163, л. 14, рис. № 9). Этот набросок воссоздает не только эпизод из частной жизни Дурнова, но и весьма оживленно перекликается с заметкой Андрея Белого о Москве рубежа XIX–XX вв.: «...та же “старая Москва”, в два-три года перекрасившая свои особняки под цвет “стиль-нуво”, перекроившая пиджаки в смокинги “а-ля Уайльд”, а платья – в шелковые хитоны “а-ля Боттичелли”».²⁷ Стоит отметить, что сам Дурнов был женат на московской пианистке Марии Васильевне Востряковой (урожд. Малютиной), в первом браке бывшей замужем за купцом Борисом Дмитриевичем Востряковым, с семейным фотоархивом которого можно познакомиться в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина.²⁸ Судя по всему, для Дурнова это был поздний брак, что подтверждает и его «Биография», написанная Марей Васильевной, в которой она сообщает, что после смерти мужа в 1928 г. «осталась малолетняя дочь».²⁹ Не противоречат этому и письма самого художника к Марии Васильевне начала 1910-х гг., приоткрывающие идеалистический максимализм взглядов Дурнова, который проявлялся в понимании любви и искусства, найдя отражение и в творческой практике («Портрет М. В. Востряковой», 1900-е, бумага, акварель; 58 × 40; Собрание В. А. Дудакова и М. К. Кашуро): «Да, да, любовь – это великая вещь, в ней что-то сродни искусству и славе. – Кто любит, тот высоко несетя над землею, как Франческа и Паоло.³⁰ Да, любовь, она сильнее смерти».³¹ В этом контексте интересна и другая визуальная параллель идеалистического мироощущения Дурнова – небольшой карандашный набросок двух головок, в образе которых нашла отражение возвышенная любовь Элоизы и Абельяра (1890–1900-е, бумага, тушь, перо; РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 6, л. 1).

Поэтическое восприятие накладывало свою возвышающую меру и на бытовую культуру. Не раз отмечавшийся изысканный вкус Дурнова, сформированный под влиянием английского эстетизма, нашел индивидуальное художественное преломление в его орнаментально-поэтических зарисовках (например, «Декоративный мотив (цветок)», 14.08.1894, бумага, графитный, синий и красный карандаши; 21,5 × 12; РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 163, л. 28, рис. № 24) и натюрмортах, в частности, в акварельном «Натюрморте» 1912 г. (бумага, акварель; 87 × 71; Краснодарский краевой художественный музей им. Ф. А. Коваленко). Декоративный строй этой работы, с виртуозным мастерством раскрывающий пламенную сложность красного цвета, в сущности,

²⁷ Белый А. Начало века. Кн. 2. С. 125.

²⁸ Подробнее см.: Семейные фотохроники купца Бориса Вострякова. Фотография конца XIX – начала XX веков из архива А. В. Живаго (1860–1940) // <http://www.arts-museum.ru/museum/articles/vostryakov/>

²⁹ Биография М. А. Дурнова, составленная его женой М. В. Дурновой. Не ранее 1928 // РГАЛИ, ф. 65, оп. 1, ед. хр. 90, л. 2.

³⁰ Имеются в виду герои трагической истории любви, описанной Данте в «Божественной комедии» («Ад», Песнь V).

³¹ Дурнов М. А. Письмо к М. В. Востряковой (в замужестве Дурновой). 01.08.1914 // РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 10, л. 1–1 об.

и являющегося главным содержательным мотивом картины, перекликается не только с культом эстетизма и «япономанией», присущими эпохе модерна (вспомним «Портрет А. А. Назариной...»), но и отражает то символистское чувство поэтического мифотворчества, которое позволяло художникам воспринимать предметный мир сквозь призму воплощения законов красоты, хотя и хрупкой, но наделенной чертами призрачной вечности. Нельзя не отметить, что с точки зрения иконографических особенностей композиции и рисунка натюрморт Дурнова близок образному строю произведений Александра Головина (например, «Флоксы», 1911, ГТГ; «Натюрморт. Цветы и фарфор», около 1912, НИМ РАХ), хотя его колористическое решение сугубо индивидуальное. Красный цвет был, по-видимому, особенно интересен для художника, причем разрабатывался им не только в изобразительном искусстве, но и в поэзии. Неоднократно в его стихотворениях, которые вообще отражают цветовую палитру мировидения художника (неслучайно раздел Дурнова в «Книге раздумий» назывался «Красочные сны»), присутствует упоминание о «красном»: «Красный рыцарь», «Красный и гордый цветок...» и др.

Дурнов не боялся самоиронии, как не боялся и набиравшей популярность моды «на модерн», которая рисковала вот-вот перейти в стадию «штемпелеванной культуры», – как писал об этом Андрей Белый.³² Более того, в лучшие мгновения прилива своего ораторского дара Дурнов мог изъясняться весьма образно и остроумно, неслучайно Брюсов записал в своих «Дневниках»: «Он был в ударе, говорил афоризмы лучше меня и Уайльда, так что я внутренне аплодировал на его слова». «Демоническая» экстравагантность, присущая Дурнову, внезапно уезжавшего то в Париж, то в Берлин или Лондон, а то и в Персию, тем не менее сочеталась с классической культурой мышления. Неслучайно даже его «бедроokie нимфы» (б. д. [1897], бумага, тушь, перо; 27,5 × 23 (11 × 10,5); РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 163, л. 16 об., рис. № 11 об.) отчасти перекликаются с музыкальными силуэтами эталонных «Венер» со спины Жана Огюста Энгра («Большая Одалиска», 1814, Музей Лувр, Париж) или Диего Веласкеса («Венера перед зеркалом», 1647–1651, Лондонская Национальная галерея). Эстетическое эхо утонченной красоты, воплощенной в ритмах пластической формы, находит отзвук и в ряде рисунков, стилизующих женские образы в античном духе, например, танцующая гречанка (22.11.1897, бумага, тушь, перо; 28,5 × 21,5 (18 × 9,5); РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 163, л. 18, № 13) или строгий по композиции образ стоящей девушки (22.11.1897, бумага, тушь, перо; 28,5 × 21,5 (26 × 6,3); РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 163, л. 19, № 14).

Среди листов, хранящихся в архиве Бахмана, своей символистской поэтикой, высказанной языком модерна, выделяется рисунок, метафорически передающий образ природы (1894, бумага, тушь, перо; 18 × 12; РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 163, л. 6, рис. № 3). С особым благоговейным вниманием художник изображает стройную женскую фигуру, облаченную в античный хитон, складкам которого вторят тончайшие струи воздуха, точно незримо текущее

³² Подробнее об этом см.: Бугаев Б. [Белый А.] На перевале. XVIII. Штемпелеванная культура // Весы. 1909. № 9. С. 72–80.

время, оплывающие четкий овал солнечного диска. Настроение полной гармонии, внутренней созерцательности и поэтического самоотрешения передают не только закрытые веки героини и ее скрещенные на груди руки, но и то голосоведение, которое визуальнo разворачивает разноритмичный строй неровных по высоте цветов в нижнем регистре композиции. В этой лирической миниатюре, начиная от легких контуров колокольчиков и кончая музыкальной эмблемой фигуры, все наполнено тем ощущением прозрачности и слияния с природой, которые были присущи символистам на уровне чувства потусторонней реальности.

Модест Дурнов обладал чуткой пейзажной восприимчивостью. Подтверждение тому мы находим не только в его опубликованных иллюстративных работах, но и в графических произведениях из разных архивных и художественных собраний. Так, например, в фондах РГАЛИ сохранился небольшой этюд «Черные лебеди» (1900-е, бумага, гуашь; РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 16), органично перекликающийся с похожим по настроению пейзажем бельгийского символиста Вильяма Дегува де Нункве «Черный лебедь» (1895, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло). «Лебединый» мотив в творчестве бельгийского символиста позволяет сделать важное наблюдение, связанное с соотношением визуального и вербального начал, о возможной дихотомии их внешних характеристик при передаче тождественных настроений и смыслов. Так, в живописном произведении для выражения эффекта сумеречно-грустного монолога, сосредоточенного на размышлении о призрачном существовании всего земного, – столь прекрасного по форме и столь паробразного по существу, – художник использует образ черного, «ночного» лебедя, спокойно плывущего по серебрищему волнами и кувшинками зеркалу воды, окутанному полусиним светом наступающих сумерек. Однако в стихотворении для передачи того же внутреннего состояния художник обращается к образу белого лебедя («Белый лебедь», конец XIX – начало XX в.): *«Первозданная белизна лебедя / казалась отражением вечности. / Беда только в том, что отраженная белая вечность – / символ двойной... / <...> / Помните ли Вы, образ двойной / этот символ белой вечности / и нашей тревоги? / <...> Я вспоминаю огромный парк / наше смятение / перед двойственным образом мыслей, / перед формой двойной / нашей правды, / которая явь и которой нет. / <...> / Без “воли” мечтать, нас скрывает тень наступивших сумерек».*³³

Художники-символисты тонко чувствовали грань между предметным подобием и сущностным смыслом, при котором литературная мысль не должна копироваться буквальными формальными совпадениями или дополняться «пластическими пояснениями», а должна метафорически воплощать внутреннюю квинтэссенцию образа в самостоятельно найденных формах визуального языка. Этот принцип нового «визуального» ощущения слова, переживаемого поэтически и на уровне пластических искусств с целью найти точные ассоциации душевному состоянию, был причиной того изменения в подходе к иллю-

³³ *Degouve de Nuncques W. Le Cygne blanc... // William Degouve de Nuncques, maître du mystère. Catalogue. Bruxelles, 2012. P. 108.*

стративным задачам изобразительного искусства, которые существовали до эпохи модерна. Неслучайно, например, Михаил Врубель писал: «...я твердо решил совершенно отстранить от своего творчества все, что его искусственно неорганически направляет. Сюда главным образом относится иллюстрация: я даже имею склонность думать, что тонкий и глубокий Метерлинк вовсе не нуждается в пластическом пояснении».³⁴

Усложнившиеся принципы взаимоотношений между образом (зачастую имеющим литературный импульс) и словом характерны и для произведений Модеста Александровича. Причем внести их он пытался как в область сопроводительной классической иллюстрации (что очевидно на примере «Портрета Дориана Грея»), так и в самостоятельные композиции, ассоциативно, а не иллюстративно (на уровне сюжета) связанные со своим литературным эквивалентом. В этом плане показателен этюд Дурнова «Три пальмы» (1916; картон, пастель, акварель, гуашь; 49,5 × 34; Музей-заповедник М. Ю. Лермонтова), в котором доминирующую роль играет не натурный мотив или литературный сюжет лермонтовского стихотворения, а синтез того и другого начал на основе собственного поэтического ощущения времени и света. «Три пальмы» Дурнова – это пример визуальной поэзии модерна, главный сочинитель которой – сам художник. Этот же принцип нашел отражение и в пейзаже с лебедями из собрания РГАЛИ.

Пейзаж Дурнова «Черные лебеди» синтезирует две грани реальности – естественную, натурную, и незримую, духовную. Сам пластический узор движущихся лебедей создает иллюзию декоративно совершенной потусторонней, но при этом натурно рожденной яви, зеркально-обманной в своей красоте. Патетическая нежность темперамента Дурнова нашла отражение и в монохромных пейзажах художника, всегда тонко рефлексирующего на связанные с их рождением настроения души. Нельзя не отметить прозрачный образ Венеции, не лишенный лирически автобиографичного элемента в персонаже усатого гондольера-поэта. Этот рисунок 1896 г. сопровождает поздравительное письмо Дурнова к Бахману и отражает взгляд художника на свое искусство: «Дорогой Егор Егорович, от всей души поздравляю тебя с Днем прошедшего твоего рождения. Не могу передать, как я благодарен тебе за столь мной ценимую, постоянную, сердечную и любезную твою внимательность ко мне. <...> Прилагаю тебе одно из моих заграничных стихотворений, так как мои стихи, по обыкновению, не претендуют ни на поэзию, ни на художество, то пусть и это стихотворение преследует свою цель – напоминать тебе о преданности. М. Дурнов».³⁵ В пространственном контрапункте страницы Дурнову удалось достичь камерной визуально-поэтической гармонии за счет ритмической игры пластических форм. На фоне тонкого абриса Ка-д'Оро бесхитростные стихотворные строчки художника кажутся волнами лагуны, потекшими в словах: «Венеция золотом блещет / От кровель до полу; / Волна изумрудная плещет /

³⁴ Врубель М. А. Письмо к Л. Н. Вилькиной // Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 94.

³⁵ Дурнов М. А. Письмо к Е. Е. Бахману. 6.02.1896 // РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 5(2), л. 91–92.

*Безумно лобзая гондолу. / Венеция золотом блещет. / <...> / Любовью и негой
все дышит, / Лишь ветер прохладный / Зеленые волны колышет / И тихо,
и нежно, и жадно... / Любовью и негой все дышит».*³⁶

Вспышки романтического темперамента давали выход и в полуабстрактных, почти фантастических композициях, инспирированных поэтическим первоимпульсом, как, например, в случае с черно-голубым взрывом неведомой стихии в акварельном этюде, ассоциативно передающем образ «Горных вершин» одноименного стихотворения М. Ю. Лермонтова (1890–1900-е, бумага, акварель; РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 3). В этой полупрозрачной миниатюре Дурнов создает изображение-намеки, по-символистски тревожащее сознание, – что-то драконообразное есть в прибывающем тумане голубизны. Интересно отметить, что символический образ дракона действительно принадлежал к кругу устойчивых иконографических мотивов Дурнова. Так, например, вход в театр Шарля Омона изначально был им задуман так же в форме открытой пасти дракона. Однако эта метафорическая идея, как и стеклянные лестницы, окна в три этажа, синий фасад с белыми фарфоровыми орнаментами, не реализовалась в силу экономических и цензурных причин (подобная образность сильно смутила московского губернатора). Вспоминая об архитектурных проектах Дурнова, Виноградов писал: «Он немного 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. Но у “Омона” не хватило денег, и здание осталось вчерне – в кирпиче. А я видел у Модеста чудно написанный акварелью проект фасада театра. Весь он должен быть очень цветной, покрыт керамической блестящей облицовкой, а по бокам огромного полукруглого входа два панно – женщины в танце, тоже керамика. Самый вход должен быть по проекту залит морем огня, как ад. Театр-то ведь был кафешантан. Модест очень жалел, что не удалось довести до конца смелую и красивую свою затею».³⁷ Об оригинальности бумажных проектов Дурнова вспоминал и Сергей Кара-Мурза во время доклада на заседании общества «Старая Москва» в 1928 г.: «Кому довелось видеть в подлиннике эскиз Дурнова в неискаженном виде, тот должен признать, что он представляет собой настоящее художественное произведение, к сожалению, совершенно не претворившееся в жизнь».³⁸ Из нововведений Дурнова, принципиально радикальных для эстетических вкусов России, воплотился только «променуар» – «громадный люк, расположенный у входа в фойе и огороженный балюстрадой из красного мрамора».³⁹ И все же, несмотря на противоречивые отзывы об архитектурных достоинствах сооружений Дурнова, его влияние на умы современников было весьма ощутимо. Неслучайно Андрей Белый с легкой небрежностью, словно автома-

³⁶ Там же, л. 93.

³⁷ Виноградов С. О странном журнале... С. 431.

³⁸ Кара-Мурза С. Г. Речь... // РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 91, л. 1 об.

³⁹ Там же.

тически возникшую заметку «на бегу», позволил себе тождественную для него подмену, возможную лишь в случае равнозначности имен архитекторов для автора: «...наискось – блеск изразцов сложил голову; дом строил, наверное, Шехтель, коли не Дурнов».⁴⁰

Эстетическую атмосферу эпохи модерна с особой зрелой выразительностью передают мужские портреты Дурнова, для которых характерны артистизм исполнения и пронизательность (например, «Портрет артиста оперы Ивана Алчевского», 1912, бумага, темпера; 53 × 44; Собрание Романа Бабичева), а порой и трагическая глубина. Особенно ярко последнее качество проявилось в портретных изображениях Константина Бальмонта, которого Дурнов воспринимал сквозь ауру скрытых – ночных – бездн его характера (как это и ни парадоксально для творческого образа поэта, призывавшего «быть как Солнце»). Стоит отметить, что образы ночной яви, непроговариваемой тайны молчаливой реальности сна – «весь мир стал сном, сон миром стал» – с особой силой завораживали творческую фантазию символистов и нашли воплощение в произведениях Михаила Врубеля, Александра Головина, Николая Милиоти, Петра Уткина, Николая Сапунова, Александра Савинова, Николая Крымова и др. В мотивах, связанных с настроениями ночных бдений души, балансирующей на грани «вымысла и сна», проявилось стремление к мифологизации образа.

Символистская аура сложного по настроению портрета Бальмонта, созданного Дурновым, своим призрачно-лунным фоном, созвучным «демонически»-зыбким гармониям одиночества, отчасти дает возможность представить и характер тех сугубо фантазийных работ художника, о которых, как о наиболее тонких по своим лирическим достоинствам работах, упоминает Валерий Брюсов в дневниковой записи от 24 дек. 1898 г.: «... очаровали меня его маленькие картины: “Ночь”, “Лебеди”, “Три пальмы”, “Лесбос”, “У синего моря”».⁴¹ Местонахождение подобных по характеру символистских работ (за небольшим исключением) в настоящее время неизвестно. Мы можем лишь гадательно предполагать связь между двумя произведениями, упомянутыми Брюсовым («Лебеди», «Три пальмы»), и «Черными лебедями» (1890–1900-е) из собрания РГАЛИ, а также «Тремя пальмами» из собрания Музея М. Ю. Лермонтова (которые согласно музейной атрибуции датированы 1916 г.). И все же перечень Брюсова позволяет предположить, что поклонникам художественного дара Дурнова в его работах больше всего импонировало сочетание эстетически выразительной артистической образности с интуитивными прозрениями в поэтическую глубину смыслов, скрывающихся во времени и формах: «Был на выставке акварелистов; недурно, гладко, все импрессионисты, но нет мысли. Дурнов среди них великое исключение, его “Призраки” очень хороши».⁴² Интересно отметить, что под впечатлением от произведения Дурнова 11 марта 1900 г. Брюсов напишет стихотворение «“Призраки”, картина М. Дурнова»: «*Это они – соблазненные! – / В час умилений ночных, – /*

⁴⁰ Бельй А. Начало века... Кн. 2. С. 107.

⁴¹ Цит. по: Кара-Мурза С. Г. Речь... // РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 91, л. 2.

⁴² Цит. по: Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 598.

*Усыпленные, полусонные... / Не надо помнить об них. / Облака потянулись холодные, / птиц таинственных рой, / Цветы раскрылись бесплодные, – / Зеленя ярка под горой. / Вам близки отжившие, мертвые! / Дьяволы шепчут об чем? / Это мечты, – мечты полустертые / В одиноком, далеком былом».*⁴³

«Призраки» Дурнова, к сожалению, до сих пор сокрыты в неявных контурах былого. Однако эмоциональный характер образов, привлекавших в творчестве Дурнова Брюсова, можно представить по дошедшему до нас «Портрету К. Д. Бальмонта» (1901, картон, гуашь; 44 × 39; ГТГ). Важно отметить, что в связи с внутренним откликом Брюсова на это произведение Дурнова мы имеем возможность не только понять особенности творческого диалога между художником и поэтом, но и уточнить фактографические детали, касающиеся датировки портрета. Указанная в нижнем левом углу дата «1901», вероятно, отмечает уже финальную версию работы Дурнова над образом Бальмонта, так как первое упоминание о произведении можно найти в рукописном стихотворении Брюсова «Его портрет 1899 г.», записанном между 29 авг. и 5 сент. 1899 г.: «*Узрюмый облик, каторжника взор! / С тобой роднится веток строй бессвязный, / Ты в нашей жизни призрак безобразный, / Но дерзко на нее глядишь в упор*».⁴⁴ 1 марта 1900 г. в «Дневнике» Брюсов опять упоминает об образе поэта: «В субботу был у Бахмана, а после как-то раз у Дурнова. Все вновь им написанное – замечательно, особенно портрет Бальмонта на высоте, над городом, в час луны».⁴⁵ Благодаря этим литературным источникам и ряду сохранившихся документов можно заключить, что над замыслом «Портрета К. Д. Бальмонта» «в час луны», ныне известном в варианте из собрания Третьяковской галереи, Дурнов работал с 1899 по 1901 г. и создал несколько его экземпляров (в случае авторского повторения) или интерпретаций (в случае изменения нюансов и деталей). Возможность авторского повторения или развития темы произведения 1899/1900 г. в 1901 г. не исключают и документальные подтверждения конца 1920-х гг., указывающие на наличие как минимум двух портретов поэта. Один из них, «большой портрет» Константина Дмитриевича, висел в квартире второй жены Бальмонта Екатерины Алексеевны.⁴⁶ Второй – находился непосредственно в семье художника и в 1929 г. был передан женой Дурнова Марией Васильевной в Третьяковскую галерею. Однако на настоящий момент о двойнике-оригинале портрета Бальмонта в лунном пейзаже, о котором писал Брюсов в 1900 г., пока ничего не известно.

В «Портрете К. Д. Бальмонта» Дурнову удалось выразить индивидуальное видение психологически сложной внутренней жизни поэта, пластическими средствами отразив мистически необъяснимую, двойственную природу творчества. В передаче этой двойственности большую роль играет как трактовка образа самого Бальмонта, фигура которого словно неопределенно застыла в ослепляющем абстрактном свете, растворяющем черты лица; так и трактовка пространства, синтезирующего лаконично-монотонный прямо-

⁴³ Там же. С. 198–199.

⁴⁴ Там же. С. 197.

⁴⁵ Там же. С. 598.

⁴⁶ *Бальмонт Е. А.* Письмо к М. А. Дурнову. 6 апр. 1928 // РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 24, л. 1.

угольник дневного молочно-желтого фона стены с многоликим в своей сумеречно-монохромной гамме ночным городским пейзажем – лунный свет, точно солнечный оборотень, скользящий по острым спящим крышам, создает напряженно мистическую атмосферу, в чем-то близкую к концентричным психологическим прорывам в эсхатологическую бездну бельгийского символиста Леона Спиллиарта и жестоко пронзительным словам Брюсова: *«Ты полюбил души своей соблазны, / Ты выбрал путь, ведущий на позор; / И длится годы этот с миром спор, / И ты в борьбе – как змей многообразный. / <...> / Но я в тебе люблю, – что весь ты ложь, / Что сам не знаешь ты, куда пойдешь, / Что высоту считаешь сам обманом»*.⁴⁷

Подобное «несолнечное» восприятие образа Бальмонта характерно и для небольших графических портретов поэта, сделанных Дурновым, в частности для наброска из собрания РГАЛИ («Портрет К. Д. Бальмонта», 1902, тушь перо; РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 1). Что-то есть апокалипсическое во всем настроении рисунка – в угольно-темном фоне, эхообразно отзывающемся в обведенных черными тенями провалах глаз, в отчаянной (обиженной) складке губ, в мерцании змеевидной рамочки Урбороса, заглывающего в овал конца бледный тон лица поэта. На уровне внутренней метаморфозы импульс этой темной бездны времени, поглощающей, но и эстетизирующей черты, найдет отзвук в упомянутых иллюстрациях Дурнова к «Портрету Дориана Грея» Оскара Уайльда 1906 г. Как уже отмечалось, Оскар Уайльд, с которым Дурнов, по свидетельству современников, был знаком лично, являлся одним из наиболее близких художнику писателей, к портретированию которого он обращался неоднократно. Причем в образе Уайльда, в отличие от Бальмонта, Дурнов подчеркивал прежде всего лирические интонации, связанные с культом чистого искусства и дендизма. В РГАЛИ, например, сохранилось небольшое изображение английского писателя («Портрет Оскара Уайльда», 1890-е, бумага, акварель; РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 10), отличающееся намеренно акцентированным эстетическим подходом в выборе деталей – бордовые перчатки, вторящие цвету губ, белые манжеты, черное пальто – образ почти в духе героев романа Джеймса Джойса «Улисс» (1914–1921): «Клянусь Богом, мы же обязаны держаться в образе. Желая бордовые перчатки и зеленые башмаки».⁴⁸ Однако Уайльд Дурнова лишь отчасти похож на модную картинку эпохи модерна. В бледности лица и прозрачности глаз сквозит что-то более глубокое, ранимо-обреченное, чем внешняя красота. Уязвимая временем ранимость, по-видимому, жила и в Дурнове, возможно, именно поэтому даже в его жизненном обиходе проявлялись поэтические штрихи: «И почему-то у него стояли всегда увядшие гвоздики на столе»,⁴⁹ – удивлялся Виноградов.

Язык искусства зачастую приоткрывает те аспекты, которые утаивают слова, причем прорывы эти бывают как в сторону трагических подтекстов, так и в область примиряющих с жизнью смыслов. Если непосредственно визуальные образы Константина Бальмонта, оставленные Дурновым, несут

⁴⁷ Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 197.

⁴⁸ Джойс Дж. Дублинцы. Улисс. СПб., 2014. С. 228.

⁴⁹ Виноградов С. О странном журнале... С. 430.

драматически напряженные черты, то ситуация реальных взаимоотношений между поэтом и художником была полна светлых интонаций и юмора. Этот аспект дружбы нашел отражение, прежде всего, в графических набросках, сохранившихся в архиве Георгия Бахмана (например, «К. Бальмонт в безбрежном», 25.11.1895; бумага, тушь, перо, синий карандаш; 18,5 × 14; РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 163, л. 21, № 16; наброски 1896, 1898; РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 5(2), л. 60, л. 65 и др.), а также в переписке. В послании из Флоренции от 16 (28) сент. 1897 г. Бальмонт пишет Дурнову: «Милый Модест, прости, но я не могу писать. Я лежу на лечении (хотя не в постели), разбитый эстетическими восторгами и поедаемый итальянскими комарами. Итак, не отсутствие любви к тебе помогает моей небрежности, а присутствие гениев и насекомых. Через полтора месяца мы разопьем с тобой бутылочку – другую вина в ресторане “Прага”, что близ Арбагских ворот. / Твой К. Бальмонт. / P. S. Мы поедем через неделю в Рим, если не умрем».⁵⁰ Еще более выразительно своей восторженной экзальтацией и шаржированной, намеренно непоследовательной логикой письмо 1903 г., также адресованное Бальмонтом Дурнову: «Будучи счастлив, что ты ушел / И странно признателен всем, / Кроме тебя, – / Я так буду рад, что ты будешь / Со мной. / Приди. Всегда – с тобой. / Твой / К. Бальмонт. / P. S. Когда бы ты ни пришел / я твой».⁵¹

В этом контексте также небезынтересно вспомнить и отношение Бальмонта к Бахману. Выше мы уже приводили отзыв Брюсова – сердечный, но сдержанно рассудительный, похожий на темперамент самого поэта-ученого – огонь, затаенный в сюртуке, застегнутом на все пуговицы, как на портрете Врубеля (1906, ГТГ). Более восторженное настроение, позволяющее войти в атмосферу доверительной дружбы, существовавшей между Бальмонтом, Дурновым и Бахманом, доносит «пламенное» письмо Константина Дмитриевича: «Милый Георг, когда чувствуешь себя счастливым, хочется видеть тех людей, которых любишь. / И потому был бы грех, если бы я не написал тебе сегодня. / О, Георг! Милый поэт! Милый друг! Очаровательный ритмист! Как мне жаль, что я не могу говорить с тобой, чувствовать твою любовь к жизни, восхищаться с тобой вместе красивыми сочетаниями звуков! Я счастлив, – о, счастлив, – мои ресницы опускаются, обремененные блаженством. Георг, твое имя красиво, как твоя поэзия, – но знаешь ли ты, что значит – счастье? – Будь счастлив!»⁵² Экзальтированно-рафинированный характер культуры эпохи модерна передает и открытка, направленная Бальмонтом из Парижа Бахману и воспроизводящая пикантно-комическую сценку погони «мечтателя» за убегающей «Аркадией». Дух этого сюжета был близок и Дурнову, в стихах которого встречаются фривольные мотивчики.

Приведенные письма – яркий пример творческой игры в эстетизацию жизни, которая была присуща «малому» творческому кружку, состоявшему

⁵⁰ *Бальмонт К. Д.* Письмо к М. А. Дурнову. 16/28.09.1897 // РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 25, л. 1.

⁵¹ *Бальмонт К. Д.* Письмо к М. А. Дурнову. 21.03.1903 // РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 25, л. 2.

⁵² *Бальмонт К. Д.* Письмо к Г. Г. Бахману. 20.12.1899 // РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 5 (2), л. 360.

из Бальмонта, Дурнова, Бахмана и Брюсова. Именно в этой компании Дурнов чувствовал себя наиболее органично, не прибегая к искусственной сдержанности, о чем свидетельствует, например, одно из его писем к Брюсову 1898 г.: «...я не извиняюсь вторично за последний раз, так как вполне уверен в Вашем простом, товарищеском ко мне отношении. Задачи, которые передо мной, – тяжелы, и силы мои изнемогают. Я приду к Вам в воскресенье вечером и, ежели не успею отослать, принесу и стихи».⁵³

Стоит отметить, что художник не только посещал брюсовские среды или бахмановские субботы, но, в свою очередь, и сам принимал в «неофициальные» дни: «Дорогой Валерий Яковлевич, / очень надеюсь, что Вы не забыли прийти ко мне во вторник к часу. Не откажите мне позавтракать со мною в этот день. Будут люди, лишь приятные для Вас, – Бахман, Бальмонт. / Преданный Вам М. Дурнов».⁵⁴ Естественнее всех Дурнов чувствовал себя с Бахманом, с которым они, по праву творческого родства, не раз «гротесничали» над литературными гениями прошлого, как в визуальной, так и в вербальной форме: «Дорогому Егору (от Модеста). / Брат поэт! С тобой вчера мы / Расточая море слов, / Разбирали песни, драмы / Гениальных дураков. / Ныне силой чудотворной / Святотатственной рукой / Я небрежно и проворно / Вызываю смутный рой, / Проявивших яркий гений Несравненных дураков, / На высокие ступени / Храма славы и богов! – / Коль рисунок неприличен / Мой талант идет как рок... / Если ж сделан он отлично / Ну, так значит я дурак!.. / Модест Д. 1890».⁵⁵ В рисунках, направленных Бахману Дурновым, не раз можно видеть не только «дурашливого гения» Дурнова, но и самого хозяина-Бахмана – увенчанного лавровым венком признанного поэта, в окружении Гёте, Байрона, Уайльда и др. («Г. Бахман в творческой компании», 1897 или 6.11.1899; бумага тушь, перо; размер каждого листа отдельно: 21,5 × 17; РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 5(2), л. 124–125). С особой любовью и юмором создан рисунок, на котором Георгий Георгиевич (или, как его звал Дурнов, Егор) предстает в образе разумной толстой «курочки», судя по всему, очень заботливой и умненькой (1894; бумага тушь, перо; 21 × 19,5; РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 163, л. 9, № 5; л. 10, № 4). Аура добролюбия, окружавшая Бахмана, распространялась и на других завсегдаев кружка: «Особенно интимно чувствовали мы себя у Георга Бахмана. <...> Г. Бахман был средоточием маленького кружка друзей, которых умел зажигать своим неистовым энтузиазмом <...> все присутствующие знали, что здесь каждый стих будет оценен по достоинству, что здесь не пройдет незамеченным удачное выражение, меткий эпитет, новая рифма»,⁵⁶ – вспоминал Брюсов. Своим энтузиазмом, по-видимому, импонировал Бахману и Дурнов, который с большой активностью направлял старшему другу-поэту портреты писателей, начиная от

⁵³ Дурнов М. А. Письмо к В. Я. Брюсову. 2.12.1898 // ОР РГБ, ф. 386, карт. 85, ед. хр. 33, л. 3–3 об.

⁵⁴ Дурнов М. А. Письмо к В. Я. Брюсову. 30.03.1903 // ОР РГБ, ф. 386, карт. 85, ед. хр. 33, л. 24.

⁵⁵ Дурнов М. А. Письмо к Е. Е. Бахману. 1890 // РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 163, л. 1–1 об.

⁵⁶ Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. С. 599.

типологических романтизированно ренессансных образов поэтов с пушистым пером на мягкой шляпе до классиков и современников, например, долгоязо-худощавого Максима Горького в пожарном шлеме («Баба и Горький», 1897, бумага тушь, перо; 29,5 × 25; РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 163, л. 25, № 21).

Подобных откровенно дружеских диалогов практически невозможно обнаружить между Дурновым и представителями художественной среды. Хотя и здесь были длительные чаепития с И. С. Остроуховым, А. П. Боткиной, М. В. Якунчиковой, княгиней М. К. Тенишевой, С. П. Дягилевым. Однако наблюдение, записанное Брюсовым, совсем не лишено основания: «Был у меня Дурнов. У него все разные недоразумения с художниками. Много говорил о своей теории гениальности: гений не есть степень талантливости, а особый дар, по его терминологии, “сочетание”, который может достаться каждому. Обычно ценят лишь гений, подкрепленный умом и выдержкой».⁵⁷ Доверительнее всех Дурнов относился, судя по переписке, прежде всего, к Александру Головину, Василию и Елене Поленовым, Марии Якунчиковой, Сергею Виноградову, молодым художникам круга «Голубой розы». Как отмечал Кара-Мурза, у Дурнова был выдающийся талант художественного критика. Так, например, по-видимому почувствовав определенную внутреннюю близость в области творческих ориентиров (ведущую роль среди которых играли идеи Оскара Уайльда) и собственных тем, связанных с балансирующим на грани идеала и порока образом «женственности», именно Дурнов «открыл» Николая Фефилактова: «Где-то увидел Модест рисунки какого-то безвестного автора, они его очень заинтересовали. Оказалось, что рисовал их какой-то юный писец на почтамте. Дурнов разыскал его и извлек из почтамта. Это и был Фефилакт. Как-то быстро совершилось превращение из почтамтского человека в “сверхэстета”. На лице появилась наклеенная мушка, причесан стал как Обри Бердслей...»⁵⁸

Важно подчеркнуть, что художественный стиль Фефилактова – «московского Бердслея» – обладает индивидуальными чертами, более мягкими, рассеянно фантастическими, отражающими лирически пейзажный дух эстетики художников журн. «Золотое руно» (1906–1909). Все эти особенности в сочетании с «архаизирующей» стилизацией древнегреческих, древнеегипетских и ассиро-вавилонских мотивов выразились в своеобразном визуально-поэтическом памятнике московского символизма – четвертом выпуске альманаха «Северные цветы», известном под названием «Северные цветы Ассирийские» (1905), издававшегося под редакцией Брюсова и оформленного Фефилактовым.

Не менее важен и тот факт, что талант самого Модеста Дурнова как художника был отмечен мастерами, хорошо понимавшими, что значит подлинное творческое начало, присутствующее или изначально отсутствовавшее в личности. С доверием к таланту Дурнову относился, например, Михаил Нестеров, порекомендовавший в 1902 г. организаторам «Союза русских

⁵⁷ Цит. по: Кара-Мурза С. Г. Речь... // РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 91, л. 2 об.

⁵⁸ Виноградов С. О странном журнале... С. 431.

художников» (1903–1924)⁵⁹ избрать Модеста Александровича в качестве члена этого молодого московского выставочного объединения, ставшего до 1910 г. своеобразным преемником «Мира искусства»: ⁶⁰ «Для еще большего развития художественного интереса и жизнеспособности нового дела считаю необходимым теперь же решить вопрос о приглашении молодых сил, выдвинувшихся за последнее время, дабы тем самым парализовать всякую возможность этими силами пополнить другое общество. / Со своей стороны предлагаю к избранию следующих лиц: Рущица, Рериха, Пурвита, Фокина, Мурашко, Кустодиева, Латри, Околовича, Дурнова и Вальтера». ⁶¹ К совету Нестерова члены-учредители прислушались, и с даты основания СРХ Дурнов был его действительным членом.

С художниками круга «Мира искусства» взаимоотношения, по-видимому, складывались не совсем просто, хотя, как пишет Головин, в 1898 г. «Дягилев и хотел “ужасно познакомиться”» ⁶² с Дурновым. Вероятно, знакомство действительно состоялось уже на этапе подготовки Дягилевым первой выставки «Мир искусства» в 1898 г., по крайней мере анонс об участии Дурнова в Международной выставке живописи, устраиваемой редакцией «Мир искусства» в музее барона Штиглица, был опубликован в пятом номере журнала. ⁶³ Однако на практике намерение реализовано не было. Причиной этого, судя по всему, послужила обида Дурнова на резко отрицательный отзыв о его литературных способностях, опубликованный мирискусниками в рецензии на «Книгу раздумий» (1900). ⁶⁴ Без особого энтузиазма сотрудники журнала отнеслись и к индивидуальным эстетическим поискам Дурнова как художника-акварелиста: «Претенциозные акварели М. Дурнова недурны в техническом отношении, но не симпатичны и слишком замысловаты», ⁶⁵ – высказывалась редакторская позиция в заметке о выставке «Московских акварелистов» в музее барона Штиглица в 1899 г. Для Модеста Александровича, отличавшегося чуткой вос-

⁵⁹ «Союз русских художников» (СРХ; 1903–1924; Москва, Санкт-Петербург) – творческое объединение, возникшее на основе слияния обществ «36 художников» и «Мира искусства», по инициативе московских живописцев. Основной целью СРХ было устройство выставок, которые бы демонстрировали новаторские устремления в современном искусстве. В художественно-эстетической программе СРХ изначально были ощутимы противоречия, обусловленные различием творческой направленности московской и петербургской группы, приведшие к его расколу в 1910 г. После этого петербуржцы, а также Серов, вышли из СРХ и воссоздали «Мир искусства». Последняя выставка СРХ состоялась в 1923 г., а заключительное собрание в январе 1924 г.

⁶⁰ В существовании «Мира искусства» (1898–1904; 1906; 1910–1924, Санкт-Петербург; 1927, Париж) – первого в России творческого объединения, развивавшего новые эстетические принципы модерна, – можно выделить несколько фаз активности: 1898–1904 – группа художников вокруг журн. «Мир искусства», имевших собственную творческую программу, ориентированную на модерн, и устраивавших выставки; 1906 – показательная в отношении передовой новаторской роли «Мира искусства» экспозиция, организованная Сергеем Дягилевым; 1910–1924 – возродившееся Общество художников «Мир искусства», отличавшееся большим, по сравнению с первым периодом, эстетическим эклектизмом; 1927 – последняя выставка распавшегося объединения художников под тем же названием в Париже.

⁶¹ *Нестеров М. В.* Письма / вступ. ст., сост., коммент. А. А. Рукаковой. Л., 1988. С. 200–201.

⁶² *Головин А. Я.* Письмо к М. А. Дурнову. 7.09.1898 // РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 29, л. 4.

⁶³ *Б. н.* Мир искусства. 1899. № 5. Т. I. Художественная хроника. Заметки. С. 40.

⁶⁴ *Б. н.* Мир искусства. 1900. № 5–6. Т. III. Художественная хроника. Книги. С. 107.

⁶⁵ *Б. н.* Мир искусства. 1899. № 21–22. Т. II. Художественная хроника. Заметки. С. 80.

примчивостью к критическим замечаниям, подобное отношение не могло остаться безболезненным и заставило держать дистанцию с мирискусниками. Однако в феврале 1903 г. он все же принял участие в пятой выставке «Мир искусства», показав пять работ.⁶⁶ В это время болезненные импульсы страдавшего самолюбия не мешали и участию Дурнова в дружеских встречах, устраиваемых московскими и петербургскими искателями новых путей в искусстве модерна. Так, например, совершенно очевидно, что в ноябре 1903 г. Дурнов и Дягилев были в достаточно хороших отношениях. Об этом свидетельствует письмо Ильи Семеновича Остроухова к Александре Павловне Боткиной, в котором упоминается совместный обед частного характера, продлившийся до часа ночи.⁶⁷ И тем не менее участие Дурнова в выставках «Мир искусства» было однократным, ограничившись 1903 г.; каталоги других экспозиций «Мира искусства» первого периода (1898–1904) о нем больше не упоминают.

С художниками «Мира искусства» второго периода отношения, по-видимому, развивались также не без внутренних недоумений. В 1912 г., например, Николай Милиоти писал Мстиславу Добужинскому: «Дорогой Мстислав Валерьевич! / Только что Вы скрылись с горизонта, я посылаю Вам вдогонку это письмо. <...> ...пишу о частном вопросе – посылке приглашений Дурнову и Вульф. Выберите Вы Дурнова ради Бога членом “Мира искусства”. Уверен, что это прямая выгода для Вас, а то он только и ждет, как уйти из “Союза”; надо бы предложить ему еще раз сделать это. Пишу это, во всяком случае, для очистки совести...»⁶⁸ По документальным источникам подтвердить членство Дурнова в «Мире искусства» не удалось.

Стоит заметить, что на более раннем этапе о «полезности» энтузиазма Дурнова, активно выступавшего в поддержку новаторских символистских настроений в современном искусстве, Илье Остроухову писала Александра Боткина, относившаяся к Дурнову с большой симпатией. С Остроуховым Дурнов был знаком с 1899 г., чему способствовал Головин: «Многоуважаемый Илья Семенович! <...> если у Вас найдется совершенно свободная минута, не разрешите ли Вы мне приехать к Вам и с Дурновым. Вы, кажется, встречались. Ему ужасно хочется посмотреть Ваше собрание»,⁶⁹ – писал Головин. На первом этапе Остроухов отнесся к Дурнову с дружеским участием, сознавая, что в вопросах понимания искусства в Модесте Александровиче он может обрести единомышленника, которые тогда были очень нужны ему в качестве члена Совета управления Третьяковской галереей, пытавшегося приобретать (совместно с А. П. Боткиной и В. А. Серовым) произведения художников,

⁶⁶ Каталог пятой художественной выставки журнала «Мир искусства» в залах Императорского общества Поощрения Художеств. СПб., 1903. С. 10. Дурнов экспонировал следующие работы: № 153. Портрет К. Д. Бальмонта, № 154. Портрет г-на Исикамэ, № 155. Малороссианки, № 156. В палисаднике, № 157. Портрет.

⁶⁷ *Остроухов И. С.* Письмо к А. П. Боткиной. 09.11.1903 // ОР ГТГ, ф. 48, оп. 1, ед. хр. 262, л. 1 об.

⁶⁸ *Милиоти Н. В.* Письмо к М. В. Добужинскому. 20.10(?).1912 // ОР ГРМ, ф. 115, оп. 1. ед. хр. 328, л. 10.

⁶⁹ *Головин А. Я.* Письмо к И. С. Остроухову. 24.11.1899 // ОР ГТГ, ф. 10, оп. 1, ед. хр. 2518, л. 1–1 об.

в широком общественном мнении считавшихся декадентами, – Константина Сомова, Федора Боткина, Михаила Врубеля, Николая Рериха: «Мы долго еще проговорили с Дурновым. Он тоже кипит, как Бульон, и рвется энергично помогать нам. В добрый час!»⁷⁰ Однако в 1903 г. произошел разлад, что, думаю, было вызвано скорее «политическими», чем творчески-идеалистическими причинами. Боткина, например, писала Остроухову: «Спасибо за вести о Дурнове, а то я уже готова была вообразить, что его “гостинодворческий тон”, как Вы его называете, Вас покорибил и Вы с ним поссорились. Не делайте ничего. Он, несмотря на все, энергичен и на него приятно опереться иной раз».⁷¹

Вероятно, сетования Остроухова на «гостинодворческий тон» были отчасти вызваны теми приступами страстной меланхолии, за которые сам Дурнов неоднократно извинялся в письмах к своим друзьям. Замечу, что между Остроуховым и Дурновым до конца их жизни оставались хорошие отношения, хотя близкими друзьями, возможно, в силу некоторых общих лидерских амбиций социального характера, они и не стали. К сожалению, опираясь на вывод, который сделал Кара-Мурза в речи, посвященной памяти недавно умершего Дурнова, уже к концу 1920-х гг. личность этого непризнанного и недовоплотившего своей дар художника была предана забвению. Вероятно, есть доля истины в том, что писал и сам Дурнов, «обстоятельства точно в заговоре против меня».⁷² Этому частному замечанию в более масштабном плане не противоречит и мнение Брюсова: «Модест – одна из замечательнейших личностей нашего времени. Он прообраз тех людей, которые будут жить в будущих веках и соединят в себе утонченность поздней культуры с силой воли и решительностью первобытного человека. / Модест – великий художник, и при других условиях жизни его имя было бы вписано в золотую книгу человечества...»⁷³ Однако были, по-видимому, и внутренне причины надлома в том «сочетании», которое рождает внутреннего гения.

Душевный трагизм личности Дурнова с особой исповедальной открытостью – горькой, но при этом идеалистической – раскрывает небольшое философско-поэтическое эссе, историю которого удалось воссоздать благодаря архивным изысканиям. Во многих источниках указывается, что Дурнов в период с 1901 по 1903 г. публиковался в альманахе символистов «Северные цветы» (напомню, что в 1905 г. был издан IV Альманах «Северные цветы Ассирийские»), главную роль в котором играл Валерий Брюсов. Однако тщательный анализ самого издания этого не подтвердил, хотя в ходе исследования раскрывались и авторы, публиковавшиеся под псевдонимами. Тем не менее намерение принять участие в журнале, инициируемое предложением Брюсова, у Дурнова действительно было. Долгое время не удавалось установить, что именно хотел опубликовать Модест Александрович, причиной чего служило разное местонахождение переписки между Брюсовым и Дурновым на тему

⁷⁰ *Остроухов И. С.* Письмо к А. П. Боткиной. 19.04.1903 // ОР ГТГ, ф. 48, оп. 1, ед. хр. 210, л. 2.

⁷¹ *Боткина А. П.* Письмо к И. С. Остроухову // ОР ГТГ, ф. 10, оп. 1, ед. хр. 1581, л. 2–3 об.

⁷² *Дурнов М. А.* Письмо к Е. Е. Бахману. 6.02.1896 // РО ИРЛИ, ф. 22, оп. 1, ед. хр. 5(2), л. 91 об.

⁷³ *Брюсов В. Я.* Ночи и дни. II-я книга // РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 91, л. 4.

журнала. В процессе настоящего исследования выяснилось, что для «Северных цветов» Дурнов предлагал не стихотворение, а небольшой прозаический текст, ныне хранящийся в Отделе рукописей РГБ в архиве Валерия Брюсова «Дурнов М. А. Статья без заглавия с подзаголовком “С французского” (Меня озарила мысль. Не откровение ли это?). 1901. Автограф. На 3 листах».⁷⁴ Сразу подчеркну, что, несмотря на подзаголовок, статья была авторской, а не переводной, и принадлежала Дурнову. Сам характер переписки между художником и поэтом позволяет обнаружить некоторые принципиальные для творческой позиции Дурнова черты – настойчивость в отстаивании своих убеждений, бескомпромиссность и даже некоторую долю упрямства, оправданную доверием к собственному художественному образу.

28 дек. 1901 г. Дурнов писал Брюсову: «Многоуважаемый Валерий Яковлевич, / хорошо помня Вашу просьбу, тем более, идущую навстречу моему желанию участвовать в “Северных цветах” вместе с Вами, посылаю прилагаемый отрывок. Заглавия не надо никакого. Вверху, в скобках, как указано, непременно напечатать: (с французского). Печатать, по-моему, надо с полстраницы или, во всяком случае, отступя сверху. Впрочем, все это Ваше дело, и я вполне Вам доверяю. Чтобы не задерживать дела, отказываюсь и от корректуры. Ежели напечатать будет неудобно, поступите, как найдете нужным. Изменять я не желаю ни слова (подчеркнуто Дурновым. – О. Д.). Конечно, ни о каких претензиях с моей стороны, в случае ненапечатанья, не может быть и речи. Говорю это вполне по-дружески. Преданный Вам М. Д.».⁷⁵ Брюсов ответил следующее: «Уважаемый и дорогой Модест Александрович! Рад и благодарен я. Но вот в чем дело. Северные Цветы, в которых не больше 15–16 печатных листов, могут печататься без предварительной цензуры лишь в том случае, если в них нет ничего переводимого (иначе надо свыше 20 листов). Итак, нельзя ли снять Ваше заглавие в скобках? Я не читал еще присланного листка, но почему-то думаю и даже уверен, что это не перевод. Зачем Вам прятать свое авторство! Мне бы желалось очень, чтобы Вы были согласны. Еще раз спасибо. Ваш Валерий Брюсов».⁷⁶ Дурнов, который еще 3 дек. писал Брюсову: «Как для меня ценны Ваши литературные указания, я уж больше повторять не буду»,⁷⁷ – направил достаточно категоричный по тону ответ: «Многоуважаемый Валерий Яковлевич, / я получил Ваше письмо. Спешу ответить. Я согласен на два изменения. Выбирайте, какое пожелаете. / Первое: вместо (с французского) можно напечатать (подражание). / Второе: (с французского) не печатать совсем, но тогда, вместо: М. Дурнов, только литеры: М. Д. / Преданный Вам М. Дурнов».⁷⁸

⁷⁴ ОР РГБ, ф. 386, карт. 128, ед. хр. 27.

⁷⁵ Дурнов М. А. Письмо В. Я. Брюсову. 28.12.1901 // ОР РГБ, ф. 386, карт. 85, ед. хр. 33, л. 20–21.

⁷⁶ Брюсов В. Я. Письмо М. А. Дурнову. 1901 // РГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 27, л. 1–1 об. Так как письма Дурнова, датированы 28 и 30 дек. и напрямую связаны с промежуточным ответом Брюсова, то письмо самого Брюсова, скорее всего, было написано 29 дек. // ОР РГБ, ф. 386, карт. 128, ед. хр. 27.

⁷⁷ Дурнов М. А. Письмо В. Я. Брюсову. 3.12.1901 // ОР РГБ, ф. 386, карт. 85, ед. хр. 33, л. 16.

⁷⁸ Дурнов М. А. Письмо В. Я. Брюсову. 30.12.1901 // ОР РГБ, ф. 386, карт. 85, ед. хр. 33, л. 22.

В архиве Брюсова удалось обнаружить и сам рукописный черновик текста Дурнова. Прочитав его без купюр: *«Меня озарила мысль. Не откровение ли это? / Два человека говорят о будущей жизни. Один признает, другой отрицает. / Один говорит: – смерти нет; мое существо протестует; я чувствую свое бессмертие; я – душа. Другой говорит: ничего нет; мое я будет съедено червями; я умру весь – будущего нет; я – прах. / Что заставляет так говорить этих людей? / Чутье; врожденность, великий, священный голос шепчет тайны каждой душе... Теперь этот голос противоречит себе. Одному он говорит: бессмертие; другому: ничтожество. Две совести слышат противоположное. Но, может быть, оба человека говорят правду? / Данте написал два стиха. Пока он задумался, облокотясь, первый стих говорит второму: знаешь ли брат, мы бессмертны! Я чувствую в себе вечность; я возник для славы знаю, что переживу века. Второму отвечает: мечта! Я не переживу дня; во мне смерть; я не существую. / В этот момент Данте берет перо, перечитывает эти два стиха, и зачеркивает второй. / Оба были правы. / Невозможно ли, что есть эскизы души, сознающие себя набросками, зародышами нашего я, назначенные для переплава, опыты существ, которые исчезнут в ничто и которые это сознают? / Не существуют ли люди, которых Бог вычеркнет? / М. Дурнов. 1901».*⁷⁹

Искусство символистов имело совершенно определенный, хотя и имматериальный предмет изображения – душу. В сущности, вся визуальнометафорическая лирика, характерная для стилистики модерна, была вызвана поиском тех подобий, которые могли бы приблизить незримый мир души, со всей динамикой ее противоречий, к области, доступной смыслам и формам. Приведенное выше философское размышление Дурнова без намеренной программности и теоретической изощренности раскрывает главный образный ориентир художников рубежа XIX–XX столетий – чувство душевной реальности, в значимость которой художники-символисты верили с убежденностью поэтов: *«Страшно мне в пропасть души заглянуть, / Страшно в своей глубине утонуть, / Все в ней слилось в бесконечную цельность / Только душе я молитвы пою, / Только одну я люблю беспредельность / Душу мою».*⁸⁰ Эта вера отразилась и в энтузиазме Модеста Дурнова, любовь к искусству которого повлияла на многих его современников, как на уровне личного творчества, так и на уровне доверия к тому новому пониманию декоративного языка искусства, который рождался эпохой модерна.

Так в чем же индивидуальный трагизм Дурнова? Обозрев творческий путь Модеста Александровича, нельзя не сделать вывод, что его художественно-поэтический дар остался в чем-то нереализованным и недопонятым: среди современников – в результате намеренно творимой самим Модестом Александровичем загадочной ауры вокруг собственной личности, отчасти поэтически романтизированной, отчасти демонизируемой, что было в духе символистского идеалистического мифотворчества; потомками – в силу несвоевременности

⁷⁹ Дурнов М. А. Статья без заглавия с подзаголовком «С французского» (Меня озарила мысль. Не откровение ли это?). Автограф // ОР РГБ, ф. 386, карт. 128, ед. хр. 27, л. 1–3.

⁸⁰ Брюсов В. Лирика мыслей // Книга раздумий. С. 6.

его мечтательного дендизма, в результате которого следы харизматичного дара Дурнова оказались преданными темным глубинам забвения. В контексте XX в. страстные грёзы Дурнова о модерне были откровенно излишними. Трагизм творческой судьбы Дурнова – в своеобразии его утопического дара, наделенного в духе эпохи модерна чертами преобразующего лицедейства; в той неизбежной участи дендизма как артистически искренней игры, которая связана с одиночеством актера, за образом-маской которого не приметили подлинного внутреннего голоса души – души, искавшей масштаба трагической индивидуальности.

Библиографический список

1. *Бальмонт К.* Будем как солнце. Книга символов. М., 1903.
2. *Бальмонт К., Брюсов В., Дурнов М., Коневской И.* Книга раздумий. СПб., 1899.
3. *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. Т. II.
4. *Белый А.* Начало века. Воспоминания: в 3 т. М., 1990. Кн. 2.
5. *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: в 7 т. М., 1973. Т. 1.
6. *Брюсов В. Я.* Tertiavigilia. Книга новых стихов. 1897–1900. М., 1900.
7. *Бугаев Б. [Белый А.]* На перевале. XVIII. Штемпелеванная культура // Весы. 1909. № 9. С. 72–80.
8. *Виноградов С.* О странном журнале, его талантливых сотрудниках и московских пирах // Воспоминания о Серебряном веке / сост., авт. предисл. и коммент. Вадим Крейд. М., 1993. С. 430–439.
9. *Врубель М. А.* Переписка. Воспоминания о художнике / сост. Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. Л., 1976.
10. *Гершкович Е.* Московский денди // Мезонин, 04.04.2003. URL: <https://archi.ru/press/russia/34160/moskovskii-dendi>
11. *Джойс Дж.* Дублинцы. Улисс. СПб., 2014.
12. *Завьялова А. Е.* Мир искусства. Японизм. М., 2014.
13. Записки Передвижного Общественного театра. 1919, январь. Вып. 17.
14. Каталог пятой художественной выставки журнала «Мир искусства» в залах Императорского общества Поощрения Художеств. СПб., 1903.
15. Мир искусства. 1899. № 5. Т. I.
16. Мир искусства. 1899. № 21–22. Т. II.
17. Мир искусства. 1900. № 5–6. Т. III.
18. *Нащокина М.* Сто архитекторов московского модерна. Творческие портреты. М., 2000. С. 102–103.
19. *Нестеров М. В.* Письма / вступ. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой. Л., 1988.
20. *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964.
21. Северные цветы. Альманах кн. изд-ва «Скорпион». М., 1901, 1902, 1903.
22. Семейные фотохроники купца Бориса Вострякова. Фотография конца XIX – начала XX веков из архива А. В. Живаго (1860–1940). URL: <http://www.arts-museum.ru/museum/articles/vostryakov/>
23. *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: в 4 т. Некрополь. Воспоминания. Письма. М., 1997. Т. 4.
24. Japanomania in the Nordic countries. 1875–1918 / ed. by G. P. Weisberg, A.-M. Bonsdorff, H. Selkokari. Bruges; Helsinki; Oslo; Copenhagen, 2016.
25. *Veldink S., Woltman N.* Breitner: Girl in a Kimono at the Rijksmuseum from 20 February to 22 May 2016. Amsterdam, 2016.
26. William Degouve de Nuncques, maître du mystère. Catalogue. Bruxelles, 2012.