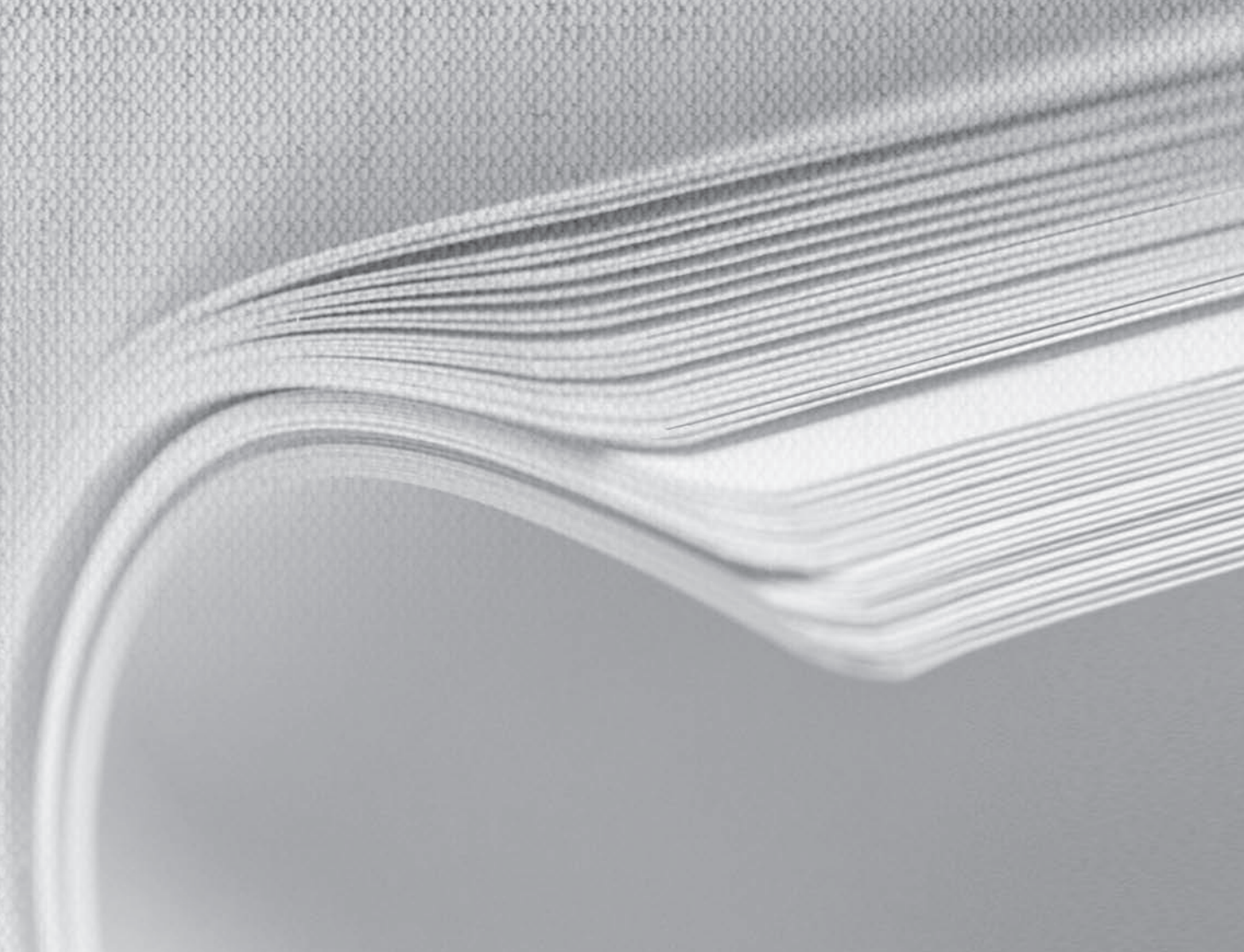


Ефим Водонос

**СТАТЬИ
И
ПУБЛИКАЦИИ**



Ефим Водонос

**СТАТЬИ
И
ПУБЛИКАЦИИ**



САРАТОВ • 2021

Печатается в авторской редакции

Водонос Е.И. Статьи и публикации. Саратов, 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|-------------------|---|
| Предисловие | 7 |
|-------------------|---|

СТАТЬИ И ПУБЛИКАЦИИ

СТАТЬИ В МУЗЕЙНЫХ СБОРНИКАХ

| | |
|---|-----|
| О произведениях Н.К. Рериха в Радищевском музее. (1966) | 10 |
| К истории создания картины М.В. Нестерова «За приворотным зельем». (1974) | 17 |
| Работы Б.М. Кустодиева в собрании Радищевского музея и некоторые особенности кустодиевского бытового жанра. (1974) | 22 |
| Проблема национального своеобразия русской культуры в художественной критике «Мира искусства». (1976) | 32 |
| Ксилографии М.И. Полякова. (1986)..... | 63 |
| Русские театральные художники начала XX века в собрании музея. (1995)..... | 73 |
| Полотна мастеров «Бубнового валета» в собрании Радищевского музея. (1999) | 100 |

СТАТЬИ В ИНЫХ ИЗДАНИЯХ И ПЕРИОДИКЕ

| | |
|---|-----|
| «Целостный талант и человек». (1988) | 129 |
| «Какие дали голубые!». (1990) | 140 |
| «...На краю Саратовского света». Страницы жизни и творчества В.А. Никольского. (1992) | 154 |
| Возможность альтернативы. Опыт пунктирного анализа художественного процесса в Саратове XX столетия. (1993) | 165 |
| Письма Ю.Г. Оксмана Р.А. Резник. (1994) | 179 |
| Графика душевнобольных (взгляд со стороны). (2003) | 182 |
| Памятник Борцам революции 1905 года. (2007) | 190 |
| «Гроза моментальная навек» (о творчестве Евгения Егорова). (2007) | 193 |
| С Агафоновки в небеса ... или Саратов по-карнауховски. (2010) | 199 |
| Графика Рейнгольда Берга (1917—1988) в собрании Радищевского музея. (2010)..... | 203 |
| Приколист. (Свободная игра на уровне интеллекта). (2011) | 207 |
| Творчество Александра Файвисовича (Нью-Йорк). (2013)..... | 211 |
| Нужно умереть, чтобы быть открытым. Любовь Романова (Сапожникова): живопись. (2013) | 215 |

| | |
|--|-----|
| Турецкий Валерьян Георгиевич. (2013) | 219 |
| В диалоге со временем (о выставке Юрия Петкевича). (2014) | 221 |
| Юрий Менякин: графика, живопись. (2015) | 223 |
| Алексей Коблов — взгляд сквозь призму времени. (2017) | 226 |
| Пушкиниана Валентина Юстицкого в собрании А.С Морозова. (2018) | 233 |
| Трапезундская кофейня. (И.К Айвазовский). (2019)..... | 258 |

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ. ПРЕДИСЛОВИЯ И ПОСЛЕСЛОВИЯ

| | |
|---|-----|
| Каталог выставки произведений художника В.А Милашевского. Вступительная статья. (1979) | 281 |
| Прогулка по выставке. Предисловие к каталогу выставки «Предмет и среда в зеркале искусства». (1989)..... | 288 |
| Послесловие и комментарий к публикации романа В.А. Милашевского «Нелли». (1991) | 295 |
| Послесловие к «Запискам пятилетнего». (1993) | 301 |
| К предполагаемому альбому Юрия Саркисова. (1994)..... | 306 |
| Предисловие к публикации писем В.А Милашевского. (1994)..... | 313 |
| «Один из зачинателей нового искусства». (1994)..... | 328 |
| Александр Савинов. Основатель династии. (2006)..... | 332 |
| «Уходя, оставь след...» Послесловие к монографии Э.Н. Арбитмана «Жизнь и творчество Н.Н. Ге». (2007)..... | 335 |
| Предисловие к сборнику стихотворений П.П. Шарова «С вершины холма». (2013) | 347 |
| Роман Мерцлин: живопись, графика. Вступительная статья к альбому произведений художника. (2013)..... | 349 |
| Новый, но прежний Павел Шаров. Вступительная статья к сборнику «Последняя голубятня». (2020)..... | 368 |

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА КОНФЕРЕНЦИЯХ

| | |
|--|-----|
| Поиски личного монументального стиля. (О группе картин К.С. Петрова-Водкина, связанных общим мотивом) 1966, 1988) | 372 |
| Логика творческого пути художника. К вопросу о передатировке картины К.С. Петрова-Водкина «Мать». 1915 (?). Из собрания Государственного Русского музея. (1990) | 377 |
| «...Неутолимая жажда театра». (1990, 1992)..... | 383 |
| Работа В.А. Никольского над книгой «Творческие процессы В.И. Сурикова» (саратовский период). (1988—1991)..... | 390 |
| Радищевский музей и местный художественный процесс. (1999) | 395 |
| В.А. Никольский и художественное краеведение в Саратове на раннем его этапе. (2000)..... | 400 |
| К юбилею саратовской выставки «Алая роза». (2000) | 406 |

| | |
|--|-----|
| «Саратовская пинакотека» С.А. Гилярова как отражение экспозиции Радищевского музея середины 1910-х годов. (2000) | 412 |
| Из начальной истории Радищевского музея. (2003) | 417 |
| «Всеобщая международная выставка германских художников» в Саратове. (2003) | 423 |
| Пётр Уткин в воспоминаниях близких, друзей и учеников. (2004) | 429 |
| «П.С. Уткин-символист». (2008) | 438 |
| Живопись и графика Евгения Егорова нэповской поры. (2010) | 447 |
| Искусство и власть в Саратове. XX столетие. Искусство и власть в пространстве города. (2010) | 454 |
| Мастера «Саратовской школы» в частных собраниях Санкт-Петербурга и Москвы. 1970-е годы. (2011) | 462 |
| Художественная критика и власть. Россия XX—XXI столетие. (2014) | 470 |
| История поступления произведений мастеров «Союза молодёжи» в коллекцию Радищевского музея. (2014)..... | 482 |
| Эпистолярный детектив... (2015) | 488 |
| К.С. Петров-Водкин: от образа матери к образу Мадонны и обратно... (2015) | 495 |
| Искусство Саратова в эпоху «Великого перелома» (1927—1932). (2015) | 500 |
| Живопись и графика мастеров «Союза молодёжи» в собрании Радищевского музея. (2017) | 507 |
| Неслучившийся авангардист (судьба Алексея Кроткова). (2017) | 515 |
| Очередной «Прогноз на прошлое» (судьба Валентина Юстицкого). (2019)..... | 522 |

ОТЗЫВЫ, РЕЦЕНЗИИ, ПОЛЕМИКА

ОТЗЫВЫ

| | |
|---|-----|
| Отзыв на автореферат диссертации В.А. Лянышина «Портретное искусство В.А. Серова 1900-х годов». (1977) | 536 |
| Отзыв на автореферат Т.М. Мухиной «Русско-скандинавские художественные связи конца XIX — начала XX века». (1977) | 539 |
| Отзыв на автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения Р.М. Гутиной «Проблема традиции в художественной системе К.С. Петрова-Водкина. 1910-е годы». (1988) | 541 |
| Отзыв на автореферат диссертации Л.Н. Душиной «Русская поэзия и проза XIX—XX веков: ритмическая организация текста». (2001) | 543 |
| Отзыв на книгу С. Мезина и А. Ступиной «Старый Саратов в воспоминаниях деятелей культуры». (2005) | 545 |
| Отзыв на диссертацию Н.В. Плунгян «Группа «13» в контексте художественной жизни конца 1920-х — середины 1950-х годов». (2008) | 546 |
| В Государственный Русский музей. Отзыв на книгу В. Лянышина «Единица хранения». (2016) | 549 |
| Отзыв на автореферат диссертации Елены Алексеевны Дорогиной «Истоки формирования неофициального искусства Саратова (Николай Гущин и его круг)». (2020) | 551 |

РЕЦЕНЗИИ

| | |
|--|-----|
| Рецензия на книгу Марселя Мижо (Горация Велле) «Сент-Экзюпери». (1964)..... | 553 |
| Рецензия на книгу Г.Ю. Стернина «Художественная жизнь России на рубеже XIX — XX веков». (1971) | 557 |
| «Девственность не дозируется». Рецензия на книгу В. Сидорова «На вершинах». (1978)..... | 565 |
| Рецензия на монографию А.П. Осятинского «Ансамбль СГУ и творчество К.Л. Мюфке». (1983)..... | 567 |
| Рецензия на рукопись профессора А.П. Осятинского «Саратов в прошлом и настоящем. Архитектура и градостроительство». (1984) | 569 |
| «Уроки выставки». Рецензия на юбилейную экспозицию к столетию Радищевского музея «А.П. Боголюбов и европейский пейзаж его времени». 1985. (1987) | 570 |
| Рецензия на альбом «Рисунки русских писателей XVIII — XX веков». (1990) | 573 |
| Рецензия на монографию Г.С. Островского «Григорий Сорока». (1995)..... | 575 |
| Рецензия на двухтомную монографию С.М. Стама «Корифеи Возрождения». (1995)..... | 578 |
| А.А. Русакова. «Символизм в русской живописи». (1996)..... | 581 |
| «И вот оказалась вещунья...» Рецензия на пятитомник Н.М. Слепаковой «Избранное». (2000)..... | 585 |
| Рецензия на книгу И.М. Гофман «Голубая роза». (2001) | 588 |
| «А прошлое яснее и ясней...» Рецензия на книгу Юрия Герчука «„Кровоизлияние в МОСХ“, или Хрущёв в Манеже». (2009)..... | 594 |
| «В тени отца». Рецензия на книгу Валерия Родоса «Я — сын палача». (2009)..... | 599 |
| «Кочевья души». Рецензия на книгу О.С. Давыдовой «Павел Кузнецов». (2010) | 604 |
| «Вне течений». Рецензия на книгу В.Н. Нестерова «Балетмейстер Михаил Фокин. Поиски и тенденции». (2011) | 608 |
| «К.С. Петров-Водкин в контексте художественных традиций 1920—1930-х годов». Рецензия на книгу: Е.В. Грибоносова-Гребнева. «Творчество К.С. Петрова-Водкина и Западноевропейские реализмы 1920—1930-х годов». (2011)..... | 611 |
| «Живое творчество». Рецензия на книгу Н.Л. Адаскиной «Любовь Попова». (2011) | 617 |
| Рецензия на книгу Антона Успенского «Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920—1930-х годов». (2012)..... | 622 |
| «Запечатлённое время». (2012). Рецензия на книгу Ю.М. Валиевой «Лица петербургской поэзии: 1950—1990-е. Автобиографии. Авторское чтение». (2011) | 627 |
| Зоркий очевидец эпохи. Рецензия на книгу воспоминаний Гавриила Гликмана «Я живу, потому что вижу». (2012)..... | 634 |

ПОЛЕМИКА

| | |
|--|-----|
| «Всё тот же Чудин». (1993)..... | 640 |
| «Кому охота быть рыжим?» (1993)..... | 643 |
| «Издержки туземного патриотизма». (Ответ Е.И. Водноса В.И. Бородиной). (2010)..... | 646 |
| Редактору журнала «Золотая палитра». (2010) | 652 |

Предисловие

Покуда жив и духом светел —
Не жди, не верь и не жалей;
В России текст авторитетен
Посмертной свежестью своей.

*Абрам Хайям,
он же
И. М. Губерман*

Не питаю иллюзий относительно долговечной актуальности моих, достаточно скромных трудов: шансы на это имеют разве что памятники по-настоящему великого искусства. Достижения же науки, а особенно гуманитарного знания, частенько уже в ближайшие десятилетия уходят в небытие: их освоением, а затем и плодотворным отрицанием и движется всякая наука. Но если в ближайшие годы что-то из представленного в этом сборнике кого-то заинтересует, кому-то как-то пригодится, буду считать свой долг исполненным.

Решившись издать сборник избранных своих статей, выступлений на различных конференциях, рецензий и отзывов, а также полемических заметок, я не стал подразделять их на сугубо научные и откровенно популяризаторские. Ибо первые не отличаются сугубой исследовательской специфичностью, избавлены от злоупотребления профессиональной терминологией, а вторые, лишены особой завлекательности и облегчённой доступности изложения. В сущности, вся разница между ними сводится к наличию справочного аппарата в первых и отсутствию такового у вторых. К первым относятся статьи в научных сборниках и выступления на конференциях, а ко вторым публикации в сборниках популяризаторских и статьи в журналах. Степень заострения проблематики и уровень концептуальности в одной и другой группе статей практически неотличимы. Случались исключения: меня обязали подготовить для намечаемого научного издания о немцах Поволжья статью о творчестве Рейнгольда Берга, и я охотно сделал это. Шли годы, а издание не было реализовано, и я отдал статью в журнал в том виде (со справочным аппаратом), как она готовилась к сборнику.

Я лишён развитого чувства жанровой принадлежности, зависимой от изначальной предназначения текста. Всегда писал в той или иной мере только статьи — будь то крохотный буклет или даже аннотация к выставке или же достаточно объёмные книги, которые тоже воспринимаются отчасти, как сборники ряда проблемных статей. Во мне ослаблено и ощущение предполагаемого адресата: всегда казалось, что то, что интересно мне, может и должно бы оказаться интересным всякому. А желания подстраиваться под чужой вкус, ориентироваться на конкретную аудиторию никогда не возникало. Да и писал я почти всегда лишь то, что было мне самому в той или иной мере интересно.

Публикуются материалы, которые, на мой взгляд, не утратили своего относительного информационного значения. Я участвовал в восьми чисто музейных сборниках, но не вижу смысла в публикации весьма пространной статьи об истории комплектования музейной коллекции живописи, ибо изданы каталоги западноевропейской и отечественной живописи, где почти всё это

отмечено и многое уточнено. То же самое относится и к выступлениям на конференциях: скажем, участие на конференции в РАХ, посвящённое роли Академии в комплектовании музейной коллекции живописи. Это отмечено в каталогах. А доклад о полотнах Ильи Машкова с лихой покрывается статьёй о работах мастеров «Бубнового валета» в музейном собрании. Но меня вовсе не смущали частичные повторы в статьях и докладах, если в них имелся также и существенный процент дополнительной информации.

Не включены многочисленные статьи и заметки (как саратовские, так и столичные) о творчестве Романа Мерцлина, ибо многое в них покрывается пространным предисловием к альбому его произведений. И если я включил полемическую газетную статью о нём, то лишь по соображениям сугубо «санитарного» свойства: да не повадно будет журналисту или критику самоутверждаться за счёт художника. Опущены статьи, посвящённые творчеству А.В. Скворцова, публикуемые в Саратове и в Москве: их покрывает монография о нём, изданная в 1975-м издательством «Художник РСФСР». Изъят и доклад «Борисов Мусатов в художественной критике», опубликованный в превосходно изданном музеем 2001 году сборнике материалов его юбилейной конференции. Ибо буквально два года спустя куда полнее и обоснованнее об этом сказано в моей книге «Выдающиеся мастера «саратовской школы» в зеркале художественной критики» 1900—1933 (Саратов, 2003), вполне доступной специалистам. Пожалуй, ещё доступнее им масштабный по объёму и содержательный столичный сборник «Дух символизма» (2012), где опубликована (совместно с М.В. Валяевой) обширная и концептуальная статья «Пётр Уткин и проблемы русского живописного символизма». Не включено и выступление на конференции 1998 года «Наследие — современность» в Самаре, опубликованное в одноимённом сборнике в 2000-м году: «Пётр Уткин и проблемы Саратовской школы живописи», ибо его проблематика неоднократно возникала в других публикациях. Опущено выступление на четвёртых Боголюбовских чтениях 1997, посвящённое Саратовскому художественному училищу в первое послереволюционное пятилетие. Гораздо полнее это изложено в моей книге «Очерки художественной жизни Саратова эпохи „культурного взрыва“ 1918—1932», изданной в 2006 году.

Я ничего не менял в своих текстах, сохранившихся в памяти компьютера и, если там указано, что письма или иные материалы хранятся у меня, как оно и было на момент публикаций или выступлений, то я оставлял всё без изменения, хотя подавляющее их большинство уже в музейном архиве.

Часто приходится слышать: «Ты активно общался с саратовскими художниками, писал о многих из них статьи в газетах, журналах, предисловиях к каталогам их персональных выставок, издано множество буклетов к их вернисажам в музее, в галереях „Эстетика“, „Феникс“, „Белая галерея“, надо всё это собрать, обобщить и добавить воспоминания о разных художниках с середины 1960-х до конца 2010-х годов». Не уверен в необходимости этого: всё должно отстояться, пройти испытание временем и творческое наследие каждого, и наши скоропалительные оценки его.

Как говорил со знанием дела Николай Карамзин: «История злопамятней народа...». Она всё неторопливо и тщательно взвесит — и реальную ценность созданного художниками, и наши прогнозистические оценки текущего художественного процесса. Будущее недавнего прошлого ещё едва ли можно предсказать с непреложной убедительностью. Не могу повторить за автором модных ныне иронических одностиший: «Есть много субъективных мнений и объективное моё...» Сказать могу одно: писал, как полагал верным. И очень редко изменял свои оценки. А насколько был прозорлив — это едва ли успею услышать. Нам не дано предугадать, как отзовутся писания наши полвека спустя. Да и надо ли гадать, если писал, как думалось, как понималось? У каждой эпохи свои напевы. И совсем иные голоса.

**СТАТЬИ
И
ПУБЛИКАЦИИ**



СТАТЬИ В МУЗЕЙНЫХ СБОРНИКАХ

О произведениях Н.К. Рериха в Радищевском музее *

* Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева.
Материалы и сообщения. Саратов: Приволжск. кн. изд-во, 1966.

Н.К. Рерих — одна из самых заметных фигур в художественной жизни России начала XX столетия. Неутомимый путешественник, ученый-археолог и писатель, необъятностью круга своих интересов, феноменальной эрудицией, общественной отзывчивостью он напоминает мастеров Возрождения. Искренний и сильный лиризм, чуждый всякой банальности, оригинальный, своеобразный строй его полотен делают само имя художника стилистическим определением: «рериховские краски», «рериховский пейзаж», «рериховское настроение». Уже с конца XIX века усилившиеся поиски национального стиля характерны для значительной части художественной интеллигенции России. Эта тяга к изучению истории народа, постижению его национального характера и его поэтизации была отражением роста национального сознания среди передовой интеллигенции, роста общественной жизни в стране. Движение это не было однородным: И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.М. Васнецов, А.П. Рябушкин, М.В. Нестеров, Н.К. Рерих, Ф.А. Малявин, И.Я. Билибин — яркие примеры того, как многообразно постижение национально-го и исторического.

Ещё в Академии Рерих берется за решение нелёгкой задачи: эпохального показа жизни древних славян. Его особенно привлекало время создания древнерусского государства. Эта эпоха виделась ему необычайно противоречивой, полной напряжённой борьбы между славянскими племенами, столкновений с соседними народами. Художника особенно занимает так называемая «варяжская проблема». Он воспринимает Русь как место встречи культур Севера, Юга и Востока: от «скандинавской стальной культуры» к сокровищам эмалевой Византии, к татаро-монголам, «повитым богатыми дарами Китая, Тибета, всего Индостана»¹.

Постепенно у художника складывается интересный замысел целой серии: «Начало Руси. Славяне». Замысел этот увлёк В.В. Стасова, А.И. Куинджи, товарищей по мастерской. Но в процессе работы над серией он весьма изменился. Открывает этот цикл работа «Гонец. Восстал род на род» (1897). Этим же годом датируется и картина «На чужом берегу» (Саратовский художественный музей имени А.Н. Радищева) несомненно, связанная с общим замыслом. Как и «Гонец», это небольшое полотно — правдивая повесть о тревожных буднях славянской древности. На далёком чужом берегу склонился над телом товарища древний витязь. Скорбная сцена последнего прощания кажется взятой из былинно-песенного творчества, в которой этот мотив ратной дружбы и верности был достаточно широко распространён. Непосредственной же ассоциации с каким-либо литературным произведением картина не вызывает. Повествовательность не переходит во внешнюю иллюстративность. Художника мало занимают аксессуары древности.

А ведь Николай Рерих (с его исторической эрудицией) мог быть щедр на подробности и необычайно точен в мельчайших деталях. Доспехи витязей решены очень общо. Благодаря точке зрения, избранной художником, статичная группа воинов приближена к зрителю, остальной мир суживается: низкое, нависшее, как бы срезанное небо, холодные волны моря, каменистый, лишённый растительности берег. Контур фигур замечателен своей обобщающей выразительностью. Ритм линий убыстряется вглубь: одиноко стоящая лодка ритмически повторяет абрис фигур воинов, взгляд продолжает линию дальше, фиксирует снижающуюся чайку и уходит к горизонту. Тонкая, едва намеченная полоска ярко-жёлтой зари, стремительный полет почти касающихся воды чаек сообщают картине известную динамичность. Чайки не выписаны, они едва угадываются. Художник явно тяготеет к выразительному языку обобщённых простейших форм, достигая этим смысловой ёмкости и естественной монументальности.

В создании настроения активно участвует цветовой строй картины, благодаря которому всё изображённое кажется отодвинутым в область древнего предания, мифа. Сдержанная, построенная на сближенных отношениях красочная гамма светло-коричневых, зелёных, серо-фиолетовых и серебристо-серых тонов усиливает впечатление глубокой печали и гнетущей тоски. Показательное стремление Рериха к анонимности исторического события, положенного в основу сюжета этой картины, как и подавляющего большинства его работ. Ведь подобная ситуация, как и ситуация «Гонца», «Похода» или «Дозора», могла возникать на протяжении столетий. Это один из путей художника к постижению самого духа древности и правдивой передаче его в своём искусстве. Всей совокупностью изобразительных средств: композицией, динамикой одних форм и статикой других, сочетанием красочных пятен Рерих стремится пробудить в зрителе ассоциации, родственные своему восприятию древности. Художник стремится внушить ему определенную настроенность, отталкиваясь от того общего впечатления старины, которое непроизвольно складывается у каждого человека под влиянием фольклора, чтения, памятников архитектуры. Думается, что в этом причина известной определённости стиля Рериха на протяжении многих лет.

Рериху присущи цельность мироощущения пантеистическое восприятие природы. Ему не свойственно несколько ироническое отношение к прошлому или некоторая идеализация его. Стремление Рериха к эпике, к соблюдению подлинного духа древности заставляли современников называть этого мастера «реалистом прошлого». Но Рерих «любит прошлое не как определённую полосу того или иного периода, как, например, Александр Бенуа любит Версаль, а просто далекое, где больше простора его фантазии и его одиночеству»². Стремясь к всё более обобщённой передаче своего восприятия древности, художник испытывает потребность предельно «историизировать» самый пейзаж. Пейзаж доминирует в работах Рериха, фигуры обезличиваются, тонут в нём, зато пейзаж приобретает необычное значение, «привнося» настроение далекого прошлого, определяя порой атмосферу всей вещи. Отказываясь от элементов археологического порядка, Рерих стремится к передаче «истории без исторического». Пейзаж приобретает самостоятельное значение, становится организующим началом картины.

В этом несомненно сказалась учёба в пейзажном классе Куинджи. Куинджисты А.А. Борисов, Н.К. Рерих, А.А. Рылов, К.Ф. Богаевский — не случайный ряд имен. При всём различии этих художников их объединяет романтико-поэтическая трактовка природы, подчёркнутая эмоциональность образов, интерес к выразительности пейзажа и его героичности. А «такая героичность пейзажа делает его близким к историческому жанру, объединяя их началом эпоса»³.

В свете этих исканий художника представляется очень поучительной судьба одной из его картин — «Город. Утро». На высоком холме, за ложиной, проступают очертания укрепленного древнего городка. Едва вырисовываясь тяжёлыми угловатыми контурами на однообразном сумрачно-зелёном фоне, он кажется отодвинутым далеко вглубь, смотрится как второй план большого панорамного полотна.

Архитектурный ансамбль, сливаясь с полумглой фона (постройки как бы вырастают в пейзаж), создаёт настроение сумрачное и настороженное. Кажется, в массивности, даже тяжести объёмной массы стен и зданий таится тревожная сосредоточенность, вслушивание в рассветную тишину, привычное ожидание опасности. Чуть золотятся купола церквей. Беспokoйно мерцают огни слободки. Стая воронья, которая кружит над городом, плавно опускается к лощине. Содержание картины раскрывается через настроение, настороженное и таинственное, как всё, что хранит память о далеком. Манера письма широкая, энергичная. Плотность и однородность живописного слоя именно там, где художник передаёт «вечные стихии» — небо, воду, землю, и разнообразие характера мазка, усиленного проступанием грунта при передаче подвластных времени деревянных построек, как бы помогают художнику противопоставить непреходящий характер природы недолговечности деяний человека.

Картина «Город. Утро». (1901, х.м., 66,5 x 209) обрезана снизу и с правой стороны⁴. Настораживает уже тот факт, что такое большое полотно не числится в самых полных каталогах и списках работ художника. О нём не упоминают исследователи. Возникает предположение, что картина эта — часть, фрагмент другой, более известной вещи, которая воспринималась исследователями как основная. Из полотен этого периода (1900—1903) наиболее близка по настроению, схожа по размеру и формату картина «Зловещие», тоже датированная 1901 годом (х.м., 103 x 230). Именно в этом полотне отчетливо проявилась фантастичность рериховского историзма, его направленность в сторону загадочного и таинственного. Мрачный, тревожный пейзаж; нависшее хмурое небо, свинцовая тяжесть волн, узкая полоса пустынного берега. Чёрными глыбами высятся на прибрежных скалах вещие вороны, внушая предчувствие надвигающейся неотвратимой беды.

По свидетельству современника Рериха и одного из лучших истолкователей его творчества А. Гидони, картина «Зловещие» «была написана иначе: груда камней лежала не на берегу моря, а на холме над лощиной. На втором плане, за лощиной, виднелся древний городок, и только на самом краю, за горою — была показана морская даль». Окончив работу, художник после некоторых сомнений отказался от всего второго плана, Картина была разрезана. Таким образом, «Зловещие» Русского музея — только фрагмент первоначальной картины, вторая часть которой составляет собственность частного лица (Р.Р. Вострякова)⁵.

Работа «Город. Утро» поступила в музей через ГМФ именно из собрания Р.Р. Вострякова. Этот факт еще раз свидетельствует в пользу первоначального предположения о едином источнике картин «Зловещие» и «Город. Утро». Сохранилась и работа, которая может рассматриваться как первоначальный эскиз картины. Это рисунок «Вещие» (Русский музей, 1901, акв., граф. кар. 9,3 x 22,8). В рисунке многое напоминает «Город. Утро»: и очертания детинца, и воронье, снижающееся к лощине, и зеленоватая полумгла фона.

А. Гидони справедливо полагает, что в таком поступке Рериха, отрезавшего весь второй план своей картины, «проявилось ярко выраженное стремление художника освободиться от этнографии»⁶. Это стремление, значительно усилившееся в последующие годы, привело к усложнённой символике и мистике целого ряда работ этого мастера. Думается, что были и другие причины, побуждавшие художника разрезать холст и переписать полностью одну из его частей. Несомненно, что Рериха не удовлетворяла известная противоречивость первоначального варианта картины, противоречивость, которая обнаруживается и в работе «Город. Утро».

Ряд существенных деталей мешает дальнейшей драматизации мотива. Мрачноватый детинец, стены которого как бы сжимают, прячут, берегут, таят в себе всё живое, не удовлетворял художника своей близостью к археологии. Широко, почти декоративно написанное небо, ровная линия горизонта, явное господство горизонтали в композиционном решении картины приносят элемент успокоенности, что противоречило новому замыслу художника, стремившегося придать полотну широкий философский смысл, а своей символике — современное звучание. Не случайно, отре-

зав весь второй план картины, Рерих полностью переписал остальную часть работы, перестроив её композиционно и усилив тревожное звучание колорита. Окончательный вариант «Зловещих» воспринимался современниками как символ эпохи, как вещание грозных потрясений, ожидающих вскоре Россию. Вторая часть первоначального варианта, картина «Город. Утро», видимо, не подверглась существенным изменениям. И всё же она воспринимается цельным и значительным художественным произведением с чисто рериховским настроением, с большой верностью выражения духа русской древности,

В последующие годы Рерих много путешествует по Северу России. На берегах великих рек — этих «артерий древности» — мрачных холмах, поросших лесом, между мшистых валунов и буреломов ищет он следы немудрёной и чуткой жизни древнего, тесно переплетённой с жизнью суровой природы. Художник-поэт в цикле пейзажей создаёт живописную «сказку Севера», воскрешая исчезнувший древний облик земли. Рерих выделяет в пейзаже элементы, которые сами по себе рождают в фантазии зрителя образы глубокой древности, и обнажает их. Природа всегда воспринимается им как очевидец и соучастник былого.

Этот же путь историизации самого пейзажа отчётливо выявлен в поступившем в музей лишь в 1975 году из петербургской коллекции Михаила Фёдоровича Глазунова эскизе картины «Древняя жизнь» (1904, картон, темпера, 42,5 x 52), где явно акцентирована первозданность северной природы, а стаффажная фигурка древнего охотника, высматривающего на водном просторе утлый чёлн, ничего существенного не добавляет к общему настроению, рождённому именно звучанием пейзажного мотива.

В собрании Радищевского музея есть одна из таких работ Рериха («Пейзаж», 1910-е, гуашь, пастель, 44,8 x 45), в которой проявилось это умение художника подчеркнуть в пейзажном мотиве черты стародавней природы. Первозданная, нетронутая красота северной природы пантеистически воспринимается живописцем. Он любит и величавым спокойствием холмов, и хмурой задумчивостью ржавеющего леса, и яркой синевой реки, и прозрачной свежестью осеннего воздуха. Повышенной стилизованностью образа северной природы и выразительностью цвета пейзаж этот напоминает эскизы театральных декораций Рериха, но организация пространства в этой работе не позволяет представить ее в этом качестве.

Конец XIX — начало XX столетия были периодом расцвета театральной живописи в России. В театр пришли крупнейшие русские художники. Именно на рубеже 1900—1910-х годов расцвело сценографическое творчество Н.К. Рериха. От его ранних работ в «Старинном театре» до активного участия в дягилевских «Русских сезонах» путь оказался недолгим. Декоративный дар Рериха, обострённое чувство цвета, тяготение к монументальности форм и повышенное чутьё к произведениям других видов искусства привели художника в театр.

С.П. Дягилев не случайно привлёк его к оформлению определённого рода спектаклей. Большой успех имела его декорация «Половецкий стан» к постановке «Половецких плясок» из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь» на сцене парижского театра Шатле. «У Рериха дар декоратора „Божьей милостью“, и непростительно, что наши Императорские театры, по-видимому, этого не поняли», — иронизировал поэтому поводу конце 1912 года художественный критик Сергей Маковский⁷. И правы были те критики, которые видели в театральных работах этого мастера прямое продолжение его станковых исторических полотен. С другой стороны, этому «декоративному живописцу по призванию и стилю»⁸ была свойственна достаточно выраженная станковость его сценографических работ. Эта художественная самоценность театральных эскизов оказалась характерна для него. Ибо, делая их, Рерих стремился к передаче своего общего восприятия тех или иных мотивов постановки, порой, не слишком заботясь о применимости их к данному спектаклю. Декораций он сам никогда не писал. Живописное оформление для Рериха не было просто аксессуаром, дополнением постановки; оно по своему звучанию поднималось на один уровень с драматическим

или музыкальным действием. Не случайно его эскизы декораций скорее напоминают станковые картины. «Работы Рериха для театра, — пишет Н. Дмитриева, — составляют увлекательный раздел его творчества. Они воспринимаются не только как эскизы декораций, но и как самостоятельные картины, полные чувства и воображения и лишней раз говорящие о широте кругозора художника»⁹. Этот станковизм рериховской театральной живописи был вообще характерен для мирискусников, которых называли «картинщиками в театре». Особое и очень значительное место среди театральных работ Рериха занимают его декорации и костюмы к балету И. Стравинского «Весна священная», к мотивам которого он возвращался вплоть до 1945 года.

Замысел священного действия с картинами языческого ритуала, с передачей могучего весеннего обновления природы, стихийных проявлений первобытных инстинктов и «гипнотизирующих чар древнего заклинания» родился у Стравинского в 1910 году, ещё в момент работы над «Жар-Птицей». Композитор немедленно познакомил с ним Рериха, и они начали работать вместе¹⁰. Художник выступил и в несколько необычной роли либреттиста. Мотив, замысел которого принадлежал Стравинскому, был детально разработан Рерихом.

Обращение к Рериху, конечно же, не было случайным: с образами рериховского мифологического пантеизма и Сергей Дягилев, и Игорь Стравинский были хорошо знакомы. Да и сам художник параллельно с работой над эскизами к «Весне священной» продолжал создавать подобные станковые картины — «Каменный век», «Праотцы человечья» и ряд других. В этом отношении его репутация была достаточно устойчивой: «Рерих знает всю доисторическую историю, 200 000 лет смотрят через его каменные глаза»¹¹.

Оформление этой постановки стоит в ряду самых выдающихся рериховских работ для театра. Её премьера состоялась в Париже 29 мая 1913 года в только что открытом по инициативе Габриэля Астрюка Театре Елисейских полей. Но постановке этой предшествовала достаточно длительная история совместной работы Сергея Дягилева, Игоря Стравинского, Николая Рериха и Вацлава Нижинского (хореографом должен был быть М.М. Фокин). Первоначально замыслы композитора и художника были очень близки. «В „Весне священной“ я хотел выразить светлое воскрешение природы, воскрешение полное, стихийное, воскрешение зачатия всемирного», — пишет Игорь Стравинский¹². Почти то же и у Рериха: «Созидательные устремления духа, радость прекрасным законам природы и героическое самопожертвование являются основными чувствованиями „Весны священной“. Мы не можем принимать „Весну“ как русскую или славянскую... Она более древняя, она общечеловечна»¹³.

Однако эта общность замысла не стала общностью воплощения. И это вовсе не случайно. Стравинского и Рериха сближали многие черты: передача не мимолетных впечатлений, а длительных состояний (у Стравинского это начинается именно с «Весны»), сочетание исконно русского начала с формальными завоеваниями европейского искусства, мощь выражения, мистическое и фантастическое восприятие природы. Но пантеизм Рериха был естественнее и глубже, чем у Стравинского. Идея личной жертвы и необособленности жизни каждого от жизни массы, единство древнеславянского язычника с породившей его природой и мотив гибели ради грядущего расцвета жизни воспринимались им светло и спокойно, были близки его собственному мироощущению. Светлые, мажорные декорации к «Весне священной» оказались контрастны музыке балета. Не случайно И. Стравинскому не нравились богатые и оригинальные декорации и костюмы, претендующие на самостоятельную роль. Композитор считал, что постановка и оформление снижают ценность его музыкальных идей, замыкая их в слишком конкретном образе. Очевидно, что в постановке «Весны священной» ясно обозначилась разностильность в совместной работе художника-либреттиста, композитора и постановщика танцев.

Рерих работал с некоторым опережением: иные его эскизы (в их числе работа Радищевского музея) были написаны в 1910 году. А Стравинский написал музыку, которая, по мнению музыко-

веда И.Я. Вершининой, лишена мирискуснического ретроспективизма, свойственного рериховской сценографии¹⁴. А согласно Б. Асафьеву, в этой музыке композитор «воплотил подслушанные им и до сих пор живые ритмоформулы и звучания древней языческой народной культуры», на его взгляд, «в музыке здесь стоят лицом к лицу обновляющийся весной мир и человек, только что отделившийся от природы и даже ещё не создавший личного Бога»¹⁵.

Эскиз декорации к «Весне священной» из коллекции Радищевского музея очень характерен для данной постановки. Это одна из самых станковых театральных работ художника. На вершине жертвенного холма, опоясанного рядами концентрических кругов «заклятых» ритуальных камней, вокруг костра расположились грузные, подобно каменным изваяниям, старцы-ведуны в медвежьих шкурах. Они шаманят на ежегодном весеннем действе, взывая к древним праотцам человеческим. Они готовят акт «великой жертвы». Их всех объединяет и обезличивает участие в общем ритуале. Краски костра контрастны приглушённо мерцающим тонам синих камней, ритмично расположенных среди глубокой вбирающей зелени холма. Высокие, клубящиеся облака, богато расцвеченные переливами огненно-жёлтого и голубого, занимают всё небо.

«Небо у Рериха никогда не воспринимается нами как просто декоративный фон: оно всегда активно воздействует на нас»¹⁶, — справедливо замечал один из исследователей. Смелые цветовые сопоставления подчеркивают праздничную торжественность момента, мягкий контраст тёплых и холодных тонов помогает воссоздать более органично естественную переходность весенней поры, каждый цвет усиливает звучание другого, дополняя и обогащая его. Старцы, сидящие вокруг огня, готовят акт жертвоприношения. Их всех объединяет и обезличивает участие в общем ритуальном действе. Бурная динамика неба, затаённое мерцание камней и зелени холма только подчеркивают статичность, почти окаменелость группы старцев. И в музыке второй части «Весны священной» атмосфере стихийного весеннего брожения противостоит извечный суровый порядок обычаев древнего культа: здесь явное господство грузного, мерно пульсирующего и завораживающего ритма «действия старцев».

Несомненно, что в работе композитора произошла куда большая трансформация первоначального замысла, нежели в работе художника. И замена хореографа, продиктованная отнюдь не творческими мотивами (Дягилев из-за ссоры с М. Фокиным вынужден был заменить его Нижинским), оказалась более соответствующей характеру музыкальных идей композитора. В отличие от Рериха, он был уже представителем нового поколения в искусстве — поколением Хлебникова, Филонова, Петрова-Водкина, К этому же поколению принадлежал и Стравинский.

Глубокое замечание Р.И. Власовой, что «для самого Рериха работа над оформлением „Весны“ имела притягательность и по кровности темы, и по той символистско-философской тенденции Стравинского, которая к началу 1910-х годов становилась для художника всё более близкой и интересной»¹⁷, требует одного уточнения: символично-философские тенденции в 1910-е годы получили другую стилистическую реализацию — с куда большим углублением в «самовитую» плоть каждого конкретного искусства, чем это было свойственно мирискусникам. В отличие от Стравинского, который, по слову К. Дебюсси, раздвигал в современной ему мировой музыке «границы возможного»¹⁸, Н.К. Рерих даже и не притяжал на подобную задачу. Он не был в эту пору в числе обновителей живописи не только европейской, но и отечественной. Хореография Вацлава Нижинского, если и не выражала во всей полноте музыкальные идеи композитора, то стилистически оказалась всё же, куда более родственной ей, чем рериховские декорации и особенно костюмы.

Совершенно права В.М. Красовская, которая возражала В.П. Князевой, автору монографии о Рерихе, взявшей «защитить» живописца от композитора. Ибо «композитор, нарушив сценарно-живописный замысел, создал гениальную музыку. Она действительно противоречила величавой гармонии декораций и нарядной театральности костюмов»¹⁹ с излишней «натуральностью» одевания танцоров: «...иератичность танцев Нижинского несколько разбавлялась этнографично-

стью рериховских костюмов — слишком чувствовалась «губерния»²⁰ под этим доисторическим славянством» Этого не скажешь об эскизах декораций к постановке «Весны священной»: губернией тут и не пахнет. Как, впрочем, и доисторическим славянством. В них как раз та излюбленная художником праистория, рериховское «изначалье», доведенность ретроспективизма едва ли не до каменного века. Соглашаясь с Вершининой, что в этой постановке соавторы «не смогли достичь подлинного синтеза своих художественных устремлений»²¹, надо признать, что относительной согласованности им добиться всё-таки удалось. И, несмотря на грандиозный скандал, разразившийся на премьере (а может, как раз благодаря этому скандалу) она стала новым словом в истории мирового балета и принесла каждому из них заслуженную славу.

Самое позднее по времени своего создания и поступления в музей произведение Н.К. Рериха таинственный пейзаж «Ночь. Остров» (1914, бумага на картоне, смешанная техника), пришедший в музей в 1977 году из коллекции М.Ф. Глазунова (Санкт-Петербург), уже проникнут мистической аурой. Из синей полумглы фона не слишком отчётливо проступает омываемый водной гладью холм, опоясанный крепостной стеной. Рерих кажется здесь очень далеким от тех своих работ середины 1910-х годов, которые взволновали зрителей своей близостью грозным событиям момента. Именно за такие картины, как «Крик змия», «Зарево», «Короны», «Вестник», «Град обречённый», «Дела человеческие», с их тревожной символикой и мрачными пророчествами, М. Горький назвал художника величайшим интуитивистом современности.

Но в 1897—1912 годах взгляд художника еще повернут в сторону старины. Он открывает древность как некую загадочную страну. И поэтическое содержание большинства картин раскрывается во всей полноте лишь тогда, когда вживаешься в тот особый мир, созданный воображением мастера, мир, которому присущи свои особые законы, особое понимание красоты. Его особый мир — «держава Рериха» — чарует своей таинственностью, слитностью человека с природой, поэтизацией жизни древних; их трудов и обрядов, тревожного ожидания опасности и постоянной готовности сразиться с нею. Это столь же своеобразный и замкнутый в себе мир, как таитяне П. Гогена, неповторимая живописная летопись, воссоздающая события давно пережитого.

Увлечательные страницы этой летописи — полотна Рериха в собрании Радищевского музея.

¹ Рерих Н. Собр. соч. Т. 1. С. 24, 26.

² Мантель А. Н. Рерих. Казань, 1912. С. 11.

³ Фёдоров-Давыдов А.А. Рылов. М., 1959. С. 11.

⁴ На это впервые обратил внимание художник-реставратор Михаил Аржанов. По его словам, картина и раньше казалась ему фрагментарной ещё до обнаружения им этого факта.

⁵ Гидони А. Творческий путь Рериха // Аполлон. 1915. № 4-5. С. 11.

⁶ Там же.

⁷ См.: С.К. (С.К. Маковский). Выставка «Мира Искусства» // Русская художественная летопись. 1912. № 18-19 (ноябрь-декабрь). С. 249.

⁸ Левинсон А. Русские художники-декораторы // Столица и усадьба. 1916. № 557. С. 12.

⁹ Дмитриева Н. Выставка произведений Н. К. Рериха // Искусство. 1958. № 8. С. 32.

¹⁰ Стравинский И. Хроника моей жизни. М., 1963. С. 71.

¹¹ Ремизов А. Кукха. Розановы письма. Берлин, 1923. С. 25.

¹² Музыка. 1913. № 141.

¹³ Рерих Н.К. Держава Света. Нью-Йорк. 1931. С. 163.

¹⁴ Вершинина И.Я. Ранние балеты Стравинского. М., 1867. С. 144. А Красовская И.В. в своей книге «Нижинский» (Л., 1974. С. 136) утверждала, что Стравинский написал музыку, с которой «казалась трудносопрягаемой эпическая раздумчивость Рериха».

¹⁵ Асафьев Б. «Весна священная» Стравинского // в его: О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л., 1984. С. 120, 132.

¹⁶ Голлербах Э. Искусство Рериха // Рерих. Статьи Вс. Иванова и Э. Голлербаха. Рига, 1939. С. 41.

¹⁷ Власова Р.И. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия Петербургских мастеров. Л., 1984. С. 155.

¹⁸ Цит. по: Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1982. С. 37.

¹⁹ Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. Л., 1971. С. 43.

²⁰ Волконский С. Русский балет в Париже // С. Волконский. Отклики театра. Пг. (Б.Г.). С. 49.

²¹ Вершинина И.Я. Ранние балеты Стравинского. С. 138.

P. S. Статья эта написана в 1964 году, когда я ещё работал учителем в 14-й школе, а опубликована она в 1966-м — в год моего прихода в музей, переработана слегка по причине появления в нашей коллекции двух работ Н. Рериха, поступивших в музей в середине семидесятых, а также появившихся в 1970—1980-х новых публикаций о Н. Рерихе, И. Стравинском, В. Нижинском. В этом виде она была озвучена как доклад на конференции 2004 года в Одессе Татьяной Савицкой и опубликована ошибочно под её именем в сборнике материалов конференций (1999—2004 гг.). «Творческое наследие семьи Рерихов в свете мировой культуры». Одесса, 2005. Получилось, что она публиковалась дважды. Тиражом в 1000 и 300 экземпляров.

А в 2017 году она опубликована в третий раз в издании одесского Дома-музея имени Н.К. Рериха в серии «Произведения Рерихов в музеях мира». Выпуск 3. Вместе со статьёй Галины Петровой «Работы Н.К. Рериха в Астраханской картинной галерее им. П.М. Догадина». Тираж 100 экземпляров. Это издание прекрасно иллюстрировано, в том числе и рядом графических этюдов и эскизов, о существовании некоторых из них в момент работы над статьёй в 1964 году я даже не подозревал.

К истории создания картины М.В. Нестерова «За приворотным зельем» *

*** Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева.
Вып. 2-3. Саратов: Приволжск. кн. изд-во, 1974.**

Лесная глухомань. Топкое место. Сумерки. На фоне сильно осевшего сруба безмолвная сцена между старцем лесовиком и опечаленной девушкой в русском национальном наряде. Внешне статичная, сцена эта полна внутреннего драматизма. Чувство покинутости, одиночества — главное в образе героини, но в ней не ощущается ещё примирённости с такой судьбой. Нервное лицо, скорбный рот, стыдливо потупленный взгляд говорят о горьких сомнениях и душевной муке. Внутренняя напряженность находит отклик в пейзаже: в тревожном мерцании тёмной воды, в чуткой настроенности леса, в дурманящем запахе болотных цветов и трав. Ровный сумеречный свет колористически связывает фигуры с окружающей средой. Голубоватые рефлексии играют на задвижке двери, узловатой руке колдуна, сталкиваются с зеленоватыми на брёвках избушки.

Интенсивность рефлексии приглушена в лицах персонажей: едва заметен лёгкий налёт зелёного на смуглом лице девушки, в бороде и усах знахаря. Разнообразие оттенков зелёного не выходит за пределы холодной гаммы. Сложность и богатство цветовых нюансов передают здесь не столько реальный свет сумерек с рефлексиями заката, сколько таинственный полумрак глухой чащи. Преобладание же холодных тёмных тонов созвучно общему настроению. Такова картина Михаила Васильевича Нестерова «За приворотным зельем» (1888 г., х.м., 125 x 142), хранящаяся в собрании Радищевского музея. Особенности мирозерцания художника проявились здесь и в фольклорной трактовке персонажей, и в самом выборе сюжета, позволяющего раскрыть поэзию простонародных верований и легенд, и в характере пейзажа, придающего картине откровенно сказочный настрой. «Русь опоясана реками и дебрями окружена, с болотами и журавлями и мутным взором колдуна...» (А. Блок).

Нестерова справедливо называют художником крестьянского поверья. Его искусство действительно питает родники народной поэзии. В многообразии национального фольклора у художника есть свой заветный источник: тема одинокой тоскующей женщины едва ли не самая частая в его творчестве. Незримая, неслышная драма покинутой души как поворотный пункт к вере — вот что занимает этого мастера. Эта тема отчётливо звучит в картинах «Христова невеста», «За приворотным зельем», «На горах», «За Волгой», «Великий постриг».

Как отмечает Н.Н. Евреинов, «Нестеров вообще [...] был склонен на своем творческом пути выявлять облюбованную им идею в целом ряде произведений, из которых иногда одно являлось продолжением другого»¹. Первой главой этого своеобразного «живописного романа» была «Хри-

стова невеста». До этого произведения Нестеров был замечен как иллюстратор и живописец-жанрист, последователь Перова.

С «Христовой невесты» он обретает индивидуальность. Становится очевидным, что бытовая живопись, увлечение сказками и историческими сюжетами — лишь поиски своего собственного пути. История создания картины «За приворотным зельем», написанной в период окончательного сложения творческой индивидуальности мастера, интересна не только для раскрытия его художественного метода, но и того этапа, который стал рубежом в его творчестве. Эту картину исследователи не относят к числу творческих удач художника. Они единодушно утверждают, что она была шагом назад в сравнении с «Христовой невестой»². Это мнение устойчиво.

Во многом оно основано на высказываниях самого Нестерова о том, что решение этой работы гораздо беднее замысла, который он вынашивал. Но такое отношение к своим вещам вообще было характерно для художника: «...собственную удачу он чаще признавал в замысле, чем в исполнении». Кроме того, письма к сестре, на которые обычно ссылаются, написаны в тот период, когда картина была ещё в работе. Письма же к Турыгину за 1889 год, когда это полотно экспонировалось на 6-й (8-й) Периодической выставке, свидетельствуют об ином отношении автора к ней. Судя по всему, картина дорабатывалась ещё весной 1889 года, 5 марта Нестеров пишет Турыгину из Москвы: «Числа 15-го думаю (если не испорчу) выслать „Приворотное зелье“»³.

Картина, поставленная на конкурсную выставку в Общество поощрения художеств, шла под девизом «Тоска кручина» и определялась самим мастером как бытовой жанр. Художник настойчиво отстаивал этот девиз: «Девиз мой есть не что иное, как объяснение моей картины, и непонятен он тем, у кого воловьшья шкура и вместо сердца кусок штукатурки»⁴. Он очень надеялся, что она получит 1-й приз и будет приобретена П.М. Третьяковым. Но этого не случилось.

Нестеров довольно болезненно воспринимал замечания в адрес «Приворотного зелья», считая, что те черты её, которые были подвергнуты критике, скоро войдут в обиход и картину поймут и оценят: «Сам сатана не уверит меня, что фигура «Тоски-кручины» плоска. Это лепка будущего. Так-то. Что же относительно грубости, так она тут уместна. Ведь не маркизу пишу, а простую русскую девку, и пишу её, как требует от меня моё внутреннее представление о сем предмете. Деликатность и галантность живописи смело оставляю в достояние Бакаловича и К^о»⁵.

Нестеров тяжело переживает провал своего детища. Он интересуется мнением художников о его картине и о характере проведения конкурса. Художник считает решение жюри явно несправедливым: признавая отдельные просчеты, он возражает против отрицательной оценки произведения в целом: «Грубых ошибок в картине я не вижу, я недоволен тоном и только, если не считать ещё неудавшееся выражение лица девицы. Радищевский музей хорошая богадельня для калек и убогих», — пишет обиженный Нестеров в апреле 1889 года.

Картина «За приворотным зельем», которую сам художник назвал впоследствии «несчастной жертвой людского коварства и несправедливости» рождалась трудно, и первоначальный замысел претерпел значительную трансформацию в процессе работы над нею.

Сначала в воображении художника возникает сцена, напоминающая разговор Любаши с Бомелием из «Царской невесты» Мея. Об этом варианте, местонахождение которого неизвестно, можно судить по сохранившейся фотографии⁶. Он мало чем отличается от ранних работ художника. В комнате лекаря-немчика — красивая боярышня. Уродливый тонконогий старик и девушка в богатом, наряде.

Характеры выявлены слабо. Художник больше преуспел в обрисовке подробностей быта, деталей костюмов, чем в раскрытии душевного состояния героев. Понимание драматичности ситуации диктуется скорее литературными реминисценциями. Живописец раскрывает этот сюжет как историко-бытовую сцену. Это решение явно не удовлетворило Нестерова, которого всё больше привлекали сюжеты легендарные. Он никогда не будет писать уже таких картин, далёких от основного русла его новых исканий.

Со временем эта сцена представилась Нестерову совсем иначе: он избирает путь, подсказанный народной лирической поэзией, темами любовных заговоров и т.н. присушек.

Существует мнение, что замысел картины родился у художника под влиянием трагических женских ролей Марии Заньковецкой. Глубоко восприняв от Заньковецкой образ обездоленной девушки, ощутив поэтическую правду в воссоздании украинской актрисой девичьей тоски по любви, по неразделённому чувству, Нестеров по-своему отразил эту лирическую и вместе драматическую тему в своей картине «За приворотным зельем⁷. По-новому увиденный сюжет «Приворотного зелья» выдвинул перед мастером и новые художественные задачи: он стремится скорее к глубокому раскрытию потаённых движений души, чем к исторической или этнографической точности.

«Биография» нового варианта картины начинается в мае 1888 года. В небольшом холщовом альбомчике, начатом 13 мая 1888 года в Ярославле, который был в 1967 году в собрании дочери художника Н.М. Нестеровой в Москве, сделано много карандашных набросков, являющихся, по существу, подготовительными рисунками к «Приворотному зелью». Этот альбом, как дневник писателя, позволяет понять своеобразие творческого метода мастера.

Определив лишь общее направление своих исканий, Нестеров довольно смутно представлял себе форму их конкретного воплощения. Сюжетный замысел постепенно вызревал у него, но образы персонажей ещё нечетко рисовались его воображению. Вначале появляется голова старого мужика в черной поярковой шапке. В его лице степенность и ум. Это явно портретная зарисовка с натуры и, однако, уже здесь видна её будущая роль в картине. В нескольких рисунках художник углубляет найденный типаж. Образ знахаря уже отчётливо читается в этих набросках. Именно к этому суровому старику, водящемуся с нечистой силой, приходит покинутая девушка со своей горькой кручиной.

Но вскоре замысел снова меняется: пригорюнившаяся девица что-то шепчет старой ворожее или сводне. Сцена эта многократно варьируется в набросках карандашом и пером, но так и не достигает завершенности. Образ бывалой старухи явно не удовлетворял художника. В её облике он не мог найти той жутковатой поэзии, которой наделяет таких баб народное воображение.

Должно быть, поэтому образ колдуньи совсем перестает интересовать Нестерова. И где-то с середины альбома он навсегда исчезает.

Следующий этап развития этой темы иной. Внимание мастера концентрируется на старинной сильно осевшей избе, к изображению которой он возвращается несколько раз. Художник тщательно прорисовывает детали, как бы изучая незамысловатую архитектуру русского крестьянского сруба. По этим рисункам он воссоздает жильё старого мельника-колдуна, к которому приходит покинутая девушка.

Чтобы уяснить себе новый замысел и точнее представить себе характер будущей картины, Нестеров делает сначала небольшой карандашный эскиз. Этот рисунок, фиксирующий первоначальную мысль художника, набросан крайне схематично, но в нём уже определилось общее решение композиции. Художник в лёгких карандашных набросках (иногда пройденным пером) фиксирует позы и группировку персонажей. Листки альбома покрываются быстрыми, точными зарисовками. Они все имеют прямое отношение к развитию композиционного замысла. Побеждает одна тема: девица у старого колдуна. Сменяя друг друга, следуют 18 эскизов. В них уже вполне разработана структура будущей картины, намечены её персонажи, определено их место и характер взаимоотношений.

Художник варьирует позы персонажей: девушка иногда стоит, но чаще сидит то справа (как и в картине), то слева от зрителей. Он углубляет и уточняет характеристики героев, упорно ищет выразительности их лиц и жестов. Особенно настойчиво работает он над обликом знахаря. Этот образ в его окончательном виде возник не сразу: его эволюция — от немчина-лекаря через ворожею и мельника к старцу ведуну.

Все 15 вариантов его лица берут своё начало от натурального рисунка на листе седьмом. Тип лица претерпевает значительные изменения. Доброе с хитрецей лицо старого волгара превращается постепенно в обличье колдуна, каким его рисовало народное воображение: косматые брови и хмурый исподлобья взгляд.

Замысел нового варианта картины корректирует найденный в карандашном этюде тип, и художник последовательно переплавляет впечатления от природы в искомый; образ. Тип девицы был найден сразу. Но выражение её лица не вполне удовлетворяло мастера. Оно не передавало соответствующее замыслу психологическое состояние. В карандашных эскизах идут также поиски жеста, позы, наиболее выразительно раскрывающих её душевную драму. В альбоме встречаются и пейзажные наброски. Темные ели, густая трава, цветы — всё, что вследствие придаст картине сказочность, пока что тщательно штудируется художником. Он стремится к точности деталей. «Его поэтическая осока, — замечает Дурьлин, — годилась бы в ботанический атлас: так строго верна она своей природной форме»⁷.

В карандашных эскизах уточняются и некоторые «узлы» композиции, и намеченная с самого начала группировка персонажей. Замысел уже облекся в яркое образное представление. Но от момента зарождения образно-композиционного замысла до его воплощения лежал трудный путь кристаллизации в живописных этюдах и эскизах.

Все они писались в Вифанке, где Нестеров поселился после поездки к родным в Уфу. Письма художника говорят о кратковременности работы над каждым из этюдов. За несколько недель напряжённого труда были сделаны этюды действующих лиц, затем пейзажи.

Часть этих этюдов сохранилась, и каждый из них — частица картины. В них находим уже основные её компоненты. Связанность этюдов общим замыслом объясняется тем, что, когда они писались, художник уже достаточно отчётливо представлял себе композицию всего произведения. Нестеров никогда не забывал, что они будут конструктивными элементами большого целого.

Последовательность этюдов не поддаётся точному определению. Можно предположить, что этюд «Девушка в узорчатом платке» (усадебно-музей «Абрамцево», прежде собственность М.М. Успенского, Москва, (х.м., 55 x 40,6) написан раньше «Этюда девушки» (Кировский художественный музей, х.м., 89 x 51,5). Но уже в первом из них найдена самая существенная черта образа — мотив страдания, горькой «поедучей тоски».

Мастерски написаны черты совсем юного девичьего лица и цветастый узорный платок. Но в этом этюде художник находит лишь облик девушки; её поза и соотношение фигуры с фоном решаются в процессе работы над вторым этюдом. В нём Нестеров повторяет рисунок лица, несколько усиливая выражение страдания и муки. Этому способствует и довольно близкий к фольклорному приём метафорического параллелизма: за спиной одинокой, покинутой возлюбленным девушки возникает ствол молоденькой берёзки, рождая привычную ассоциацию поникшей девушки-березки, — образ, знакомый всем из народной метафорической подсказки. Он снова несколько изменяет облик девушки, делая его тоньше и трагичней.

Этюд «Голова старика» (собрание Н.А. Соколова, Москва, х.м., 22 x 15) наиболее интересен по живописи. Он написан свободно и сочно. Судя по манере, выполнен этюд в очень короткое время. В нём виден сравнительно ранний этап поисков. Автор потом ещё долго добивался соответствия внешнего облика и внутреннего состояния образа. В этом этюде мы видим угрюмо-замкнутое старческое лицо, пытливый колючий взгляд. В картине облик колдуна будет снова изменён: старик станет мягче, добрее, несколько утратив при этом свою выразительность.

Интересен в живописном отношении и этюд «Трава» (Москва, собрание А.Д. Корина, х.м., 19,5 x 29), в котором уже намечен общий тон пейзажа в картине. Работа над этюдами шла параллельно с совершенствованием всей композиции. Сохранились два живописных эскиза к картине, в построении и образах которых заметны существенные различия.

Один из них (х.м., 25,6 x 31,8, Минский художественный музей; прежде собственность И.И. Подзорова, Москва) написан, вероятно, до рассмотренных этюдов. Он подкупает свежестью и динамизмом решения: девушка в смущении отвернулась и теребит сумочку; с напряжённым любопытством вглядывается в пришедшую лысый старик, медленно вращается за избушкой мельничное колесо. Однако здесь нет ещё той взаимообусловленности поз, жестов, выражения лиц, которая присуща окончательному решению. Эскиз из собрания ГРМ (х.м., 39,5 x 48) гораздо ближе к самой картине. И в пейзаже, и в трактовке персонажей чувствуется влияние этюдов с натуры.

Иной становится характеристика поведения колдуна. Любопытство, с которым он разглядывает девушку (в минском эскизе), не устраивает художника. Он ищет другое, более задумчивое, сочувственно-понимающее выражение лица, но не находит его и в новом эскизе. Красно-коричневая шапка, надвинутая до бровей, не скрывает недоброго взгляда старика. Мастер усиливает найденное в этюдах душевное состояние героини, стремясь передать внутреннее потрясение, глубину переживания, а не смущение и застенчивость (как в минском эскизе). Заметно меняется и окружающая среда. На кончике кровельной жерди сидят совы, над ними яркий кусочек закатного неба. Рефлексы заката играют на стене и двери сруба, на лицах и костюмах персонажей. Густая трава и деревья принимают в тени интенсивный голубоватый оттенок.

Эскиз этот написан в совсем иной тональности, чем картина. Он гораздо светлее и напоминает в этом отношении более позднюю доработку. Начатый в 1888 году эскиз дописывался, по свидетельству исследователей, в 1898-м, а в 1899 году экспонировался на 27-й Передвижной выставке под названием «В сумерки».

Любопытно, что оба варианта композиции, разработанные в этих живописных эскизах, были намечены ещё в альбомных зарисовках. В картине автор явно отдаёт предпочтение эскизу из собрания ГРМ, продолжая, однако, совершенствование композиции. Он сохраняет лишь наиболее существенные для новой трактовки детали. Исчезают ставшие излишними сюжетные подсказки: перевернутая лодка, мельничное колесо, совы. Художник окончательно записывает всё небо, отчего сумрачность леса заметно усиливается. Она служит выражением сказочной таинственности, окружающей подворье колдуна. Изменилось и соотношение фигур и пространства. Фигуры стали значительно крупнее, а пространство — менее глубоким.

Уплощение фигур и сознательный отказ от подробной разработки второго плана заметно приближает сцену к зрителю, способствует остроте подачи темы и выразительности персонажей.

Большей цельности добивается художник и в колористическом строе картины, отказываясь от цветовой насыщенности этюдов и эскизов и сохраняя общий тёмный тон.

Впоследствии Нестеров откажется от некоторой глухоты тона, присущей этому произведению. Пейзаж станет более стилизованным, и его эмоциональная нагрузка резко возрастет. Только в пейзаже найдет художник ту особую одухотворенность, трепетную нежность и то всепрощающее умиротворение, которое он тщетно пытался сообщить своим персонажам.

Лишь в слиянии с природой могут обрести они душевную гармонию. Ибо нестеровская природа — всегда обитель благодного покоя. Так разовьет художник в своём дальнейшем творчестве черты, найденные уже в некоторых ранних работах, среди которых «Приворотное зелье» и его композиционные варианты занимают важное место. Именно в них, а затем в вариантах «Пустынника» мастер становится на путь, открытый в «Христовой невесте». И вместе с тем именно картина «За приворотным зельем» несёт на себе заметные следы юношеских увлечений и поисков Нестерова, являясь полотном переходным и переломным в полном смысле этого слова.

¹ Евреинов Н.Н. М.В. Нестеров. Пг.: Третья стража, 1922. С. 52.

² Дурьлин С.Н. М.В. Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1965. С. 141.

³ ГРМ. РО. Ф. 136. Ед. хр. 6.

⁴ Там же.

⁵ См.: *Глаголь С.С.* М. Нестеров. М.: Изд. Кнебель. С. 24.

⁶ «Дурилін» / «Марія Заньковецька». Київ. 1955. С. 200–201.

⁷ *Дурылин С.Н.* М.В. Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1965. С. 81.

Статья была завершена в 1967 году и планировалась в несостоявшийся сборник научных работ. Выпуск 2-й, но лишь в 1974 году вышел спаренный выпуск 2-3, где она была опубликована вместе с более поздней моей статьёй о работах Бориса Кустодиева.

Работы Б.М. Кустодиева в собрании Радищевского музея и некоторые особенности кустодиевского бытового жанра *

* Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева.
Статьи и публикации. Вып. 2-3. Саратов: Приволжск. кн. изд-во, 1974.

В собрании Радищевского музея хранятся пять живописных работ Б.М. Кустодиева. В одной из них — «Натурщик с горшком» (1902, х.м., 117 x 71) индивидуальность автора ещё неуловима. Добротная академическая штудия ни в коей мере не передаёт самобытность кустодиевского дарования. Естественно, что из анализа она исключена. Другие его картины: «На ярмарке» (1910, к., темпера, 102 x 71) и «Морозный день» (1913, х.м., 70 x 98), а также поступившие в музей гораздо позднее полотна «Ночное. Костёр» (1916, х.м., 77 x 88,5) и «Троицын день» (1920, х.м., 110 x 110) написаны в период творческой зрелости и даже расцвета таланта Кустодиева. К этому времени он нашёл уже свой стиль, свои типы и выявил основные особенности своего мастерства. Рассмотрение этих картин позволяет судить о направленности исканий художника в начале и середине 1910-х и начале 1920-х годов, а также о важнейших проблемах его искусства.

Уже с 1906—1907 годов мастера всё более привлекает площадная стихия русской народной жизни. Именно здесь виделось ему здоровое праздничное начало, живущее издревле. В ярмарочных гуляньях доживали свой век языческие обряды и верования, которые тщетно пыталось изжить на Руси христианство. И не случайно они дают Кустодиеву художественно-идеологический ключ к тайникам народной души. Через совокупный образ толпящегося и шумящего народа пытается раскрыть художник свойственное народной культуре насмешливо-прославляющее восприятие жизни, противостоящее аскетизму ортодоксального православия.

Он необычайно жизнерадостен, этот цветистый улыбчивый мир кустодиевских ярмарок, с его радостной сутолокой и скоплением подгулявшего деревенского и посадского люда. Кустодиев великолепно чувствует колорит русского базара. Пёстрые ситцы, весёлые «дымки», праздничные платки с пунцовыми розами; деревянный окрашенный товар: солоницы, кандейки, братины и прочие изделия крестьянского ремесла; съедобная сладкая игрушка — пряничные козули, коньки и петушки; золотистые свежие лапти, связки румяных бубликов и кренделя, полотняные навесы ларьков, бесконечный людской поток, резко обрываемый краем картины...

«Людей посмотреть и себя показать» шёл сюда русский человек. Ему нравился этот жизнерадостный гомон: протяжные речитативы зазывал, цветистый говор деревенских молодух, резкий писк глиняных свистулек, напористые причеты юродивых, отрывистая перебранка и густое гудение колоколов. И в красках кустодиевских картин есть этот гомон, эта радостная суматоха, эта атмосфера народного гулянья. В празднично гудящей симфонии русской ярмарки открывает Кустодиев возможность глубокого приобщения к национально-самобытной сущности народной

жизни. В «Ярмарке» Радищевского музея цветовая многоголосица достигает почти иллюзорной слышимости. Она справедливо считается высшим достижением художника среди произведений подобного рода.

Ко времени её написания Б.М. Кустодиев прошел уже длительный и сложный путь, насчитывая, в своём творческом активе немало интересных вещей. Но именно в этот период всеобщего признания он переживает серьезный творческий кризис. Ощущая безличность колорита своих портретов, Кустодиев всерьёз сомневается в своём живописном даровании: «Но, видимо, к краскам, именно к тому, что я больше всего люблю в живописи, я не способен! Они у меня тусклы, нет живости и силы в цветах и той углублённости тона, что я так люблю у других — у меня нет, я не могу этого сделать. Вот это-то и ужасно»¹.

Сомнения эти становятся стимулом к поискам какого-то иного пути. Они окончательно убедили мастера в необходимости выработать оригинальный стиль на основе национально-русской декоративности. Всё чаще обращается он к гуаши и темпера, которые обладают гораздо большими декоративными возможностями. Меняется и само понимание колорита. Яркая контрастная раскраска, «драка красок», по меткому выражению А.Н. Бенуа², всё более характерны для Кустодиева: «Если что меня и привлекает, так это декоративность. Композиция и картина, написанная не натурально, не грубо вещественно, а условно, — красива. Вот почему я не люблю своих вещей, где всё это есть. В «Ярмарках» начинает что-то другое появляться, именно то, что я хотел бы и в других вещах видеть. А все эти «монахини» — это не то, что я хочу»³. Суждение это показательно для понимания Кустодиевым особенностей собственного дарования. В нём содержится программа дальнейшей эволюции его творчества⁴.

Но ведь уже в дипломной работе художника «Базар в деревне» (1902 г.) был этот элемент праздничной декоративности в передаче пестроты одежд и товаров, который отличает её от сугубо передвижнических жанров. Эти первоначально робкие попытки приводят с течением времени к вполне осознанному их употреблению. Замысел руководителя «Экспедиции заготовления государственных бумаг» выпустить серию народных картин-лубков лишь подтолкнул Кустодиева решительно встать на новый путь. «Ярмарка» (1906 г., ГТГ), написанная по заданию экспедиции, знаменует собой заметный поворот в его творчестве. К этому времени Кустодиев начинает осознавать различие стилевой направленности своего искусства от передвижников. Он находит качественно иной ракурс восприятия русской жизни, что приводит к существенному изменению художественных приемов и выразительных средств. Влияние изобразительного фольклора становится всё более действенным в его последующем творчестве.

Условная декоративность, с каждой работой всё более усиливающаяся, приобретает в «Ярмарке» (1910 г.) наиболее сильное звучание. Мастер отказывается здесь полностью от пленерной передачи цвета. Стремясь сохранить его целостность, он прибегает к сильному цветовому обобщению. Его интересуют не оттенки цвета, а повышенная интенсивность красочного пятна. И если в прежних «Ярмарках» и «Гуляниях» повествовательное начало ещё спорило с чисто декоративной задачей, то здесь декоративность заметно преобладает. Изображение превращается в затейливый орнамент. Создается впечатление одухотворенного узора. Это достигается и особенностями компоновки пространства, и подчёркнутой уплощённостью фигур, и откровенно условной красочностью расцветки. Кустодиев смело оперирует цветом, трактуя объём и пространство путём соотношения локальных красочных пятен. Не случайно в монохромном воспроизведении работа смотрится аппликационно. Но чистые и яркие цвета имеют также и важное образно-смысловое значение. Они становятся символом исконно русского начала, зримо воплощая вековые традиции отечественной художественной культуры. Сочетание цветов и их гамма говорят не только о стремлении Кустодиева к броскому декоративному эффекту, но и об увлеченности живописца народным искусством.

Понимание особенностей художественного мироощущения русского народа привело Кустодиева к освоению широкого круга национальных художественных традиций. И часто эта опора на традиции народного искусства помогает ему овладеть зрительскими ассоциациями. В каждой из «Ярмарок» есть своеобразные «натюрморты» из товаров, которые разглядывают покупатели: «глазастые» ситцы, травное узорочье крестьянской посуды, звучная красочность глиняных игрушек. Эти яркие проявления русской декоративности, исполняя роль цветовых и смысловых акцентов, являются опорными точками ассоциативного мостика, переброшенного к воображению и памяти зрителя. Кустодиев эксплуатирует таким образом саму содержательность художественных форм народного искусства, которые несут в себе отпластовавшиеся в течение столетий национальные представления о красоте. Понятной становится и пестрятина одежд, и лубочная характерность типажа. Этнографическая достоверность становится здесь поэтической метафорой, раскрывающей мажорную красоту праздничного содержания народной жизни.

Художник часто использует особый метод отстранённого наблюдения, позволяющий дать ощущение как бы фрагментарного показа жизни, ее отдельного мгновения. Уже в «Ярмарке» (1906 г.) фрагментарный принцип композиционного решения позволил мастеру показать протяжённость действия, выходящего далеко за рамки полотна. В «Ярмарке» (1908 г.) это чувствуется ещё острее. Художник заставляет нас созерцать рыночную стихию как бы изнутри ларька, кулисообразно ограничивая обзор стенами и навесом. Он погружает нас в самую гущу толпы, создавая впечатление «куска жизни», случайно выхваченного из её общего водоворота. И, наконец, в исследуемой работе («Ярмарка», 1910 г.) вертикальный формат (в отличие от двух предыдущих «Ярмарок») делает кадр ещё уже. Торговый ряд протянулся во всю ширину картины; вдоль него снуют густая и пестрая толпа. Расположение фигур очень тесное, компактное. Разнонаправленность движений ещё более усиливает иллюзию суматошной толчеи. Ярусность композиции как нельзя лучше подчёркивает переполненность картинной плоскости.

По сложным переплетениям человеческих фигур и наслоениям зданий взгляд зрителя поднимается к небу: от красочной лубяной посуды на земле и цветастого лоскутного одеяла в руках молодой матери до ярко-синей с жёлтыми звёздами маковки церковного купола, теряющегося в облаках. Краски разнообразного товара: лент, тканей, лубочных картинок — нарочито пестры и крикливы. Толпятся и снуют люди. Теснятся полотняные лотки и жмутся к старой колокольне. Голуби стаей реют над ней, как бы повторяя толчею базара. Беспорядочно снуют густые облака, создавая ту же сутолоку и в небесах. Жизнь людей и жизнь природы тут взаимосвязаны и взаимообусловлены, они как бы олицетворяют друг друга, как это часто бывает в фольклорных образах. Именно в этом коренится глубокая и органическая связь Кустодиева с народным творчеством. Эта связь чувствуется не только в колорите и образности его произведений. Она обнаруживается и в идейной проблематике и в самой сути его искусства. Она носит мировоззренческий характер. Кустодиев черпает свои образы из живой, современной ему народно-праздничной традиции. Радостно-утверждающий характер его творчества коренится в неиссякаемом оптимизме народного искусства. Он замечательно воссоздаёт впечатление пестроты и многообразия жизненных типов. В толпе этой нет единого для всех действия, нет и отчетливо выделенной группы главных персонажей. Их объединяют не столько взаимоотношения друг с другом, сколько общая поглощённость ярмаркой. Суммарный образ толпы, обладающей яркими приметами социальной и национальной принадлежности, но лишённой индивидуальной характеристики персонажей, её составляющих, не встречался в русской живописи предшествующей поры. Этот образ рождён тем новым, более широким ракурсом жизневидения, который был тесно связан с художественными задачами искусства эпохи. Именно это общее впечатление от характерно русской ярмарки, одной из тысяч и никакой именно, позволяет художнику передать свою оптимистическую трактовку цепко живущих форм национального быта. Ведь быт воспринимался Кустодиевым как «нечто живое, текучее, способное к изменению и развитию, а потому — неистребимое.

В этом узком кадре, в этом словно наугад выхваченном куске жизни Кустодиев умеет увидеть её всеобщий закон, увидеть жизнь как столкновение и противоборство разнохарактерных стремлений, осмыслить закономерность жизненной стихии как цепи случайностей и неожиданных комбинаций, неизбежно возникающих в её повседневном течении. Именно это позволяет видеть в «Ярмарке» не фиксацию единичной картины быта, а всеобщее правило, норму национального бытия. Ибо, хотя действие здесь в основе своей мимолетно, возможность его повторения стабильна. Повторяемо-единичный момент народной жизни приобретает поэтому универсальный характер. В этом-то и заключаются коренные особенности кустодиевского бытового жанра.

Талант Кустодиева развивался в атмосфере исканий и новых проблем в русской живописи, возникших как реакция на господство передвижнического бытовизма. Выросший из стремления к жизненной достоверности бытовой жанр передвижников стремился создать в картине иллюзию рассказа. Насыщенный сюжетным движением, он требовал сконцентрированной передачи переживаний и поступков персонажей. Присущая самой его структуре «рассказность», естественно, требовала выделения главных героев, стяжения фабулы вокруг их действий и судеб. Преемственность кустодиевского бытового жанра, идущая от передвижников, более всего сказалась, конечно, в его дипломной картине с её «резко звучащей социальной нотой, щемящей грустью и тоскливым унынием идиотизма деревенской жизни»⁵. По воспоминаниям современников Кустодиева, картина эта казалась громадным этюдом с натуры, пленэрность и «сырой» этнографизм которого ещё не предвещали синтетичности его последующих работ. Но очень скоро эта преемственность перестает быть просто повторением. Творчество Кустодиева питала уже иная жизненная среда, оно определялось иными идейными предпосылками, иным оказался и сам предмет изображения. Но даже и одинаковый объект наблюдения выступал перед ним в своих различных сторонах.

Кустодиев отличался мирозерцанием здоровым и спокойно-юмористическим, без сатирически-разоблачительного аспекта. И он изменяет самую структуру жанровой картины, ибо исчезает обличительная и наставительная цель её содержания: Кустодиев приемлет жизнь, не решаясь судить её. А это сыграло существенную роль в формировании его творческой эстетики, определив основополагающие черты его образов и стиля. Заслонённость быта событием — особенность передвижнического жанра. Из сплошного жизненного потока извлекаются отдельные эпизоды, выделяются и акцентируются моменты, которые позволяют вскрыть и бичевать правы той или иной социальной среды. Все детали, не имеющие отношения к ожидаемому или происходящему событию, опускаются. Остальное дается крупным планом. Событийность лежит в основе сюжета характерно передвижнических жанров. Кустодиев же, наоборот, избегает событий. Привычное, постоянно повторяющееся, стабильное составляет содержание его картин. В фокусе наблюдения — несрасчленённый жизненный поток. Задачей своей художник считает дать ощущение пестроты и непрерывности обыденного хода жизни в естественно-случайном переплетении событий. Ему важно передать именно эту сцепленность и неразрывность бытия людей и природы.

В «Ярмарках» и «Гуляниях», изобильно посыпавшихся после 1906 года, не бывает центрального события, узла всеобщей сосредоточенности, то есть нет единого сюжетного крепления. «Стихийная» расходимость множества повествовательных мотивов, кажущаяся разорванность действия композиционно служат передаче общей атмосферы хаотического потока жизни. Важны скорее самый принцип вовлечения и объединения этих на первый взгляд случайных действий, жестов, бытовых мелочей, функциональная значимость этого нагромождения атрибутов русского быта, составляющая в совокупности единый ансамбль. Благодаря такой ансамблевости и самая незначительная деталь приобретает большую эмоциональную емкость.

«Говорливая повествовательность» кустодиевских работ заметно разнится от рассказности передвижников. И если и прав К.С. Петров-Водкин, утверждавший, что Кустодиев «приносит с собой эпоху возрождения, феерическую вспышку возможностей в «рассказе» через живопись

и становится последним могиканом передвижничества»⁶ то «рассказ» следует здесь понимать только в том значении, которое придавал ему сам Кустодиев: «рассказывать можно каждым мазком, каждой формой, рисунком»⁷. Ибо активно-повествовательный сюжет у передвижников, психологизм, характерный для их искусства, полярны натюрмортности кустодиевских жанров. Не случайно, уже подводя итоги своей творческой деятельности, художник писал: «...любовь к жизни, радость и бодрость, любовь к своему „русскому“ — это было всегда единственным моим „сюжетом“ картин»⁸. Отличны от передвижнических, и сами приемы повествования. Картину нужно рассматривать очень тщательно, деталь за деталью, ибо многолюдность жанровой ситуации и невыявленность ведущего сюжета требуют особого внимания к подробностям и мелочам. Но увлечённость деталями не нарушает целостности общего впечатления. И одного взгляда на картину достаточно, чтобы получить его. Потому что именно это бесконечное мельтешение, это орнаментальное нанизывание повествовательных мотивов, становится способом реализации художественного замысла, позволяя мастеру дать впечатление стихийно бурлящей народной толпы, такой единой и такой хаотически несогласованной.

Кустодиев — большой мастер композиции массовых сцен. Virtuозность многофигурного построения в «Ярмарке» (1910 г.) основана на строгой продуманности композиционного и декоративного ритма. Поэтическое содержание картины открывается сразу, так как каждый персонаж и каждая деталь находятся в строгом соответствии с художественным образом целого. Занимательность Кустодиева не событийна. Повествовательные мотивы нанизываются как яркая вязь из набора изобразительных формул, типовых масок-фигур, их характерных поз и движений, затейливого и прихотливого узора одежд и товаров, которые черпает художник из многообразного русского «изобразительного просторечья». Персонажи картины дают лишь некое обобщённое представление о кудрявом лихом приказчике или сдобной купеческой дочери. Лубочная сгущённость характеристик используется здесь для воссоздания собирательного образа-типа. Каждый из персонажей «Ярмарки» не более, чем устойчивый изобразительный знак того или иного сословия, той или иной профессии. Повествовательность не умаляет здесь самостоятельного значения орнаментики. И целое, то есть поэтический колорит характерного жизненного уклада, возникает благодаря хорошо подобранной цепочке ассоциаций, путём подключения зрительского восприятия к истокам народного мирозерцания. Общее ощущение свободной непринуждённости и праздничности народной толпы не мешает Кустодиеву подчеркнуть и заострить характерные особенности каждого типа. Острая наблюдательность художника сказалась в удивительной жизненности изображения, в этнографической и социальной достоверности его персонажей.

Его образы имперсональны. В каждом таком знаке-образе, лишённом конкретно-психологических черт, конденсируется какая-то существенная сторона национального характера народа. Типологическая условность характеристик, идущая от лубка, придаёт работе тот оттенок несколько нарочитой сделанности, который восходит к стилистике «Мира искусства». Лубочная обработка жизненного материала позволяет Кустодиеву накрепко впаять приёмы театрального сгущения в структуру жанровой картины. Преимущественно сохраняя в высшей степени присущую передвижникам народную основу своего творчества, Кустодиев видоизменяет его задачи. Укрепляющиеся в русском искусстве начала XX века тенденции к поэтизации народного быта требовали трансформации композиционного мышления и более непосредственного приобщения к традициям и формам русского художественного промысла. Эта утрированность трактовки персонажей на основе гиперболизации какого-либо отличительного признака шла от обостренного видения природы.

С добродушной иронией трансформирует Кустодиев образы народного первоисточника. Вот подгулявший мастерской или лихой приказчик с тульской заливистой гармоникой. Кудри выбились из-под картуза, нарядный жилет поверх выпущенной рубахи, праздничные голенища бутылкой, в которые сбегают, широкие полоски брюк. Вот молодницы, чинно проплывающие мимо лотков в ярких ситцевых сарафанах. Румянятся яблочками их матрёшечные лица. Упругий овал

щёк подчёркивают стянутые у подбородка цветастые платки. Вот хмурый могучий мужик в серой поддевке, подпоясанный зеленым кушаком. Его облик как будто выпадает из общего радостного хора, на секунду приковывая к себе внимание зрителя. Однако и здесь психологический момент не является существенно значимым. Кустодиев не подразделяет своих персонажей на второстепенных и главных. Героем является толпа, и каждый персонаж, предоставленный сам себе, в то же время составляет часть единого многоликого целого. В бодрой многоголосице снующей ярмарочной толпы, в многообразии жизненных типов мастер умеет показать неповторимо характерные черты своей Родины.

В поисках «неизменной национальной сущности» Кустодиев обращается к среде, наиболее связанной с традициями старины, к среде, дающей наибольшую сохранность «исконных» начал: крестьянству и купечеству. Но стремление показать своеобразно-национальное содержание народной жизни России, акцентировав её нарядную красочность и живучесть её самобытной культуры, не делает его художником ретроградного направления. Творчество Кустодиева — вовсе не славословие российской кондовости, не поэтизация патриархальщины. Его здравому, трезво-скептическому подходу чужда безоговорочная апология старины. Глубоко сознавая неизбежность и закономерность естественного движения жизни, постоянного её обновления и обогащения, он сохраняет привязанность к «трогательно-неуклюжему быту российской провинции»⁹, он действительно любит его, но «...иронической любовью»¹⁰.

Уже в его времена черты национальной старины доживали свой век в немногих традициях и обрядах. Неуклонная европеизация России придавала особое очарование самобытным обычаям и формам, сохранившимся в праздничном обиходе народной жизни. Такова была почва, питавшая творческую мысль Кустодиева. Он цепляется за эти осколки, за устойчивые черты родного быта, поэтизирует уходящее, вытесняемое, а отсюда едва уловимый оттенок ретроспективизма, роднящий его с мирискусниками: «...его купеческий ретроспективизм смыкается с дворянским ретроспективизмом „Мира искусства“»¹¹. Отсюда идёт также кустодиевский «стилизм», элемент театральности как способ конденсированной подачи векового уклада. К 1910-м годам, когда Кустодиев решительно сближается с группой «Мир искусства», эти черты приобретают вполне осмысленный и преднамеренный характер: «...он, дотоле случайно выхватывающий быт, — теперь густит по рецепту „Ядра“ его тонкости: жеманность и лубочная чувственность (от Сомова) сплетается в нём с пониманием в духе Островского русского уютно-коробочного быта»¹².

В эти годы Кустодиев много работает для театра. Одновременно он создает большой цикл, посвящённый русской провинции. Происходит своеобразное «скрещивание» станковой картины с театрально-декорационной живописью. Красочный быт купцов и мещан даётся на характерном фоне провинциальных городишек, с их разноцветными домиками и церквями, броскими вывесками торговых и питейных заведений, с уютными двориками за высокими заборами. К сгущённому изображению уездного захолустья Кустодиев обратился ещё в 1906 году. Обобщение затхлости и скуки в его «Провинции» (1906 г.) заставляет вспомнить образы провинциальной сюиты Добужинского. Уж слишком подчёркнуто здесь дремотное оцепенение, царство устоявшейся ленивой тишины. В более поздних работах Кустодиев чётче выявит особенности своего собственного мировосприятия. И купринско-чеховская тоска унылых заборов Добужинского, тусклое безразличие провинциальной скуки сменяется яркостью и густотой круто замешанного уездного быта, красочностью и бойкостью свободно пульсирующей жизни, с её извечным порядком и обыденными случайностями. Вспоминаются образы Лескова и Замятина. Но литературные аналогии помогают уяснить лишь стилевую направленность кустодиевского творчества. Его искусство гораздо оптимистичнее в самых своих основах, чем произведения указанных писателей. Кустодиев любит эту жизнь и откровенно любит её. В письмах к близким он постоянно сетует на перегруженность заказами и рвётся из опостылевшего ему Петербурга: «Хочется на природу, на Волгу,

на свои любимые площади с церквами и улицы с тополями и березами»¹³. Характернейшей работой этого периода является картина «Морозный день».

Русский провинциальный городок, изукрашенный морозным инеем. Типично уездная архитектура. Лихач мчит двух зябко кутающихся барышень мимо перекрестка. Бойко бежит лошадка, весело звенят полозья, санки слегка зарываются в намётанный ветром снег. Хороводом проносятся мимо дома и деревья, ограды и улицы, красная церковка, барский дом с колоннами и дворник с метлой. А кругом пушистые свежие снега, розовато-голубые, с сиреневым легким отливом. Розовеющие печные дымы густо поднимаются в лучах яркого солнца, вызолотившего своим сиянием небо. Его лучи, пробиваясь сквозь густую изморозь, пробуждают воздух к движению. Вибрирующие линии опушённых снегом ветвей, праздничные голубые тени, змеящиеся по заснеженной улице, зыбкие переливы световых пятен создают ощущение ясного морозного денька, с его бодрящим холодом, зажигающим румянец щёк. И в этой ослепительной солнечности, в этой холодеющей свежести как бы материализуется снеговое дыхание русской зимы. Национальный характер пейзажа и бытового уклада выражен в «Морозном дне» свежо и конкретно. Именно в таких вот уездных городках, с их непритязательным застойным уютом цепко держалась ещё уходящая старая Русь¹⁴. Именно здесь только и могло развиваться у художника ощущение размеренной, но бойкой жизни. Здесь родилось то неизменное чувство бодрой радости, ясности, душевного здоровья, которое царит в искусстве Кустодиева.

Мажорна общая эмоциональная тональность «Морозного дня». И ведущая роль в передаче авторского замысла принадлежит здесь пейзажу. Именно передачей состояния мотива, воссозданного Кустодиевым во всей его чувственной наглядности, раскрываются особенные радости русской жизни. Ибо жизнеутверждающая трактовка её возникает из самого характера родной природы. А утверждение и прославление красоты природы переходит здесь и на жизнь людей. Стремление с помощью пейзажа найти образное воплощение своего замысла заставило художника быть особенно достоверным в его трактовке. Передача красочного эффекта зимнего солнечного сияния, скорее ярко освещающего, чем греющего, очень удалась Кустодиеву. Эмоциональная сторона художественного образа раскрывается в «Морозном дне», прежде всего, в колористическом строе картины. Красочная гамма её подчинена холодеющей голубоватой тональности. Легкий налёт теплого разбелённо-розового, лежащий почти на всём изображенном, везде уступает синевато-сиреневой холодности. Цветовое построение, основанное на сочетаниях и контрастах тёплых и холодных тонов, хорошо передает бодрящую приподнятость состояния природы. В этой почти натурной достоверности мотива ощущается внезапная радость художника от щедрой солнечности зимнего погожего денька.

Однако здесь только видимость плереристической трактовки, которой Кустодиев всегда был чужд. В сравнении с суриковскими «Боярыней Морозовой» или «Взятием снежного городка» зима Кустодиева приближительна, ей не хватает достоверности мгновения, она написана явно по памяти. Краски суриковской зимы материальны: они как бы сами становятся снегом, настолько искрящаяся кристаллическая фактура живописи убедительно передает материальность природы.

Колорит Кустодиева «объективен». Красочная гамма, богато разработанная в оттенках — то тёплых, чуть розовеющих, то холодных синевато-сиреневых тонов, прекрасно передает впечатление от всякого яркого морозного денька и никакого именно. Она делает его жизненно убедительным, но не конкретно-частным. Откровенная «сочинённость» изображённого сразу бросается в глаза. В этом сказывается синтетичность восприятия Кустодиева, его устремлённость к типовому и характерному. А видимая «натурность» мотива призвана здесь сделать особенно достоверным обобщённый и собирательный образ русской провинции. По характеру живописи это редкая для Кустодиева работа. Он достигает удачи в несвойственной ему манере, не прибегая к сильному цветовому обобщению, довольствуясь суженной гаммой полутонов. Изысканность тональных

отношений, стремление именно переливами цвета передать общее мажорное состояние, пронизывающее изображение, — свидетельство несомненного живописного дара, в котором ещё недавно сомневался сам художник. И если в «Ярмарке» (1910 г.) большую роль играло графическое начало, то можно смело говорить о проникновенной живописности «Морозного дня».

Рисунок, чётко выделяющий форму, сменяется здесь обобщённым и мягким красочным контуром, создающим впечатление объёмов, окутанных воздушной средой. Это впечатление мягкости и воздушности усиливают и некоторые фактурные особенности работы. Мазок проложен очень мягко, порой он становится совсем незаметным и как бы растворяется, передавая тающую воздушную дымку, окутывающую дома и деревья. Блеск масла погашен. Краски, не потеряв при этом своей цветовой силы, приобрели мягкость и матовость гуаши. От этого живопись стала гораздо декоративнее, ещё более усиливая обобщённость и театральность авторской трактовки. В зимней нарядности подчеркнута именно сказочная правда о русской провинции, и убедительность реальности обретают заведомо условные детали и персонажи.

Пейзаж захолустного городишки мог бы служить естественным фоном к огромным фигурам купеческих матрон Кустодиева. Художник нередко дописывает такие пейзажи, «заселяя» их своими излюбленными героинями. Нарочитая зрелищность чувствуется и в подчеркнутой устойчивости персонажей. Типологическая условность характеристик роднит их с образами других работ мастера. И впрямь: мы где-то встречали уже этих барышень, и дворника, и осанистого кучера, и даже серую в яблоках лошадку. Характерность их точно подмеченных жестов и движений показывает обострённую наблюдательность автора в обрисовке национальных типов. Все они кочуют из одной картины Кустодиева в другую. А вся эта реминисценция патриархальной жизни имеет в целом откровенно стилизаторский характер. Все образно-стилистические особенности работы «Морозный день» выдают стремление Кустодиева с помощью театральной условности, сгущающей и акцентирующей изображаемое, раскрыть сам дух русской провинции в её характерных постройках и ритме жизни её обитателей и трактовать его поэтически, не скрывая своей личной авторской лукавой приязни.

Иную грань кустодиевского дарования открывает картина «Ночное. Костёр» (1916), поступившая в музей лишь в 1975 году из собрания М.Ф. Глазунова (СПб.). Некоторое число таких пейзажей, слегка осложнённых призывком жанрового мотива в цветной графике и живописи, у Кустодиева было: «Пасущиеся лошади» (1909), «Сенокос» (1917), «Лесное озеро» (1917). В основном они писались не с натуры. Прикованный к инвалидному креслу-коляске, художник опирался на свою удивительную память, сохранившую достоверные впечатления от некогда виденного, и богатое своё воображение. В картине «Ночное. Костёр» Кустодиев показал себя чутким и проникновенным пейзажистом-лириком, способным к тщательной и точной передаче реального состояния мотива. Взволнованное чувство природы угадывается в спокойствии сонной реки, в бликах костра на лошадиных спинах, в подымающемся от костра лёгком дымке, в «чарующей постепенности» рассвета. Эта картина стоит вне основного русла кустодиевской живописи. Вместо звучного открытого цвета — тонкие переливы полутонов, вместо мажорной праздничности — мягкая элегичность звучания.

«Всем известна его удивительная яркая Россия, звенящая бубенцами и масленой. Его балаганы, его купцы Суслы, его купчихи Пискулины, его сдобные красавицы, его ухари и молодцы — вообще все его типические русские фигуры, созданные им по воспоминаниям детства, сообщают зрителю необыкновенное чувство радости. Только невероятная любовь к России могла одарить художника такой весёлой меткостью рисунка и такую аппетитной сочностью красок в неутомимом его изображении русских людей... Кажется, что эти строки воспоминаний Фёдора Шаляпина «Маска и душа (Мои сорок лет на театрах)», изданных в эмигрантском литературном журнале «Современные записки» (Париж, 1932), сказаны именно о картине «Троицын день» (1920) —

одном из шедевров музейного собрания и одним из о характернейших произведений позднего Кустодиева. Атмосфера русского праздничного гуляния, воссозданная здесь с несколько гиперболизированным размахом, служит наглядным выражением неиссякаемого оптимизма народной жизни. Понятно, что видим мы не праздник в каком-нибудь известном городишке и какого-либо конкретного года, а зрелищно поданное и концентрированное представление о национально-русском восприятии самой идеи праздничности, о стихийном размахе весело пульсирующего народного гуляния. Мастер слегка подсмеивается над этим счастливо-безмятежным и красочным миром, рождённым его фантазией, и любит его. Любование и ирония здесь неразрывно спаяны, но любование уютом всё же заметно преобладает. И думается, что именно эта откровенная выраженность своего любования и своей привязанности к национальному быту лежит в основе достаточно определённой разграничительной черты между Кустодиевым и «ядром» «Мира искусства».

По своим конструктивно-композиционным особенностям и по своей стилистике жанровые работы Кустодиева, конечно же, ближе Константину Сомову, чем Григорию Мясоедову или Владимиру Маковскому. И всё же Кустодиев только терпелся «ядром» «Мира искусства», не более того. Причину этой холодности следует искать прежде всего в расхождении их коренных идейно-художественных установок. Ибо, при всей кажущейся близости исходных позиций, их задачи на поверку оказываются глубоко различными. И дело не только в полярности пресловутого западничества «ядра» и русскости Кустодиева. Дело, скорее, именно в самом авторском отношении к изображаемому. Различие в характере авторской оценки. Оттенок легкой иронии, роднящей картины Кустодиева с работами мирискусников, умеряется у него изрядной дозой почти истовой увлечённости своеобразием русской жизни. А сам метод конденсированной трактовки именно праздничных сторон народного быта заключал в себе большую поэтизирующую силу.

Следование образцам национального искусства стало не только важнейшим стилеобразующим моментом в работах Кустодиева, оно наложило также свою печать на особенности его мироощущения. Кустодиев всё же очень далёк от рафинированного сарказма К.А. Сомова, А.Н. Бенуа и других «предреволюционных романтиков». Разъедающая ядовитость их скепсиса так и не привилась ему. Близость к «Миру искусства» имеет характер стадийный. Она связана с перестройкой в 1890—1900-е годы системы художественного видения в русском искусстве, в авангарде которой шли мастера этого направления.

Творчество Кустодиева рождено той эпохой, когда в русской живописи всё более утверждался театральный взгляд на действительность. История и современность воспринимались сценично, как бы сквозь призму кулис. В таком «зрелищном» подходе художники «Мира искусства» открыли способ обобщённой и лаконичной трактовки темы. Отсюда «кадровость» кустодиевских композиционных решений, а также вывесочно-лубочная стилизация формы и цвета.

Нелепо было бы преуменьшать плодотворность влияния эстетики мирискусников в творчестве Кустодиева. Однако не следует забывать и того, что сам художник возводил истоки своего творчества к иной традиции: «Вы мой учитель и Рябушкин», — сказал он перед кончиной Михаилу Нестерову¹⁵. И это знаменательно. Подчёркнуто русский характер творчества этих мастеров, их настойчивое обращение к истокам родной культуры были сродни тому идейно-художественному кругозору, который выработался у Кустодиева в общественной обстановке его эпохи. При этом он всегда оставался далёк от националистической односторонности, справедливо считая, что всякого рода призывы к национальной исключительности «гнусны и пагубны»¹⁶. Он понимал, что создать нечто «национально оригинальное»¹⁷ и при этом способное обогатить общечеловеческую культуру, можно лишь на путях преодоления провинциальной замкнутости, на путях широкого и свободно-приобщения к достижениям мирового искусства.

Осмысленная сущность собственных исканий, Кустодиев пытается найти им какую-то опору в классике. Он испытывает в эти годы потребность произвести иной отбор в художественном

наследии прошлых эпох, который более соответствовал бы его новым устремлениям: «А за последнее время у меня такая ломка и переоценка всех старых ценностей идёт — вернее старые (т.е. старые мастера, греки, готика, итальянские примитивы) делаются новыми, что надо снова учиться, учиться много, долго и упорно, а главное — позабыть то, чему научили», — пишет он художнику Георгию Лукомскому в самом начале 1910 года¹⁸. Есть свидетельства тому, что именно нидерландские мастера помогли Кустодиеву в ином свете увидеть особенности русского быта, а увлечение их искусством во многом способствовало становлению его художественной манеры. Вероятнее же другое: само увлечение фламандцами и голландцами было следствием его собственных поисков, ибо усвоение традиций сказалось здесь скорее в общем понимании жизни, чем в стилистических приёмах творчества. Сам характер художественного мышления Кустодиева был родствен нидерландским жанристам, столь далёким от обличительных и общественно-воспитательных установок. Его роднит с ними и жизнерадостная действенность «героев», и особая сгущённость их типологических черт, и важная функциональная роль пейзажа в жанровых композициях, и даже сравнительно узкая специализация на излюбленных сюжетах.

Когда тема казалась Кустодиеву плодотворной, он довольно охотно возвращался к ней, давая все новые и новые её вариации. Это тем более показательно, что вариантность была скорее только композиционной, так как художник свободно оперировал обильным набором уже готовых элементов, неоднократно использованных им в своей прежней художественной практике. И всё же каждое такое очередное произведение Кустодиева, сохраняя сам тонус его мировосприятия и конструктивные особенности его стиля, неповторимо оригинально. Не создавать живописную энциклопедию России, но выразить её дух, ставил своей задачей Кустодиев. Недаром за границей он считался национальнейшим художником России. В особой сгущённости характерно русских черт быта, в концентрированной жизненности национального типажа, в подчёркнутой русскости художественного языка раскрываются отстоявшиеся и прочно закреплённые традицией формы национальной жизни. «Жанровые картины Кустодиева имеют такую же ценность, как кермесы Тенирса или банкеты Франса Хальса: но ним будущий историк сможет вернее судить об этнографическом колорите старой России, чем по учёным трактатам»¹⁹.

Кустодиевское обращение к лубку и другим формам русского «изобразительного просторечья» оказалось в русле смелых исканий новаторских творческих группировок художественной молодёжи 1910-х годов, шумно и напористо прокламировавших свою глубокую приверженность традициям низовой национальной культуры и активно использующих это наследие в своём собственном творчестве.

¹ Письмо Б.М. Кустодиева жене от 14 июля 1909 г. // ГРМ. РО. Ф. 26. Ед. хр. 14 (подчёркнуто автором письма).

² *Бенуа А.Н.* Выставка «Мир искусства» // Биржевые ведомости, 28 ноября 1911... (утренний выпуск).

³ Письмо Б.М. Кустодиева к жене от 14 июля 1909 г.

⁴ Именно в это время художник окончательно делает крен в сторону бытового жанра, стремится к созданию «типично русской картины, как есть картина голландская и французская» (См.: *Кустодиев Б.М.* Письма. Статьи. С. 203). Раньше в своей автобиографии, помещённой в первом номере «Огонька» за 1908 год, он ещё недвусмысленно заявлял о преобладающем тяготении к портретной живописи. А в цитируемом выше письме к жене работа над портретами уже воспринимается им только как помеха к дальнейшим поискам: «А все эти портреты заказные только задерживают и не дают искать и идти вперёд — ведь там нужно сделать сходство и натуральность, натурализм — грубый, чтобы даже материал чувствовался. Именно то, что я теперь прямо ненавижу».

⁵ *Эткинд М.* Б.М. Кустодиев, Л., 1960. С. 33.

⁶ *Петров-Водкин К.С.* О «Мире искусства» // ГРМ. РО. Ф. 105. Ед. хр. 31.

⁷ *Кустодиев Б.М.* Черновик статьи «Голуби и гусары» // ГРМ. РО. Ед. хр. 6. Л. 5.

⁸ *Кустодиев Б.М.* Письмо Власову П.А от 26 февраля 1926 // Архив Астраханской Картинной галереи.

⁹ *Хвойник И.Е.* Каталог посмертной выставки произведений Кустодиева. М., 1929. С. 19.

¹⁰ Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи. Заметки. Интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. Воспоминания о художнике. Л., 1967. С. 356.

¹¹ *Денисов В.* Жизнь искусства. 1929. № 1.

¹² *Петров-Водкин К.С.* Указ. соч.

¹³ Письмо Б.И. Кустодиева жене от 7 июля 1912 // ГРМ. РО. Ф. 26. Ед. хр. 16.

¹⁴ Писатель Е.И. Замятин не случайно иронизировал по поводу небывалого сказочного городка Кустодиевска, в котором сконцентрировалось бы всё характерно русское.

¹⁵ *Савицкая Т.А.* Б.М. Кустодиев. М.-Л., 1966. С. 100. (Б.М. Кустодиев называл М.В. Нестерова «учителем по духу»).

¹⁶ Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи. Заметки. Интервью... С. 226.

¹⁷ Там же. С. 207.

¹⁸ Письмо Б.М. Кустодиева Г.К. Лукомскому от 19 января 1910 // ГРМ. РО, Ф. 109. Ед. хр. 90.

¹⁹ *Голлербах Э.Ф.* По мастерским художников // Красная нива. 1924. № 23.

Данная статья была подготовлена в 1969 году, но вышла лишь в 1974 году в спаренном музейном сборнике (выпуск 2-3). После поступления в музей в 1975 году ещё двух прекрасных произведений Кустодиева была существенно расширена. В таком варианте публикуется впервые. Частично была использована в моём докладе на конференции к столетию художника в Астрахани в 1978 году, который, к сожалению, утрачен.

Проблема национального своеобразия русской культуры в художественной критике «Мира искусства» *

*** Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева.
Статьи и публикации. Вып. 4. Саратов: Изд-во Сарат. гос. ун-та, 1976.**

Уже в глубокой старости, как бы подводя итоги содеянного и пережитого, А.Н. Бенуа в своей книге воспоминаний делает характернейшее признание: «...я так и не дозрел, чтобы стать настоящим патриотом, я так и не узнал пламенной любви к чему-то огромно-необъятному, не понял, что его интересы — мои интересы, что мое сердце должно биться в унисон с сердцем этой неизмеримой громады. Таким, видно, уродом я появился на свет, и возможно, что причиной тому то, что в моей крови сразу несколько (столь между собой завраждовавших) родин — и Франция, и Немецчина, и Италия. Лишь обработка этой мешанины была произведена в России, причем надо ещё прибавить, что во мне нет ни капли крови русской. Однако в нашей семье я один только таким уродом и был, тогда как мои братья все были русские пламенные патриоты с большей или меньшей примесью чего-то скорее французского или итальянского в характере. Факт во всяком случае остается: я Россию как таковую, Россию в целом, знал плохо, а в характерных чертах её многое даже претило мне, и это ещё тогда, когда я о существовании каких-то характерных черт не имел ни малейшего понятия». Он вспоминает о фанатическом культе всего иностранного, которым отличался уже в юношеские годы, о том, что общая увлечённость всем заграничным сыграла едва ли не решающую роль «в образовании того культурного ядра, из которого возникло целое художественное направление, известное под именем «Мира искусства», что сплочению этого ядра немало способствовало именно их общее негативное отношение к «патриотизму», объясняемое, на его взгляд, во многом тем, что некоторые из членов кружка были «продуктом Немецкой Слободы» и «своего рода воплощением космополитизма»¹.

Нарисованная им картина совпадает с мнением подавляющего большинства писавших и пишущих о «Мире искусства». Деятельность этой группировки представляется откровенно западнической. Так было и в самых первых откликах, подчёркивающих так называемый «космополитизм»², пресловутое «европейство» мирискусников; эта же точка зрения господствует и в работах самого последнего времени. Её разделяет по сей день абсолютное большинство художников, литерато-

ров, искусствоведов, так или иначе касающихся проблем, связанных с деятельностью этой группы мастеров или анализирующих позицию их журнала.

«В ваших мудрствованиях об искусстве вы игнорируете русское, вы не признаёте существования русской школы. Вы не знаете её как чужаки России», — так мотивировал свой разрыв с «Миром искусства» И.Е. Репин³. Позиция В.В. Стасова или В.М. Васнецова была ещё более непримиримой. Они говорили о мирискусниках лишь как о безнадежно ненациональных подражателях: «Стадо Дягилева, рабское и безвольное, вышло из источников и преданий чужих, иностранных — сначала французских, а потом немецких. Не заключая в себе ни единой капли чего-нибудь самостоятельного, своего, декаденты наши, по непростительной своей слабости повторяют свои иноземные образцы, старательно переобезьянничают их и пробуют, насколько позволяют им слабые силёнки, перещеголять их в нелепости и глупости»⁴. Позднее обвинения в антинациональной художественной политике мирискусникам пришлось выслушивать не только справа, но и от крайних левых. «...Надо верить... в искусство своей родины... Россия не есть художественная провинция Франции!.. Пришла пора провозгласить нашу художественную независимость!» — поучает Александра Бенуа Давид Бурлюк⁵.

«Программное западничество мирискусников»⁶ стало общим местом у подавляющего большинства исследователей, дружно утверждающих, что именно «западничество» было первой среди тенденций этого течения. Поразительна устойчивость этого мнения в многочисленной литературе, прямо или косвенно посвящённой «Миру искусства». Сложившись в конце 90-х годов прошлого столетия, оно перекочевало и в новый век, пережило исторический рубеж 1917 года, сохранилось в 1920—1930-е годы, в конце 1940-х — начале 1950-х годов приобрело дополнительные негативные оттенки⁷, в 1960-х избавилось от них, сохранившись, однако, в своей первооснове. Следует оговориться, что отнюдь не всегда это мнение было столь категоричным. Впервые против огульного зачисления мирискусников в космополиты выступили ведущие критики «Аполлона». Но дальше самой общей постановки проблемы соотношения западных и национальных начал в творческой эстетике художников «Мира искусства» они не пошли. Критико-теоретический аспект этой проблемы ими совершенно не осмыслен. Указанная проблематика не выступала ещё как предмет специального изучения, но отдельные элементы её присутствуют в ряде работ, посвящённых как общетеоретическим проблемам русского искусства XX столетия, так и творчеству крупнейших мастеров данного периода⁸. Прежде всего следует сказать о книге Н.И. Соколовой «Мир искусства». Это исследование, хотя и отмеченное прямолинейным социологизмом, и поныне остаётся ценным пособием в изучении философско-эстетических воззрений крупнейших деятелей «Мира искусства» и социально-политической обусловленности их теоретической и творческой платформы. Именно Н.И. Соколова поставила вопрос о своеобразном «национализме» «Мира искусства», о настойчиво культивируемой мирискуснической критикой идее «национального возрождения», «националистического обновления» художественной промышленности, о специфически религиозной окраске этого национализма, духе идеологической экспансии, ему присущей, а также о его коренной противоположности национализму официозному, казённо-охранительному⁹.

В самое последнее время эта проблема стала предметом внимания Г. Ю. Стернина. В его книге «Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков» специальная глава посвящена ранним годам «Мира искусства». К сожалению, и этому исследователю не всегда удается прийти к пересмотру некоторых затвердевших представлений о «Мире искусства», хотя поднятый им материал, казалось бы, подталкивает к этому. Стернин всё же не колеблется устоявшихся «эталонных» взглядов: «прозападническая» ориентация мирискусников, их «программное западничество» при всех оговорках, которые при этом делаются, кажутся ему очевидностью, не вызывающей сомнений. Это тем более странно, ибо Стернин прекрасно видит, что пресловутая «европеизация» никогда «не рассматривалась мирискусниками как односторонний процесс, и если в конце 1890-х годов

они делают явный упор на устройство зарубежных выставок в России, то в начале следующего столетия гораздо больше внимания уделяется ими показу русских художников за границей»¹⁰.

В нашей специальной литературе вообще принято односторонне преувеличивать западничество мирискусников, их пресловутую «космополитическую проповедь», которой так гордился Александр Бенуа. Думается, что эти позднейшие заявления Бенуа-мемуариста берутся на веру напрасно. Как это ни кажется сейчас необычным, на страницах журнала чаще звучала не космополитическая, а националистическая проповедь. Так дело обстояло в действительности, и причина этого ещё требует своего объяснения. «Для нас теперь малопонятным в раннем «Мире искусства» оказывается его положительное отношение к национальному наследию, которое он готов бы прокламировать», — признаётся А. А. Сидоров. В этих немногих точных словах схвачена самая суть проблемы. Сидоров указывает, что «космополитизм» «Мира искусства» был его тактикой»¹¹. Вопрос теперь о том, что же было его стратегией?

История возникновения «Мира искусства» общеизвестна. Общеизвестна и дружеская сплоченность этого первоначально небольшого петербургского кружка, смело выступившего ради некоей общей цели. Менее же всего известна сама эта «общая цель», объединяющая группу индивидуалистической интеллигентной молодежи. Лидеры мирискусничества объясняют её довольно туманно, исследователи о ней как-то «забывают». Вероятно, таковая цель никогда не существовала. Точнее, она была, но носила отчётливо выраженный негативный характер. Люди, собравшиеся под дягилевским знаменем, превосходно знали, чего они не хотят. А образ желанного рисовался им лишь в самых общих чертах. Все они желали процветания и славы русскому искусству, а потому желали ему высокой культурности. В этом они были едины. Разделяли их как конкретные оценки тех или иных мастеров русской живописи, так и выбор наиболее верного маршрута для её дальнейшего восхождения. Именно благодаря усилиям этих талантливых художников и эрудированных дилетантов вышел в конце 1898 года первый номер «Мира искусства».

Рождению нового журнала предшествовала немалая работа по организации выставок и консолидации всех молодых сил русского искусства. С призывом к сплочению выступил весной 1897 года Сергей Дягилев, главной идеей которого становится мысль о завоевании русским искусством прочного положения в европейском художественном мире. Провозглашая современность открытого выступления художников-новаторов против рутины и отживших авторитетов, он закончил своё «Обращение к русским художникам» следующими словами: «...Мне кажется, что теперь настал момент для того, чтобы объединиться и как сплочённое целое занять место в жизни европейского искусства»¹². В этой юношеской декларации ещё нелегко усмотреть призыв к духовной экспансии. Но вскоре Дягилев напишет о своих стремлениях с несравненно большей откровенностью: «...Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить её и главное — поднести её Западу, возвеличить её на Западе»¹³. В этом признании уже легко читается программа всей будущей деятельности С. Дягилева, этого «апостола русского искусства в Европе»¹⁴, главного носителя идеи «эстетического экспорта» России.

Такое настроение было едва ли не преобладающим в кругу деятелей будущего «Мира искусства». Об этом особенно убедительно свидетельствует ответ Д.В. Философова М.В. Нестерову на письмо последнего из Рима. «Во-первых, — пишет Философов, — искренне радуюсь, что Вы вынесли из Вашей поездки впечатление о необходимости победоносного шествия русских на Запад». Письмо посвящено проблеме завоевания Европы русским искусством. Философов убеждён, что и теперь уже общение с Западом «должно быть непременно на равных». Поэтому он в своё время так приветствовал идею Дягилева об устройстве русского отдела в Мюнхене, благодаря чему русское искусство «сразу заняло подобающее ему место», в нём «увидели силу, с которой надо считаться»¹⁵. Речь, как видим, идёт вовсе не об учёбе у европейских мастеров, а именно о демонстрации Западу собственных возможностей, о завоевании русским искусством

почётного, если не главенствующего места. Вовсе не к подражанию иностранным мастерам призывал и Дягилев в программной статье «Сложные вопросы», печатавшейся в первых номерах молодого журнала. Не случайно же эпиграфом к ней служат слова Микеланджело: «Тот, кто пойдет за другими, никогда не опередит их»¹⁶.

Выходу в свет первого номера предшествовала оживлённая полемика о В.М. Васнецове. Этот мастер стал знаменем национального движения в русском искусстве последних десятилетий XIX века. Борьба старшего поколения передвижников за национальное своеобразие искусства была лишь первым шагом к преодолению академической нормативности. Но их завоевания лежали прежде всего в сфере идейно-тематической. В следующем поколении эта тенденция, получившая наиболее развитое выражение в творчестве В.М. Васнецова и В.И. Сурикова, уже неотделима от решительного предпочтения национально-самобытного художественного языка той нивелированности общеевропейской системы выразительных средств, которую культивировала Академия. Творчество В.М. Васнецова оказало решающее воздействие на становление целой плеяды мастеров, сделавших стремление к «русификации» тем, образов и даже стиля своей эстетической программой. Именно Васнецов обратил внимание на ту совершенно исключительную роль, которую сыграл фольклор в развитии русского национального художественного сознания. И эта идея его оказалась руководящей для творчества таких художников, как М.В. Нестеров, А.П. Рябушкин, С.В. Малютин, Ф.А. Малявин, Н.К. Рерих, И.Я. Билибин, Б.М. Кустодиев, Е.Д. Поленова и другие, для которых народное национальное искусство становится не только источником тем и образов, но и подлинной школой творчества. Поэтому вопрос о положительной или отрицательной оценке деятельности Васнецова по сути определял соответственно позицию журнала по отношению к каждому из них. Мнения здесь решительно разделились. Чётко обозначились две группировки внутри редакции: левое («западническое») крыло составляли Нувель, Сомов, Бакст; правое («русофильское») — Дягилев и Философов. Бенуа, находившийся тогда за границей, тоже принял участие в полемике. Его позиция была ближе к первой группировке. Сам Бенуа вспоминает этот эпизод следующим образом: «В значительной мере делом рук Философова следует считать первый номер журнала, вышедший, наконец, в октябре 1898 года и присланный мне в Париж. Это он из смешанных соображений, в которые входили и религиозные, и национальные переживания, а также из желания не слишком запугать общество, настоял на том, чтобы половина иллюстраций была отдана произведениям Васнецова, хотя весь наш кружок давно перестал верить в этого художника»¹⁷.

И действительно, речь явно шла не только и не столько о Васнецове. Дискуссия о нём стала началом размежевания двух группировок. Резкость полемики чётче обнажает идейную неоднородность состава редакции. Разность в подходе к Васнецову или к отдельным явлениям современного французского искусства выявляет противоположность позиций Бакста и Сомова, тяготеющих к усвоению инонациональных художественных традиций, и позиций Философова и Дягилева, стремящихся к самой широкой экспансии русской культуры. Д.В. Философов причислял себя к числу тех, которые «выдвигали национальный элемент, всячески поощряли молодую «московскую» школу (Нестеров, Малютин, Поленова, Конст. Коровин и др.)»¹⁸. Сходной была и позиция С.П. Дягилева, для которого в те годы влияние Философова было решающим. Оба они определяли в самой значительной степени направление журнала. С. Лифарь утверждал, что лишь под давлением Философова национализм «проник даже в «программу» «Мира искусства» и что в жертву этому национализму «Дягилев готов был принести свой широчайший космополитизм». Философова считает он виновником того культа Васнецова, который ощущается в первых номерах журнала»¹⁹.

Александр Бенуа, занимавший в этот период промежуточное место между обеими группировками, явно тяготел к первой по своему отношению к Васнецову. Ему тоже Васнецов кажется заметной «персоной», которая займет подобающее место в истории русского искусства. Правда,

по мнению Бенуа, место не слишком значительное. Он хотел даже написать ругательную статью о Васнецове. Вместе с тем, позиция Бенуа не была в этом вопросе однозначно негативной. Не случайно, именно к нему обращается М.В. Нестеров, сетуя на излишнее «западничество» его друзей. Да и сам Бенуа ещё осенью 1897 года пытается через Нестерова оказать некоторое давление на Васнецова с целью развеять его предубеждённость к начинаниям кружка петербургской молодежи²⁰. Очевидно, Бенуа не слишком точно информировали о характере и степени разногласий в редакции. Философов о многом умалчивал в письмах к нему. Бенуа, пожалуй, напрасно ругает Нувеля за то, что тот якобы «оклеветал» друзей. В очередном письме-отчёте, отвергая эти упреки, Нувель вновь возвращается к этой теме. На этот раз он пишет, что разногласия коснулись также оценки творчества Левитана²¹. Расхождения эти симптоматичны: они тоже связаны с неодинаковым пониманием членами редакции сущности национального в искусстве.

Понимание Дягилевым роли национального фактора в художественном творчестве с достаточной определённостью выражено в его программной статье: «Национализм — вот ещё большой вопрос современного и особенно русского искусства. Многие в нём полагают всё наше спасение и пытаются искусственно поддержать его в нас. Но что может быть губительнее для творца, как желание стать национальным. Единственный возможный национализм — это бессознательный национализм крови. И это сокровище редкое и ценнейшее. Сама натура должна быть народной, должна невольно, может быть, даже против воли вечно рефлексировать блеском коренной национальности. Надо выносить в себе народность, быть, так сказать, её родовитым потомком с древней чистой кровью нации. Принципиальный же национализм — это маска и неуважение к нации». Дягилев обрушивался далее на всю нарочитую «русскость», на чисто внешние атрибуты национального, только дискредитирующие, на его взгляд, «нашу народную особенность». Ему представляются смехотворными призывы охранять русскую самобытность, ибо он уверен, что осознать себя можно лишь в сравнении с другими, что «настоящая русская культура слишком эластична, чтобы сломиться под влиянием Запада». Дягилев против усердного смакования национальной экзотики. Он видит высшую цель не в том, чтобы обособиться от мирового искусства, а в том, чтобы внести в него своё особое начало. Поэтому он считает досадным заблуждением призывы «настраивать своё вдохновение на национальное бряцание...» Его мысль в существе своём сводится к тому, что нельзя стать подлинно русским художником, не будучи при этом настоящим европейцем, и что специфически национальные черты в искусстве должны быть не целевой установкой художника, а неизбежным следствием, обязательным проявлением его так называемой «породы». Нарочитый, узко понимаемый национализм решительно отвергается Дягилевым. Однако запоминается как бы случайная его оговорка: «Необходимо всосать в себя всю человеческую культуру, хотя бы только для того, чтобы отвергнуть её потом»²². Эта последняя мысль очень показательна для Дягилева, олицетворяющего собой тенденцию к культурной экспансии. Он выделяет трёх, по его мнению, крупнейших русских художников — Сурикова, Репина и Васнецова. В особую заслугу им ставится, прежде всего, то, что «они не убоились быть самими собой... первыми заметили весь вред огульного преклонения... вызвали Запад на бой и, благодаря силе своего духа, сломали прежнее оцепенение».

Дягилев верит, что эти мастера положили начало национальному возрождению русского искусства, которое до тех пор было «затуманено влиянием Запада и вредно онемечено». Однако, по его твердому убеждению, неизбежным условием этого резкого крена в сторону самобытности должна быть предварительная увлечённость и близкое знакомство с творческими достижениями европейских мастеров. Поэтому он резко возражает против васнецовского призыва «не знать Запад», отвернуться от Запада, считая «этот страх за русскую самобытность» недостойным ни личности В.М. Васнецова, ни его творчества. Опасаться иностранного засилья, по мнению Дягилева, теперь не приходится, так как уже положено основательное начало русской самобытности,

и более того: «...в Европе уже нетерпеливо стали ждать русского искусства». Полемизируя с крайностями васнецовских установок, Дягилев, однако, считал, что именно благодаря творческим заветам этого мастера столь бурно и успешно развивается национальное направление. Его радует, что патриотический интерес стал стимулом углублённого изучения традиций. Он одобряет стремление обрести тот подлинно национальный стиль, который в сфере искусства подчеркнул бы духовное раскрепощение от Европы: «За последнее время в нашей живописи чувствуется поворот к сознанию национальной силы. Недаром начали понимать Васнецова и всё значение его личности. Его призыв к русскому духу не остается без отклика. И если мы, пройдя уже всю горечь того, что до сих пор называется русским стилем, всё-таки вернулись к исканию своего искусства, то это многозначительно, и этим мы обязаны проповедям Васнецова»²³. Поэтому, даже резко возражая против слишком обуженного понимания всего специфически русского Васнецовым, Дягилев в целом симпатизирует его националистической проповеди, которую Бенуа вскоре назовет «удушливой». Позиция Дягилева в отношении Васнецова смыкается с позицией Философова. Но, в отличие от Философова, он необычайно высоко ставит наследие Левитана, который не в пример Васнецову «не боялся любить Запад, ибо чувствовал, что в глубине творчества он всецело останется русским поэтом, и более того, что именно Запад поможет ему остаться навсегда истинно русским».

Дягилев иронизирует по поводу нарочитого переодевания «Кнаусов и Ахенбахов в русские косоворотки», отмечает своеобразное неославянофильство, захватившее значительную часть московских художников, увлеченных Васнецовым, который, по словам Дягилева, «не прочь был бы запретить вовсе смотреть да иностранное искусство, а всех русских художников переодеть в боярские костюмы». Левитан был национальным художником в более высоком и проникновенном значении этого слова: «Он успел научить нас тому, что мы не умели ценить и не видели русской природы русскими глазами»²⁴. Интересно проследить также эволюцию взглядов на искусство Васнецова у друзей-антагонистов, А.Н. Бенуа и Д.В. Философова, которые в годы издания «Мира искусства» олицетворяли собой в его редакции две полярные тенденции, борющиеся за влияние на Дягилева, т.е., по существу, за направление журнала. Принципиальный спор о Васнецове разгорелся после издания книги Бенуа «История живописи в XIX веке. Русская живопись». Немало страниц в ней посвящено проблеме национального в искусстве. К этому вопросу упорно возвращается мысль Бенуа. И проблема самобытности русской культуры становится едва ли не лейтмотивом его повествования. Именно в связи с попыткой автора «уяснить себе самую идею о национальном в искусстве и то значение, которое эта идея должна иметь при оценке художественных произведений», всё время на страницах его труда возникает имя В.М. Васнецова.

Главную заслугу художника Бенуа видит в том, что, предугадывая грядущий расцвет русской культуры, тот одним из первых осознал необходимость «возвращения к народным первоисточникам поэзии, народным формам красоты». Он приветствует Васнецова как зачинателя целого национального движения в русском искусстве, как мастера, стоящего во главе «тех художников, у которых сохранилась таинственная связь с народной эстетикой... которые отыскивают самый язык искусства... дают своему народу ярче выразить свое отношение к красоте». Однако Бенуа сомневается, что эти начинания Васнецова и всей молодой московской школы перспективны. На его взгляд, этнографизм сам по себе не может служить отправной точкой для нового творчества. Формы русско-византийского искусства кажутся ему не очень-то удобными, чтобы нести современные идеи и переживания. Васнецовская устремленность к допетровскому прошлому, отсутствие органических связей с «днём нынешним» кажутся ему серьезной опасностью. Отпечаток «петербургского периода» русской истории на национальной культуре представляется ему необычайно значительным. И всякие попытки обойти его, обращаясь к пресловутой исконности, выглядят в его глазах ненужной «натугой» и неумным шовинизмом.

Бенуа убеждён в неизбежности дальнейшего сближения и конечного слияния с общеевропейским искусством, а потому уверен, что будущее за «представителями петербургской, вернее современно русской, нежели московской, вернее старорусской культуры». Он справедливо полагает, что, скажем, К.А. Сомов, выразивший в своём творчестве некоторые существенные особенности современной русской жизни, является поэтому глубоко национальным художником, и, исходя из такого своего воззрения, призывает «сбросить иго национализма... и, отдавая всё должное величию Васнецова, всеми силами бороться против его удушливой византийской производи». Успех Васнецова-сказочника Бенуа объясняет реакцией на обличительность передвижнического бытового жанра, тягой к позитивной программе, своего рода охранительством как противоядием гиперкритицизму старшего поколения передвижников. И вместе с тем этот грандиозный успех свидетельствует, по Бенуа, о полном отсутствии у русской публики серьёзного художественного вкуса. Только поэтому, считает он, такую популярность могли приобрести слабые в чисто художественном отношении работы Васнецова. А весь подчеркнутый русицизм васнецовского творчества кажется Бенуа чем-то весьма нарочитым и поверхностным.

Бенуа раздражает претензия Васнецова на роль «продолжателя Александра Иванова — пророка-художника, воплощающего высокие духовные и религиозные идеалы России, т.е. именно то, что сам Бенуа считает наиболее ценным и значительным в искусстве страны. Его более всего не устраивает как раз церковная живопись Васнецова, которая представляется ему «только последним отголоском помпезного, поверхностного академизма». В этих церковных росписях Бенуа не находит «высокой мистики», якобы искони присущей русскому национальному сознанию. В таком понимании задач русского искусства Бенуа смыкается здесь со взглядами философствующих и богословствующих символистских литераторов. И эту мысль в той или иной мере разделяли все его товарищи. Характер литературного отдела в их журнале не представляется чем-то случайным и необъяснимым. Между литераторами и художниками, группирующимися вокруг «Мира искусства», при всей действительной и кажущейся противоречивости мировоззренческих позиций и эстетических взглядов, было немало идейно-теоретических и художественно-практических точек соприкосновения.

Аналогично Бенуа понимал задачи русского искусства и Философов. Только его оценка религиозной живописи Васнецова была, напротив, необычайно высокой. Их полемика о творчестве Васнецова вскрывает существенную разницу в мироощущении каждого. Прежде всего, бросается в глаза различное понимание ими понятий «религиозное» и «мистическое». Конкретное наполнение этих понятий зависит от личного духовного опыта, от характера личных религиозных верований. Для Бенуа религиозность была чем-то глубоко индивидуальным, она носила отчётливо внецерковный, сугубо личностный характер. Мистически настроенные литераторы, среди которых наиболее авторитетной фигурой был Д.С. Мережковский, стремились преодолеть этот чисто интеллигентский индивидуалистический подход и на основе русского православия выработать целостное национально-единительное мировоззрение. Д.В. Философов, бывший, по меткому определению Андрея Белого, «экономкой идейного инвентаря Мережковских», тяготел именно к соборному пониманию религии, к церковному православию, в котором ему виделось органическое проявление национально-русского самобытного самосознания. С этих позиций он выступил против книги Бенуа. В тоне статьи Философова угадывается ретивый поборник нового религиозно-общественного движения, настойчиво зывающий к религиозному возрождению, видящий в своеобразном синтезе символизма и православия действенное противоядие позитивизму. Мистические идеалы открываются для него в церковном православии. Он относится весьма настороженно к известной «денационализации» русского послепетровского искусства, а потому не может согласиться с оценками, которые дал Бенуа живописи Александра Иванова и Виктора Васнецова. Первая кажется ему чрезмерно завышенной, вторая — неоправданно суро-

вой. Философов с раздражением говорит об ослабленности национального элемента у А.А. Иванова: «Увлечение итальянской школой, влияние католика Овербека, общение с католизирующим Гоголем — всё это очень смывало национальные черты творчества Иванова и накладывало западно-католические тени на его работы».

Для него важно, что Иванов в церковь работать так и не пошёл, а вот Васнецов, напротив, с энтузиазмом работал в соборе. Он подчёркивает полнейшее непонимание Ивановым именно церковной живописи и её задач, говорит об утрате художником живых связей с русским национальным духом, считает его поэтому необычайно далеким от понимания народных верований и чувств. Напротив, «Васнецов чувствует эту искру жизни в верованиях своего парода и весь свой талант положил на то, чтобы не дать „ей померкнуть“». Православие для Васнецова — «центральный нерв русской жизни», а по-тому всё его творчество в целом, и прежде всего его росписи Владимирского собора в Киеве, представляется Философову «замечательнейшей попыткой подойти к народу и поискать у него в его церковных традициях сил и средств для объединения двух столь мало понимающих друг друга лагерей»²⁵ — интеллигенции и народа, разрыв которых начался уже с эпохи Петра I. Отвечая Философову, Бенуа не случайно с едким сарказмом замечает, что мысль его оппонента питается из «достаточно пыльных славянофильских архивов, а также статей в боголюбезных журналах». Рассуждая о проблеме церковного и внецерковного выражения религиозных идеалов, Бенуа сразу же даёт понять, что он вовсе не считает живопись Васнецова иконописью, ибо Васнецов весьма поверхностно усвоил лишь внешние признаки последней. И хотя Бенуа нигде прямо не говорит об этом в своей полемической статье, но из всего её содержания становится очевидным, что он возражает против узконационалистической трактовки религиозных проблем. Он отрешивается от тех так называемых «патриотов», «для которых слова „русский“ и „совершенный“ вполне однородные понятия», но при этом настойчиво причисляет А.А. Иванова к типичным национальным художникам, считает его мастером характерно русским, ибо «его отношение к религиозным вопросам чисто русское».

Для Бенуа проблема национального в искусстве — проблема не менее сложная, чем иные религиозные и философские вопросы. К тому же она представляется ему гораздо менее разрешённой, более спорной, допускающей различные толкования в зависимости от исходной точки зрения. Но совершенно очевидно, что его понимание «национального» предполагает не увлечение броской экзотичностью внешних примет, а постижение явлений более глубокого внутреннего свойства, которые не поддаются точному словесному определению. Это понимание раскрывается, скорее, в его негативных оценках или в самом подборе имен тех художников, которых Бенуа считает безусловно национальными. Отстаивая глубоко русский характер творчества А.А. Иванова, он пишет: «...действительно в его пейзажах не найти ёлочек и берёзок, его типы не срисованы с жителей Замоскворечья, его действующие лица одеты по возможности в точные древнееврейские костюмы, а не в полувизантийские ризы — но с каких пор лишь те художники считаются национальными, которые пользуются исключительно внешними чертами своей родины?»²⁶.

Отношение к Васнецову становилось с течением времени у Бенуа всё более негативным. И если в своей книге и в полемике с Философовым он ещё не может подробно это аргументировать, руководствуясь в основном лишь безошибочностью художественного чутья, то уже в очередной работе — предисловии к альбому «Русский музей императора Александра III» — он объясняется довольно определённо. Проблеме национального он уделяет здесь поразительно много внимания. Разговор об этом Бенуа начинает уже с «Владимира и Рогнеды» А.П. Лосенко. Сопоставляя её с трагедиями Сумарокова, Бенуа язвительно добавляет, что «и эти проблески пресловутого национального самосознания были отмечены тою фальшью и тем полнейшим непониманием России, которые почти до нашего времени не покидали все попытки связать разорванную цепь с древним прошлым». Он подчёркивает, что в искусстве Академии достоинство русской школы усматривалось

«...не в том, что она вносила в общее стремление к красоте свою ношу, а в том именно, что она была строже всех других школ, т.е. по теперешним понятиям безличнее....» Однако, утверждает критик, эта тяга к отвлечённой нормативности не могла скрыть национальной принадлежности академических творений, и парадокс заключался как раз в том, «что, чем национальнее был сюжет, тем менее в нём оставалось русского, чем „идеальнее“ он был, тем больше в трактовке его просвечивала русская доморощенность».

Бенуа глубоко убеждён, что настоящего «живого воскресения» исконных традиций в русском изобразительном искусстве и быть не могло, так как уж слишком немногочисленны остатки родной старины, «чтобы вдохновлять и питать современность». Поэтому-то все академические картины на «русские темы» были неизбежно отмечены фальшью бутафорщины: «Лишь художники, вышедшие из народа, вроде Сурикова, Васнецова и Рябушкина, находили как бы «из себя», руководимые какой-то внутренней подсказкой, правдоподобные и убедительные образы родной старины, имеющей ещё какое-то отражение в современной жизни». При этом Бенуа заметно выделяет Сурикова, художника, обладающего даром исторического ясновидения, и прекрасного колориста. О Сурикове, как об истинно национальном мастере, он говорил ещё в своей книге по истории русской живописи. Бенуа подчёркивал тогда черты национально особенные в самом характере его художественно-образной системы. В арсенале изобразительных средств этого мастера, в самой стилистике его работ есть нечто, генетически связанное со спецификой художественного мышления «древней, ещё самобытно прекрасной Руси». Обаяние подлинности его исторических полотен для Бенуа столь велико, что он, кажется, начинает противоречить собственным установкам. Напротив, о картинах Васнецова Бенуа всё настойчивее говорит лишь как об интересных скорее для истории искусства, только лишь как о работах, «от которых пошло известное движение русской живописи последней четверти минувшего века».

Его не устраивает слабость живописного дарования Васнецова в сравнении с репинским и особенно суриковским, а также сама направленность творчества, обращённого лишь в прошлое. Такая направленность, считает критик, порождена правительственной реакцией 1880-х годов, гонением на западноевропейские влияния, которое нашло поддержку у целой группы творческой интеллигенции, увлечённой историческим прошлым России. Эти люди, и Васнецов в их числе, с фанатической убежденностью «искали спасения за стеной обрусения, в возвращении „к основным началам „чисто русской“ культуры». Бенуа убеждён, что Васнецову не пошло впрок знакомство с искусством Европы, ибо он проглядел всё истинно художественное в нём. Результатом этого знакомства явилась лишь та «непримиримая ненависть», которую питает до сих пор Васнецов ко всему, что «не Россия — не русское». Именно эта непримиримая ненависть пагубнейшим образом сказалась в его собственном искусстве: «Китайская стена, возведённая Васнецовым между своим творчеством и всемирной школой, привела за отсутствием порядочной школы у себя на Родине лишь к тому, что он не сумел выразить всей своей «ненависти». А отсюда всё значение Васнецова сведено у Бенуа лишь к его роли «родоначальника национального течения в русской живописи», «первого пионера, открывшего новые горизонты для целого ряда художников».

Бенуа откровенно издевается над религиозными композициями Васнецова, его буквально потешает репутация «воссоздателя русского орнамента», закрепившаяся за этим мастером. Критическое отношение к Васнецову Бенуа переносит и на религиозные картины М.В. Нестерова. Пожалуй, неоправданно суровой была его оценка решения Нестеровым темы Сергия Радонежского. «Это огромное полотно интересно как свидетельство определённого общественного настроения. Будущие поколения будут видеть в нём типичное выражение той фальши и ханжества, которые лежали в основе всего возрождения «официального православия»²⁷. А ведь совсем недавно он был куда снисходительнее к Нестерову. Но тогда Бенуа был гораздо терпимей и в отношении к Васнецову. Впоследствии он раскаивался в этой своей снисходительности: «...я как раз тогда

вернулся из-за границы, и всё характерно русское, хотя бы нелепое и несуразное, производило на меня какое-то умиляющее и трогательное впечатление». Он видит теперь свою серьёзную ошибку в этой «отдаче должного национальному элементу», в некотором нарочитом расшаркивании перед «чисто русскими художниками» и объясняет это тем, что прежде и сам «ещё не вполне был свободен от ереси национализма»²⁸. К 1903—1904 годам он уже от неё вполне свободен, а в своих последующих статьях в «Речи» ещё более заострит критическую оценку, заговорит о «наивной беспомощной подражательности, в которую уже впали Васнецов и Нестеров»²⁹. Его коробит от того, что «для многих людей такой очевидный „лжепророк“, как Васнецов — всё ещё великий русский мистик».

И всё же при столь откровенной и всёвозрастающей неприязни к деятельности этих мастеров Бенуа не перестаёт подчеркивать их значение в истории русской культуры своего времени. Резко негативные оценки продиктованы отчасти и полемической запальчивостью. Если рассматривать их не изолированно, а в общем потоке художественно-критической мысли того времени, станет очевидным, что оснований для такой запальчивости было более чем достаточно. Стоит только перелистать такие «издания, как «Цветник» или «Светильник», специально посвящённые проблемам религиозного искусства, чтобы убедиться, что статьи Бенуа нередко подспудно заострены против писаний сотрудничающих там авторов. Не случайно его особое раздражение вызывает в этот период именно религиозная живопись Васнецова, которая ему представляется «пределом безвкусицы и лжи». Выражая свою радость по поводу предполагающегося открытия отдела древнерусской живописи в музее Александра III, Бенуа очень надеется, что подлинные старинные иконы раскроют публике всю пустоту васнецовских религиозных композиций, что «это будут его отличители безжалостные, но и абсолютно справедливые»³⁰. Конечно, в годы издания «Мира искусства» Бенуа всё же ещё очень далек от такой категоричности. Но уже и тогда его оценка В.М. Васнецова выглядела в глазах многих современников и даже близких товарищей весьма тенденциозной.

Полемический выпад Философова против книги Бенуа полностью разделялся и Дягилевым³¹. Точнее, здесь надо говорить об их соавторстве, хотя со своей критикой они выступили внешне раздельно. Характерно, что это их единодушие было тотчас же отмечено и в васнецовском лагере. «Философов своим писанием, думается мне, указывает „новый курс“, и так или иначе таким заявлением с журнала снимается тяжкое подозрение в соучастии с Бенуа», — пишет по прочтении статьи Философова М.В. Нестеров. Когда же в одиннадцатом номере журнала появилась рецензия Дягилева на книгу Бенуа, тот же Нестеров находит, что она «дипломатическая по преимуществу», написанная с явным расчетом «вернуть расположение Репина и В. Васнецова»³². И, видимо, он был отчасти прав, полагая возможное изменение «курса» в духе, более симпатичном людям его типа. Об этом же говорит и перепечатка «Мнения В.М. Васнецова о проекте положения о художественно-промышленном образовании» на страницах «Мира искусства»³³. Направление журнала, всё ещё «претендующего на передовитость» и вместе с тем печатающего это «Мнение» Васнецова, не только националистическое по своей основной устремлённости, но откровенно ретроградное, верноподданническое по духу, заметно меняется.

Но, пожалуй, ещё более ярко позиция лидеров журнала (точнее, его правого крыла) раскрывается в письме Дягилева В.М. Васнецову. Подчёркивая, что статью, направленную против Бенуа, они писали вдвоём с Философовым, а потому он полностью разделяет её содержание и полемический тон, Дягилев продолжает: «Я говорил Вам, что Вы, Ваше творчество и оценка его — за уже много лет самое тревожное, самое жгучее и самое нерешённое место в спорах нашего кружка. И если бы Вы подслушали хоть один разговор, Вы, конечно, не отнесли бы к нам с той суровостью и нерасположением, с каким Вы думаете о нас. Даже делая одно и то же дело (а мы, я повторяю Вам упорно, делаем одно и то же дело), нельзя быть солидарным во всём, возраст, разность во взглядах поколений — делает своё, но поймите же Вы, что из всего поколения наших

отцов Вы ближе к нам, чем все остальные. Тут ведь происходит то же недоразумение, как у Стасова с Малявиным. Малявин плоть от плоти Репина, его дитя, его непосредственное и логическое развитие признаётся Стасовым, так оказать, его же дедушкой, за ярого уродливого декадента! Где же тут логика? Слепленние борьбы не даёт людям силы видеть вещи, как они есть на самом деле»³⁴. Любопытно здесь замечание о Малявине. В отношении к нему тоже весьма выпукло проявилась разница в понимании национального у различных деятелей «Мира искусства». «В редакции его очень ценили, — вспоминает близкий журналу П.П. Перцов, — и он был тоже „свой“, как Сомов, — в то время как публика и критика с непостижимой слепотой не воспринимала его блестящей палитры или воспринимала как какой-то красочный скандал, как своего рода художественное дебоширство. Великолепный реванш Малявина в Париже, где он получил на Всемирной выставке 1900 г. высшую награду (grand prix) за картину, отвергнутую нашей Академией (первые его „Бабы“), праздновался в „Мире искусства“ как „своя победа“»³⁵.

Это свидетельство, кажется, подтверждают и частое репродуцирование малявинских работ и неоднократные беглые упоминания о нём на страницах журнала. Однакостораживает отсутствие сколько-нибудь подробного монографического анализа его творчества. Не пишет о нём С.П. Дягилев, хотя Малявин, как никто другой, подходит под его тезис о так называемом «национализме крови». Молчит о нем и Философов, столь назойливо возвращавшийся к Васнецову. Видимо, его не устраивала малявинская трактовка исконного, безрелигиозность его творчества. Без особого сочувствия говорит о Малявине Бенуа. Бенуа не устраивает нарочитая «маэстрийность» Малявина; самый характер малявинской живописи представляется ему вовсе не специфически русским, а заёмным, взятым напрокат у модных тогда европейских мастеров. «Хорош Бернар, хорош Дегас, но Бернар на русский лад нам не нужен. Положим, бабы у Малявина русские, очень сильно и правдиво написаны, положим, основная гамма, пунцовая, чисто русская, но почему-то вся картина чужая, прямо по своему отношению к делу, и это жаль, так как от сильного русского художника мы вправе ожидать сильного русского искусства и во всяком случае не подделку под иностранное»³⁶.

Противоположно отношение к Малявину Василия Розанова. Его внимание сосредоточено прежде всего на идейно-образной «программе» малявинского творчества, и он в меньшей степени, чем Бенуа, касается формально-стилистических его особенностей. В розановской оценке сказывается скорее чисто литературский, писательский подход к живописи, но взгляд на Малявина, быть может, именно поэтому так свеж и занимателен.

В крохотном его эссе речь идёт о картине «Три бабы» 1902 года. Картина невольно рождает ироническую ассоциацию с «Богатырями» Васнецова, и Розанов обыгрывает это, трактуя малявинских баб-богатырш «как символ всего святоотечественного», ибо они «выражают Русь не которого-нибудь века, а всех веков...». Он верно отмечает и другую особенность Малявина — путь от этнографизма, от ступенчатости исконно русских черт к выражению национального идеала. Подчёркивая внеперсональность и национальную характерность образов, Розанов видит в малявинских бабах «какую-то географию, а не человека»³⁷. У Розанова заметно стремление к поэтизации якобы извечной, якобы вневременной и неизменной национальной сущности, поиски элементов, её выражающих. Показательно его добавление 1913 года к переизданию этого эссе: «Бабы — это вечная суть русского... это схема и прообраз, первоначальное и вечное!»³⁸. Поиски некоего «субстрата» национального характерны в значительной мере и для всей мирискуснической критики.

О Рябушкине в кругу «Мира искусства» пишут очень немного. Отношение к нему в основном доброжелательное. Уже в 1900 году Бенуа отмечает, что «Рябушкин единственный идущий хоть в отдалении по стопам Сурикова»³⁹. Но в целом мирискусники прошли мимо этого художника, не заметив сущностной близости его творческих принципов их собственной эстетике. Сложнее было отношение мирискусников к творчеству Н.К. Рериха. Откровенно негативное мнение

высказывает в ряде своих работ А.Н. Бенуа. Сопоставляя его с Суриковым и Рябушкиным, критик приходит к выводу, что Рерих «не обладает присущим этим мастерам даром исторического прозрения», его произведения кажутся Бенуа надуманными и претенциозными. Подчеркивая преемственную связь этого художника с линией В.М. Васнецова, Бенуа оговаривается при этом, что для Рериха «не прошли... даром завоевания импрессионистов и новых стилистов»⁴⁰, но эти увлечения и заимствования столь поверхностны, что не меняют сути его искусства. Должно быть, именно такого рода замечания Бенуа дали основание С.К. Маковскому утверждать довольно категорически: «Живопись Рериха не сразу была «принята» «Миром искусства». Дягилевцы долго ему не верили»⁴¹. Дело обстояло не так просто. Начать хотя бы с того, что Рерих активно сотрудничал в конкурирующем с «Миром искусства» журнале и уже только поэтому был естественной мишенью для полемических стрел⁴². Неучастие Рериха в первых шагах «Мира искусства» объясняется не тем, что мирискусники отвергали его живопись, а скорее его собственным нежеланием открыто выступить в ругаемом Стасовым «декадентском» лагере. Отношение Дягилева к нему было иным, чем отношение «западнического» крыла, настороженного националистическими увлечениями Рериха. А. Гидони говорит о том, что Дягилев приглашал художника участвовать на выставках кружка в самом начале деятельности «Мира искусства», но тот отклонил тогда это предложение и вступил в него лишь после повторного приглашения, осенью 1902 года⁴³. О том же вспоминал и сам Рерих⁴⁴. Так что отношение к Рериху «Мира искусства» первого призыва было более сложным, чем это порой представляется. Разница во мнениях о его искусстве обозначила ещё раз линию размежевания группировок внутри редакции.

С симпатией отнеслись в «Мире искусства» к «исканиям древней Москвы» А.М. Васнецова, а также к опытам в духе национального кустарного промысла М.А. Врубеля, К.А. Коровина, А.Я. Головина, Е.Д. Поленовой и С.В. Малютина. Двум последним художникам уделено в журнале особое внимание. По мнению редакции, работы Е. Поленовой «представляют собой совершенно выдающееся явление в русском искусстве»⁴⁵. Выделяя Поленову среди целой группы мастеров как художницу, обратившуюся «к отысканию древних, но всё ещё живущих форм», Бенуа основную её заслугу видит в том, что, освоив, наконец, «чисто русское, держащееся ещё в народе понимание красоты, в достаточной степени проникшись им, она „отложила и эту последнюю указку и совершенно отдалась свободному творчеству“». Неизменно доброжелательным было в журнале отношение к С.В. Малютину. Для Бенуа «в сравнении с ним даже орнаментальные работы Васнецова и талантливейшие опыты Поленовой в старорусском роде покажутся не вполне свободными, не вполне русскими... Малютин — просто сам старорусский художник, каким-то чудом попавший в конец XIX века»⁴⁶. Правда, это пишет Бенуа, ещё не свободный от «ереси национализма», ещё тот Бенуа, который разделяет увлечение орнаментами Васнецова.

Дягилеву же в творчестве этого художника, должно быть, виделся тот самый «единственно возможный национализм», тот «бессознательный национализм крови», о котором говорилось в программной статье журнала. Именно такое ощущение национального он обнаруживает в творчестве С. Малютина, «русского человека, не только любящего русскую сказку, но самого вышедшего из какого-то иного мира, ничего общего не имеющего с тою космополитической художественной средой, к которой принадлежит большинство современных начинающих и процветающих художников». Он необычайно высоко оценивает талашкинские работы Малютина и, сопоставляя его с финном Галленом, провидит возможное, «новое северное Возрождение»⁴⁷. Сергей Маковский сомневается, правда, в искренности талашкинских увлечений Дягилева, довольно прозрачно намекая на зависимость его журнала от просвещенного меценатства М.К. Тенишевой, этой «страстной поборницы древнерусской культуры»⁴⁸. «Мир искусства» на своих страницах уделял немало места ещё одному центру пропаганды возрождения русского кустарного художественного промысла, всячески рекламируя изделия абрамцевских мастерских Саввы Мамонтова, который тоже

принимал участие в субсидировании журнала⁴⁹. Но, думается, что объяснить позицию Дягилева-редактора только или прежде всего финансовой зависимостью было бы неверным. Ибо вся последующая его деятельность по «завоеванию» Европы опровергает это. Дягилев искренне верил в высокое призвание русской культуры, в её своеобразный мессианизм, он был страстным пропагандистом её достижений.

Эпиграфом к статье о Левитане Дягилев взял слова Достоевского: «У нас, русских, две родины: Русь и Европа»⁵⁰. Они неоднократно появляются в мирискуснической критике и всегда как раз в тех случаях, когда хотят доказать, что пресловутая «вселенскость» характернейшая особенность русского национального духа. Именно в таком значении переосмыслены они и Дягилевым, которому была присуща глубокая уверенность в огромном значении русского искусства для всего мира, деятелем, олицетворяющим собой наступательные тенденции русской художественной культуры, человеком, стремящимся «произвести революцию в мировом искусстве, перевезя русское искусство в Западную Европу». Ведь не случайно он воспринимался многими современниками именно как «апостол русской культуры». Дягилеву было важно показать Европе именно национально русское обличье «экспортируемой» культуры. Отсюда его живой интерес к художественному творчеству самого народа, которое представлялось ему (да и остальным мирискусникам, не исключая и Бенуа!) важнейшим источником формирования национальных художественных традиций. Отсюда и симпатии к мастерам типа Малютина, поэта и стилистика которых тесно связана с традициями крестьянского искусства. В атмосфере прогрессирующего разложения и отмирания всяческих исконных традиций тяга к национальной старине оказалась в русле ретроспективных устремлений мирискусников.

Видимо, это имел в виду Лифарь, утверждавший, что «национализм проник даже в программу «Мира искусства». Действительно, в программе журнала, перепечатававшейся из номера в номер в виде объявления о подписке, находим буквально следующее: «...особенное значение придаётся вопросам самостоятельной русской художественной промышленности, причём особое внимание обращено на великие образцы старого русского искусства. С целью поднятия художественно-прикладного искусства в самобытном русском духе призваны к участию в этом деле все объединённые общей задачей русские художники»⁵¹. Путь возрождения национального русского искусства мыслится не как односторонний, чисто потребительский по отношению к фольклорной традиции, а как взаимообогащающий процесс. Черпая из сокровищницы национальной традиции, художники призваны освежить и вновь оплодотворить её. Понятие национального претерпевает здесь известную метаморфозу. Оно выступает уже не как следствие, неизбежный результат так называемого «национализма крови», реализация которого якобы вовсе не зависима от личных устремлений творца, ибо предполагается самой его «породой», а именно как принцип художественного творчества, как вполне осознанная цель «национального делания...». Задача всё же несколько странная для объединения с якобы сугубо «западнической» ориентацией, каким принято считать «Мир искусства».

Уже в первый год существования журнала в нём настойчиво проводится мысль о животворном влиянии национальной художественной традиции на развитие современного искусства. «Хотя робко, упрямо и медленно, но всё-таки теперь, наконец, утвердилась столь долго оспариваемая истина, что происхождение, развитие и дальнейшая судьба русского искусства находятся в теснейшей зависимости от успешного изучения памятников погибшей художественной старины. После почти двухвекового искания всякого света только на Западе, после долгих и, конечно, бесплодных усилий применить к истории развития нашего искусства те же принципы, условия и обстоятельства, благодаря которым возникла и создалась западная культура, мы начали оглядываться назад, на своё забытое, родное, на прошедшие судьбы нашей страны»⁵². А в последних номерах журнала за последний год его существования публикуется пространная теоретическая статья И.Я. Били-

бина «Народное творчество русского Севера»⁵³ и сочувственно перепечатывается из «Московских ведомостей» заметка «Художественная старина», автор которой видит в национальном народном искусстве «вечный первоисточник индивидуального художественного творчества... бесценное «духовное завещание» отдельным творцам... неисчерпаемый и великолепный материал для художественной разработки в различных видах искусства»⁵⁴.

Мирискусникам свойственно совершенно новое отношение к народному творчеству. Если «вхождение» элементов фольклора ограничивалось прежде, как правило, заимствованием только отдельных сюжетов, тем и моральных оценок, которые перерабатывались в соответствии со стилистическими нормами профессионального искусства, то теперь народное творчество входит уже не только своей сюжетикой, но и стилистической «плотью», сохраняя свои основные художественные качества. Отсюда пристальный интерес к собственно «изобразительному фольклору», а не только к былинам и сказкам. Фольклористическая стилизация стала излюбленным приемом целой группы художников: Рябушкина, Малявина, Билибина, Рериха, Стеллецкого, Малютина, Кустодиева, испытавших значительное воздействие мирискуснической эстетики. Делая главный акцент на неповторимом своеобразии русской культуры, они естественно сделали своей эстетической программой творческое обращение к фольклору. Творчески-компилятивный метод мирискусников, так называемый «стилизм», как раз и предполагает введение во внутреннюю ткань художественного образа готовых отстоявшихся элементов стиля, воссоздания в своём искусстве устойчивых и характеристических качеств искусства других стран или других эпох. С помощью этого метода они пытались найти путь к раскрытию тех или иных историко-культурных явлений в самих формах этих явлений, точнее в нарочитой концентрации их сущностных определяющих форм.

Но если для «ядра» «Мира искусства» было характерно обращение к творческому наследию ряда западноевропейских и русских мастеров XVIII — первой половины XIX веков, то для тяготеющих к ним мастеров, типа Рябушкина или Кустодиева, свойственна реализация готовых зрительных метафор, содержащихся в памятниках народного промысла. Ибо в национальном прикладном искусстве их привлекает прежде всего возможность получить в концентрированном, как бы «снятом» виде важнейшие стороны национального духа, проявления «исконного и вечного» в самобытном творческом гении русского народа. «Народ — частица вечности, в нём сидят корни художника, из него, из родной земли извлекает художник жизненную силу свою. В народе коренится художник, но не в его политике, не в его внешних переменах, а в том лишь только, что вечно в народе — в его отличии от всех народов, в неизменном и исконном: в расе»⁵⁵. Это замечание Станислава Пшибышевского не случайно появляется на страницах журнала. В обнажённо-чёткой форме раскрывается в нём смысл обращения к фольклору, проясняется понятие национально-самобытного в эстетических воззрениях идеологов «Мира искусства».

Высокая оценка народного искусства разделялась всеми лидерами «Мира искусства». Оно воспринималось как поистине неисчерпаемый резервуар, откуда современный художник может смело черпать мотивы и образы. Но их взгляды на перспективы возрождения художественной промышленности в национально русском духе не совпадали. Бенуа, к примеру, скорбит о стремительном вытеснении старинной красоты фабричной дешёвкой, призывает видеть в народном творчестве отражение национальной души. Но он считает его заведомо обречённым и не видит реальных возможностей столь желаемого возрождения. Оценка современного кустарного производства далека ют оптимизма: он видит в нём лишь «выражение агонии народного духа... жалкую холопскую погоню за Западом, или, пожалуй, ещё более жалкую холопскую попытку творить в народном духе». **«Какой это ужас, какая нелепость — народ, старающийся творить в народном духе»**⁵⁶. С большей определенностью сходная мысль прозвучала в статье И. Грабаря, посвящённой проблемам русского декоративно-прикладного искусства. Отмечая, что в «последнее время в Европе замечается сильное движение в пользу национализма в искусстве», критик высказал опа-

сение, что «...требование национальности может при известных условиях явиться сильным тормозом в развитии искусства». Нарочитое «национальничанье» представляется ему совершенно бессмысленным и бесплодным: «...никогда фламандцу не приходило в голову писать „во фламандском роде“, или испанцу в „испанском“. Они писали то, что любили, и, вероятно, не слишком углублялись в метафизику национализма»⁵⁷. Такова позиция Бенуа и Грабаря. Но можно ли считать её позицией журнала? Ведь совсем незадолго до появления этих статей на его страницах перепечатывалось уже упоминавшееся «Мнение» В. Васнецова.

Сущность васнецовского взгляда на положение русской художественной промышленности можно свести к выразительной формуле, которую Дягилев взял эпиграфом к программной статье: «Тот, кто идёт за другими, никогда не опередит их». Васнецов опасается, что может атрофироваться даже сама способность русских к самостоятельной творческой деятельности, необычайно, на его взгляд, понизившаяся «за двести лет подражания в искусствах и многих других областях». Он сдержанно оценивает реальные перспективы и грядущие судьбы национальной художественной промышленности, оговариваясь при этом, что «если бы явились благоприятные условия для развития самостоятельного русского художественного творчества в области художественной промышленности и вообще искусств, то наша роль и значение среди других народов мира в этом отношении были бы огромны»⁵⁸. Для васнецовского рассуждения, как и для статей Бенуа и Грабаря, характерно стремление воспользоваться этой темой для постановки более общего и широкого вопроса о сущности и значении национального фактора в искусстве. Согласно Грабарю, «первые поиски за „Русью“» восходят ещё к эпохе романтизма. Он считает, что Венецианов, к примеру, никакой Руси так и не нашёл. Сочинения же в «русском духе» Шервуда, Тона, ропетовские петушки, стасовская Русь вызывают у него только насмешку. Первыми, как ему представляется, почувствовали эту исконную Русь Васнецов и Суриков. Особая заслуга последнего в том, что творил он без всякого намерения «отыскать куда-то утерянную Русь».

Грабарь настойчиво требует «меньшего выжимания из себя во что бы то ни стало русского духа», полагая, что дух этот сам скажется в работе художника. Критик уверен, что нужно творить высокое и прекрасное искусство, не заботясь о том, что от него «не слишком будет пахнуть Русью»⁵⁹. Грабарь очень верно подметил тенденцию к всё более глубокому постижению национально-особенного, делающую приблизительным, поверхностным и чисто бутафорским едва ли не каждый предшествующий этап самобытного творчества. Погоня же за неуловимым «фантомом» истинно русского представляется ему тем более бессмысленной, что к данной цели в значительно большей степени приближаются мастера типа Сурикова, вовсе не ставящие себе нарочито подобной задачи. Кроме того, для Грабаря уже совершенно очевидно, что самобытно русской была не только культура допетровской Руси, но и культура всего петербургского периода. Эта мысль очень существенна для понимания трактовки мирискусниками исследуемой проблемы. Их отношение к русскому искусству XVIII — первой половины XIX столетий, т.е. к эпохам, когда броские черты национальной самобытности, казалось, отсутствуют, с наименьшей определённо выявляет особенности их философско-эстетических воззрений, чем полемика о возможностях национального возрождения русского народного и профессионального искусства «рубежа веков». Поэтому восприятие мирискуснической критикой двухвекового прошлого русского искусства и обусловленность этого восприятия мировоззренческими предпосылками требуют внимательного рассмотрения.

Достаточно всерьёз задуматься над отношением мирискусников к художественному наследию прошлого, над той переоценкой ценностей, которую они произвели, над отбором традиций, а также над тем, как это отразилось в их собственном творчестве и творчестве ближайших преемников, чтобы почувствовать в полемических выпадах напряжённые поиски нового эстетического мировоззрения, осознанное стремление расчистить пути для русского искусства последующей эпохи.

Своеобразие исторических судеб страны ярко запечатлелось в особенностях её духовной жизни. Петровские реформы положили существенную грань между двумя эпохами развития русской культуры. Соотношение национальной традиции и иноземных влияний в ней изменилось коренным образом. Она подверглась сильному творческому воздействию со стороны Запада и, по мере усвоения и переработки разнохарактерных импульсов и влияний, заметно меняла свой облик, включаясь в русло общеевропейского культурного движения. В этот период здоровое недоверие к отжившим устоям и формам принимало подчас характер нигилистического отношения к традициям древнерусской культуры. Ибо в собственном непреодоленном прошлом видели главную помеху прогрессу. И решительный разрыв с этнической ограниченностью в сфере духовной жизни воспринимался как способ преодоления эстетического консерватизма.

Потом наступила реакция на это. Начались непрекращающиеся попытки выявить «подлинный» генезис русской национальной культуры, узнать, в чём же заключается её исконная самобытность. Явились бесчисленные «восстановители народной старины», в глазах которых допетровское прошлое получило особую цену и значение как фундамент пробудившегося национального самосознания. Упрощённо-националистический подход к проблеме заимствований и влияний не позволил им увидеть специфически русский характер всей послепетровской культуры. Нигилистически отвергается уже весь «петербургский период», ширятся консервативно-романтические увлечения, в среде наиболее истовых «защитников национальных устоев» укрепляется «почвенническое» понимание патриотизма, растёт стремление гальванизировать допетровское прошлое. Естественно, что подобного рода реакционно-националистические тенденции встретили резкий отпор со стороны прогрессивно настроенной части русской интеллигенции. Разгорелись газетно-журнальные и эпистолярные схватки: «Вопрос о значении Петровской реформы сделался у нас коренным вопросом публицистики»⁶⁰. То или иное решение этого «коренного вопроса», быть может, наиболее примечательно в понимании самой природы «национального» виднейшими представителями мирискуснической критики.

Взгляд Бенуа с особенной ясностью выразился в программной статье редактируемого им издания «Художественные сокровища России». «Необходимо выяснить также наше отношение к национальному искусству. Мы верим, что те формы, которые когда-то естественно выросли из русской почвы, ближе русскому сердцу, что, вдохновляясь ими, русский художник скорее найдёт себя, найдёт выражение своего пока ещё мутного идеала, нежели глядя па чужеземные образцы искусства и подражания им. Однако петровская реформа и у русского художества не прошла бесследно. Перестать теперь быть европейцами, ограничить себя стеной от Запада — было бы странно и даже нелепо. Художественные сокровища, хотя бы и иностранного происхождения, нашедшие себе приют в России — в сущности уже больше не чужие, а наши. Некоторым же из нас, так сказать «петербуржцам», они даже более близки, нежели самое коренное русское. Но это явление не случайное, да и вовсе не предосудительное для русского художества. Быть может, только слияние этих двух начал — русского и общеевропейского — создаёт истинно русское искусство, равное по значению великим, потому что общечеловеческим, творениям Пушкина, Гоголя, Достоевского и Толстого. Пора русскому искусству сбросить с себя славянофильскую мурмолку и вспомнить, что не в известных внешних приёмах лежит основание его величия и прелести, а в духе — безусловно свободном вдохновении. Вот почему, наряду с произведениями нашего отечественного искусства, мы не побоимся давать всё то чужое, европейское, что хранится в пределах России, вот почему также мы обратим одинаковое внимание на то, что было сделано как до, так и после Петра»⁶¹.

Бенуа продолжает ту линию русской общественной мысли, представители которой в реформах Петра видели не только резкий разрыв с прошлым, но также известную преемственность национального духа. Он решительно возражает против попыток свести всё самобытно-русское лишь к проявлениям патриархальной отсталости. Но, резко выступая против самодовольного безразли-

чия к творческим достижениям европейских мастеров, неустанно подчёркивая опасность национального фетишизма, Бенуа в то же время настойчиво стремится привести достаточно чёткие разграничительные линии между русской послепетровской и западноевропейской культурой. Русские художники последних столетий не кажутся ему «европейцами без нации», ибо «русское» в конце XIX века не может исчерпываться Москвой XVII века⁶². Говоря, скажем, об екатерининской поре, Бенуа не забудет отметить: «В то „европеизирующее“ время русский народ был действительно ещё русским, в нём жила мощная своеобразность»⁶³. Ибо XVIII и XIX столетия рассматриваются им как плодотворная и глубоко самобытная полоса русской национальной жизни. И этой основной своей идее Бенуа остался верен во всей своей дальнейшей исключительно интенсивной критической деятельности. В 1900—1910-е годы, когда Бенуа считал себя уже достаточно иммунизированным против «ереси национализма», он последовательно проводит её в многочисленных статьях, не только постулируя, но и снабжая убедительной конкретной аргументацией.

В своём существе мысль Бенуа сводится к следующему: «в петербургский период» линии европейских влияний, пройдя сквозь плотный российский фильтр, преломляясь в контексте местных традиций, сообразно национальным эстетическим критериям, взаимно перекрещиваясь и наслаиваясь, дают памятники глубоко самобытной культуры. И хотя в каждом из таких памятников легко обнаружить те или иные детали, уводящие в круг конкретных западноевропейских аналогий, их стилистическая общность отчётливо ощутима, их национально русская принадлежность не вызывает сомнений.

Так видится ему сложная взаимосвязь прошлого, настоящего и будущего русского искусства. Иного пути он не мыслит. Поэтому Бенуа, а за ним и другие мирискусники, в своей публицистике и в своём искусстве так высоко поднимают именно петербургский период русской истории. Славянофильскому и неославянофильскому культу древней Москвы противопоставляют они культ молодой столицы, не уставая подчеркивать при этом её чисто русский («новорусский», «европейско-русский») характер. В статье «Живописный Петербург» Бенуа равно осуждает и «европейскую дурного тона косметику», т.е. здания в стиле «модерн», и «некстати выросшие среди ампира, луковицы церквей», «пёстрые кричащие изразцы», стасовские дома с петушками, полотенцами и другими «русскими деталями». Его откровенно смешит это, как он называет, «лакейство перед Москвой, желание порусеть, стать симпатичнее»⁶⁴. Он настойчиво подчёркивает красоту специфически петербургских построек, а также их характерно национальный облик. Такое отношение к Петербургу разделялось большинством художников «Мира искусства». Недаром эта статья Бенуа — «знаменитый крик его о красоте Петербурга»⁶⁵ — стала идейно-теоретическим обоснованием для живописных и графических работ Лансере, Яремича, Добужинского, Остроумовой-Лебедевой, посвящённых архитектурному пейзажу северной столицы.

Иное дело литераторы журнала. Литературный отдел был националистичней художественного. Для Мережковского «...Петербург ... какая-то огромная каменная чухонская деревня. Невытанцовшаяся и уже запакощенная Европа». Почти что «чухонская Пальмира», как называли Петербург славянофилы. Москва по Мережковскому роднее, «там пахнет старозаветным славянофильским бубликом ... лицо Москвы всё ещё напоминает лицо пушкинской Арины Родионовны — „голубка дряхлая моя“. Но что-то есть в этой дряхлости юное, вечное, что даёт понять, что не отречётся она от того, что здесь было»⁶⁶. Если Бенуа не видел смысла в назойливом противопоставлении Москвы Петербургу, считая, что давно уже «пора выбиться из славянофильских пеленок, пора перестать стыдиться „европейской“ стороны русской жизни и с большим участием отнестись к ненавистному Петербургу»⁶⁷ то Мережковскому упорно на ум приходит старое пророчество: «Петербургу быть пусты...» Вновь и вновь возвращается он к оценочному сопоставлению двух столиц: «Из русской земли Москва выросла и окружена русской землёй, а не болотным кладбищем с кочками вместо могил и с могилами вместо кочек». Весь петербургский период казался порой Мережковскому

омертвлением исконных начал, а потому ожидаемое национальное возрождение страны непосредственно связывалось в его сознании с концом Петербурга: «Смерть России — жизнь Петербурга: может быть, и напротив, смерть Петербурга — жизнь России»⁶⁸.

Бенуа пишет о Петербурге с восторженной приподнятостью. Он всегда рад случаю противопоставить просвещённый патриотизм культу патриархальной отсталости. И порой, вопреки своему всегдашнему стремлению избежать всякой догматической односторонности, в пылу полемической запальчивости, оценивая памятники древнерусской культуры, он допускает досадные промахи. Горюя о разрушении памятников близкой его сердцу эпохи, Бенуа сетует, что Академия художеств первостепенное внимание уделяет именно постройкам допетровской Руси. Для него же вся древнерусская архитектура — «какие-то кубики, на которые поставлены цилиндрики, увенчанные жалкими луковицами». Его бесит, что «многие „учёные архитекторы“ бьются доказать прелесть всяких порождений грубиянства и невежества..., что... печатаются роскошные книги, посвящённые отечественному убожеству»⁶⁹. Такая позиция была, конечно, заведомо уязвимой.

И буквально в следующем номере журнала *Философов* выступает с гневной отповедью Бенуа. Но, защищая древнерусское зодчество, и он не удерживается от попытки нанести ответный удар: «Насколько грубы, нехудожественны, бездарны, несамостоятельны и оскорбительны для всякого художественного глаза те «судки» колоссальных размеров, которые воздвигали в городах русских окраин «назло надменному соседу» разные патентованные профессора, настолько истинно прекрасны памятники зодчества, хотя бы столь ранние, как церкви Пскова или Новгорода»⁷⁰. Линия размежевания среди сотрудников редакции и его принцип выявились и в этом кратком споре достаточно отчетливо. *Философов* и впоследствии признавал, что заметка Бенуа задела прежде всего его национальное чувство: «я тогда обиделся за наши кубики, мне казалось, что посягают на что-то для меня священное»⁷¹. В своих бесчисленных «Художественных письмах» уже в 1910-е годы Бенуа как бы продолжает эту полемику, впрочем, больше никогда уже не нападая на памятники древнерусского искусства. Он видит свою задачу в ином: последовательно и настойчиво разъясняет критик глубокую «русскость» послепетровского искусства. Бенуа считал, что русское искусство только тогда выявит своё подлинное национальное лицо, когда окончательно преодолит тесные и жёсткие византийские шоры.

Его не смущают позднейшие заимствования: они не только в гораздо меньшей степени регламентируют самобытное творчество, не только не навязывают ему обязательного, всеунифицирующего канона, но, напротив, сами получают совершенно новое наполнение, приобретают совершенно иную функцию, становясь характерным явлением именно русской жизни. «Мы поняли, что белая усадьба с круглыми колоннами есть лучшее украшение русской деревни, что она есть (неотделимая часть русского пейзажа. При этом оказалось, что эти храмы-усадьбы совсем не подражание антике, а нечто своеобразное и даже «рождённое почвой», отвечающее условиям особой культуры, ничего с древней не имеющей общего <...> заимствования получили такие изменения, что самый характер заимствования в них исчез. В сотни раз более чужим кажется всё, что создано на основании забот о возвращении к «исконным русским началам»⁷². Особенно протестует Бенуа против насаждения построек в «русском стиле» в Петербурге, городе, основанном «во имя прогресса», ибо всякие напоминания о «Московии» получают здесь с неизбежностью «значение каких-то ретроградных манифестаций». Он уверен, что «будущие поколения будут взирать на вспышку архитектурного национализма... как на одно из самых болезненных явлений в истории искусства»⁷³. Такой взгляд во многом определён тем новым отношением к искусству классицизма, которое складывалось у него в 1900—1910-е годы.

В начале 1906 года Бенуа публикует программную статью «Художественные ереси», где резко выступает против засилья индивидуализма. Это была первая попытка сколько-нибудь серьёзного теоретического обоснования неоклассицизма или, быть может, даже неоакадемизма как необходимой реакции на неоромантические искания конца XIX века. Бенуа оказался замечательно прозор-

лив. Немного погодя, в том же «Золотом Руне», редакция которого, публикуя его статью, спешила подчеркнуть своё несогласие с основными её положениями, всё чаще будут раздаваться призывы к соборности, к искусству большого стиля. Особенно характерна мечта о неоклассике для ведущих критиков «Аполлона». Призывы к преодолению индивидуалистического произвола предопределялись в художественном мирозерцании зрелого Бенуа мечтой о единстве и цельности духовной культуры всего мира. И самую проблему «классичности» он истолковывает не в плане канонизации каких-либо заранее данных образцов, а в смысле тяги к созданию всеобщего художественного языка. Классика для Бенуа — универсальные и длительно действующие традиции, нестареющие и необесценивающиеся основы дальнейшего развития искусства.

Для него показательно именно стремление найти органический синтез общечеловеческого и национально русского. «Родное и вселенское» постоянно сталкиваются в литературном наследии Бенуа, и выбор его неизменен: он постоянно отдает предпочтение «вселенскому». Не экзотической характерности внешних примет национального, а более отвлечённой и условной нормативности, закладывающей прочную базу для дальнейших исканий. «От классики дороги открыты во все стороны, — считает Бенуа, — познав эти основы „грамматики вообще“, легче говорить и «на своём родном языке». Национализм же воспринимается им как «род национального самоубийства», поскольку «подрывает самые живительные начала того или иного народного организма»⁷⁴. Прославляя «классику», он хорошо видел опасность её догматического истолкования. И всё же мертвящий византизм старорусской традиции представляется ему главной опасностью. Наследие допетровской культуры кажется ему уже внутренне омертвелым и обречённым на неизбежную гибель. Поэтому брать его за исходный пункт художественной ориентации не только бессмысленно, но и губительно.

Для Бенуа «Россия и всё русское составляет огромную и необходимую часть общечеловеческой души, и эта часть должна жить и развиваться наравне с другими, иначе гармония психологии человечества нарушится»⁷⁵. Но, столь высоко оценивая вклад русской культуры в общечеловеческую, он именно поэтому решительно выступает против тенденций к её самоизоляции: «Страна, давшая Глинку и Гоголя, Достоевского и Римского, Толстого и Чайковского — не имеет права запирается за своими стенами. Она принадлежит всем, и даже тогда, когда все от неё отворачиваются, долг её — напоминать о своём великом и прекрасном значении»⁷⁶. Нередко говоря о величии русской художественной культуры, он склонен порой даже согласиться с идеей о её особой мессианской роли в жизни европейского человечества. Но его весьма огорчает, что идея равноправия русского искусства назойливо подменяется идеей о необходимости победоносного его шествия на Запад. «Я был бы в отчаянии — замечает он по поводу громкого успеха „дягилевских сезонов“, — если бы этот триумф означал вытеснение типично западного искусства типично русским». Он осуждает все проявления «нескромного патриотического кликушества» призывал радоваться победам «без низкого чванливого чувства, с сохранением огромного уважения к той среде, которая доставила этот триумф»⁷⁷.

Констатируя «значительный подъём русской школы живописи», Бенуа не забывает уточнить, что этот подъём «был обусловлен именно иностранным влиянием»⁷⁸. Порой мысль о единстве русской и европейской культур осложняется дополнительным оттенком, когда акцент делается на внешне-национальной сущности истинного искусства: «Врубель принадлежит не „к русскому“ искусству, а к искусству в России...» Как общее правило, художники лучше знают свою родину и потому лучше изображают родное, но из этого не следует, что национальный характер относится к достоинствам их произведений»⁷⁹. Этот взгляд вряд ли можно объяснить лишь полемической запальчивостью, с которой Бенуа отстаивал идеи своей книги о русской живописи.

Спустя десятилетие, он разовьёт и углубит его в статье о еврейской выставке. Достоинство даровитых художников как еврейских, так и всяких других, критик находит не в их национальной специфичности, а в «близости к известным общечеловеческим началам». И, указывая на Фи-

дия, Достоевского, Буше, настойчиво усиливает свою основную посылку: «как раз не потому все названные художники хороши, что они национальны, а потому, что им дано своими национальными чертами придать интерес, выходящий за всякие пределы общепринятого утверждения: «всё народное действительно прекрасно». «От того ли оно прекрасно, что народно, — спрашивает Бенуа, — или оттого прекрасно... что прекрасно?»⁸⁰. Подлинное величие художника он видит не в специфически национальном воплощении своих идей, а в способности безмерного поглощения идейно-художественного наследия всех народов и переработки его для творческих открытий, имеющих значение общечеловеческое, т.е., по Бенуа, истинно художественное. Даже в произведениях древнерусского искусства он видит не только «ветвь того могучего древа, которое принято называть Византией», ему важно обнаружить также связь между новгородской иконописью и искусством «северного Запада Европы», и это выпячивание «общности культуры для всего Севера Европы» необходимо, чтобы «лишний раз поднять голос протеста против тех, кто во что бы то ни стало старается выделить Россию из общей семьи европейских народов», лишний раз подчеркнуть, что Россия — законная часть европейского целого и все самое лучшее из созданного ею, было создано «при слиянности нашей культуры с культурой наших соседей и братьев».

Бенуа возмущён тем, что в искусстве Византии стремятся найти «твердыню нерушимых традиций, приверженность к которым спасает нас от „гнилого Запада“, сообщает нашей истории совершенно особый характер какой-то забальзамированности и предохраняет нас от тления». Его потешает попытка использовать византийское искусство в качестве противоядия «заразе Возрождения», лекарственного средства «против античности, против язычества, отравившим, согласно многим, весь мир по ту сторону Немана». Сам он в распространении византийского искусства видит способ проникновения на Русь «языческой красоты позднего эллинизма»⁸¹. Проблема самобытности русского искусства остаётся существенно значимой для Бенуа на всём протяжении его долгой жизни. На разных этапах критической деятельности проявляются различные грани в её понимании и трактовке. Однако все его высказывания по этому поводу, разбросанные в бесчисленных статьях, книгах и письмах, свидетельствуют, что Бенуа обладал глубоко прочувствованным единством исходной позиции в решении данного вопроса.

Сущность этой позиции, вытекающей из самого характера его мироощущения, сам Бенуа определил таким образом: «Действительно, я всегда был склонен глядеть в то окошко, что прорубил Пётр и через которое так интересно и занимательно любоваться всей стелющейся перед взором мировой панорамой! Верно и то, что об этом окошке я не уставал напоминать, приглашая в него поглядеть и получить от того великое удовольствие и пользу. Однако это не означало, чтоб я преуменьшал значение того, что находилось в более близком контакте со мной, что меня окружало, чем я дышал. Напротив, я испытывал радость особой силы, когда открывал вокруг себя примеры, однородные с тем, что было там „за окошечком“»⁸². Верность этой автохарактеристики убедительно подтверждают статьи Бенуа 1910-х, 1920-х, 1930-х годов, его письма на родину, мемуары. Бенуа, неизменно подчёркивающий общность русской и европейской культуры, видит истоки национальной самобытности в чём-то совершенно ином, нежели следование допетровским традициям. В число памятников характерно русских он охотно включает не только произведения русских художников «европействующего» толка, но также многие произведения работавших в России иностранцев. Он всячески приветствует усилия Дягилева, направленные, как ему представляется, прежде всего на то, чтобы «доказать перед лицом Европы, что мы ещё живы, что у нас есть ещё „живая душа“, драгоценная для всех душа, а не только самовар с кнутом»⁸³.

Но критик нигде не конкретизирует, в чём же именно заключается эта самая «живая душа» русского национального искусства. Бенуа не рекомендует искать её в «экзотической пикантности», но, когда необходимо как-то конкретизировать специфичность русского вклада в мировое искусство, он неизбежно сбивается на рассуждения о нравственно-религиозных идеалах, будто бы имманентно присущих русскому национальному сознанию. Не сомневаясь в коренной самобыт-

ности русского искусства, он стремится обосновать её подспудными духовными исканиями, а не внешней характерностью тех или иных черт. Впрочем, Бенуа никогда не заостряет этих своих положений. Для него гораздо важнее акцентировать общность русского и европейского искусства, а не фиксировать внимание на сущности их различий. И всё же этот упор на духовные начала русской самобытности сближает его с позицией Философова и других «русифильски» мыслящих авторов. Все они, не исключая и Бенуа, считали религиозный мистицизм одним из наиболее исконных и значимых свойств русской духовной сущности. Именно в дискуссиях о религиозных проблемах делались неоднократно возобновляемые попытки достичь желанного компромисса между «русифильской» и «западнической» группировками в редакции, и каждый раз обнаруживалась пропасть, разделяющая спорящих, и невозможность эту пропасть окончательно преодолеть.

Сопоставляя убеждения религиозные и национальные, не следует думать, что речь идёт о понятиях абсолютно несоотносимых. Конечно, они принадлежат разным сферам, но разным сферам единого сознания. Выступая синхронно, они взаимообуславливают друг друга. И эта их весьма опосредованная внутренняя связь открывает чрезвычайно существенный аспект проблемы. Мережковскому, для которого все позитивистские увлечения русской интеллигенции «только волны мёртвой зыби, идущей с Немецкого моря в Балтийское»⁸⁴, важно подчеркнуть национально-единительный характер религии, её охранительный смысл. В православии он видит «самое действенное русское противоядие от западноевропейского яда»⁸⁵. Подчёркивание естественной гармонии национального духа с православной религиозностью, характерное для славянофильской публицистики, вновь воскресает на страницах «западнического» журнала. «Православие так же нужно ему для русского стиля, как самовар и блины», — заметил Н. Бердяев о писателе В.В. Розанове. Отчасти это характеризует умонастроение всех тогдашних поборников национально-религиозного возрождения. Имманентная религиозность не случайно так выпячивалась ими. В ней коренились, по их понятиям, «главнейшие начала исконного русского самосознания»⁸⁶.

С достаточной откровенностью говорится об этом в статье Д. Философова «Национализм и декадентство»⁸⁷. Это полемический отклик на серию статей близкого «Миру искусства» литератора П.П. Перцова, которые впоследствии были изданы отдельной книгой⁸⁸. Идеи этих статей с сильным привкусом политического шовинизма, с бодряческими призывами к империалистической экспансии, покоробили Философова. Для него это «давно набившие всем оскомину утверждения всех представителей официальной народности». Он негодует, что Перцов свёл национальную проблему с небес религиозно-мистических рассуждений на грязную землю реальной империалистической практики. Идея религиозная представляется Философову стержневой для проблемы национальной самобытности русской культуры. Не найдя её, он заподозрил Перцова даже в сочувствии (явно не свойственном этому литератору) народнически позитивистскому пониманию идеи национального. «Неужели Перцов не чувствует, — пишет Философов, — что таким упрощением вопроса он невольно потворствует грубым интересам так называемой „интеллигенции“? Науку с телефонами возьмём с Запада, тулупы с самоварами — с Востока, и дело в шляпе. Но ведь то же говорит и наш „самобытник“ Стасов. Он всю жизнь боролся за „национальность“ в художественном творчестве. Но за какую „национальность“? За русскую? Конечно нет, потому что России без религии — нет и быть не может. Стасов же, проповедуя „самоварную живопись“, вместе с тем отрицает основу русского самосознания».

Рассуждение, характерное для мирискуснической критики, отрицающей за передвижниками право называться национальными художниками именно из-за острой тенденциозности их искусства, его обличительно-проповеднической направленности. Мирискусники считали передвижнический реализм явлением чужеродным, не имеющим глубоких корней в предшествующей традиции и шансов преемственности. «...Расточаемые с такой щедростью передвижничеству эпитеты „национального“ и народного искусства лишены какого-то бы и и было значения; это не что иное, как результат самомнения невежественной критики, возмнившей, что нравоучительный

анекдот — самая характерная особенность в творчестве русского народа», — замечает Яремич, не устававший дивиться «ослепленению и недобросовестности людей, которые могут считать передвижничество выражением русских народных вкусов и идеалов»⁸⁹.

Особенно на этом настаивает Философов, которого не устраивает в передвижничестве дух позитивизма, чуждый всякой мистике. Искусство передвижников, на его взгляд, «было по преимуществу „интеллигентское“, „народническое“, а не народное». Резче всего он нападает на В.В. Стасова, который «в своих заботах о так называемом „русском стиле“» проявил, по его мнению, «много первобытного варварства», которому к религиозным вопросам мешал подойти «воинствующий материализм Бюхнера и Молешотта». Игнорируя религиозно мистическую сторону русской культуры, Стасов (как полагает это Философов) опустил самое существо национального духа и поэтому, естественно, должен был пройти мимо всего истинно прекрасного в традициях старорусского искусства. Стасову противопоставляется В. Васнецов. Главную заслугу этого мастера Философов видит в попытке воскресить былое значение церковной живописи. В этом смысле Васнецов кажется ему «по тенденциям своим гораздо демократичнее Стасова»⁹⁰. Стасов, с его горячей проповедью национальной тематики, Философова уже не устраивает, ибо для него важна не тема, а национальный дух, который он нередко отыскивает в церковном национализме исторического русского православия.

События 1904—1907-х годов заставили Философова несколько изменить свою позицию. Опасность узкого национализма стала гораздо заметнее. В политической жизни «торжествует погодинский маскарад, всё время сбивающийся на Варфоломеевскую ночь». В этих условиях всё, что носит ярлык исторических начал, «оказываются годным лишь для того, чтобы как-нибудь прикрыть обыкновенного городского». Разбуженные черносотенные инстинкты пугают его. Он стремится отмежеваться от погромщиков типа Пуришкевича. Усиливаются его оппозиционные настроения. Это был период заметного общего полевения русской либеральной интеллигенции. Даже мистически настроенные консерваторы типа Мережковского и Розанова видели в революции пророчески-религиозный смысл. Охранительные тенденции прихотливо сочетались у них с либеральными, и несмотря на объективный консерватизм своих воззрений, они искренне считали себя прогрессистами. Коренной же мировоззренческой ломки у них в этот период всё же не произошло.

В эти годы усиливаются оппозиционные настроения Философова его ориентация а становится в это время более западнической. А западничество «это непременно возвращение на родину, но только с расширенным кругозором». Зачем акцент снова смещается: «Националистом быть можно и нужно, но только пройдя через Запад, не поступаясь ни одним из завоеваний общечеловеческой культуры»⁹¹. Позднее к нему придёт осознание того, что необходимо «привнесение фактора национальности в область искусства». И, едва оправившись от страха перед угрозой националистической истерии, он вновь настойчиво возвращается к проповеди художественного национализма: «Национальный вопрос стоит на очереди дня. Вернее вопрос русской культуры. Если есть здоровое ядро в национализме, то оно должно бессознательно проявляться во всех областях народного творчества, следовательно, и в искусстве»⁹².

Для Философова в этот период определяющим было влияние Мережковского, который ещё в начале 1890-х годов мечтал, чтобы случилось «то великое чудо, которое можно назвать сошествием народного духа на литературу»⁹³. Ратуя за развитие национального самосознания, Мережковский связывал его с проповедью «обновлённого христианства». Но идея мирового призвания России, ожидаемое грядущее торжество русского национального духа неразрывно соединяется в его сознании с эсхатологическими переживаниями и предчувствиями. Мережковский настойчиво подчёркивает, что именно отношение к Петру и его реформам стало водоразделом русского славянофильства и западничества. Оба течения, на его взгляд, впали в догматическую односторонность. Преодолеть её пытались Вл. Соловьёв и Достоевский. Мережковскому весьма импонирует их стремление ускорить слияние этих течений русской мысли, примирив все противоречия на ос-

нове мистико-религиозной. Его внимание сосредоточивается именно на религиозных исканиях. Именно в возврате к религии, к обновленной церкви видит он возможность самого существования грядущей русской культуры. Сходное мироощущение было свойственно и Василию Розанову.

Следует оговориться, что ни Мережковский, ни Розанов, ни Философов, ни другие литераторы журнала не были создателями стройной по своей концепции идеологической системы. Испытывая перекрещивающиеся воздействия со стороны К. Леонтьева, Н. Данилевского, Н. Страхова, а также со стороны Достоевского и Вл. Соловьёва, их мировоззрение так и не сложилось в осознанную, чётко формулируемую систему. Из старославянофильского учения заимствовали они концепцию русского духа как чего-то вневременного и внесоциального, рождённого религиозно-мистическим «национальным» мирозерцанием. У славянофилов же почерпнули и систему понятий для рассуждений об особенностях этого специфически национального духа. И вместе с тем были верны Владимиру Соловьёву в его критике государственно-политического национализма поздних славянофилов. Настаивая на том, как важна «теплота религиозной жизни», возможная лишь «в живой связи с исторически сложившейся церковью», они проповедовали обновление религии, видели источник этого обновления в народе. Они искали интеллектуальных контактов с иерархами церкви, которые требовали подчинения традиционно догматическому мышлению, и одновременно мечтали воскресить в православии «дух пророчества», подавленный церковной авторитарностью, хотели обновить и оживить православную веру, дать ей новую современно-устойчивую опору и не могли в самих себе преодолеть индивидуалистическую, либерально-интеллигентскую закваску, тягу к свободомыслию и критицизму.

Отношение к религии у «западнической» группировки было иным. Религиозный мистицизм для «ядра» мирискусников — скорее преходящий момент духовной жизни, а не художественной практики. Критики Нурок и Нувель были весьма далеки от национально-религиозных концепций. Несомненно, что религиозное чувство присуще мирозерцанию Бенуа. Он постоянно говорил об этом утверждающе. Однако ни его публицистика, ни обширнейшая переписка, ни мемуары — ничто не даёт возможности с достаточной достоверностью установить характер его верований, их отличительные свойства. Религиозность Бенуа не вызывает сомнений, но она имеет очень широкий, отнюдь не догматический, не ортодоксально-церковный, а скорее нравственно-философский характер. Вот эта-то «персональность» религиозного чувства, включающего гуманистические элементы самых разнообразных религиозных систем, эта трансформация веры в морально-этический и философский план вызвала возражение богословствующих мыслителей. В религии Бенуа они сумели разглядеть проповедь эстетического сенсуализма, лишь облечённого в религиозную терминологию. Проблему религиозного воздействия искусства Бенуа рассматривал сквозь призму эстетического наслаждения божественной сущностью Красоты. «Довольно игривого легкомыслия в отношении к божественному, остроумной софистики и полуверы, — утверждает он. — Нужно поверить и молиться». Только кому же он призывает молиться? Оказывается тому, «кто с самых первых дней создания ведёт священный хоровод красоты», т.е. Аполлону. И «единственный гимн, угодный ему, это создание красоты, но непреходящее просветление всей жизни и самого человека красотой»⁹⁴.

Рассуждая о кризисе современного ему интеллигентского сознания, о кризисе веры, о том, что все традиционные религиозные и философские системы обветшали, об ожидании нового откровения, о возрождении живого творческого культа, Бенуа приходит к выводу: «искусство есть культ», служение обожествляемой им Красоте. «Религией» Бенуа оказывается, таким образом, вера в «верховный смысл» творческой свободы, в самоотверженное служение художника Аполлону, в просветление Красотой. Именно благодаря своей нерушимой вере в просветляющие возможности искусства, Бенуа отвергает эсхатологические предвещения Мережковского, выступает против религиозного доктринерства неохристианских мыслителей. Всё это так. И всё же это не даёт

повода выдавать мистико-идеалистический в своих основах эстетический сенсуализм Бенуа за «стихийный материализм мировосприятия»⁹⁵. Иное дело, что эта его привязанность к величайшим проявлениям художественного гения всех эпох и всех народов помогла ему преодолеть предвзятую односторонность ревнителей исключительности русского национального духа. Эта кровная привязанность к конкретным художественным ценностям питала в немалой степени его «эллинизм», своеобразное «пушкинство», понимаемое как способность к широчайшей отзывчивости, к усвоению разнообразнейших влияний. Не случайно свою критику принципиального «эстетства» Бенуа Философов кончает призывом «долой искусство как религию»⁹⁶. И, защищая свою позицию от критических выпадов Философова, упрекающего его в культе узкого профессионализма, культе ремесленной сделанности художественного произведения, Бенуа ещё более усиливает свою исходную посылку: «Главный вопрос именно в том: есть ли искусство религия или нет. Под религией я не разумею те или иные догмы, то или иное отношение к Богу, а самое присутствие Бога». Для него «талант и есть дар божий, отражение улыбки Божества, а иногда и гнева». И, призывая к культу мастерства, он призывает к подвигу «во имя Аполлона»⁹⁷.

В культе красоты Бенуа отталкивается от воззрений Вл. Соловьёва, энергично защищавшего самоценность искусства, предназначение которого лишь в том, чтобы родить Красоту. Красота же должна «спасти мир», придать вечную жизнь всему временному. Следует вообще отметить сильнейшее воздействие идей Вл. Соловьёва на всех идеологов «Мира искусства». Достаточно сильным было и влияние Достоевского. «Пушкинская» речь Достоевского, где «мировая отзывчивость» поэта, в чьих словах «засияли идеи «всемирные», где эта вселенность русского духа трактовалась как «главнейшая особенность нашей национальности», по-разному переосмыслилась в среде мирискусников и оказала существенное воздействие на их представления о месте и роли русской культуры. Взгляды Философова, боровшегося «за единую религиозную культуру»⁹⁸, во многом разделяет и Дягилев. Понятие народности неразрывно связывается у них с религиозностью, которая трактуется как неотъемлемая черта и сущность русской жизни. «Возможно ли теперь в России серьёзное религиозное движение? Ведь это, другими словами, вопрос — быть или не быть современной культуре», — писал Дягилев А.П. Чехову, приглашая его редактировать «Мир искусства»⁹⁹. Акцент не случайно делается на всей современной культуре, а не только на современной русской культуре, которая представляется единственно способной оплодотворить духовную жизнь человечества. Поворот мысли для Дягилева весьма характерный.

Для Бенуа же православие никогда не было неперенным признаком, исторически характерной особенностью русского национального духа. Отсюда понятны его постоянные выступления против узкого национализма, против тенденций к противоестественной самоизоляции русской культуры. Идеалам националистически замкнутым, питающимся идеями русского мессианизма, противопоставляет он свое стремление опереться на духовные устои всей европейской культуры, проповеди «национального герметизма» — «всемирную отзывчивость» «братски близкого» ему Пушкина. Он глубоко уверен, что только в «рождении всемирного искусства и объявится Новый Иерусалим, здесь и произойдёт перевоплощение человечества в высший порядок». И в этом как-то проясняется пресловутое «общеевропейское латинство» Бенуа, его любовная привязанность ко всем прекрасным образцам мирового искусства. Это «латинство» предопределено не только и не столько его «породой», сколько соображениями идейного порядка, ибо, по его убеждению, «всемирным станет искусство, созданное всем миром»¹⁰⁰.

Этот эстетизм, даже гиперэстетизм Бенуа стал своеобразным противовесом националистически окрашенной «религиозности» Мережковского, Философова и других неохристиан, настойчиво подчёркивающих мистическую и провиденциалистскую основу русского православия и его всеопределяющую роль в развитии национального самосознания. Основы жизнеощущения Бенуа и всего «ядра» «Мира искусства» были иными. Характер религиозных воззрений становится одним

из важнейших критериев, с помощью которого оценивается постановка проблемы национальной самобытности в каждой из столкнувшихся в редакции группировок. Именно на этой почве произошёл раскол, о чем вспоминают И. Грабарь и В. Брюсов¹⁰¹. Богословствующие литераторы выступили в основанном ими журнале «Новый путь», на страницах которого не прекращались попытки обнаружить в религиозной мистике важнейшую характеристическую черту русского национального самосознания. С этих позиций новопутейцы подвергли критике эстетство «язычествующей» мирискуснической критики. Обнаружив налёт эстетического сенсуализма в одной из статей А.П. Нурока — «этого петербургского парижанина»¹⁰², З. Гиппиус выступила с резкой критикой постановки религиозно-философских проблем в «Мире искусства». Она обрушилась именно на язычески эллинский характер религиозности представителей «эстетствующей» группировки, на их стремление подменить православную веру религией искусства, обожествлением Красоты.

Взаимосвязанность и взаимообусловленность проблем религиозно-философских и эстетических с особой отчётливостью раскрылась в краткой полемике Бенуа и Мережковского, опубликованной в «Новом пути». Обмен открытыми письмами обнажил мировоззренческие основы спора о проблеме национального. В них был вынесен на поверхность идейно-психологический «подтекст» всех разногласий. Ясно обнаруживалось, что водораздел «западнического» и «русофильского» крыла в «Мире искусства» был положен как различием жизненной настроенности членов редакции, так и особенностями их религиозно-философских воззрений. Полемике на этот раз открыл Бенуа. За флёром мистико-идеалистической фразеологии угадывается его стремление защищать от упреков своих националистически ориентированных оппонентов своеобразное «парнасство» западнического крыла «Мира искусства». Словопрения о непримиримой разности русского и европейского духа его не очень-то занимают. Мережковский же, напротив, своё внимание концентрирует именно на этом. И сущность его ответного письма как бы расшифровывает ту философию исторической жизни страны, которая афористически четко выражена в знаменитом стихотворении Тютчева: «Умом Россию не понять...» Именно с этих позиций он отвечает на полемический выпад Бенуа¹⁰³.

В «Мире искусства» была с одобрением встречена программа «Нового пути», манифест этого журнала, в котором «осмеянный отцами мистицизм» трактовался как «единственный путь к верному и светлому пониманию мира, жизни и себя». Естественно, что одобряет её Философов, вскоре ставший редактором этого журнала. Он заметил преемственную связь новопутейцев со славянофильством, ему симпатичны попытки вырвать религиозную мистику и национализм из рук «правых», сделать их достоянием интеллигентского либерализма. Философов хорошо понимает трудность подобной задачи: «Благодаря историческим условиям русской действительности, религиозное миропонимание стало у нас синонимом обскурантизма, получило привкус чего-то донельзя реакционного». Он не скрывает, что мистики-русофилы в реальной общественной атмосфере тех лет кажутся либо юродивыми, либо корыстными лицемерами. Поэтому так необходимо, считает он, сразу же принципиально отмежеваться от официального патриотизма, от шовинистской великодержавной политики. Этому учит и опыт славянофильского движения. «Эта искусственная связь со сродными по внешности, но глубоко противными по сущности «единомышленниками» была ахиллесовой пятой славянофильства. Романтизм не выдержал железных объятий казёнщины»¹⁰⁴.

В сущности той же опасности, грозящей русофильствующим мистикам его времени, и опасается Философов, имея в виду, прежде всего, петербургские религиозно-философские собрания. Он тревожится, что в своём стремлении «национализировать» религию они могут слишком тесно сомкнуться с православно-русификаторскими притязаниями черносотенной части духовенства и тем самым отпугнуть национально настроенных либеральных интеллигентов. Его заботит, прежде всего, именно отношение русского либерализма к национально-религиозным исканиям. Собственно стремлением «разорвать кощунственный союз религии с реакцией»¹⁰⁵ руководствовались идейные вдохновители «Нового пути», задачей которого было «доказать, что религия и реак-

ция ещё не синонимы»¹⁰⁶. Задача, что и говорить, сложная. Особенно в стране, «где связь религии с реакцией не отвлеченная, а самая реальная, кровная, иногда кровавая»¹⁰⁷. Эти неославянофильские увлечения были подмечены уже тогдашней марксистской критикой¹⁰⁸. Эволюция русского либерализма была такова, что к началу XX столетия он всё больше поворачивал от традиционного западнического позитивизма к религии и шовинизму, «русский либерализм выролдился в национал-либерализм»¹⁰⁹.

Возрождение элементов славянофильского мировоззрения, если и приветствуется мирискуснической критикой, то с обязательным стремлением очистить его от политического подтекста. Особенно же горюет о разрыве религиозно-националистической мысли и живой практики искусства Философов, уповающий, что «русофильски ориентированная критика сможет раскрыть художникам «неосознанные связи со своим народом». Отмечая, что славянофильство «осталось поразительно маловлиятельным в сфере современного искусства», что последующее поколение художников «находилось уже всецело в подчинении у западников», он объясняет это наступательной активностью ирогрессистской мысли, которая ставила перед мастерами искусства актуальные и глубокие проблемы. «Молодой „передвижник“ находил у представителей литературной учёности» то, что ему надо, художник же, искавший элементов своего творчества в русских национальных началах, должен был руководиться самостоятельно, пробираться через дебри огромного, но сырого материала исследований русских учёных... Такое положение сохраняется и в начале XX столетия, хотя, по мнению Философова, уже настал «самый удобный момент, чтобы русское художественное творчество ввести в русло русской национальной мысли»¹¹⁰.

Стремление «русское художественное творчество ввести в русло русской национальной мысли» было присуще не только Философову. Оно воспринималось уже наиболее внимательными современниками как позиция «Мира искусства» в целом, как его основная миссия, как его стратегия. И это во многом справедливо. Достаточно вспомнить характер выставочной деятельности «Мира искусства», где отчётливо выступала задача пропаганды русской культуры предшествующих эпох. Достаточно изучить каталоги выставок самой этой группировки за все годы её существования, чтобы убедиться, что рядом с такими мастерами, как Бакст, Бенуа, Добужинский, Лансере и Сомов, постоянно выступали не только Врубель, К. Коровин, Серов, Головин, но также Нестеров, Рябушкин, Рерих, Малявин, Билибин, Малютин, достаточно просмотреть и репродукционный материал журнала за любой год его издания, где наряду с воспроизведениями картин немцев, англичан, французов и скандинавов широко пропагандировались русские живописцы и графики, русские художественные промыслы, русская старина. Не случайно, именно этим парировал упрёки в антинациональной художественной политике С. Дягилев в своём хлёстком ответе И.Е. Репину¹¹¹. Действительно, художественный отдел «Мира искусства» вовсе не страдал односторонностью «западничества». Особенностью же литературного отдела было «почти полное игнорирование мировой литературы и сосредоточение, при этом очень одностороннее, на русских литературных делах»¹¹².

В науке давно выработалось сознание нетождественности манифестов различных художественных группировок творческой практике их участников. Следует подумать также и о действительной функциональности самих манифестов в конкретном своеобразии исторической эпохи, о том, какое реальное наполнение получают они в контексте духовных исканий своего времени. Мирискусники воспринимаются «западниками», ибо выступили в тот период исторического развития России, когда националистические веяния почти с принудительной силой охватывали умы творческой интеллигенции. Оттенок «западничества» закрепился за «Миром искусства» вследствие его борьбы с узконационалистическими задачами в области культуры, стремления отмежеваться от всего псевдорусского, нарочито национального. Понятна и оправдана особая неприязнь Бенуа к эпохе Алексаидра III. Хотя в 1880-е годы только ещё намечался поворот к крайнему национализму, который станет характерен для официального курса самодержавия последних

десятилетий, но уже тогда шовинистическая пропаганда заметно усилилась, был взят решительный курс на воскрешение допетровской церковности. И искусство, как чёткий барометр, уловило эти консервативно-охранительные веяния эпохи.

Именно тогда была поставлена задача возрождения культуры в национально самобытном духе, и, по мнению Бенуа, поиски утраченной самобытности приняли узконационалистическое направление, губительное для русского искусства. Этому пагубному пути он не устает противопоставлять «дерзновенный головоломный скачок Петра, внезапно догнавший культуру остальной Европы»¹¹³, и гений Пушкина, вобравший в себя лучшие черты европейского духа и не потерявший при этом своей русской самобытности.

Для Бенуа это своеобразное «пушкинство» стало способом борьбы с распространяющейся «западобоязнь», характерной для мастеров типа В. Васнецова и Рябушкина. Именно гений Пушкина служит знаменем в борьбе с жупелом мнимой несамостоятельности, раздражительности русского искусства. Бенуа неустанно подчеркивал существенную разницу между патриотической гордостью и узколобой национальной ограниченностью, проповедовал созвучную веку широту восприятий. Он заслужил этим ненависть всей черносотенной прессы. Вспомнить хотя бы небезызвестного П.А. Крушевана¹¹⁴ или «нововременца» журналиста Меньшикова¹¹⁵.

Странным кажется то, что до сих пор Бенуа, как и прочих мирискусников, всё ещё принято упрекать за «излишнюю» тягу к европеизму, за слишком явно выражаемое предпочтение всему западному. А это в сути своей неверно. «...При всём нашем сближении с Западом мы, однако, не переставали любить наше родное, и как раз в те годы, непосредственно предшествующие нашему переселению в „Европу“, — в нас как-то даже особенно созрела и окрепла специфическая страстная влюбленность в Россию. Ярче всего — сказала эта влюблённость в наших художественных увлечениях», — так оценивал впоследствии свой тогдашний «космополитизм» сам Бенуа¹¹⁶. Он мечтал даже о создании специального музея русской культуры¹¹⁷. Для Дягилева же в ту пору «вопрос русских культурных побед есть вопрос жизни»¹¹⁸. И современники высоко оценили «упорную силу дягилевского предприятия»¹¹⁹ по художественному завоеванию Европы. Лифарь приводит мнение одного из французских музыкальных журналов, поразительно точно раскрывающее глубинный смысл всей деятельности Дягилева: «Чего он хотел? Три определенные вещи: открыть Россию России, открыть Россию миру, открыть мир — новый — ему самому»¹²⁰. Несомненно национальным представляется и творчество художников-мирискусников, сложившееся на традициях русского искусства послепетровской поры и развивавшее эти традиции.

Вообще «Мир искусства» никогда не обладал отчетливо выраженной «западнической» доминантой. Ибо нельзя же выводить это изначально «западничество» из пусть даже самого резкого выступления «против ложно понятого поверхностного национализма», борьба с которым, по мнению аполлоновского критика, составляла «сущность первоначального основного движения мирискусников»¹²¹. Ведь бороться с национализмом ложным можно не только во имя идей космополитических. Широкое освоение иностранных духовных ценностей может определяться стремлением получить в них источник новых сил для грядущего торжества самобытного творчества, для успешного соперничества на мировой арене. Проблема национального в общественно-политической ситуации начала XX века раскрывается в двух ракурсах: национально-освободительном и великодержавном, махрово империалистическом. Не видеть этой его двуединой сущности — значит не видеть его конкретного социально-исторического смысла, значит не видеть многосторонних связей этой проблемы с действительной «злойбой дня». Конечно, в сфере искусства многие социально-исторические понятия теряют свой обнажённо негативный смысл, выступают в «облагороженном» виде. Политически реакционное оказывается эстетически консервативным, патриархальное и косное — самобытным и исконным. Ведь не приходится сомневаться в том, что воплощенная в творчестве Сурикова и Васнецова, Нестерова и Рябушкина, Малявина и Билибина, Рериха

и Кустодиева концепция национального своеобразия обладает бесспорной эстетической ценностью. Сложнее объяснить, почему этнографический элемент становится в этот период одной из важнейших эстетических категорий.

На наши представления об эстетической платформе «Мира искусства» наложилось много неточного и несправедливого. Это результат многолетней борьбы вокруг оценки идейно-художественного наследия русской культуры конца XIX — начала XX века. Исследования искусства этой эпохи, проведенные в последнее десятилетие, оспорили многие укоренившиеся представления о деятельности ряда выдающихся мастеров. Мирискусникам в этом смысле не очень-то «повезло». Они всё ещё ждут решительнейшей переоценки. Но ещё больше «не повезло» «Миру искусства» как группировке, как художественно-идеологическому течению.

Пресловутое «западничество» изначально инкриминируется всему «Миру искусства». Говоря об этой группировке, молчаливо предполагают её идейно-эстетическую монолитность, наличие основополагающей идеи, сплачивающей всех её участников. Исследователи обычно ограничиваются поисками моментов, раскрывающих взаимную близость мирискусников, их внутреннее единство, полемическую заострённость их выступлений против ретроградства Академии, обмельчавшей идейности позднего передвижничества или эпатирующего «ухарства» крайних левых течений. Словом, «Мир искусства» обычно раскрывается во внешних своих проявлениях, т.е. как раз в тех случаях, когда он выступает как некая нерасчлененная целостность, когда групповое единодушие по необходимости берет верх над разностью индивидуальных позиций, над противоречивой множественностью идей и мнений.

При исследовании проблемы национального в эстетических воззрениях идеологов «Мира искусства» такой подход не может быть плодотворен. Сводка разнообразнейшего документального материала открывает сложную диалектику «группового единодушия» и его границы. Факты свидетельствуют о весьма существенных различиях во взглядах на природу национальной самобытности среди мирискусников, а также о наличии двух группировок, оживленно полемизирующих по этому вопросу. Poleмика эта (в чём нетрудно убедиться) имела довольно серьёзные основания. Она велась по разным линиям и на нескольких уровнях — от философствующей публицистики до приятельской переписки.

Расхождения в трактовке конкретно-художественных претворений национально-особенного начинаются с первых же шагов «Мира искусства», и множественность мнений растёт в прямой зависимости от степени конкретизации этого понятия. Круг проблем, группирующихся вокруг самого предмета полемики, необычайно широк: здесь сходились «узлы» многих вопросов — религиозных, философских, исторических и собственно эстетических. В спорах о «национальном», которые не прекращались в «Мире искусства», отразились кардинальные вопросы мировоззрения обеих сторон. Во всех статьях ощущается потребность выйти за пределы узкоэстетических проблем. Философичность — едва ли не определяющая черта мирискуснической критики. Наиболее ярко сложные переплетения общефилософского, исторического, эстетического и лично-биографического начал обнажаются в дискуссии о Васнецове и остром эпистолярном диалоге Бенуа и Мережковского в «Новом пути». Обнаружилась не только разность критериев «национального», но также идейно-психологические предпосылки этой разности. Для Бенуа важнее всего проблемы сугубо художественные, для Мережковского и Философова — внеэстетические. Он за «чистое» искусство, они — за «религиозную общественность». Его свободный артистический эстетизм постоянно сталкивается с их нравоучительным мистицизмом. Но, даже оперируя теми же понятиями, они подчас наполняли их различным содержанием. Постоянная апелляция к мистике, которой, по замечанию А. Блока, «был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века»¹²², свойственна и рассуждениям Бенуа. В общем умонастроении они созвучны, в решении конкретной проблемы «национального» в искусстве — полярны.

Бенуа всегда пугали крайности «ревнителей» национального духа, призывы к самоизоляции, отчетливо выраженная антиевропейская направленность их программы. Отсюда, однако, не вытекает его «антипатриотизм» и закоренелое «западничество». Его линия была сложнее и естественнее. Он вёл её, «не соглашаясь ни с теми, которых тянуло к «исконному», к «узко национальному», ни с теми, которые вообще презирали всё русское...». Он всегда находил возможность совмещения поклонения произведениям «мирового значения» и какого-то «нежного признания» весьма многих отечественных художников»¹²³. Он стремится к широкой популяризации художественных сокровищ России, но «без назойливой националистической тенденции»¹²⁴. Его концепция национального своеобразия полемична и заострена сразу против нескольких противников: и против передвижнического понимания народности, и против неославянофильской её интерпретации Мережковским и Filosoфовым, и более всего против черносотенного самобытничества. Он нигде развёрнуто не излагает своей концепции, но в его публицистике она получает многостороннее «отрицательное» обоснование. Полемический смысл статей проясняет и суть его общей концепции, и духовный облик патриота-интернационалиста, каким в действительности был Александр Николаевич Бенуа.

Укоренившаяся привычка определять деятельность «Мира искусства» как однозначно-западническую требует очень серьёзных оговорок. Скорее она представляется таковой на фоне воинственно-русификаторского национализма той эпохи. Внешний контраст воспринимается как существенный признак. Странными по отношению к мирискусникам кажутся упреки в невнимании к национальной специфике русской культуры. Подчеркивая самобытный характер и глубину традиций, они с особой настойчивостью проповедовали необходимость её выхода на мировую арену. Особенно показательной в этом смысле была выставка русского искусства в Осеннем салоне 1906 года, явно «запрограммированная» на завоевание русским искусством западно-европейского зрителя. Поиски некоего субстрата «национального» у Filosoфова и Дягилева вызваны желанием почувствовать «разницу духа народов», постичь оригинальность русского духа, как она проявилась в художественном творчестве, придать национальное обличье искусству своей страны, послужить тем самым возрождению национального самосознания. Отсюда погоня за «неуловимым фантомом» чисто национальной психологии, которая выдвинулась в религиозном мистицизме.

Национализм этих идеологов «Мира искусства» либерально-прогрессистского толка. В идее своей он обращён к будущему, в нём нет стремления к изоляции России от Запада, он откровенно наступателен. Но и в таком национализме имманентно заключена тенденция охранительная. И это происходит даже тогда, когда прямой целью ставится скорейшее осуществление мессианских задач русской культуры. Это обязательный казённо-охранительный корректив к национал-либерализму. Вот чего опасался Бенуа, видящий в «насаждении ложного понятия национальной самобытности» немалую беду. Он хорошо понимал, что выделение какого бы то ни было субстрата «национального», превращение его в некий надъисторический абсолюте с неизбежностью становится формой своеобразной консервации идеалов, тормозом дальнейшего развития, ведёт к застою и постепенному омертвлению. В этом смысле можно говорить о западничестве Бенуа, западничестве, понимаемом не как обличительный ярлык, а как указание на преемственную связь с традициями русской общественной мысли. О «западничестве» же Мережковского, Розанова, Filosoфова, даже Дягилева, естественно, говорить не приходится. С западниками у них общие антипатии, а не общие увлечения и привязанности. Их настойчивое обращение к религии как к определяющей мировоззренческой посылке свидетельствует о том, что от прогрессистского национализма до охранительного — только один шаг. Либерально-оппозиционный характер их национализма роднит его с национализмом славянофильским, к нему в равной степени применима меткая характеристика славянофильства, данная А.С. Хомяковым: «Эта мнимая оппозиция есть истинное и единственное консерваторство»¹²⁵.

- ¹ *Бенуа А.Н.* Жизнь художника. Нью-Йорк, 1955. Т. 2. С. 239, 344, 347.
- ² Понятия «космополитизм» и «национализм» употребляются здесь в том специфическом смысле, который они имели в начале XX века в кругах буржуазно-прогрессивной интеллигенции, оппозиционной царизму, а вовсе не в том негативно-обличительном значении, которое закрепилось за ними позднее.
- ³ *Ретин И.Е.* По адресу «Мира искусства» // *Нива*. 1899. № 15.
- ⁴ *Стасов В.В.* Наши нынешние декаденты // *Избранные сочинения в 3 т.: живопись. скульптура. музыка*. М., 1952. Т. 3. С. 320.
- ⁵ *Бурлюк Д.Д.* Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство. СПб., 1913. С. 12.
- ⁶ *Стернин Г.Ю.* Изобразительное искусство в художественной жизни России // *Русская художественная культура конца XIX — начала XX века*. Т. 2. М., 1962. С. 26; См. также: *Петров В.Н.* Мир искусства // *История русского искусства*. Т. X. Кн. 1. М., 1968. С. 344.
- ⁷ Особенно неприглядный характер получила эта тенденция в книге С. Варшавского «Упадочное искусство Запада перед судом русских художников-реалистов». Л.-М., 1949.
- ⁸ *Эткинд М.* Александр Николаевич Бенуа. М., 1965; *Дьяконовицын Л.Ф.* Идеиные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX — начала XX вв. Пермь, 1966; Предисловие И.С. Зильберштейна и А.Н. Савинова к кн.: Александр Бенуа размышляет. М., 1968; *Бернард Г.* Александр Бенуа и музыка. М., 1969.
- ⁹ *Соколова Н.И.* Мир искусства. М.-Л., 1934. С. 62-70.
- ¹⁰ *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970. С. 121.
- ¹¹ *Сидоров А.А.* Русская графика начала XX века. М., 1969. С. 67.
- ¹² *Дягилев С.П.* Обращение к русским художникам. 20 мая 1897 г. // ГРМ. РО. Ф. 137. Ед. хр. 939.
Идея эта не была для Дягилева новой. Критически оценивая участие русских мастеров в выставке Мюнхенского Сецессиона, он подчёркивал их неумение понять запросы европейской публики, жаждущей ярко самобытного, а не подражательного искусства. (См.: *Дягилев С.П.* Европейская выставка и русские художники // *Новости и биржевая газета*. 1896. 26 августа.)
- ¹³ *Дягилев С.П.* Письмо А.Н. Бенуа. 24 мая 1897 г. // ГРМ. РО. Ф. 137. Ед. хр. 939.
- ¹⁴ *Лифарь С.* Дягилев. С Дягилевым. Париж, 1939. С. 161.
- ¹⁵ *Философов Д.В.* Письмо М.В. Нестерову от 20 мая 1898 г. // РГАЛИ. Ф. 216. Оп. 1. Ед. хр. 40.
- ¹⁶ См.: Мир искусства. 1899. № 1-2 и № 3-4. Статья написана при участии Д.В. Философова.
- ¹⁷ *Бенуа А.Н.* Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 40.
- ¹⁸ *Философов Д.В.* Письмо А.Н. Бенуа от 17/29 июня 1898 г. — См.: *Философов Д.В.* Юношеские годы Александра Бенуа (1885—1989). Странички воспоминаний. Машинопись // ГРМ. РО. Ф. 137. Ед. хр. 14. С. 10-11.
- ¹⁹ *Лифарь С.* Указ. соч. С. 94.
- ²⁰ См.: Письма А.Н. Бенуа М.В. Нестерову от 17 марта и 28 мая 1897 года // М.В. Нестеров. Из писем. М., 1968. С. 120, 122.
- ²¹ *Нувель В.Ф.* Письмо А.Н. Бенуа от 15/27 июня 1998 г. // ГРМ. РО. Ф. 137. Ед. хр. 1338. Л. 37.
- ²² *Дягилев С.П.* Сложные вопросы // Мир искусства. 1999. № 3-4. С. 58-59.
- ²³ *Дягилев С.П.* Выставка в Гельсингфорсе // Мир искусства. 1899. № 1-2. С. 4.
- ²⁴ *Дягилев С.П.* Памяти Левитана // Мир искусства. 1900. № 15-16. С. 30, 31.
- ²⁵ *Философов Д.В.* Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа // Мир искусства. 1901. № 10. С. 225, 228-229.
- ²⁶ *Бенуа А.Н.* Ответ Философову // Мир искусства. 1901. № 11-12. С. 302, 306-308.
- ²⁷ Русский музей императора Александра III. М., 1906. С. 13, 25, 41.
- ²⁸ *Бенуа А.Н.* Врубель // Мир искусства. 1903. № 10. С. 175-176.
- ²⁹ *Бенуа А.Н.* Иконы и новое русское искусство // Речь. 1913. 5 апреля.
- ³⁰ *Бенуа А.Н.* Направление русской архитектуры // Речь. 1915. 20 ноября.
- ³¹ См.: Письмо С.П. Дягилева А.Н. Бенуа от 27 октября 1901 года // ГРМ. РО. Ф. 137. Ед. хр. 940.
- ³² *Нестеров М.В.* Письма к А.А. Турыгину от 18 ноября 1901 г. и 6 января 1903 г. — См.: *Нестеров М.В.* Из писем. С. 157—164; В.М. Васнецов, раздражённый резкостью нападок Бенуа, одобрил статью Философова: «Приятно видеть, что редакция „Мира искусства“ ищет правильного пути для разрешения острых вопросов». — См.: ГТГ. РО. Ф. 5/71. Л. 1.
- ³³ См.: Мир искусства. 1901. № 8-9. С. 159.
- ³⁴ Цит. по: *Живова О.А.* Филипп Андреевич Малявин: Жизнь и творчество. М., 1967. С. 221-222.
- ³⁵ *Перцов П.* Литературные воспоминания. М.-Л., 1933. С. 296. Имеется в виду конкурсная картина Ф.А. Малявина «Смех».
- ³⁶ *Бенуа А.Н.* Ученическая выставка в Академии художеств // Мир искусства. 1899. № 23-24. С. 70. Позднее он выскажется ещё определённое. — См.: *Бенуа А.Н.* История живописи в XIX веке. С. 250. Сходно оценивал Малявина и Степан Яремич. — См.: *Перевал*. 1906. № 2. С. 54.
- ³⁷ *Розанов В.В.* Бабы Малявина // Мир искусства. 1903. № 4. С. 33, 34.
- ³⁸ *Розанов В.В.* Среди художников. СПб., 1914. С. 103.
- ³⁹ *Бенуа А.Н.* Письма со Всемирной выставки // Мир искусства. 1900. № 19-20. С. 158.
- ⁴⁰ Русский музей императора Александра. С. 52.
- ⁴¹ *Маковский С.* Силуэты русских художников. Прага, 1922. С. 127.
- ⁴² См.: *Философов Д.В.* Юношеские годы Александра Бенуа. С. 34-35. Под псевдонимом «Изгой» Рерих печатался в журнале «Искусство и художественная промышленность».
- ⁴³ *Гидони А.* Творческий путь Рериха // Аполлон. 1915. № 4-5. С. 6.
- ⁴⁴ *Рерих Н.К.* Страницы из книги «Жизнь»: рукопись // РГАЛИ. Ф. 240. Оп. 1. Ед. хр. 23. С. 43.
- ⁴⁵ См.: Мир искусства. 1899. № 1-2. Художественная хроника. С. 24.
- ⁴⁶ *Бенуа А.Н.* История живописи в XIX веке. С. 254, 260.

- ⁴⁷ *Дягилев С.П.* Несколько слов о Малютине // Мир искусства. 1901. № 4. С. 157, 159.
- ⁴⁸ *Маковский С.К.* Силуэты русских художников. Прага, 1922. С. 53.
- ⁴⁹ См.: Письмо Л.С. Бакста А.Н. Бенуа от 25 марта 1898 года // ГРМ. РО. Ф. 137. Ед. хр. 669.
- ⁵⁰ См.: Мир искусства. 1900 № 15-16. С. 29. Цит. по: «Дневник писателя» за 1876 год.
- ⁵¹ См.: Мир искусства. 1899. № 6. С. 160. Сходной, по видимости, была и программа журнала-конкурента: «... развитие в обществе идеи народности в художестве и промышленности...» (Искусство и художественная промышленность. 1898. № 1-2. С. 5).
- ⁵² Библиофил. Новая книга по истории русского искусства // Мир искусства. 1899. № 23-24. С. 96.
- ⁵³ См.: Мир искусства. 1904. № 11-12. С. 303-318.
- ⁵⁴ Там же. С. 262-263.
- ⁵⁵ *Ст. Пишбышевский.* На путях души // Мир искусства. 1902. № 1-6. С. 103.
- ⁵⁶ *Бенуа А.Н.* Кустарная выставка // Мир искусства. 1902. № 4. С. 48.
- ⁵⁷ *Грабарь И.Э.* Несколько мыслей о прикладном искусстве в России // Мир искусства. 1902. № 4. С. 51.
- ⁵⁸ См.: Мир искусства. 1901. № 8-9. С. 158.
- ⁵⁹ См.: Там же. 1902. № 4. С. 51, 52, 55.
- ⁶⁰ *Плеханов Г.В.* История русской общественной мысли. Кн. 1. М.-Л., 1925. С. 157. Усиление разрыва с европейскими началами, поминую Плеханова, не должно тешить национального самолюбия, ибо, чем более своеобразным становился ход нашего общественного развития в сравнении с западноевропейским, тем менее своеобразен он был по отношению к ходу развития восточных стран, — и наоборот». — Там же. С. 14.
- ⁶¹ См.: Художественные сокровища России. 1911. № 11. С. 111.
- ⁶² *Бенуа А.Н.* История живописи в XIX веке. С. 271.
- ⁶³ *Бенуа А.Н.* Кустарная выставка // Мир искусства. 1902. № 4. С. 49.
- ⁶⁴ *Бенуа А.Н.* Живописный Петербург // Мир искусства. 1902. № 1-6. С. 3.
- ⁶⁵ *Вейнер П.П.* Старые годы, их история en connexant de cause. 1928: рукопись // ГРМ. РО. Ед. хр. 190. С. 1.
- ⁶⁶ *Мережковский Д.В.* Большая Россия. СПб., 1910. С. 6-8.
- ⁶⁷ *Бенуа А.Н.* Живописный Петербург.. С. 4.
- ⁶⁸ *Мережковский Д.В.* Указ. соч. С. 8.
- ⁶⁹ *Бенуа А.Н.* Материалы для истории вандализма в России // Мир искусства. 1903. № 13. Хроника. С. 118.
- ⁷⁰ *Гулливер (Философов Д.В.).* В защиту жалких кубиков // Там же. С. 140.
- ⁷¹ *Философов Д.В.* Юношеские годы Александра Бенуа... С. 10. Здесь же он раскрывает свой псевдоним «Гулливер».
- ⁷² *Бенуа А.Н.* Вандализм и строительство // Речь. 1912. 26 октября.
- ⁷³ *Бенуа А.Н.* Направление русской архитектуры // Речь. 1915. 20 ноября.
- ⁷⁴ *Бенуа А.Н.* Опять об архитектуре // Речь. 1916. 25 марта.
- ⁷⁵ *Бенуа А.Н.* Русские концерты в Париже // Слово. 1908. 3 июня.
- ⁷⁶ Там же.
- ⁷⁷ *Бенуа А.Н.* Русская опера в Париже. Слово. 1908. 3 июня.
- ⁷⁸ *Бенуа А.Н.* Выставка Уистлера // Искусство. 1905. № 8. С. 54.
- ⁷⁹ *Бенуа А.Н.* Врубель // Мир искусства. 1903. № 10. С. 176-177.
- ⁸⁰ *Бенуа А.Н.* Еврейская выставка // Речь. 1916. 22 апреля. Почти цитатно переосмыслено здесь соловьевское рассуждение о великих ренессансных художниках. (См.: *Соловьев В.* Собрание сочинений. Т. 7. СПб., 1903. С. 300).
- ⁸¹ *Бенуа А.Н.* Русские иконы и Запад // Речь. 1913. 2 апреля.
- ⁸² *Бенуа А.Н.* Письмо А.Н. Савинову от 12 октября 1956 года // Александр Бенуа размышляет. С. 641-642.
- ⁸³ *Бенуа А.Н.* Приговор Мутера // Речь. 1910. 16 января.
- ⁸⁴ *Мережковский Д.С.* Грядущий хам // Полярная звезда. 1905. №. 3. С. 187.
- ⁸⁵ *Мережковский Д.С.* Лев Толстой и Достоевский // Мир искусства. 1901. № 8-9. С. 92.
- ⁸⁶ См.: Мир искусства. 1903. Хроника. С. 81.
- ⁸⁷ См.: Мир искусства. 1900. № 21-22.
- ⁸⁸ *Перцов П.* Первый сборник. СПб., 1902.
- ⁸⁹ *Яремич Ст.* Передвижническое начало в русском искусстве // Мир искусства. 1902. № 3. Художественная хроника. С. 24.
- ⁹⁰ *Философов Д.* Слова и жизнь. СПб., С. 309-311, 322-323.
- ⁹¹ Там же. С. 241, 244, 310, 312.
- ⁹² *Философов Д.* Самобытность русского зодчества // Д. Философов. Старое и новое. М., 1912. С. 282-283.
- ⁹³ *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 8.
- ⁹⁴ *Бенуа А.Н.* В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. № 1. С. 7, 11.
- ⁹⁵ *Дьяконоцын Л.Ф.* Указ соч. С. 116.
- ⁹⁶ *Философов Д.* То же тенденция // Золотое Руно. 1908. № 1. С. 76.
- ⁹⁷ *Бенуа А.Н.* Ответ Философому // Золотое Руно. 1908. № 3-4. С. 99, 101, 102.
- ⁹⁸ *Философов Д.* Новый журнал «Весы» // Новый путь. 1904. № 1. С. 246.
- ⁹⁹ *Дягилев С.П.* Письмо А.П. Чехову от 23 декабря. 1902 // Из архива А.П. Чехова. М., 1960. С. 211.
- ¹⁰⁰ *Бенуа А.Н.* Ответ Философому... С. 102.
- ¹⁰¹ См.: *Грабарь И.* Моя жизнь (автобиография). М.-Л., 1937. С.102.; *Брюсов В.* Дневники. М., 1927. С. 109, 129.
- ¹⁰² *Перцов П.* Литературные воспоминания. М.-Л., 1933. С. 283.
- ¹⁰³ См.: Новый путь. 1903. № 2.
- ¹⁰⁴ *Философов Д.* Новый путь // Мир искусства. 1903. Хроника. С. 18-19.

- ¹⁰⁵ Мережковский Д. Грядущий хам // Полярная звезда. 1905. № 3. С. 192.
- ¹⁰⁶ Крайний А. (З.Н. Гиппиус). Литературный дневник. СПб., 1908. С. 5.
- ¹⁰⁷ Мережковский Д. Все против всех // Золотое Руно. 1906. № 1. С. 90.
- ¹⁰⁸ «Идеалисты пропитываются теперь славянофильщиной». Луначарский А. Отклики жизни. СПб., 1906. С. 43.
- ¹⁰⁹ Ленин В.И. ПСС. Т. 26. С. 330.
- ¹¹⁰ Философов Д.В. Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа // Мир искусства. 1901. № 10. С. 232.
- ¹¹¹ См.: Мир искусства. 1899. № 10. С. 8.
- ¹¹² Лифарь С. Указ. соч. С. 109.
- ¹¹³ Бенуа А.Н. В Москве // Речь. 1912. 28 сентября.
- ¹¹⁴ Крушеван П. Пушкины ... только с другой стороны. Демониаки в живописи. Атавизм в области умственных и нравственных эпидемий средних веков — в начале XX века // Знамя. 1903. 21 декабря.
- ¹¹⁵ Райлян Фома. Художественная критика, г. Меньшиков и семья Бенуа // Свободным художествам. 1911. Май — июнь. С. 44-46.
- ¹¹⁶ Бенуа А.Н. Воспоминания о балете // Русские записки. Т. 16. Париж, 1939. С. 11.
- ¹¹⁷ См.: Валентин Серов в воспоминаниях и переписке современников. Т. 1. Л., 1971. С. 419.
- ¹¹⁸ Там же. С. 492.
- ¹¹⁹ Волконский С. Дягилевские балеты // Последние новости. Париж, 1927. 31 мая.
- ¹²⁰ Лифарь С. Указ. соч. С. 210.
- ¹²¹ Воинов Вс. Собрание А.А. Коровина // Аполлон. 1917. № 2-3. С. 7.
- ¹²² Блок А. Собр. соч.: в 8 томах. Т. VII. М.-Л., 1963. С. 9.
- ¹²³ Александр Бенуа размышляет... С. 173, 542.
- ¹²⁴ См.: Мир искусства. 1904. Хроника. С. 94.
- ¹²⁵ Хомяков А. ПСС. Т. VIII. М., 1900. С. 180.

Статья была завершена в конце 1969 года. Существенно расширена и успешно защищена летом 1972 года в качестве дипломного сочинения в институте имени И.Е. Репина, рекомендована к печати. В.В. Ванслов, выступавший на защите, предлагал, уважав её до 2-х авторских листов, опубликовать в журнале «Искусство», но я отказался, полагая, что она будет издана полностью в составе очередного музейного сборника. В Саратовском книжном издательстве потребовали её существенно урезать, что и пришлось исполнить. После этого потребовали убрать все развёрнутые примечания, оставив лишь сноски, чтобы избежать диссертационного характера публикации. И это пришлось исполнить. Но сборник согласился печатать (по рекомендации отдела культуры местного Обкома КПСС) только без этой статьи. Меня в городе не было: месяц сидел в Москве, где в больнице лежал сынишка. И, спасая сборник, научный руководитель музея Арбитман Э.Н., не ставя никого из начальства в известность, сумел пристроить его в издательство СГУ в том окончательно усечённом виде, какой готовился к печати. Там сборник и вышел к осени 1977 года.

Ксилографии М.И. Полякова *

* Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева.
Статьи и публикации. Вып. 5. Саратов: Изд-во Саратов. гос. ун-та, 1986.

В 1978 году в Саратовском государственном художественном музее имени А.Н. Радищева экспонировалась вторая выставка одного из крупнейших советских графиков Михаила Ивановича Полякова к его семидесятипятилетию. Первая его выставка состоялась здесь ещё в 1971 году. Одна из его гравюр — автобиографический лист «Воспоминания о Саратове». В этом городе прошли детство и юность художника. Здесь были сделаны им первые шаги в искусстве. Сюда с какой-то неодолимой настойчивостью возвращается в последние годы его память. Более сорока лет он постоянно жил в Москве, сохраняя любовную привязанность к городу своей молодости, к раздольному течению Волги, к старому собору, консерватории, театру оперы и балета, Радищевскому музею. И не случайно выставка почти целиком состояла из листов, подаренных им музею. Некоторые из гравюр кажутся очень знакомыми. Эти эпиграфы, буквицы, заставки, концовки, полосные иллюстрации встречались на страницах книг русских, советских, зарубежных классиков. С другими зритель встречается впервые. И среди них не только серии станковых гравюр, но и книжная графика, ещё не нашедшая своего полиграфического воплощения.

Творчество Михаила Ивановича Полякова недостаточно известно широкому кругу любителей искусства. Между тем это один из самых значительных мастеров гравюры, непреходящий участник почти всех советских и множества международных графических выставок. Его работы представлены в лучших музеях СССР, а также в различных собраниях ряда европейских стран — Польши, Германии, Англии, Греции, Франции. Его искусство выделяется даже на фоне блестящих достижений нашей ксилографии. Большое графическое дарование сочетается у него с острым интеллектом и широчайшей гуманитарной образованностью, богатство творческого воображения — с высоким профессионализмом и превосходным чувством материала. Он бесспорно стоит в ряду самых выдающихся мастеров гравюры. Однако его до самого последнего времени творческое наследие художника не привлекало пристального внимания исследователей.

Родился Михаил Поляков в 1903 году на станции Платоновка близ Тамбова. Когда будущему художнику исполнилось три года, родители его переехали в Саратов. Тяга к искусству проявилась у мальчика очень рано, и в 1917 году он уже поступил в Боголюбовское рисовальное училище. «Боголюбовка», как любовно называли его художники, давала крепкую профессиональную выучку. Расположенная здании крупнейшего провинциального музея с его прекрасным собранием русского и зарубежного искусства, богатейшей библиотекой, она действительно была «школой творчества» для целой плеяды выдающихся мастеров отечественного искусства. В 1918 году «Боголюбовка» была преобразована в Свободные Художественные мастерские. М.И. Поляков попал в мастерскую Михаила Варфоломеевича Кузнецова, художника голуборозовской ориентации, но менее яркого и напористого, чем его брат Павел. Он не обладал тогда продуманной педагогической системой, и поэтому не мог оказать на своих учеников сколько-нибудь заметного воздействия. Впрочем, этого и не требовалось. Теоретические основы программ таких мастерских, изложенные в «Отчёте отдела изобразительных искусств Наркомпроса», даже и не предполагали возможности обучения искусству: «Искусство безгранично и неопределённо, обучаться ему невозможно, единственно, что возможно, это бесплатно предоставить нуждающимся и желающим изучить художественное мастерство государственные свободные мастерские»¹.

В Саратове, в сущности, так и поступили. Каждый мог по своему усмотрению изучать любой из видов изобразительного искусства. Учащиеся сами выбирали себе педагога, можно было работать и без руководителя. Последний вёл занятия, как считал нужным. Переход из одной мастерской в другую был незатруднителен. Состав руководителей мастерских был довольно сильный: П.С. Уткин, М.В. Кузнецов, А.Е. Карев, А.И. Савинов, А.И. Кравченко, Ф.К. Константинов. Художественная жизнь города была в этот период насыщенной, как никогда прежде и никогда позднее.

После отъезда М.В. Кузнецова в Москву, М.И. Поляков около полугода занимался у А.И. Савинова, педагогическая система которого как раз в этот период складывалась. В 1920 году он совсем покинул мастерские. Так как ему «не понравился новый дух, там воцарившийся», дух необузданного новаторства и нигилистического отношения к традициям. Некоторое время он занимается в Саратовских Высших мастерских театрального искусства и одновременно на химическом факультете Саратовского инженерно-практического института. В 1922 году М.И. Поляков оставил эти учебные заведения и поступил в Саратовский художественный техникум, который окончил по классу живописи в 1926 году. Он работал в мастерской К.Г. Полякова, увлечённого принципами Поля Сезанна, которые в его собственном творчестве причудливо сочетались с заметным влиянием П.С. Уткина и других саратовских мастеров, продолжающих традиции В.Э. Борисова-Мусатова.

В эти годы постепенно складывается творческая индивидуальность Михаила Полякова. И складывается она не столько под определяющим влиянием кого-либо из его саратовских наставников, сколько под воздействием той общей атмосферы, которая царил в художественной среде города. Интересные выставки, концерты, театральные постановки, горячие диспуты по животрепещущим проблемам искусства, творческие вечера, лекции и беседы по истории и теории живописи — всё

это формировало эстетические принципы и вкусы молодого художника. Будущие его успехи были во многом подготовлены саратовским этапом его развития. Здесь были заложены основы пожизненной увлечённости художника классической литературой, музыкой, театром. В саратовский период Михаил Поляков познакомился впервые с техникой гравюры. К ней приобщили его ученики В.А. Фаворского, приехавшие в город на летнюю практику. Однако в течение ещё долгого времени он уделял преобладающее внимание живописи.

В 1926 году он поступил в Московский ВХУТЕМАС, чтобы продолжить образование, и уже со второго курса перешёл на графический его факультет. На этом факультете к моменту его там появления были выработаны теоретические основы художественного оформления книги принципы его связи с идейно-тематическими и стилистическими особенностями литературного текста. Именно здесь ставились и решались проблемы синтеза ксилографии и полиграфии, задачи создания книги, как единого целостного ансамбля. В.А. Фаворским были глубоко осмыслены специфические свойства и возможности ксилографии. Многие идеи этого гениального мастера были взяты на вооружение Михаилом Поляковым и другими художниками «школы Фаворского». Но Поляков не стал подражателем Фаворского, как не стали его эпигонами ни Михаил Пиков, ни Андрей Гончаров. Ибо понятие «школы» здесь не в усвоении формальных приёмов ремесла, а в выработке общих принципов самостоятельного художественного видения.

К тому же М. Поляков пришёл во ВХУТЕМАС человеком достаточно зрелым. За его плечами лежал десятилетний путь художественного ученичества и творчества. Быть может, поэтому уже на студенческой скамье он становится самостоятельным мастером. А в самом начале 1930-х годов смело решает весьма сложные задачи. К ранним книжным гравюрам относится заставка к гоголевскому «Невскому проспекту» и две иллюстрации к роману Виктор Гюго «Труженики моря» (1931). Заставка поражает глубоким проникновением в изображаемую эпоху, остротой и меткостью характеристики петербургских типов, выразительной передачей напряжённого ритма столичной жизни. Броская экспрессия гравюры, её динамический заряд как нельзя больше соответствует стремительному темпу первых страниц гоголевской повести. В сущности, те же задачи ставил перед собой в своё время Д. Кардовский в прекрасном рисунке, иллюстрирующем «Невский проспект» (1904). Но как разительно изменились за прошедшие тридцать лет понятие стремительности темпа, как расширились границы художественной условности, насколько более книжным оказалось поляковское решение!

Издание романа В. Гюго «Труженики моря» оформила группа художников: Б.В. Грозевский, А.А. Кравцов, Г. А. Туганов, М.И. Пиков, М.И. Поляков под руководством В.А. Фаворского, сделавшего обложку книги. Естественно, что стилевое единство оказалась весьма относительным. Общность исходных позиций учеников Фаворского не означала стилистической близости. Общее задание проявило, скорее, особенности творческого видения каждого из молодых иллюстраторов, специфические черты индивидуального почерка. «Среди других иллюстраций фронтисписы Пикова выделяются слаженностью композиции, подчёркнуто контрастными сопоставлениям масс чёрного и белого цвета, декоративностью и вместе с тем строгостью и линейной чёткостью»², — пишет Ю. Кузнецова. Странно, что критик подчёркивает, как специфически пиковские, те черты, которые свойственны творческой манере и всех других его сотоварищей по работе, черты, роднящие и сближающие их. В высшей мере перечисляемые ею черты присущи и гравюрному языку Михаила Полякова. Разница в другом: в самом способе прочтения текста. Гравюры Пикова повествовательны, литературно фабульны, они довольно точно, со многими подробностями передают тот или иной важный эпизод текста. Поляков же передаёт не столько сюжет, сколько дух повествования, его пафос. Его листы, быть может, уступают пиковским по техничности, но они ближе звучанию литературного памятника, они в большей мере способны усилить его эмоциональное воздействие. Стремление к передаче экспрессии текста в гравюрах Полякова явно преобладает над рассказно-изобразительной задачей. Именно в этом их основное отличие от пиковских.

К числу ранних работ художника принадлежит и оформление книги Генриха Гейне «Германия. Зимняя сказка» Столкновение поэта со своими современниками и своей страной никогда ещё не было столь остро-непримиримым. Поэма пропитана презрением ко всему строю тогдашней немецкой жизни, где воскресают кошмарные призраки средневековья, где царит атмосфера самодовольной тупости, пруссаческой принудительной восторженности, агрессивного шовинизма, где героем по-прежнему «всё тот же солдат и педант, в каждом жесте углов переломы, заморожено чванством холодным лицо, деревянные те же приёмы». Гротесковые образы гравюр Полякова не только изобразительно «договаривают» сказанное Гейне, они бьют по проявлениям тогдашнего фашистского фанатического изуверства. Рыла, бездушные манекены в мундирах, безголовые танцоры, боров с дубинкой в волосатых лапах, смахивающий на Гитлера, неназойливые, но вполне заметные вкрапления свастика — художник не соперник, но и не раб поэта, а его соавтор. Его интерпретация осовременивает значение убийственного гейневского сарказма.

Склонность к гротесковой характеристике, к социально-психологической обобщённости образа помогли ему в работе над тыняновскими «Подпоручиком Кижее» и «Малолетним Витушишниковым». Особенности сложности иллюстрирования произведений Юрия Тынянова общеизвестны. «Не стоит говорить, насколько Тынянов труден для иллюстрирования, — пишет Михаил Герман в своей книге о Валериане Двораковском, — помимо глубокой и тонкой мысли, богатства исторических ассоциаций, в его прозе присутствует совершенно особый «тыняновский ритм», порой неожиданно дисгармоничный, богатый внезапными контрастами, намеренными архаизмами и язвительной, глубоко скрытой иронией, заметной только в интонации автора. Всё это, естественно, свидетельствует о близости языка художника-иллюстратора к языку писателя — автора книги. Но Двораковский, видимо, не считал возможным и нужным искать такой близости, справедливо полагая, что решение подобной задачи едва ли возможно в двух-трёх литографиях. Он показал в иллюстрациях не манеру видения автора, но лишь то, что он видел. Показал самую действительность, ещё не окрашенную авторским отношением»³. Такой подход к решению задачи иллюстрирования текста был абсолютно неприемлем, прямо-таки невозможен для М.И. Полякова, считавшего себя обязанным находить изобразительную манеру, предельно соответствующую характеру авторского повествования. Задача художника книги, как понимал её Поляков, — способствовать более глубокому постижению читателем-зрителем её идейно-образной сути. Ибо текст для иллюстратора — это и есть отражаемая им действительность. Таково имманентное свойство иллюстрации, отличительная её особенность⁴. Ведь М.И. Поляков — иллюстратор по призванию, по самой сути своего таланта. Он сумел и к тыняновской прозе создать зрительные образы, достичь удивительной слиянности графического выражения с интонациями авторского текста. Графический язык этих иллюстраций напряжён и остр, ритмы неожиданные, дисгармоничные, плакатная обобщённость характеристик очень сродни лаконизму и ёмкости тыняновских образов⁵.

Вершина довоенной книжной графики М. Полякова — оформление исторического романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1935—1936). Сложнейшая задача «согласования времён» — времени, изображённого в романе, времени его написания и времени его иллюстрирования, — вставшая перед художником, блестяще разрешена им. Сумрачная средневековая громада Собора — каменная летопись веков, где «время было архитектором, а народ каменщиком». Душа собора — уродливый горбун Квазимодо, таящий в безобразной оболочке тела живые и трепетные чувства. Романтик Гюго поднимает чудовищное до прекрасного, он верит в конечное торжество добра. Художественный язык гравера так же патетичен, как и язык писателя. Трагедийный драматизм повествования Гюго раскрывается в напряжённом контрасте чёрного и белого, в острой выразительности силуэтов, в броской неожиданности ракурсов, в энергии и динамике стремительного развёртывающегося действия. Историческая эрудиция помогает художнику во внешнем оформлении передать сам дух изображаемой в книге эпохи, но ему чужда нарочитая стилизация:

в его гравюрах всегда ощущается восприятие конкретного человека. Достигнутое им органическое триединство эпох — результат вдумчивого исследования прошлого с позиций сегодняшнего дня. Таким образом, уже в ранний период этот чуткий иллюстратор раскрылся как художник, явно тяготеющий к классичности и одновременно остро чувствующий веяния своей эпохи.

Даже в сравнительно ранних работах он предстаёт во всеоружии зрелого мастерства, со своей, глубоко продуманной концепцией интерпретации литературных образов. В них видна уже индивидуальность его графической манеры, удивительная естественность, ненарочитость приёмов. Общий подъём отечественной графики той поры активизировал и его творческий рост. А работа над классическими текстами заметно обогащала его творческие возможности. Приверженность классике он сохранил и в последующие годы. Любопытно, что ему особенно удаются литературные образы, которые уже многократно подвергались изобразительной или театральной интерпретации. Обилие графической иконографии никогда не смущало художника. Он смело состязается с прославленными интерпретаторами классических текстов.

В 1948 году М.И. Поляков создал цикл полосных иллюстраций к пушкинским произведениям. Им обеспечено почётное место в нашей графической пушкиниане. Наименее удачны иллюстрации к «Скупому рыцарю» и «Бахчисарайскому фонтану», но даже они интересны для художественной иконографии пушкинских персонажей. В лучших же листах — синтетических иллюстрациях к «Борису Годунову», «Моцарту и Сальери», «Медному всаднику», Поляков с яркой художественной обобщённостью воплотил суть и дух пушкинских героев.

Умиравший Борис Годунов, ещё исполненный царственного величия, но уже осознавший сполна своё бессилие перед стихией народного бытия. Полякову удалось убедительно передать трагический пафос последнего, поистине шекспировского монолога Бориса. Более глубокого постижения образа пушкинского персонажа не дал впоследствии в своей иллюстрации к «Борису Годунову» (1954—1955) и сам Фаворский, формально-технические искания которого гораздо смелее. Чёткий, резко очерченный контур, жёсткий штрих придают броскую выразительность и вместе с тем несколько схематическую, нарочито отвлечённую монументальность его решению. Поляков же стремился к большей натуральности. К более точному и убедительному его графическому претворению, к живописности, а не скульптурности. Герой возникает перед нами во всей осязаемости его внешнего облика, во всей правде его характера и судьбы. Стремящийся к жизненной достоверности, этот художник очень внимателен к материальным свойствам вещей. Осязательно-фактурными средствами — ритмом расположения штрихов, их насыщенностью — создаёт он тончайшую градацию цвета, позволяющую ему достигать убедительной предметности изображаемого. Его гравюрный язык отличается большей конкретностью. В передаче мельчайших деталей он находит решения ювелирно-тонкие. Изысканная тщательность исполнения — вообще в природе его дарования. Тонально-цветовое решение этого листа Полякова от подчёркнуто пластического начала в изображении Бориса Годунова у Фаворского отличается весьма заметно, как отличается большее соответствие поз, жестов, облика героя от более условного, броского, графически-монументального решения учителя.

Поляков всегда вслушивается в сам ритмический строй иллюстрируемого им произведения, особенностями композиции, характером штриховки передавая тончайшие оттенки его звучания. Свет борется с тьмой и окрылённо побеждает тьму в его превосходной гравюре «Моцарт и Сальери». И здесь художник словно соревнуется с блистательными интерпретациями великих ксилографов А.И. Кравченко и В.А. Фаворского. Приподнято-романтический строй, причудливость и даже некоторая манерность кравченковских иллюстраций, мощная эпичность Фаворского всё же не достигают той конкретности и полноты выражения специфического характера именно данного текста. Они более субъективно-эмоциональны, чем бережное и проникновенное решение Полякова. Прославленные мастера гравюры — и Кравченко, и Фаворский — в значительно большей мере выражают каждый себя, а Поляков — автора и героя.

В лунном просвете из промозглой петербургской мглы, словно жуткий фантастический призрак, угрожающе нацелив копыта, возникает фальконетовский оживший памятник. В контрасте с гранённой чёткостью архитектурных форм он воспринимается именно как горячее бредовое видение несчастного пушкинского героя. («Медный всадник»). Трудно после эффектного образа Александра Бенуа столь же сильно завладеть вниманием читателя-зрителя. Изобразительное прочтение Кравченко, прекрасное в своём чисто гравюрном решении, как иллюстрация не столь убедительно из-за слишком субъективного раскрытия текста.

В гравюре М. Полякова есть современная острота. Его образ Петербурга словно пропущен сквозь призму напряжённо экстатической прозы Андрея Белого. Но вместе с тем можно говорить о поразительно верном и глубоком понимании им гуманизма этого сложнейшего пушкинского творения. И это как раз в те годы, когда многие пушкинисты, исходя из слишком прямолинейных исторических концепций, трактовали поэму как прославление героических деяний Петра и осуждение «единоличного» протеста индивида, растоптанного железной поступью прогресса. Едва ли Поляков по этому поводу теоретизировал, задумываясь над оттенками смысла господствующей исторической концепции петровской эпохи. Но он чутко вслушивался в звучание литературного памятника, стремясь возможно глубже проникнуть в подтекст, дать сжатое и концентрированное выражение его основного идейно-образного содержания⁶. Иллюстрация к пушкинской «Полтаве», быть может, менее глубока, но и в ней художник достигает той полноты образного воплощения, что и в иллюстрациях к «Борису Годунову» и «Медному всаднику».

Изобразительный язык книжных гравюр Полякова очень разнообразен. Он ищет стилистические средства, более всего соответствующие идейно-эмоциональным особенностям иллюстрируемого текста. Но не всегда находит их. Слабее общего уровня его иллюстраций к драматургическим произведениям Алоиза Ирасека, Яна Холупки, Габриэль Запольской, Юзефа Коженёвского, Иона Луки Караджале. Иллюстрация к венгерской народной сказке явно не выдерживает сравнения с аналогичной работой Андрея Гончарова. Так случилось, когда издательский заказ не соответствовал дарованию художника. Но даже эти иллюстрации по-настоящему книжны. Лучшие же иллюстрации его обладают органической книжностью. Это графика, естественно сливающаяся с искусством слова. Художник умеет создать у читателя-зрителя настроение, удивительно родственное тому, которого добивался писатель или поэт. А диапазон этих «настроений» достаточно широк: Гёте, Шиллер, Пушкин, Стендаль, Батюшков, Жуковский, Гюго, Гейне, Плутарх, Гофман, Вийон, А. Белый, Ахматова, Лонг, Вольтер, Тынянов, Цвейг, Гоголь — вот далеко не полный перечень авторов, книги которых оформлял и иллюстрировал М.И. Поляков.

В своём графическом прочтении книги он всегда стремился сблечь её высокий духовный смысл, и сила художника в глубоком понимании произведения литературы, его темы, идеи, сюжета, стилистических особенностей. Иногда он создавал иллюстрации к отдельным моментам повествования, но чаще такие, которые синтезируют в себе сюжетный ход, дают сжатое и концентрированное выражение всего текста или его отдельных его значительных частей. Поляков предельно усиливает образно-смысловую роль всего книжного декора. Буквицы, эпитафии, заставки, концовки у него всегда содержательны, всегда служат более полнокровному прочтению текста. Это не просто — элементы книжного убранства, не только декоративные украшения страницы — изобразительные реплики, сопровождающие писательский рассказ сливаются в единое сквозное повествование, организуя композицию книги в законченный целостный ансамбль (иллюстрации к «Пиковой даме», «Фаусту», «Поздней греческой прозе»).

Над гётевским Фаустом художник работал в 1955—1947 годах, несколько лет спустя после оформления этой бессмертной книги. Андреем Гончаровым. Сопоставляя их решения И. Каретникова справедливо замечает: «По сравнению с романтически-приподнятым, полным драматического накала гравюрами Гончарова иллюстрации Полякова более философски созерцательны».

Исследовательница верно указала на конструктивную и смысловую роль заставок, предпосланных каждой из сцен драматической поэмы: «Разнообразием композиционных приёмов Полякову удаётся избежать монотонности изображений. В сценах «Погреб в Ауэрбахе в Лейпциге», «Кабинет Фауста», «Комната Маргариты». Рамка заставки вмещает фигуры, замыкает их в обусловленном пространстве. В сцене знакомства Фауста с Маргаритой Поляков отказывается от рамки. «освобождает» фон фигур, Белый цвет листа втягивается в изображение, придаёт всей гравюре необычайную свежесть, чувство радости бытия»⁷. Чёткому членению литературного материала строго соответствует и принцип графического сопровождения, с обязательными заставками, подсознательно настраивающими читателя на восприятие особого содержания каждой конкретной сцены, также как фронтиспис служит своего рода изобразительным ключом к содержанию всей книги. Полосные иллюстрации — чаще всего изображения главных героев Психологическая их характеристика углубляется и обогащается в заставках, становится более многогранной и полнокровной.

Как один из лучших мастеров комплексного оформления книги раскрывается Поляков в работе над «Пиковой дамой» А.С. Пушкина. Но это можно увидеть, к сожалению, только на выставке. Задуманная как роскошное подарочное издание, она была издана «Детгизом». Гравюры столь плохо напечатаны, что теряют всякую близость с подлинниками. Графическое очарование оригиналов пропадает в убожестве полиграфического воплощения. После Александра Бенуа и Алексея Кравченко Поляков заново и очень по-своему прочитал «Пиковую даму». Он создал законченный цикл гравюр, вполне адекватный её тексту. Гротесковость и несколько нарочитая символика кравченковской романтической интерпретации всё же далека от суховатой манеры пушкинской прозы, от изобразительной выпуклости пушкинских образов, от сдержанной лаконичности его описаний⁸. Поляков создаёт удивительное по проникновенности и такту графическое прочтение. Трудно представить нечто более близкое писательскому замыслу, более «верное вхождение» в смысл и образы этого произведения. Интересно решён образ главного героя. Поляков раскрывает его во множестве ситуаций, каждый раз давая новый психологический аспект того же образа, новую фазу его развития. Иллюстратор продуманно подошёл и к взаимосвязи всех элементов декоративного убранства: каждый из них — буквица, виньетка, заставка — несёт свою долю нагрузки в более глубоком и полном образном раскрытии текста. Все они выполнены в одном стилевом ключе с иллюстрациями. Расширив содержательные функции всех декоративных элементов, он, словно расставляет смысловые акценты, помогая читателю глубже осмыслить идейно-образный с стилистический строй произведения.

Язык книжного оформления конструктивен и ярок также и в его оформлении издания «Поздняя греческая проза» Уже суперобложка, говоря словами Фаворского, является действительно «лозунгом книги». Поляков насыщает все элементы книжного декора изобразительными мотивами, в которых оживает сам дух греческой мифологии античной её поры: вакханки, козлоногий сатир, кентавры, виноградные лозы с тяжёлыми гроздьями, надутые паруса кораблей. Существенную роль играют заставки к произведениям различных авторов: «Жизнеописанию Деметрия» Плутарха, «Разговорам богов» Лукиана, «Дафнису и Хлое» Лонга и другие: они являются объединяющим моментом, собирая в единый книжный организм отдельные, сюжетно между собой не связанные повествования. Светлое и жизнелюбивое мироощущение древней Греции раскрывается художником с позиций человека XX столетия. Знание прошлых эпох не привело его к их стилизации. Он осваивает античность, апеллируя к ассоциативности нашего мышления, но не опираясь, подобно М.И. Пикову, на греческую старинную вазопись. Продуманность и смысловая обоснованность каждого элемента книжного убранства способствуют интерпретации, которая соответствует, если не букве, то духу текста.

Михаил Поляков всегда хотел быть настоящим архитектором книги. Стремясь к предельной выразительности самой книжной формы, он создаёт нечто совсем не встречающееся у других ма-

стеров — уникальные рукописные книжечки, каждая из которых посвящена лишь одному единственному стихотворению. Чаще всего это стихотворения Франсуа Вийона и Александра Пушкина. Они целиком написаны от руки и щедро украшены (иллюминированы) подцветочными акварелью гравюрами. В одном из писем Михаил Иванович с благодарностью вспоминал то время, когда «художник сам определял и шрифт, и формат книги, полосу набора, количество иллюстраций и способ иллюстрирования, — когда художник был в полном смысле слова творец книги»⁹.

Не получая такой возможности целостного полиграфического решения книги, средствами ксилографии, он в этих рукописных книжечках словно тренирует навыки архитектоники целостной книжной формы, добываясь максимальной созвучности изображения и слов, слияния их в единое органичное целое. В словестно-графическом единстве этих его очаровательных книжечек ощущается забота о страстном библиофиле, о настоящем ценителе культурно сработанной книги.

О книголюбях рассказывает Михаил Поляков и в своих экслибрисах. Все они остро фабульны. В них всегда что-то происходит: венецианцы в плащах фехтуют на фоне Дворца дождей, древний парусник взлетает на гребень могучей волны, парящая муза увенчивает голову лежащего в траве поэта, аисты лепят гнездо на развалинах триумфальной арки, в полном разгаре спектакль итальянской народной комедии. В своих экслибрисах мастер не отказывается от традиционной для этого жанра опоры на геральдику и символику, стремится к более простым и ясным, легко читаемым решениям. Он раскрывает скорее не профессию книголюбца, а сущность его духовного облика. Его образы внутренне ассоциативны. Метафора, намёк часто заменяют обстоятельное повествование. Каждый экслибрис замысловатая, но всё-таки достаточно прозрачная аллегория, дающая образное представление о характере, привычках и увлечениях владельца. Исключение — книжный знак искусствоведа и художественного критика Павла Давыдовича Эттингера, горячего и неколебимого адепта искусства графики. Но ведь это и не экслибрис в точном значении этого слова, а юбилейный портрет искусствоведа («Вот пещера Эттингера») который так понравился тому, что он просил Полякова перегравировать его для экслибриса.

Портретная задача интересно решается художником в его серии станковых гравюрных листов, посвящённых великим музыкантам прошлого. Константин Федин назвал как-то глаз Николая Кузьмина писательским. В этом метком замечании писателя схвачено самое существо специфического дара художника-иллюстратора вообще. У Михаила Полякова тоже был «писательский глаз». И это чувствуется не только в его книжной графике. Портреты музыкантов имеют свою фабулу, их активная «рассказность» безусловно сродни временным искусствам — литературе и кино. Они документально правдивы. Своё собственное представление о «героях» мастер подкрепляет глубоким изучением иконографии, а главное — верным постижением самого духа их творчества. Моцарт, Шуберт, Бетховен, Чайковский, Шопен, Рахманинов, Шаляпин — каждый трактован по-разному, всюду сотворчество, особая чуткость художника, позволяющая ему войти в мир музыки столь глубоко, чтобы в самих особенностях графического языка передать характер музыки каждого композитора или исполнителя. Он как бы перелагает звучание музыки на язык зрительных образов. С пластической осязаемостью передаёт масштабную трагедийную патетику Бетховена, сложную ясность Моцарта, окрылённость Шопена, мрачноватую экспрессию Рахманинова. Портреты эти очень сложны по своему сюжетно-изобразительному решению. Они иллюстративны, по сути и духу, но это иллюстрация ко всему творчеству музыканта и всей литературе о его жизненном пути.

В чём-то они построены по принципу «житийной иконы». К примеру портрет Фёдора Шаляпина: Шаляпин Дон-Кихот, Олоферн, Борис Годунов, Дон Базилио, Мефистофель. Шаляпин в Казани, в Москве, Париже, Милане, Нью-Йорке. Друзья и сподвижники знаменитого певца: Максим Горький, Рахманинов, Савва Мамонтов, Сергей Рахманинов, Константин Коровин, Валентин Серов, силуэт Анны Ахматовой, лично не знакомой с Шаляпиным с Шаляпиным, но воспевшей его гений в цитируемых здесь же превосходных стихах. «Пророк» Римского Корсакова, великолепно исполненный Шаляпиным, и его любимый романс — Шубертовский «Двойник».

И всюду дубовые листья — символ крепости духа и силы. В границах композиции одного листа совмещены разновременные и разнохарактерные биографические события, бесчисленные сценические воплощения великого артиста. Сопрягаясь с его крупноплановым изображением, они глубже раскрывают человеческий облик и значение его творческого подвига. Идентично построены буквально все портреты-биографии любимых музыкантов. Монтажный принцип раскрытия образа, повышая эмоционально-смысловую значимость каждого эпизода, придаёт этим листам особую ёмкость и остроту.

Подобного рода ассоциативный монтаж ещё смелее используется Поляковым в цикле своих «Воспоминаний». Временной поток как бы дробится, распадается на множество самостоятельных эпизодов, важных, прежде всего, биографически. Их объединяет образ автора, точнее его лирического героя. Факты личной судьбы показаны здесь в широкой перспективе жизни всей страны. «О времени и о себе» рассказывает очевидец и активный участник событий. Рассказ этот никогда не отрывается от первоначальной автобиографической основы: берег Волги, с пристанью пароходства «Кавказ» и «Меркурий», допотопный колёсный пароход на реке, отчий дом, весьма неказистый, старый собор, семинария, реальное училище. «Глебычев овраг» — печально знаменитые саратовские трущобы, шарманщики с обезьянкой и девочкой-танцовщицей. 1914 год: солдаты, шагающие с песней: «Пишет, пишет царь германский, пишет русскому царю...», пленные немцы, раненные и калеки, вернувшиеся с фронта. Радищевский музей, классы Боголюбовского рисовального училища, Пётр Уткин, знакомящийся с работами начинающего художника, Консерватория. Сцены из «Пиковой дамы» и «Риголетто» в саратовских театрах тех лет, концерт певицы Зои Лодий. Красногвардейский патруль на улицах революционного Саратова. Студенты местного ВХУТЕМАСа «изживают» наследие академизма, раскрашивая гипсовых «Аполлонов» и «Венер», мобилизованные молодые художники роют окопы, ставят проволочные заграждения, готовясь отразить наступление денкинцев. Уроки акробатики в Саратовских театральном мастерских, саратовский цирк 1920-х годов, любимый художником. Вокзал с мешочниками, везущими в Москву соль. Старые «медленные» поезда.

Московские извозчики. Красная Площадь, храм Василия Блаженного, памятник Минину и Пожарскому, Андроников монастырь, исчезнувшие уголки старой Москвы: храм Христа Спасителя, Красные ворота, Сухаревский рынок. «Троица» Андрея Рублёва, картины Тициана, Рубенса, Ван Гога, Врубеля, Борисова-Мусатова. На занятиях у Фаворского. Искусствоведы П.Д. Эттингер и П.Е. Корнилов. Пианист Э. Гилельс. Любимые композиторы Бах и Бетховен, Чарли Чаплин. Афиша кинофильма «Петер», очень популярного в те дни. Парашютная вышка в Центральном парке культуры и отдыха в Москве.

Ленинград и его архитектура. Павловск. Призыв сына на действительную армейскую службу и прощальная гравюра «До свиданья». Комната в Серпухове, домик в Кашире. Живые цветы, старинный любимый фарфор. Ленинградский госпиталь. Москва осенью — зимой 1941 года: противотанковые надолбы, бомбоубежища, аэростаты воздушного заграждения. Военные вечера с копилкой, солдатские «треугольники» — письма от сына. Волга у Сталинграда. Тракторный завод. Миномётная батарея. Пехота перед атакой. Пленные нацисты. Салют над Кремлём.

Прогулка в Архангельское. Кладбище в Кузьминках. Известный коллекционер и знаток русской и советской гравюры доктор Лотар Больц из ГДР. Окно последней московской квартиры с видом на университет и стадион «Динамо». И повсюду символический значок, изображающий песочные часы с крылышками — а время летит, летит. Таково (очень конспективно и с нарочитым «выпрямлением» хронологии и сюжета каждого листа) содержание всего цикла поляковских «Воспоминаний».

Эти гравюры родились «от непреодолимого желания вспомнить о прожитой жизни, которое одолевает каждого человека, подошедшего к известному рубежу»¹⁰, — говорил Михаил Иванович. Многочисленные его произведения, миниатюрно воспроизведённые в листах «Воспоминаний», —

вехи большого творческого пути. В сущности, это мемуары, рассказанные с помощью штихеля. События собственной биографии и «биографии века» получил здесь лирико-философское истолкование. В них оживает сама атмосфера эпохи с её крутыми поворотами, стремительным обновлением жизни, с её иронией и трагической напряжённостью. А калейдоскопичность лиц и событий, прихотливо сочетающихся и как бы перебивающих друг друга, в совокупности своей складывается в цикле «Воспоминаний» в единый и целостный образ Времени.

В последние годы своей жизни М.И. Поляков рядом станковых листов («Эпитафия», «Сон», «Элегия», «О Серпухове», «Реквием») продолжил серию воспоминаний. Все они посвящены памяти Валерии Николаевны Репниковой, жены художника, кончину которой он пережил поистине трагически. Эти листы отличаются от прежних несравненно большей камерностью и обострённой субъективностью переживаний. К светлым воспоминаниям о полной невзгод, но счастливо прожитой совместной жизни примешивается горечь невозможной утраты. В.Н. Репниковой посвящены также все гравюры 1975—1978 года, продолжающие цикл о великих музыкантах прошлого. За некоторым исключением (лист «О Гайдне», 1977) их темой становится уже не творческий портрет композитора, а отдельные произведения Бетховена, Мусоргского, Чайковского, наиболее ценимые художником. Методом графического повествования они сродни гравюрным листам о великих музыкантах, но в чём-то существенно отличны от них, сближаясь с лучшими иллюстрациями художника. Действительно, каждый из этих листов является иллюстрацией, иногда, как в Шестой (Пасторальной) симфонии Бетховена, тематически многоплановой и сюжетно достаточно развёрнутой, но иллюстрацией, хотя и не к словесному, а к музыкальному тексту. Предпосылки такого взаимообогащающего слияния станковой и книжной графики в творчестве этого мастера существовали всегда. Достаточно сопоставить его иллюстрацию к пушкинскому «Моцарту и Сальери» (1949) и лист «О Моцарте» (1971), чтобы наглядно убедиться в этом.

Во всём, за что бы ни брался Михаил Поляков, всегда проявляется взыскательность большого художника, тот культ «высокого ремесла», который ощущается уже с первых шагов его самостоятельного творчества. Везде вкус и такт, зрелость мастерства, умение предельно использовать выразительные возможности, таящиеся в природе самого материала. Поляков — превосходный «деревянщик», если воспользоваться этим образным определением А.С. Остроумовой-Лебедевой. Специфические средства ксилографии — сочная контрастность чёрного и белого, чёткий и разнообразный штрих, серебристая переливчатость серого — всегда подчинены у него раскрытию сути изображаемого.

«Гравировать надо так, — заметил однажды П.Я. Павлинов, — как хорошо говорить на иностранном языке, то есть думать на этом языке, а не переводить с родного»¹¹. И Михаил Поляков полностью овладел этим своеобразным «ксилографическим» языком. Он свободно говорил на нём, говорил очень эмоционально и увлекательно. Произведения этого замечательного мастера гравюры непреложно свидетельствуют о силе его дарования и значительности художественных решений. Это искусство, уже выдержавшее испытание временем.

¹ Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 53.

² Кузнецова Ю. Михаил Иванович Пиков, М. 1971. С. 14.

³ Герман М.В. Двораковский. М., 1970. С. 26.

⁴ Вспомним замечание одного из выдающихся исследователей графики: «Иллюстрация есть искусство, стоящее в таком отношении к иному искусству, в каком это последнее стоит к природе. Эта наша формула настаивает на значении обследовать графические пересоздания, даваемые художником со стороны верности их, отдалённости или близости литературному тексту. Без самой постановки вопроса этого только декоратором, только прикладным мастером остаётся художник в книге». Сидоров А.А. Мастера современной гравюры и графики. М., 1928. С. 92.

⁵ Любопытно, что Ю. Тынянов, противник всяких иллюстраций, хвалил эти листы.

⁶ «Незыблемые принципы? — Не лгать в работе, не думать о моментах текущих.

Излюбленные принципы иллюстрирования? — Собственно приёмов нет. Приёмы ведь тоже „от лукавого“, а есть прочтение текста ответ на него, иногда, сопутствие тексту, по поводу текста», так раскрывает своё творческое кредо сам художник». Из письма автору статьи 1973. март.

⁷ Каретникова И. Иллюстрации к Фаусту // Творчество. 1963. № 3.

⁸ Нисколько не умаляя громадность графического дарования одного из крупнейших ксилографов XX столетия — А.И. Кравченко, всё же приходится согласиться с резковатой, но пронизательной оценкой его принципов иллюстрирования А.Д. Чегодаевым, писавшим ещё до создания им иллюстраций к «Пиковой даме», что «не вскрытие реального характера текста, а субъективные впечатления читателя» лежат в основе кравченковской интерпретации литературного материала // Искусство. 1933. № 1-2. С. 105. Кравченко не любил подчиняться идейно-стилистическим особенностям литературного произведения и высшие его удачи — случаи избирательного сродства с иллюстрируемым писателем.

⁹ Поляков М.И. — Водоносу Е.И. 1973, март.

¹⁰ См.: Вечерняя Москва. 1969. 14 марта.

¹¹ Цит. по: Горленко Н.А. П.Я. Павлинов. Страницы из жизни художника. М., 1967. С. 78.

Статья написана в 1976 году и предполагалась в очередной планируемый сборник, видимо, конца 1970-х, который получил уже рецензию в ГРМ. Но волею новой администрации был остановлен, перекомпонован и пополнен, вновь отрецензирован там же и издан лишь в 1986 году.

Русские театральные художники начала XX века в собрании музея *

* Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева.
Материалы и сообщения. Вып. 7. Саратов: Ареал, 1995.

«Писателю об искусстве, а тем более его историку, поневоле приходится печаловаться на горестную судьбу сценических творений потрясать зрителей, вызывать восторги, разрастаться до подлинных культурных событий и, тем не менее, почти бесследно исчезать сами по себе как творческие достижения. В то время как памятники литературы, музыки, пластических искусств легко становятся объектами всяческих научных изысканий, что остаётся историку от величайших сценических творений прошлого? Вырезки из газет, устные и печатные воспоминания современников, фотографические отпечатки, с мертвящей точностью запечатлевающие механизм постановки, бессовестно подчеркивая при этом всю нереальность сцены, её грим, бутафорию, грубость декораций. Иногда доходят, правда, эскизы декораций и костюмов — быть может, яркие, но всё же лишь обрывки бесследно исчезнувшего целого, только намёки и стенограммы, по которым не очевидцу никогда не удастся воскресить всего очарования действительности»¹, — в справедливости этих слов многоопытного и талантливое «писателя об искусстве» В.А. Никольского трудно не согласиться. Даже в пределах одного столетия (особенно столь насыщенного драматическими событиями, как наше) эстетические воззрения поколений меняются, порой, столь радикально, что многое в восторгах и отвержениях предшественников становится труднообъяснимым. А потому, решая даже достаточно частную задачу осмысления коллекции русской театральной живописи начала XX века в собрании Саратовского художественного музея, необходимо прибегать и к свидетельствам газетных рецензентов, и к мемуарам художников, режиссёров, актёров и заинтересованных зрителей той поры, архивным источникам, сохранившим некоторые детали тогдашних постановок, переписке деятелей культуры и прочим источникам. Благо, что их сохранилось не так уж мало. Последнее не случайно: в собрании музея представлены мастера, составляющие цвет

отечественной театральной живописи данного периода, оказавшиеся в центре творческих дискуссий, зрительского внимания и художественно-критического осмысления и в самый момент работы над рассматриваемыми здесь произведениями, и много десятилетий спустя.

Сложение этой небольшой коллекции растянулось более, чем на столетия: её начало положили одна из «Испанок» А. Я. Головина и театрализованная композиция А.А. Арапова, пришедшие в музей в 1919 году, оно завершилось в середине 1970-х поступлением четырёх превосходных произведений А.Я. Головина из собрания М.Ф. Глазунова (СПб.), среди которых три по справедливости следует отнести к шедеврам его сценографии.

В целом очень небольшая коллекция работ театральных художников начала XX века, хранящаяся теперь в музее, не только своим художественным уровнем, но и принципиальной разностью сценографических решений, заставляет задуматься о важнейших эстетических проблемах русской живописи и русского театра 1900—1910-х годов.

«Это была эпоха утверждения нового художника на театре», — вспоминал один из наиболее радикальных обновителей русской сцены Всеволод Мейерхольд². Ещё в самом её начале Александр Бенуа очень проницательно предсказал определяющее значение настоящей живописи в будущем оживлении и расцвете русского театра³. На рубеже 1900—1910-х годов, после блистательных побед русской сценографии в Париже во время знаменитых «дягилевских сезонов», это стало самоочевидным. Вскоре, однако, критики заговорили об опасности гегемонии живописцев в театре, о том, что главным соперником режиссёра в постановке выступает «художник декоратор новейшей формации, всегда немного склонный относиться к театру, как к выставочному залу для своих произведений»⁴. Появилась даже газетная статья «Нашествие художников на театр»⁵.

Среди художников одним из первых опасность подобной экспансии почувствовал А. Бенуа. Даже таких великолепных мастеров театральной живописи, как К. Коровин и А. Головин, он упрекал в том, что «и их мало захватывает задача декоративной интерпретации драматической мысли»⁶. Ещё более определённо осуждает захват театра живописцами И. Грабарь, считающий декорации тех, кто использует возможности спектакли «не во имя чудесного сценизма — плода слияния искусств», а лишь для выявления собственных живописных возможностей, «саванами и для авторов, и для актёров, и для режиссёров». «Быть прекрасным художником живописцем не значит ещё быть хотя бы только сносным театральным декоратором», писал он, находя эту «декораторскую гегемонию» опасной для театрального дела. Тем более опасной, что она отчасти принята и критикой, и публикой, предпочитающими выражение «постановка такого то художника», а не режиссёра.

И наиболее проницательные критики с середины 1910-х годов с тревогой заговорили об «эпидемическом уклоне нашего художества в сторону театра»⁷ о «неравной борьбе актёра с декоративной стихией театра», о назревающем мятеже «против живописной тирании», о лозунге «реатеатрализации театра»⁸, а также о том, что «декоративно-эскизные навыки рано или поздно завоёвывают чистую живопись»⁹. И все эти сложнейшие проблемы взаимоотношений живописи и театра в начале XX столетия в той или иной мере ощутимы на примере немногих, но достаточно характерных и показательных для той эпохи произведений театральных живописцев из собрания Саратовского художественного музея.

На рубеже XIX—XX веков в русский театр пришли крупнейшие мастера живописи, стремящиеся уже в эскизе декорации наметить трактовку конкретного эпизода постановки, а в эскизе костюма — сценическое истолкование роли. Исследователи отечественной сценографии сходятся на том, что «восстановить эстетический смысл живописи в театре выпало на долю Мамонтовской оперы»¹⁰. И именно среди её художников наметилась тенденция к диктату в работе над постановкой спектакля. В.П. Шкафер в своих воспоминаниях приводит характерный пример столкновения М.А. Врубеля с режиссёром М.В. Лентовским при работе над мизансценами к «Сказке о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова: «Оперу ставлю я, и вашего балагана я терпеть не стану», —

таков был резкий ответ художника режиссёру¹¹. Эта определяющая роль художника в постановке, когда в его эскизах уже рождается весь внешний облик спектакля, особенное распространение получила с приходом в театр А.Я. Головина и живописцев «Мира искусства».

В собрании музея семь превосходных работ А.Я. Головина: кроме трёх уже упомянутых эскизов декораций к оперным постановкам «Кармен» Ж. Бизе, «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского, «Евгения Онегина» П.И. Чайковского, ещё четыре станковых картины, которым тоже присущи черты декоративности театрального типа — два пейзажа, портрет и натюрморт. С именем этого мастера связаны выдающиеся достижения русского музыкального театра. Хорошо чувствуя сценическую природу драматургии и музыки, он добивался гармонической согласованности с ними в своей сценографии, всегда заботясь о цельности всей постановки. Акцентируя присущий Головину «дар режиссёрского осмысления своей задачи»¹², — указывая, что именно он «впервые в оперном театре разработал сквозную живописную партитуру спектакля»¹³, исследователи творческого наследия художника не случайно утверждают, что в своих эскизах мастер достигает такой убедительности, прежде всего, «благодаря живому проникновению в дух времени и органичности чувства сценической условности»¹⁴. Действительно, верно угаданное соотношение между жизненной достоверностью и сценической условностью в природе его сценографического мышления, как и стремление к своеобразной изобразительной режиссуре, организующей всё течение сценического действия. Его заботит целостный сценографический образ всего спектакля и органичность в нём буквально каждой сцены, каждого движения персонажа. Утверждавший, что только живое и конкретное знание освобождает фантазию, Головин всегда избегал излишнего декорационного правдоподобия. Он стремился к тому, чтобы зрительная информация о времени и месте происходящего действия, будучи достаточной, не становилась избыточной, слишком навязчивой. Выявление времени исторического и времени суток, историзм и этнографизм персонажей скорее обозначены в его эскизах, чем слишком конкретизированы. Не случайно они воспринимаются как «прообразы реальной среды действия актёров»¹⁵, прообразы, не только обозначающие место и действие персонажей, но также значительно активизирующие его восприятие. В любом эскизе Головин стремится передать не только бытовую конкретность обстановки, но сразу ввести в эмоциональную атмосферу конкретной сцены.

С именем Головина связаны выдающиеся достижения русского музыкального театра. Хорошо чувствуя сценическую природу музыки и драматургии, он уже в 1900-е годы достиг особенно значительных успехов именно как сценограф музыкального театра. Считается, что окончательно решила судьбу Головина в театре постановка оперы Ж. Бизе «Кармен», премьера которой в Мариинском театре состоялась 11 марта 1908 года¹⁶. Инициатором постановки, если верить режиссёру спектакля В.П. Шаферу, был именно Головин. И ведущим в этой постановке был, безусловно, он.

Постановка эта породила множество откликов. Начиная со статьи А. Бенуа в вечернем выпуске «Биржевых новостей» уже 13 марта 1908 года, до сегодняшних раздумий историков музыки, живописи, театра. И почти все они акцентируют внимание на сценографическом методе Головина. Уже в критике 1910-х годов было отмечено, что в ряде постановок, в том числе и в «Кармен», Головин охотно обращается к историческим и этнографическим источникам, но в его эскизах «материал этот преобразуется в самостоятельную декоративную поэму»¹⁷. Этому ничуть не противоречит заявление самого художника: «Я старался показать в постановке „Кармен“ настоящую Испанию, без прикрас»¹⁸. Зрители, критики и последующие поколения исследователей согласились, что показал он Испанию «не документальную, но подлинную...»¹⁹, ощутили «аромат подлинности, преобразённой фантазией художника»²⁰.

Менее однозначно воспринимались отношения его живописи с литературой и музыкой. «Головин как бы прорвался сквозь либретто к первоначальному тексту повести Мериме»²¹. Это один акцент. Но есть и другой: «характер испанских впечатлений Головина совпал с той Испанией,

которую воплотил в своей музыке Бизе»²². Все эти проблемы возникают при более пристальном рассмотрении эскиза декорации к первому акту оперы «Улица у фабрики», условно датированном 1908 годом²³. Национальное своеобразие жизненного уклада передано *здесь* очень правдиво, без привычной для старой оперной традиции бутафорской экзотики, «торреадорной» испанщины. Живые впечатления путешествий по стране сделали её образ в эскизе неожиданно свежим и убедительным: небольшая залитая светом площадь, неказистые здания разных эпох и стилей, узкая улочка, уводящая к набережной Гвадалкивира, — всё словно выделено жарким солнцем Андалузии. В эскизе отчётливы и чисто бытовые нотки: часовой в тихом палисаднике у кордегардии, сквозные балконные решётки и тенты, горшки с геранью, вывеска местного цирюльника, мужские и женские фигурки в характерных нарядах. Ведь мастеру надо было создать образ Севильи повседневной, будничной. Даже Александр Бенуа, в целом весьма холодно принявший спектакль, отмечал убеждающую жизненную достоверность сценического оформления: «<...>не надо и в Испанию ездить, насладившись постановкой Головина»²⁴.

Единое колористическое решение сцены в этом эскизе служит воссозданию относительной натурной достоверности среды. Не случайно исследователи видели в декорациях к «Кармен» «временный возврат к тонально-плёнэрной живописи, которая была характерна для Головина в пору, когда он испытывал сильное коровинское влияние»²⁵. Наиболее четко это сформулировала Р.И. Власова: «В „Кармен“ повышен цветовой регистр во всех декорациях, но при этом художник сохранил прямую и теснейшую связь с плёнэрной наблюденностью. В них живёт чудесное равновесие между чувственным и логическим, живой непосредственностью жизни и определённой от неё отстранённостью»²⁶. И с этим трудно не согласиться. Именно в этом заключается сила эмоционального воздействия головинских декораций, как и эскизов к ним.

Следует отметить абсолютную художественную самоценность эскиза «Улица у фабрики», который органично «живёт» в экспозиции среди станковых полотен своего времени. Эта своеобразная «картинность» предопределена не только ориентированностью и на выставочное экспонирование, но в значительной мере и внутренней природой. Надо согласиться с тем, что по сути своей это «произведения станковой живописи, где тонко и детально учтены возможности их перевода в сценические планы»²⁷.

Большой успех возобновленной в 1908 году «Кармен» был в значительной мере успехом художника. Принципиальные упреки постановке со стороны Александра Бенуа казались поначалу излишне категоричными: «<...> во всей этой заботе о народности, об иллюзии, о красках — совершенно забыли о музыкальной драме „Кармен“ <...>. Есть декорации, есть костюмы, но нет настоящих действующих лиц, для изображения страстей которых и создана опера»²⁸.

Четверть века спустя это мнение Бенуа, воспринимавшееся поначалу как «вызов» одного декоратора другому и личный выпад против пригласившего в Мариинский театр Головина В.А. Теляковского, обрело статус окончательного и при том абсолютно справедливого приговора. Это признавал в своих воспоминаниях и режиссёр постановки 1908 года В.П. Шкафер: «<...> реальная драма затерялась, отошла на второй план, и вся концепция оперы утонула в этой излишне декоративной постановке. Слишком много внимания постановщиками было уделено ненужным мелочам в виде излишнего реализма света, цвета, краски и игрового фона, который принёс спектаклю явный ущерб, заслонив драму и её исполнителей»²⁹.

В своей статье о творчестве А.Я. Головина Сергей Маковский называет постановку «Кармен» «торжеством оперного костюма»³⁰. И основания для такого суждения, безусловно, были. Костюмам персонажей, а особенно самой Кармен, художник уделил огромное внимание. Именно с работой над костюмами для главной героини связана целая серия «Испанок» Головина — особого рода театрализованных портретов, созданных им в основном в 1906—1908 годы. Именно тогда была написана «Испанка» Саратовского музея, которую автор исследования портретной живописи

Головина уточняюще именуется «Испанкой в подвенечном платье»³¹. Помощник А.Я. Головина М.П. Зандин, пришедший и его мастерскую как раз в период работы над постановкой «Кармен», настаивает на самой непосредственной и тесной связи «Испанок» с готовящимся спектаклем: «Писал он эти картины в Петербурге, преимущественно в 1907—1908 годы, одновременно с эскизами и декорациями к „Кармен“, „Испанок“ своих писал с натуры, подбирая типы среди хористок Мариинского театра или работниц театральных мастерских. Костюмы для этих „испанок“ шились по его эскизам, а, по миновании надобности, он дарил их своим моделям, — в благодарность. Нисколько не идеализируя их, он не пытался придать им „испанистости“, любую из них можно было узнать, так похожи были эти простые женщины, большеукие, порою грубоватые, так же неприкрашенные, как типы и костюмы в его эскизах к опере „Кармен“»³².

Зандин, пожалуй, зря говорит об отсутствии в этих портретах «испанистости». И хотя в каждой из них легко угадывается её реальный прототип, чистыми портретами этих «Испанок» не назовешь: слишком ощутима в любой из них преломляющаяся призма кулис, слишком легко представить каждую героиней оперы. В портрете Саратовского музея Головин явно отработывал характерный типаж горделивой и страстной чёрноокой испанки. Образ здесь вполне отвечает этим исканиям художника: резковато очерченное смуглое лицо, обрамлённое смоляными локонами, кружевная мантилья, зеленовато-жёлтый лиф платья, светлая юбка, на голове бант из белого атласа, на груди медальон. Фигура её проникнута легким, словно танцевальным движением, одна рука заложена за спину, в другой букет роз. Выразительное лицо оживлено: темные горящие глаза, приоткрытый «дышащий» рот. Такую действительно нетрудно представить себе в качестве оперной Кармен. И. Гофман пишет, что многие из «Испанок» 1906—1907 года «непосредственно связаны с поисками цветового решения и декора театральных костюмов оперы»³³. К рассматриваемой работе это относится самым прямым образом. Достаточно сопоставить портрет Саратовского музея с эскизом костюма Кармен третьего действия оперы, чтобы это стало самоочевидным³⁴.

Уже в ранних критических откликах была отмечена специфика живописной техники портретов Головина, которая «постоянно сбивается на плоскую, чисто декоративную манеру письма»³⁵. Это характерная особенность всех портретов художника, а театрализованных портретов в особенности. «Испанка» Саратовского музея наглядное тому свидетельство.

Головин всегда заботился о том, чтобы костюмы актёров органично вписывались в созданную его декорациями сценическую среду, не сливаясь и не поглощаясь ею, но и не противоборствуя ей. Достаточно одного взгляда на музейный эскиз «Кармен» с чётко обозначенными фигурками персонажей, чтобы убедиться в этом. Не менее показателен в этом плане и принадлежащий музею эскиз декорации к четвёртому акту оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» «Грановитая палата», датировать который следует, вероятнее всего, 1911 годом. Элемент предположительности остаётся из-за того, что в период между дягилевской постановкой «Бориса Годунова» в 1908 году в Париже и возобновлением этой оперы в сценографии Головина в Мариинском театре в январе 1911 года, по сведениям С.А. Онуфриевой, «художник получил заказ на оформление „Бориса Годунова“ в театре „Ла Скала“ в Милане»³⁶.

Дягилевская постановка «Бориса Годунова» прошла триумфально. Головин выступил в ней скорее как ведущий, но не единственный автор сценического оформления. Автором декорации сцены у фонтана был А.Н. Бенуа. Исполнителями декораций были яркие и самобытные художники К.Ф. Юон, Е.Е. Лансере, С.П. Яремич. В эскизах костюмов участвовал И.Я. Билибин, бутафории и реквизита — Д.С. Стеллецкий. Премьера состоялась 20 мая 1908 года на сцене старейшего французского оперного театра «Grand Opéra». Восторги публики разделили и оркестр, и хор, и солисты, и декораторы. «Грандиозный успех исполнения «Бориса Годунова» в Париже в 1908 г. во многом определил судьбу этой оперы за рубежом»³⁷. Это мнение авторитетного специалиста по истории русского оперного театра.

Зарубежный успех, как это нередко бывает, подтолкнул к возрождению оперы великого композитора в России. Во всяком случае, именно на это иронически намекает Александр Бенуа в своей рецензии на возобновлённую В.Э. Мейерхольдом на сцене Мариинского театра постановку «Бориса Годунова». Критик (в недавнем прошлом соавтор Головина по парижскому спектаклю) настаивает на том, что Головин «просто повторил то, что было им создано для Дягилева — согласно выработанному дягилевской дирекцией сценариуму»³⁸. И, вероятно, именно это утверждение живого свидетеля и участника событий легло в основу многих последующих утверждений о полной адекватности живописного оформления парижской и Мариинской стенографических версий «Бориса Годунова».

В действительности некоторые изменения в сценографии петербургской постановки были — Головин шёл к большей стилизованности в передаче эпохи. И саратовский эскиз — яркое тому свидетельство. В сравнении с эскизами дягилевской постановки здесь явно нарастает стремление к орнаментальности. Конечно, к этому подталкивает и сам мотив старинного интерьера: фресковая роспись, красочным узором оплетающая стены и своды, пышное шитьё боярских одежд, тяжёлая резная мебель. Цветовая характеристика сцены получилась довольно сложной, но без особой пестроты: в колорите слишком явно преобладают тёмно-красный и золото. Тогдашние критики не случайно отмечали в оформлении спектакля и «полнозвучную красочность цвета», и некоторую экзотичность — «восточный, татарский характер нарядов и расписных покоев в век Годунова»³⁹.

Не обошлось и без курьёзов: на страницах «Нового времени» М. Меньшиков выступил против попыток инородцев (поминаются Мейерхольд с Теляковским) унижить отечественную старину, снабдив думских бояр татарскими тюбетейками и пейсатымн бородами»⁴⁰.

В целом декорации Головина к «Борису Годунову» (речь о всех его постановках) оцениваются исследователями достаточно высоко, хотя сам мастер считал эту постановку не слишком удачной. И когда пишут, что он «создал образ, адекватный гениальной музыке Мусоргского»⁴¹, это всё же явное преувеличение. Сам он стремился приблизиться к суриковской правде постижения русской старины, но суриковской обобщённости и мощи достичь не смог. Это было вне природы его дарования и вне стилистических тенденций времени. Своим оформлением Головин отвечал скорее не на музыку Мусоргского, а на тогдашнее её восприятие исполнителями и публикой: «<...> настала эпоха желающая слушать эту музыку лишь вкусно, а то и пряно стилизованной», — писал Б.В. Асафьев⁴². И в своей «Грановитой палате» Головин куда ближе декоративному узорочью билибинского типа, к стилизациям на темы Древней Руси Д. Стелецкого, чем к Сурикову. Получилась декорация скорее только иллюстрирующая эпоху, *но* не погружающая в пучину национальной трагедии смутного времени.

Понятно, что к возобновляемой постановке Головин относился не с тем энтузиазмом и горением, которое отличало постановку парижскую. И стилизаторские тенденции, быть может, в иных случаях необычайно плодотворные в работе театрального живописца, противоречили в данном случае самой стихии музыки великого композитора. Вероятно, в замысле Мариинской постановки было нечто, подталкивающее художника к иконной стилизации. Не случайно много лет спустя, рассуждая, правда, не об опере, а о драме, В.Э. Мейерхольд обронил характерное признание: «В „Борисе“ легко впасть в иконность и сладость, а это обескровит образы и пьесу <...>»⁴³. Именно такую обескровленность в сравнении с дягилевской постановкой отмечали рецензенты в мейерхольдовском решении оперы. И Бенуа, упорно твердящий, что в отличие от Мариинской постановки, «в Париже всё было жизненно, всё говорило сердцу и душе», что «это был подлинный жизненный театр, великое действо, которое увлекло самых сухих, самых глупых и пошлых, разбудило в тоскливо-снобической толпе заглохшие чувства <...>»⁴⁴, и С. Маковский, не скрывающий своего достаточно прохладного отношения к постановке, не склонны винить в этом художника. Последний особо благодарен живописцу «за ту полнозвучную красоту цвета», которая достигнута

в отдельных картинах (в их числе и занимающая нас «Грановитая палата»). Как и Бенуа, он видит причину неуспеха в общей неорганизованности постановочного дела на казенной сцене и в заключение добавляет: «И если бы не гений Шаляпина и не блестящее дарование Головина, мы бы ушли и в этот раз из Мариинского театра с чувством досады»⁴⁵.

Постановка оперы «Борис Годунов» Мейерхольдом воспринималась как явная его неудача. Бытовало мнение, что он слишком подчинился дягилевской версии Головина. Тем более, что основной состав исполнителей во главе с Шаляпиным-Борисом остался тем же. В значительной мере ради великого артиста и возобновлялась постановка оперы. И всё же историки русской оперной музыки не склонны снимать с режиссёра его доли в неудаче спектакля, в котором «не было целостности и стилистического единства», не без оснований полагая, что «средствами условного или символического театра воплотить образы Мусоргского было невозможно»⁴⁶, что режиссёрские искания Мейерхольда вступали, пожалуй, в наиболее резкий конфликт с идейно художественной сущностью произведения в «Борисе Годунове»⁴⁷. При этом подчеркивается *близость* творческих устремлений Головина постановочной идее Мейерхольда, а потому не слишком соответствующих Мусоргскому. Давая высочайшую оценку декорациям Головина, «самим по себе, вне музыки», исследователь не случайно подчеркивал, что «для суровой трагедии Мусоргского они показались, к сожалению, чересчур изысканными <...>»⁴⁸. И действительно, это художественные явления слишком разной природы. Стилизаторство не стало в данном случае ключом к постижению сути. А ведь именно в эту эпоху оно получило самое широкое распространение и казалось достаточно перспективным в постижении и актуализации далекого прошлого: «Стилизация содержала в себе претензию дать своего рода эссенцию стиля, раскрыть ею суть, — причём не „объективно“, но глазами современного художника»⁴⁹.

В случае с Мусоргским намерениям режиссёра и художника-постановщика сопротивлялась сама духовная материя его музыкальной трагедии. И ссылки на то, что неудача постановки отчасти вызывалась необходимостью подчинить её решение требованиям Шаляпина, если и не лишены известных оснований, то едва ли были единственной, а тем более главной причиной. Как раз характер шаляпинского дарования был сопряжен этой музыке, его исполнение усиливало элемент полнокровной жизненности, было, по слову Б.В. Асафьева, «абсолютным отрицанием декоративности как художественного принципа». Для композитора и музыкального критика, работавшего рядом со всеми участниками постановки, головинский портрет Ф.И. Шаляпина в костюме этого спектакля предоставляется «безусловной антитезой сущности шаляпинского искусства». И, уточняя свою мысль, он добавляет: «Но превращённый в театрализованное явление Шаляпин тут какая-то абберрация зрения, а вернее господствующей мысли, сводившей художественное к пониманию декоративного»⁵⁰.

Асафьев не случайно оговаривается о «господствующей мысли». Он прекрасно понимал, что музыка Мусоргского была для публики рубежа веков «слишком терпкой», и то, что опера шла в редакции Н.А. Римского-Корсакова, считал «исторически необходимым» приспособлением к её запросам⁵¹. Мейерхольд же и Головин пошли несколько дальше необходимого и достаточного приспособления. Замечание исследователя об оформлении спектакля, где «изошрённая узорчатость дробит, усложняет, порой поглощает жизненно конкретный образ, лишает его необходимой для данного произведения героической монументальности, простоты, жизненной силы»⁵², в куда большей мере приложимо к Мариинскому, нежели парижскому спектаклю. Именно воскрешение «Бориса Годунова» в январе 1911 года сам художник называл «наименее удачной своей постановкой»⁵³.

Конечно, по эскизу декорации «Грановитая палата», как по любому эскизу, трудно сказать о самой декорации, о том, как работала она в контексте всей постановки, а тем более, как влияла на общую стилистику спектакля, как помогала создать его целостный образ. Но нарастание степени стилизованности здесь очевидно. И эта усиливающаяся к 1910-м годам в творчестве Головина

тяга к повышенной стилизованности, изошрённой узорчатости захватила не только его сценографию, но и станковые произведения. Говоря, что «ум Головина был в полной мере умом прирождённым театру, зрелищности», Б.В. Асафьев отмечал при этом, что «талант и прирождённый лиризм» оправдывали в его творчестве «самые крайние переключения реального и осязаемого в декоративное»⁵⁴. Эта мысль находит замечательное себе подтверждение в серии декоративных натюрмортов художника 1910-х годов.

«Розы и фарфор» из собрания Саратовского художественного музея — одна из лучших и характернейших работ художника в этом жанре. Точнее её следовало бы назвать «Цветы и фарфор», ибо кроме роз, здесь и золотые шары, и флоксы (голубые, белые, розоватые), и комнатные цветы в красных глиняных горшках — бальзамин, фуксия. И в самом подборе вещей, и в искусном их размещении видна рука опытного декоратора: живые, почти натурно воссозданные цветы, зелёные плотные листья, расписной фарфор с его наивными «букетами», шёлковая узорчатая ткань, затейливо брошенная на стол, — в любом из предметов есть элемент игровой одушевленности. Это словно бы актёры своеобразного театрализованного представления, настоящего «спектакля вещей», мастерски разыгранного художником. Каждый из них будто ведёт свою «партию»: буквально на глазах набухают и распускаются тяжёлые пышные розы, осыпаются нежные флоксы, играет своей белизной и позолотой старинная фарфоровая ваза, мягко мерцают, просвечивая сквозь стекло и воду, сочные стебли цветов в высокой банке.

Замечательное чувство ансамбля нигде не изменяет в этой картине художнику: всё многоцветье сливается здесь в единый, светлый и праздничный аккорд. Превосходно выявляя строение каждого предмета, каждого цветка, Головин вместе с тем создаёт и общее впечатление прихотливой орнаментальности, нарядной вязи подвижно-изменчивых декоративно трактованных форм. Здесь явно больше любования красотой вещей, нежели их изучения. Тот импульс театральности, когда вещи «сами играют», присущий большинству натюрмортов Головина, выражен здесь достаточно сильно, но без той педалированности, которая отличала «Фарфор и цветы» из собрания ГТГ или «Цветы и фарфор» из собрания Музея-квартиры И.И. Бродского (СПб.). Ближе всего саратовская картина к натюрморту «Цветы» («Натюрморт с фарфоровой корзинкой») из собрания галереи Армении в Ереване. Оба они куда более пространственные, гораздо меньше перегруженные и не столь декоративно трактованные, как московский и петербургский натюрморты. Датировать «Розы и фарфор» следует, вероятнее всего, 1912—1915 годами. Этот натюрморт не вошёл в список основных работ Головина, составленный Сергеем Маковским, по мнению С.А. Онуфриевой, до середины 1912 года (См.: Аполлон. 1913. № 4). С другой стороны, в этом натюрморте ещё нет той пластической жесткости в передаче вещей, которая появляется в картине «Девочка и фарфор» (Фрося) из собрания ГТГ (1916).

Подчёркивая «театральную приподнятость» натюрмортов Головина⁵⁵, несколько демонстративное любование художника «неповторимым обликом старинной вещи»⁵⁶, справедливо акцентируя его увлеченность «холодноватым блеском декоративного мастерства, почти математическим расчётом цвета и ритма»⁵⁷, куда реже исследователи ставят вопрос о месте этих работ в общем потоке натюрмортной живописи того периода. Пожалуй, наиболее развернуто касается этой проблемы С.А. Онуфриева, рассматривая натюрморты Головина в ряду с работами таких признанных мастеров этого жанра той поры, как, с одной стороны, К.А. Коровин и И.Э. Грабарь, а с другой — голуборововцы и мастера «Бубнового валета». Сюда следовало бы отнести и ранние (начала и середины 1910-х годов) натюрморты К.С. Петрова-Водкина, отличающиеся по своей концепции от работ всех названных выше живописцев.

Акцентируя, что именно в эти годы «жанр натюрморта стал полем битвы противоборствующих течений и направлений», она пытается нащупать особость и неповторимость Головина в этом бурном, напряженно противоборствующем потоке. В необычном для тех лет сочетании антикварного

фарфора и живых цветов она видит «мысль о равноценности созданий природы и искусства», но, вместе с тем, на её взгляд, «головинский натюрморт слишком материален, напряжён, оптимистичен», чтобы усмотреть в нём лишь отзвук прошедших эпох, ретроспективистские грезы мирискусников: «хрупкие, но пережившие своё время вещи, олицетворяют для художника непреходящую ценность искусства, которая неотделима от умения, от мастерства»⁵⁸.

Театральная природа дарования Головина, пожалуй, ещё ярче проявилась в станковых его пейзажах. Если свои богатые натурные впечатления и тонкое чувство природы художник с большой пользой реализовал в пейзажных мотивах своей сценографии, то с другой стороны — приёмы, выработанные им при создании пейзажных декораций, охотно использовал в работе над «чистыми» пейзажами. Рука опытного декоратора сразу угадывался при знакомстве с его пейзажами музейного собрания. Современная художнику критика высоко оценивала его достижения в этом жанре: «Головин-пейзажист — отраднейшее явление современного искусства. Музыкально его чувство природы», — писал Сергей Маковский, считавший, что «лучшие достижения Головина — пейзаж, станковый пейзаж, наполненный до краёв узорной зеленью»⁵⁹. Элемент преувеличения в этом, бесспорно, наличествовал. Но увлечение критика было искренним. Десятилетие спустя, уже в эмиграции, он вспоминал, как, бывая наездами в Москве, любовался в коллекции И.А. Морозова «узорными затишьями Головина <... >»⁶⁰.

Один из пейзажей морозовского собрания «Лесной пруд» (1909) и принадлежит Саратовскому музею. Его прежнее название «Пруд в чаще — результат недоразумения, возникшего в документах ГМФ. У Морозова действительно был пейзаж с таким назвавшим (сейчас он в ГРМ), а рассматриваемый здесь пейзаж, судя по воспроизведению в журнале «Аполлон» (1912. № 4), издавна назывался «Лесной пруд». Картина эта напоминает скорее задник театральной декорации, на фоне которого легко развернуть какое-либо лесное сказочное *действие*: тонкие веточки со свежей листвой сплетаются в затейливое кружево, отражающееся в зеленоватом зеркале заросшего лесного пруда. Подобное восприятие было в ту пору достаточно распространённым: «На меня действует только та природа, которая похожа на декорацию», — признавался современник художника поэт Иннокентий Анненский⁶¹. Очень верный анализ морозовским «Прудам», из которых рассматриваемый здесь был известен ей лишь по тоновой репродукции, дала С.А. Онуфриева в своей монографии о творчестве Головина. На её взгляд это «пейзажные панно, в которых лирическая тема раскрывается более опосредованно. Картинная плоскость целиком заполнена изображением зелени, заплетённой паутиной оголенных ветвей. Композиция организована исключительно мелодическими ритмами цветовых пятен и линейных узоров. Сами собой исключаются воздушность, пространственность, реальный источник света. Головин извлекает из природы цветозвучный плоский „орнамент форм“. Ритм определяет стиль произведения, становится способом выражения музыкального чувствования природы»⁶². Любопытнее всего, что в большей мере сказанное относится именно к «Лесному пруду», местонахождение которого было в ту пору исследовательнице неизвестным.

За редким исключением пейзажи Головина были по сути визионерскими. «В пейзажной живописи я предпочитаю импровизировать, а не воспроизводить действительность», — признавался сам художник⁶³. Этому принципу он оставался верен и в пейзажах 1910-х годов. Вполне реальный, некогда наблюдаемый мотив, как правило, воссоздаётся в них поэтически преображённым и условно стилизованным. Таков и пейзаж с условным названием «Нескучный сад» в собрании Саратовского художественного музея. Он поступил из собрания М.Ф. Глазунова, а название своё получил, судя по всему, от предшествующего владельца Ю.С. Торсуева (Москва)⁶⁴. С.А. Онуфриева предполагает, что изображён, скорее всего, уголок парка в Михайлове или Петровско-Разумовском. Картина Саратовского музея принадлежит к числу пейзажей-припоминаний середины 1910-х годов, где натурные впечатления всё более уступают место раскованной игре воображения. Здесь

и впрямь можно говорить о «музыке для глаза, о вольной импровизации на тему замысловатых древесных узоров, легкого трепета листвы, переливающихся бликов солнца. Натурные впечатления преломились здесь сквозь призму богатейшей творческой фантазии художника. Достоверность видения сплелось с поэтическим вымыслом. Намеренная уплощенность пространства, повышенная стилизованность пейзажа и особая ритмическая изощрённость живописного рисунка роднят это полотно с эскизами пейзажных декораций Головина.

В современной художнику критике и работах нынешних исследователей стилистическая эволюция пейзажей Головина рассматривается как движение от пленэрно-импрессионистских исканий к орнаментальности модерна. Приводятся для сопоставления имена К. Моне, П. Бонара, Э. Вюйяра, а в самое последнее время Д.В. Сарабьянов сближает их с пейзажами Густава Климта⁶⁵. Но не менее существенной в стилистике его пейзажей была оглядка или прицел на характер собственной сценографии. В русле пейзажных исканий Головина решён и хранящийся в собрании музея эскиз декорации первого акта оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Художник с радостью работал над оформлением этого спектакля, очень созвучного его мироощущению. Впервые он соприкоснулся с «Евгением Онегиным» ещё в 1902 году, когда ему пришлось писать декорацию сцены для парадного спектакля в Царскосельском театре. Почти четверть века спустя К.С. Станиславский собирался ставить эту оперу в Ленинграде. Головин охотно откликнулся на предложение стать художником-постановщиком спектакля⁶⁶. Он продолжал работу и после отказа Станиславского, когда постановка была поручена К.П. Хохлову и В.Р. Раппопорту. Бытует мнение, что художник продолжал работу и после окончательного решения об отмене постановки в ГАТОБе, ориентируясь на предложение Одесского оперного театра, но С.Д. Онуфриева сомневается в существовании такого заказа⁶⁷. Работа же над эскизами для ГАТОБа, по свидетельству тогдашней прессы, продолжалась в 1926 году⁶⁸.

Обращение Станиславского именно к Головину при замысле постановки «Евгения Онегина» не было случайным. Было немало такого, что сближало постановочные идеи великого режиссёра и прославленного сценографа: «Головин был единственным декоратором который своим путём пришёл ко многим открытиям театрально-декорационного искусства МХАТ»⁶⁹. И хотя постановка, в конце концов, всё-таки не состоялась, можно говорить о наметившейся близости художника и режиссёра в понимании образной сути спектакля. И в своём ощущении эпохи «Евгения Онегина» они оказались близки. «Эпоха „Онегина“ у нас неизменно вызывает в памяти усадебные дома и особняки с колоннами. Это не есть символ. Это квинтэссенция стиля эпохи», — считал К.С. Станиславский⁷⁰. И квинтэссенция стиля эпохи, поэзия старого усадебного уклада жизни передана в этом эскизе декорации Головиным во множестве характеризующих её примет. Уютный уголок запущенного парка, ампирная летняя беседка с разноцветными стёклами, кирпичные столбы ворот, простая деревянная ограда, большие садовые скамейки. А сразу же за оградой, подступающие к усадьбе поля с копнами свежескошенного хлеба. Мотив у Пушкина только намеченный, но мгновенно переносающий в ту эпоху, погружающий в идиллию деревенской жизни «простого русского семейства», воссозданную пером гениального поэта: «теперь мы в сад перелетим, где встретила Татьяна с ним...»

Художник обозначил не только место действия, но и время встречи героев: очарование догорающего летнего дня передано им с большой задушевностью. Состояние природы здесь вполне созвучно проникновенной лиричности музыки П.И. Чайковского. А потому неоправданно суровой представляется оценка декораций к «Евгению Онегину» в статье Е. Костиной, посвящённой творчеству Головина: воспринимая эти эскизы как «превосходные по мастерству», она считает, что живописца «и здесь потянуло больше на зрелищность, чем на воссоздание подлинного характера классических образов литературы и музыки»⁷¹. Более тонкой и обоснованной представляется позиция Б.В. Асафьева, бывшего свидетелем работы Головина над оформлением готовящейся поста-

новки оперы. Рассказывая о том, как он неоднократно проигрывал для Головина клавир «Евгения Онегина», чтобы дать художнику эмоциональную настройку для работы над оформлением спектакля, Асафьев воссоздавал процесс зрительного перевоплощения музыкальных образов: «здесь мысль Головина шла вслед эмоциям музыки и живописные образы возникали из непосредственного ощущения душевности музыкального тонуса: театральности, как жанра, словно для него не было, запела лирика, чувство, сердце, но любопытно, что воображение художника цеплялось за сценические объекты. Например, в сцене объяснения Онегина с Татьяной не люди, их облик, ситуация, костюм, даже не пейзаж давали пищу для воображения, а беседка в саду. Она становилась носителем лирического. Её живописно-декоративное обаяние должно было дозвучать надо всем»⁷². Что и говорить, А.Я. Головин оставался человеком театра до конца своих дней. Театральная природа его дарования проявилась и в пейзажах, и в портретах, и в натюрмортах, не говоря уже о собственно сценографии. Он был человеком цельным, и в каждой из этих сфер ощущается удивительное единство его личности. В этом наглядно убеждаешься, знакомясь с произведениями А.Я. Головина в Саратовском художественном музее имени А.Н. Радищева.

Середина 1900 — середина 1910-х годов — эпоха активного завоевания театра живописцами «Мира искусства». Именно в эту пору со всей очевидностью выявились как сильные, так и слабые стороны их сценографических идей и их театральной практики. Возглавил это движение идеолог мирискусничества, человек необозримой культуры и разносторонних дарований Александр Николаевич Бенуа. Современники, близко знавшие художника, отмечали, что «ощущение театральности становится у Бенуа гипертрофированным»⁷³, что «он был человеком не менее театральным, чем Мейерхольд, но театральным в широком и глубочайшем значении этого слова»⁷⁴. В своих ранних критических статьях, посвящённых театру, А.Н. Бенуа выдвинул ряд требований к сценографии, которые «способствуют становлению нового, свойственного уже XX веку, понимания спектакля как целостного художественного организма»⁷⁵. Он отстаивает то чувство ансамблевости во взаимодействии музыки, живописи и хореографии, которое потом назовёт мечтой о «создании красивых целостностей»⁷⁶. В его собственном творчестве попытка реализовать эту мечту связана с постановкой балета Н.Н. Черепнина «Павильон Армиды», премьера которого состоялась 25 ноября 1907 года на сцене Мариинского театра в Петербурге.

Предыстория и история постановок этого балета хорошо освещена историками музыки, живописи и театра. С особой пристальностью исследовали её М.Г. Эткинд и В.М. Красовская. Внимательно прослежена трансформация сюжета, заимствованная сценаристом А.Н. Бенуа у Теофиля Готье (новелла «Омфала»). Верно подмечен отказ от иронической интонации французского писателя и усиление гротеска и фантастики «в оттенках петербургской „гофманианы“»⁷⁷, выявлены и русские литературные источники, повлиявшие на сложение сценарного сюжета, обозначены варианты музыкальных «Армид» — Люлли, Глюка, Россини. Дворжака, восходящих к литературному первоисточнику сюжета — «Освобождённому Иерусалиму» Торквато Тассо. Немало сказано и о том, какую роль сыграла эта постановка в творчестве А.Н. Бенуа, хореографа М.М. Фокина и в становлении нового европейского балета. Уже дореволюционный критик отмечал, что работа над «Павильоном Армиды» была «чрезвычайно ярким выражением взглядов, свойств и предпочтений А.Н. Бенуа, отправной точкой его дальнейшего развития»⁷⁸. Другой критик уже в начале 1920-х годов настаивал на том, что этим спектаклем и годы театрального безвременья А.Н. Бенуа показал «истинное очарование, истинную соль всякого театра волшебство и силу его как зрелища, живого и блистательного»⁷⁹. А Михаил Фокин в своей книге «Против течения. Воспоминания балетмейстера» главу о постановке «Павильона Армиды» не случайно назвал «Рождение нового балета». Максимилиан Волошин, рецензируя выставку «Союза русских художников», где, наряду с серией своих версальских композиций, Александр Бенуа показал эскизы декораций и костюмов к этой постановке, восторженно восклицал: «Нельзя смотреть на эскизы «Павильона Армиды», мыслен-

но не переживая самого балета. Они лишь напоминания о той пышности, которая доступна художнику, творящему не на бумаге, а играющему живым человеческим телом, тканями и золотом»⁸⁰. К сожалению, нам приходится довольствоваться лишь тем, что творилось художником именно на бумаге: в музейной коллекции есть эскиз одного из костюмов к «Павильону Армиды».

Это костюм стражника, одного из второстепенных персонажей балета, рождённого вольной фантазией художника. Костюм для Бенуа — не только способ сюжетного обозначения персонажа, бытово или исторически оправданного, но и важнейший элемент общего зрительного образа спектакля. Остро характерные, полные чисто игрового юмора, его эскизы костюмов к балету Н.Н. Черепнина обладают ко всему ещё и чисто зрелищной активностью. И в музейном эскизе костюма стражника (эскизе явно рабочем, с многочисленными указаниями цехам прямо на поле листа) есть ощущение той «стильной композиции», в которой Бенуа стремился передать своё увлечение эпохой барокко и рококо. В нём не только вчерне намечен рисунок роли, но и подчеркнута мера стилизованности этого персонажа сказочного мира, воскрешаемого в спектакле. Это стремление к избыточной зрелищности привело к дополнительным расходам на декорации и костюмы к постановке: «Бенуа действительно умудрился израсходовать на одноактный балет сумму, превышающую цены четырёхактовых спектаклей»⁸¹.

Но костюм саратовского музея, вероятно, делался не к Мариинской постановке, а к возобновлению спектакля, которым Сергей Дягилев открывал первый «русский сезон» в Париже (театр Шатле, 1909 г.). Во-первых, он выполнен с несравненно большей свободой, без педантической детализации, более обобщённо и смело, нежели «Стражник» из собрания ГРМ, созданный для петербургской постановки, который воспроизведён в книге М. Пожарской «Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века» (М., 1970). А Марк Эткинд, внимательно изучивший весь изобразительный материал обеих постановок, справедливо отмечал в эскизах к парижской версии «несравненно больший, по сравнению с первым вариантом, артистизм»⁸². Во-вторых, здесь появляется явно ориентированный на парижскую публику налёт восточной экзотики — «причудливый и призрачный восток старой Франции», как именует это В.М. Красовская⁸³. В-третьих, то обостренное чувство исторического стиля, которое в кругу мирискусников называли «эпошность», в саратовском эскизе ослаблено, «театрализовано», переведено в художественно опосредованный план. Образные возможности, заложенные в нем шире; ассоциации, порождаемые им, направлены к постижению не столько буквы, сколько духа эпохи. И надо согласиться с мнением современного исследователя, считающего, что Бенуа «был идеален» для постановки этого балета, ибо «чувство истории было у Бенуа настолько острым, что он всегда знал, как оживить определённый костюм или декорацию, как вдохнуть в них дух времени»⁸⁴.

Летом 1907 года в Петербурге возник Старинный театр, задачей которого, согласно установкам его организаторов, было показать «эволюцию театра как зрелища» и «выявить в каждой данной эпохе самую душу театра со всеми её особенностями, сложившимися под влиянием строя жизни <...>»⁸⁵. Инициатором создания театра, вдохновителем его и организатором был драматург, режиссёр, театральный критик, историк и теоретик театра, носитель модной тогда идеи театрализации самой жизни, Н.Н. Евреинов. И, по словам его биографа, спектакли этого театра «составили целую «эпоху возрождения» в русской театральной истории»⁸⁶. В этом есть элемент некоторого преувеличения, но серьёзные достижения у театра, несомненно, были. Среди таковых один из ранних историков отечественного театра начала нашего столетия отмечал «выдержанность внешнего вида спектаклей», а также «слитность его со счастливо найденными приёмами игры»⁸⁷. Именно в этом видится ему главное достижение первого цикла (сезон 1907—1908 гг.) спектаклей этого театра. Речь идёт об известной согласованности декоративного оформления с принципами режиссуры. Важнейшей заслугой первого трёхмесячного сезона этого театра один из его организаторов барон Н.В. Дризен справедливо считал привлечение к сценографии целого ряда новых живописцев, пре-

имущественно из числа мирискусников: «Он впервые «совратил» на театральную стезю Н.К. Рериха, М.В. Добужинского, И.Я. Билибина, А.Н. Бенуа»⁸⁸.

Привлечение мирискусников к работе в Старинном театре не было случайным: сама идея такого театра была в русле ретроспективных исканий художников этой группы. Творчески-компилятивный метод мирискусников, их так называемый «стилизм» как раз и предполагал введение во внутреннюю ткань художественного образа готовых и отстоявшихся элементов стиля, воссоздания в своём творчестве характеристических качеств искусства ушедших эпох. С помощью этого метода они пытались найти путь к раскрытию тех или иных историко-культурных явлений как бы в самих формах этих явлений, а точнее в нарочитой концентрации их сущностных, определяющих форм. С другой стороны, по своим конструктивно композиционным особенностям картины мирискусников тяготеют не к литературного толка фабульной повествовательности, характерной для передвижников, а к зрелищно-демонстративной, восходящей к возможностям сцены.

Понятно, что художники этой группы с их исторической эрудицией и вкусом «были вообще на положении „первых скрипок“»⁸⁹, консультировали актёров, принимали живейшее участие в обсуждении деталей постановки. Сами же они не были слишком жёстко скованы задачей буквального воскрешения средневекового театра: по части художественного оформления и воскрешать-то было нечего. А потому в сценографии «каждый дал своё субъективное видение»⁹⁰, по словам рецензента. И у каждого это собственное видение базировалось на глубоком изучении множества исторических источников в стремлении проникнуться подлинным духом изображаемой эпохи.

Среди постановок первого цикла выделялся миракль Адама де ла Аля «Игра о Робене и Марион», поставленный Н.Н. Евреиновым совместно с художником М.В. Добужинским. Широко известен часто репродуцируемый эскиз декорации к этому спектаклю, исполненный в стилистике средневековой миниатюры, датированный 1907 годом. Именно в этой декорации, по слову исследователя, была «главная изюминка постановки»⁹¹. Но существовал ещё вариант этой сцены, резко отличающийся от первого своей мрачноватой суровостью и аскетизмом: сумрачный двор рыцарского замка, с трёх сторон закрытый высокими каменными стенами. К этому варианту, отвергнутому постановщиками, близок эскиз декорации М.В. Добужинского из собрания саратовского музея, датированный автором 21/1 1908 г. Этим же годом датирован и воспроизведённый М.Н. Пожарской эскиз «Двор замка» к пастурели «Игра о Робене и Марион» (местонахождение его в списке иллюстраций не обозначено). В достаточно подробном, хотя и не претендующем на исчерпывающую полноту, каталоге работ художника в монографии о нём Г. Чугунова значится лишь эскиз 1907 г., а в 1908 году никаких работ над спектаклем не обозначено. Конечно, между первой постановкой пастурели в декабре 1907 г. и эскизом саратовского варианта в январе 1908 года временной разрыв не столь уж велик, но только величайшая добросовестность художника может объяснить продолжение исканий иных вариантов для уже успешно осуществлённой постановки.

Сотрудничество Н.Н. Евреинова с М.В. Добужинским оказалось весьма плодотворным, и не случайно, когда режиссёр сменил в театре В.Ф. Комиссаржевской изгнанного ею В.Э. Мейерхольда, он пригласил на постановку трагедии Г. д'Аннунцио «Франческа да Римини» и молодого художника. Премьера в Москве состоялась уже 4 сентября 1908 года. Переход из Старинного театра, «где с блеском реконструировались тогда сценические формы европейского средневековья»⁹², к близкой исторической сюжетике оказался достаточно органичным. Не обладавший большим сценическим опытом, Мстислав Добужинский успешно справился с новым заданием. В музейном собрании есть один эскиз костюма к этой постановке, и он свидетельствует о чуткости художника к задаче актёра, о его умении «настраивать» на нужное прочтение роли. Образ беспощадного хромого воина с длинным мечом в руке обозначен убеждающе и по-театральному эффектно. Художник намечает не только характерный хищноватый облик злобного мстителя Джанчотто, но и путь выявления внутренней пластики актёра, исполняющего эту роль.

С деятельностью «Старинного театра», правда, во втором его сезоне (1911—1912 гг.) связано и творчество князя А.К. Шервашидзе. Этот интересный театральный художник, к сожалению, известен на сегодняшний день куда меньше других. А потому несколько слов, видимо, стоит сказать и о нём самом. Яркую характеристику его человеческим качествам дал в 1922 году Н.Н. Евреинов: «Князь Александр Константинович Шервашидзе, потомок абхазских царей воплощение того восточного рыцарского благородства, которое в наше время почти сказочная редкость <...>»⁹³ А.К. Шервашидзе (Чачба) некоторое время был вольнослушателем в МУЖВЗ и даже участвовал и «XV ученической выставке. С 1894 г. работал в студии Ф. Кормона в Париже. Сближился там со многими русскими художниками, был членом тамошнего «Русского артистического кружка». В начале XX века он довольно активно печатается в русских художественных журналах как художественный критик и историк современного изобразительного искусства. В Париже родилось и его пожизненное увлечение театром. По совету А.Я. Головина дирекция Императорских театров пригласила его в качестве художника-постановщика. Уже в 1907 году он ставил оперу Гуно «Фауст» и Мариинском театре. Два года спустя там же он поставил оперы «Миранда» Н. Казанли, а также «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Именно в связи с постановкой оперы Вагнера сочувственную оценку работе художника дал Александр Бенуа: «Я считаю Шервашидзе хорошим приобретением для императорской сцены. Не владея ни роскошным колоритом, ни опытом Головина, он всё же желанный сценический сотрудник, ибо владеет благородной красочной гаммой, скромной, но изящной техникой и к тому же с редкой добросовестностью относится к делу»⁹⁴. При этом Бенуа отметил несколько избыточный археологизм, который у Шервашидзе подмечали потом не однажды. Параллельно с работой над музыкальными спектаклями в Мариинском Шервашидзе оформил ряд постановок в Александрийском театре: тургеневских «Нахлебника» (1909) и «Завтрак предводителя» (1911) и «Шут Тантрис» Э. Харда, поставленный в 1910 г. В. Э. Мейерхольдом. Последний спектакль явно удался, и критика отметила заметную в нём роль сценографа, который «выдвигается в этой постановке на первый план... В декорациях и костюмах отмечена «не внешняя точность копирования увражей, не одно знакомство с древними миниатюрами, а очень цельное проникновение, как бы личное переживание образованного художника, непосредственно хорошо знакомого с уцелевшей стариной, непосредственно воспринимающего в ней дух эпохи <...>»⁹⁵.

С таким творческим потенциалом пришел Шервашидзе к работе над спектаклем по трагедии В. Шекспира «Гамлет» (Александринский театр, 1911, постановка режиссёра Ю.Э. Озаровского). Именно к этой постановке эскиз мужского костюма, хранящийся в собрании Саратовского художественного музея. Шервашидзе создал к этому спектаклю более сотни эскизов костюмов различных персонажей. Некоторые из них хранятся в театральной библиотеке в Петербурге, и их близость к этому эскизу сразу бросается в глаза. Несколько из этих эскизов воспроизведены в альбоме, посвящённом творчеству художника, который был издан в Сухуми. Хотя александрийская постановка 1911 года и не стала событием отечественной сценической шекспирианы, но работу художника критика встретила доброжелательно. И нынешние исследователи разделяют это отношение: «понимая значимость эскизов костюмов для более полного раскрытия образов», художник не забывал «об их утилитарном назначении, постоянно заботясь о том, чтобы костюм был «удобен актёру, отвечая индивидуальным особенностям его фигуры»⁹⁶. Намечая костюмом образное зерно роли, закрепляя им принадлежность к конкретному времени, Шервашидзе понимал, что в театре верность эпохе — нечто весьма условное. А в рассматриваемом здесь эскизе в этом и вовсе не было особой нужды: ибо это костюм для роли актёра, одного из тех, кого «инструктирует» Гамлет в сцене «Мышеловка», то есть костюм для актёра, играющего роль актёра, а это освобождало его от необходимости слишком уж характерных деталей одежды, она как бы «общесредневековая», без особых уточняющих подробностей. На поле листа полустёртые указания цехам и неразборчивая фамилия исполнителя, то ли костюма то ли роли. Можно понять критика, который, сознавая,

относительную нейтральность, неагрессивность, сценографии этого спектакля, именует декорации и костюмы Шервашидзе, «приятными»⁹⁷, давая спектаклю в целом не слишком высокую оценку.

И.Я. Билибин впервые пришёл в театр ещё в 1904 году, оформляя для Национального театра в Праге «Снегурочку» Н.А. Римского-Корсакова. Темы русского стиля были для него органичными. Александр Бенуа справедливо видел в нём непревзойдённого мастера национального костюма, в котором этнографическая точность органично сочеталась с декоративностью и чисто театральной выразительностью. Соприкосновение с образами западного средневековья (постановка «Действа о Теофиле» Рютбефа в «Старинном театре», 1907) не заслонило определяющей тяги к сугубо русской национальной тематике. Постановка «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского в дягилевской антрепризе в парижском театре Гранд Опера позволила Билибину проявить себя как мастера русских костюмов. В 1908—1909 гг. Билибин работает над оформлением «Золотого петушка» Н.А. Римского-Корсакова в московском Оперном театре Зимина. Современный историк оперной музыки отмечает, что для этой постановки художник создал «блещущие фантазией ярко театральные эскизы костюмов», решённые им в той же условной манере, что и декорации⁹⁸. Оформление этой постановки принесло Билибину «славу выдающегося театрального художника»⁹⁹. Но был, вероятно, и некоторый резон в замечании критика из «Русской музыкальной газеты» (1909. № 41), утверждавшем уже в дни постановки, что в ней «слишком отразилось увлечение подлинной русской стариной», что опера эта — «прежде всего сказка, а не русская быль и что в оформлении спектакля хотелось бы более фантастичности, большей аляповатости и красочности»¹⁰⁰.

Авторы монографии, посвящённой творчеству И.Я. Билибина, отмечают, что в 1910-е годы у художника наметился ещё больший крен в сторону достоверности, уход «от прямой стилизации», подчёркивая при этом, что «связь с натурными зарисовками» в театральных его работах ещё отчётливее, чем в иллюстрациях¹⁰¹. Подтверждением этого наблюдения могут служить два билибинских эскиза театральных костюмов из собрания Саратовского художественного музея. Это эскизы костюмов для русских плясок М.М. Мордкина и А.П. Павловой (См.: Аполлон. 1910. № 5) «Парень» и «Девушка». Это рабочие эскизы сугубо этнографических костюмов, где сполна проявилась прежде всего фольклорная эрудиция художника. Особенно это заметно в конкретных указаниях о расцветке и материалах, необходимых для изготовления костюма, прорисовке на полях отдельных деталей костюма (формы серёг, кокошника). И это при общей вялости самого рисунка в обоих листах. Справедливым кажется поздний упрёк А.Н. Бенуа творческому методу Билибина: «... любовь к отечественной старине берёт в нём иногда верх над чувством поэзии и обилие деталей заслоняет основную мысль»¹⁰².

На рубеже 1900—1910-х годов расцвело сценографическое творчество Н.К. Рериха. От работы в «Старинном театре» до активного участия в Дягилевских «Сезонах» путь оказался недолгим. Большой успех имела его декорация «Половецкий стан» к постановке «Половецких плясок» из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь» на сцене парижского театра Шатле. «У Рериха дар декоратора „Божьей Милостью, и непростительно, что наши Императорские театры, по-видимому, этого не поняли“, — писал уже в 1912 году Сергей Маковский¹⁰³. И правы были те критики, которые видели в театральных работах этого мастера прямое продолжение его станковых исторических полотен. С другой стороны, этому декоративному живописцу по призванию и стилю»¹⁰⁴, свойственна достаточно выраженная станковость его сценографических работ. Эта художественная самооценка театральных эскизов вообще была характерна для многих мастеров, примыкавших к «Миру искусства».

В ряду самых выдающихся рериховских работ для театра — эскизы декораций для оформления балета И.Ф. Стравинского «Весна священная», премьера которого состоялась 29 мая 1913 года в только что открытом по инициативе Габриэля Астриюка парижском театре Елисейских полей.

Именно к этому спектаклю находящийся в собрании музея эскиз декорации второй картины балета — «Старцы». Название это заимствовано из книги И.Я. Вершининой «Ранние балеты Стравинского» (М., Наука, 1957), где этот эскиз, местонахождение которого автору монографии не было известно, воспроизведён по фотоснимку из фототеки ГРМ.

На вершине жертвенного холма, опоясанного рядами concentрических кругов, из «заклятых» ритуальных камней, сидят грузные, подобные каменным изваяниям, старцы в медвежьих шкурах и шаманят на ежегодном весеннем действе, взывая к древним праотцам человечим. Старцы-ведунуны, сидящие вокруг костра, готовят акт «великой жертвы». Их всех объединяет и обезличивает участие в общем ритуальном действе. Бурная динамика неба с высокими клубящимися облаками, расцвеченными переливами контрастных огненно-жёлтого и голубого, затаённое мерцание синих камней среди нежной зелени холма только подчёркивают статичность, почти окаменелость группы старцев. Смелые цветовые сопоставления усиливают торжественную праздничность момента, мягкий контраст теплых и холодных помогает воссоздать более органично естественную переходность весенней поры. И в музыке второй части «Весны священной» атмосфере стихийного весеннего брожения противостоит извечный суровый порядок обычаев древнего культа. Здесь явное господство грузного, мерно пульсирующего и завораживающего ритма действия старцев.

Музыковед Б.М. Ярустовский, изучая эскизную тетрадь композитора за 1911—1913 годы, оговариваясь, что в музыке к этому балету Стравинский гораздо менее зависим от заданного сюжета и зрительного прообраза, приходит к выводу, что и в данном случае «всё же сценарий, созданный совместно с Рерихом, видение автором сценических движений играли важную роль творческого импульса». В качестве наглядного примера стоит привести отрывок из описания «зрительного ряда», каким он представлялся Стравинскому: «<...> звучат тихие аккорды низких деревянных и контрабасов, появляются Старейшины, а в самом конце опять при приглушённых фигурациях низких деревянных (колдовство!) они садятся на корточки вокруг магического круга, „как судейская коллегия“ (Стравинский) так начинается „Действо старцев“»¹⁰⁵.

В день премьеры одна из парижских газет напечатала интервью с композитором, перепечатанное затем московским журналом «Музыка» (1913. № 141). Оно называлось: «Что я *хотел* выразить в «Весне священной». «Я счастлив, якобы говорил Стравинский, — что в г-не Нижинском я нашёл идеального пластического сотрудника, а в г-не Рерихе — создателя красочной атмосферы моего сокровеннейшего произведения». И хотя сам композитор резко выступил против обеих публикаций, им не авторизованных (Стравинского раздражали и некоторая «витиеватость стиля», и то, что автор публикаций «крайне смело распорядился тем материалом, который оказался у него в руках», сохранив только каркас высказываний Стравинского), его возражения в тот момент не касались оценки работы соавторов¹⁰⁶. Суждения о некотором несовпадении стилистических принципов декоратора-либреттиста, композитора и балетмейстера появились у него позднее.

Но о том, что такая разностильность или, точнее, не совсем полное совпадение их стилистики, были уже в момент постановки, свидетельствуют и сама музыка балета, и дошедшие до нас материалы его первой постановки. Замысел священного действия с картинами языческой ритуала, с передачей могучего весеннего обновления природы и стихийного проявления первобытных инстинктов родился у Стравинского в 1910 году, ещё в момент его работы над «Жар-Птицей». Он сразу же привлёк к нему Рериха, и они начали работать совместно. Мотив, замысел которого принадлежал композитору, был детально разработан художником¹⁰⁷.

Обращение к Рериху, конечно же, не было случайным: с образами рериховского мифологического пантеизма и Дягилев, и Стравинский были хорошо знакомы. Да и параллельно с работой над эскизами «Весны» художник продолжал создавать подобные станковые картины — «Каменный век», «Праотцы человечья». В этом отношении его репутация была весьма устойчивой: «Рерих знает всю доисторическую историю, 200 000 лет смотрят через его каменные глаза»¹⁰⁸.

Первоначально замыслы композитора и художника были очень близки. Рерих работал с некоторым опережением: иные его эскизы были написаны им ещё в 1910 году. А Стравинский написал музыку, которая «в целом лишена того «мирискуснического ретроспективизма», который несомненно присутствует в искусстве Рериха»¹⁰⁹. В этой музыке композитор «воплотил подслушанные им и до сих пор живые ритмоформулы и звучания древней языческой народной культуры»¹¹⁰, «в музыке здесь стоят лицом к лицу: обновляющийся *весной* мир и человек, только отделившийся от природы, полуслитый с ней и даже ещё не создавший личного Бога»¹¹¹.

Несомненно, что в работе композитора произошла более значительная трансформация первоначального замысла, нежели в работе художника. И замена хореографа, продиктованная отнюдь не сугубо творческими мотивами: Дягилев из-за ссоры с М.М. Фокиным, вынужден был заменить его Вацлавом Нижинским, — в данном случае соответствовала в большей мере характеру музыкальных идей композитора. В отличие от Рериха, он был уже представителем нового поколения в искусстве — поколения Хлебникова, Петрова-Водкина, Филонова. К этому же поколению принадлежал и Стравинский, Очень глубокое замечание Р.И. Власовой, что «для самого Рериха работа над оформлением „Весны“ имела притягательность и по кровности темы, и по той символистско-философской тенденции Стравинского, которая к началу 1910-х годов становилась для художника всё более близкой и интересной»¹¹², требует одного уточнения: символично-философские тенденции и 1910-е годы получили другую стилистическую реализацию — с куда большим углублением в «самовитую» плоть каждого конкретного искусства, чем это было свойственно мирискусникам.

В отличие от Стравинского, который, по слову К. Дебюсси, раздвигал в современной ему мировой музыке «границы возможного»¹¹³, Н.К.Рерих даже и не притязал на подобную задачу. Он не был к этому времени в числе обновителей живописи не только европейской, но даже отечественной. Хореография Нижинского, если и не выражала во всей полноте музыкальные идеи композитора, то стилистически оказалась более родственной ей, чем рериховские декорации и особенно костюмы. И совершенно права В.М. Красовская, которая возражает В.П. Князевой, автору исследования о Рерихе, взявшейся «защищать» живописца от композитора. Ибо: «композитор, нарушив сценарно-живописный замысел, создал гениальную музыку. Она действительно противоречила величавой гармонии декораций и нарядной театральности костюмов»¹¹⁴.

Современники отметили также известную несогласованность условной хореографии Нижинского с излишней «натуральностью» одевания танцоров: «<...> иератичность танцев несколько разбавлялась этнографичностью рериховских костюмов — слишком чувствовалась „губерния“ под этим доисторическим славянством»¹¹⁵. Этого не скажешь об эскизах декораций к постановке: губернией тут и не пахнет. Как, впрочем, и доисторическим славянством. В них как раз та излюбленная художником праистория, рериховское «изначалье», доведённость ретроспективных исканий едва ли не до каменного века. Соглашаясь с Вершининой, что в этой постановке соавторы «не смогли достичь подлинного синтеза своих художественных устремлений»¹¹⁶, надо признать, что относительной согласованности им добиться всё-таки удалось. И, несмотря на грандиозный скандал, разразившийся на премьере (а может, как раз благодаря этому скандалу) она стала новым словом в истории мирового балета и принесла каждому из них заслуженную славу.

Огромную роль в создании «Весны священной» и в её триумфальном шествии по европейским театрам сыграл С.П. Дягилев. Это он свёл Стравинского и Рериха, это он смело выдвинул молодого Нижинского и принял самое деятельное участие в его работе. Вот как пишет о том Сергей Лифарь: «Получив либретто Рериха Стравинского а La Городецкий и прекраснейшую, гениальнейшую партитуру Стравинского, Дягилев *воспламенился* этим музыкальным шедевром, заразил своим пламенем Нижинского, и они оба принялись за трудную работу <...>». Совершеннейшая нетанцевальность музыки Стравинского его несколько не останавливала и не казалась ему препятствием. Если верить Лифарю, до конца жизни Дягилев «считал, что за все 20 лет своего существова-

ния Русский балет не создал ни одного произведения более значительного, глубокого <...>¹¹⁷.

В конце 1900-х годов на русскую сцену пришли художники следующего поколения: почти параллельно мирискусникам увлечение сценографией захватило талантливых живописцев «Голубой розы». Работы Н.Н. Сапунова, А.А. Арапова и С.Ю. Судейкина, принадлежащие Саратовскому музею, можно разделить на две неравнозначные группы. Четыре театральные эскиза Судейкина непосредственно связаны с реальными постановками, а его картина «Сад арлекина», как и полотна Сапунова «Ночной праздник» и Арапова «Итальянские музыканты», это станковые произведения с театральной сюжетикой.

Один из эскизов Судейкина связан с постановкой пьесы Мориса Метерлинка «Сестра Беатриса. Чудо в трёх действиях» (1900). Её премьера состоялась в театре В.Ф. Комиссаржевской 22 ноября 1906 года. Режиссёром спектакля был В.Э. Мейерхольд, пригласивший декоратором Судейкина. Не художником постановщиком, ибо, как справедливо было замечено: «В этом спектакле Судейкин, несомненно, не имел большой самостоятельности как художник, отвечая лишь строго намеченным требованиям режиссёрского замысла»¹¹⁸. Эскиз Судейкина изображает бутафорскую Мадонну из папье-маше, стоящую на пьедестале. На коленях у неё младенец с голубоватой птичкой в руках... Мадонна совсем юная, но при этом вполне тёмная: достаточно плотная, с тяжёлыми косами, в красном хитоне и зеленом платье. По ходу действия статуя мадонны должна была «оживать» и, сойдя с пьедестала, заменить собою на время влюблённую в рыцаря сестру Беатрису, покинувшую пределы монастыря. Когда же, испытав «превратности земной любви», Беатриса возвратилась в обитель, Мадонна вновь занимает свое место статуи на пьедестале. Послушница, считающая себя греховной, умирает как святая. Однако, как писал в своем отзыве Александр Блок, «цензура исковеркала нежнейшую пьесу, запретив её название «чудо» на афише, вычеркнув много важных ремарок и самое имя Мадонны, а главное, запретив Мадонне петь и оживать на сцене»¹¹⁹. И Беатрису, и Мадонну играла сама Комиссаржевская, и играла их, по воспоминаниям актрисы В.П. Веригиной, «совершенно различно», уверовав «до конца в своё перевоплощение». «Было запрещено показывать статую мадонны, поэтому она выходила из-за кулис в своём ослепительном одеянии, надевала оставленный Беатрисой плащ и головной убор и проходила по сцене к нише, в которой появлялись нищие, чтобы раздать им милостыню»¹²⁰.

Постановка «Сестры Беатрисы» имела триумфальный успех, и, хотя главными героями были Комиссаржевская и Мейерхольд, какие-то отсветы пали и на художника. Н.Н. Евреинов писал тогда, что живопись Судейкина в этой постановке «играет, скорей, роль музыкального аккомпанемента. Она ничего не рассказывает в «Сестре Беатрисе», ничего не повествует о судьбе святой, осуждённой Судьбой на любовь земную — она только аккомпанирует — эта живопись, она непременно хочет быть нейтральной и спокойной, самое большее — нежным эхом диалога. В «Сестре Беатрисе» эта живопись минорно голубая, монотонно-нереальная, но светлая такого особою светлостью, какую преисполнено безотчётно-грустное настроение девичьих душ <...>. Но главное у Судейкина музыка, всегда музыкальное настроение прозрачно сумрачных тонов. И его музыкальная голубизна костюмов, декораций, теней, грима прекрасно выражали нежность детски-чистой истории о грешной Беатрисе»¹²¹.

В.Ф. Комиссаржевская была довольна исполнением этой роли и постановкой в целом, считая её одной из тех, которые оправдывают существование её театра. Её не смущала откровенная условность режиссёрского и художественного решения, оправданная в данном случае характером сюжета и образностью старинного миракля. И А. Блок, хотя и со множеством оговорок, отмечает «чувство великой благодарности за искры чудес, облетевшие зрительный зал»¹²².

Для Сергея Маковского, который в начале 1910-х годов рассматривал станковые работы Судейкина «лишь как подготовительные опыты для декорационной театральной живописи», сродство между картинами-грёзами молодого живописца (его «фейным царством») и метерлинковскими

драмами для марионеток было несомненным. Постановку «Сестры Беатрисы» он признавал «образцовой по стильной выдумке и вкусу»¹²³. Далеко не все разделяли это мнение критика. Фёдор Комиссаржевский считал судейкинские декорации к «Сестре Беатрисе» «нелепыми и безграмотными», предлагая художнику В.И. Денисову устранить их. Возражая ему, В.Э. Мейерхольд писал, что ему «не представляется возможным, чтобы декорация была выполнена другим художником, хотя бы и более талантливым. Пусть декорация не удалась С.Ю. Судейкину, но ведь идея моей инсценировки родилась с движением линий и световых пятен именно такой вот декорации, хотя и не идеально выполненной»¹²⁴.

Содружество Мейерхольда с Судейкиным не прекратилось. В музее хранятся три очень эффектных эскиза костюмов ещё к одной их совместной постановке. Это «концерт-апофеоз» по сценарию А.В. Бобрищева-Пушкина (1875—1944) «Торжество держав» — премьера на сцене Мариинского театра 11 октября 1914 года. Именно нарядная образность и декоративная яркость судейкинского оформления придала, по свидетельству современников, этой ура-патриотической затее некоторую эффектность и праздничную зрелищность. Постановка «Торжество держав» была составной частью связанного с началом Первой мировой войны антигерманского «патриотического» вечера, устроенного А.А. Сувориной. Постановка была замечена. По словам авторитетного в те годы критика В.Н. Соловьёва эта «новая манифестация» на материале политической сатиры Бобрищева-Пушкина «приятно порадовала театралов своей изысканностью и необычайной жизненностью». Режиссёром и художником «была интересно разработана и выполнена картина апофеоза в стиле лубка на фоне декоративно-архитектурных форм в стиле византийского зодчества, украшенных военной арматурой русского классицизма... Особой трогательностью в апофеозе был отмечен выход Бельгии, сопровождаемый траурным звоном колоколов»¹²⁵. В музейном собрании строгий костюм для актрисы, олицетворяющей Бельгию, и более эффектные и нарядные для образов Англии и Франции. Видимо, все они были на выставке, устроенной в пользу лазарета деятелей искусств, проведённой в помещении. Художественного Бюро Н.Е. Добычиной в Петрограде, о которой сообщалось в хронике журнала «Аполлон» (1914, № 8). Десятилетие спустя об этой постановке вспоминал в своей статье о художнике Н.Н. Евреинов, внимательнейшим образом проследивший работу Судейкина в театре: «В „Торжестве держав“ имел, конечно, наибольший успех не малодаровитый Бобрищев-Пушкин, не Мейерхольд, а главным образом художник и артисты, среди которых Рощина-Инсарова, исполнявшая роль угнетённой Бельгии, запомнилась своим костюмом монахини, появлявшейся среди углекопов в осенне-красных, словно окровавленных листьях»¹²⁶.

И в этой готовности художника театрализовать всё на свете во всей наглядности выявился тот «маскарадный язык» и тот всеобщий «наклон воли к театру» (Н.Н. Евреинов), который был присущ обыденному сознанию русской художественной интеллигенции последних лет предреволюционной эпохи. В самой атмосфере той поры была разлита та жажда торопливых развлечений, которую Б.В. Асафьев в своей книге о русской живописи метко определил как «психика эпохи лицедеев „Пира во время чумы“»¹²⁷. Это сказано по поводу Головина и мирискусников, но в ещё большей мере приложимо к их младшим художественным собратьям, таким, как Н.Н. Сапунов, А.А. Арапов, С.Ю. Судейкин. Это острое чувство ненастоящести и призрачности вроде бы привычных, но ставших такими призрачными форм повседневного бытия давало выход к всеохватной театрализации.

Интересно, что повальная театромания начала века далеко не всегда связывалась с увлечением тем или иным талантливым актёром или актрисой: влекла к себе завораживающая магия театральности как таковой. Одно, но очень характерное признание честного и чуткого свидетеля: «Любили ли мы театр? О, да! Игру актёров? О, нет! В игре почти каждого была фальшь, срыв в безвкусицу. Иногда было стыдно смотреть и всегда жалко актёра. <...> Да, но как бы плохо ни играли в театре, в самом театре было волшебное начало, с детства любимая тайна»¹²⁸.

Художники символического, «мистериального» театра и вовсе готовы были к вытеснению живого актёра, рассматривая спектакль как сменяющуюся череду одушевлённых полотен. Их отличало стремление к особой театральности, не слишком нуждающейся в сцене. Нередко даже вполне конкретным декорациям к тем или иным постановкам этих мастеров присуща зрелищность картинного, а не сценического плана. Судя по записным книжкам В.Э. Мейерхольда, его уже в 1906 году заботила проблема гармонической соотнесённости декорационной живописи и актёрского творчества. А пять лет спустя, любуясь на выставке красочными гармониями сапуновских эскизов к постановке пантомимы А. Шницлера «Шарф Коломбины», Александр Бенуа пронизательно отмечал, что «и виде картин, без суеты актёров и без скверной музыки они выигрывают»¹²⁹.

Органичную и стихийную театральность Сапунова отмечают все пишущие об этом художнике. Декоративность театрального свойства была присуща самой его живописи. И сценические потенции его колористики были сполна востребованы русским театром. Поиски новой театральности, начатые В.Э. Мейерхольдом, в значительной мере опирались на возможность использовать стихию цвета как источник совершенно особой зрелищности. Фантастическая игра красок сама по себе рождала некое смутное и таинственное действо, давала подобие ирреального театрализованного пространства. Это был не нарядный сценографический фон, а текуче-зыбкая цветовая среда для живописных персонажей. Сапунов должен был прийти к созданию собственного живописного театра, к особой форме картин-спектаклей, и он действительно пришёл к ним»¹³⁰.

Более других склонный к театрализации живой жизни, постоянно мечтавший, если верить воспоминаниям современников, о постановке грандиозных парковых карнавалов с участием живых актёров, охотно бравшийся за оформление театрализованных праздничных гуляний. Сапунов в середине 1900-х годов создал целую серию «карнавальных» картин, в которых его сценографический опыт сказался самым непосредственным образом. Как и его понимание импровизационно-игровой сущности театра. По меткому стихотворному определению одного из его соратников по декораторской деятельности — А.А. Арапова, в творчестве Н.Н. Сапунова «театра музы открыли двери для фантастических феерий»¹³¹.

Его «Ночной праздник» из собрания Саратовского музея кажется сценой фантастического музыкального спектакля, вольной импровизацией на тему театра, таинственной карнавальной пантомимой на фоне волшебного сказочного пейзажа. Суета ночного карнавала, полупризрачность обесплоченных персонажей и самой среды как символ мнимости и неподлинности людей, не обременённых прозаичностью мира действительного. Ничего отчётливо выявленного, напротив: акцентирована ирреальность этого театрализованного мира. И именно это мерцающее марево — стихия зыблущегося, перетекающего цвета становится здесь источником театральных эмоций, даёт ощущение искомой «музыки для глаз». Это картина, близкая художественным принципам «Голубой розы», творческим исканиям «московских мистиков», которые, по слову критика, «создали своеобразную „живопись души“, — зыбкую, нежную, бесплотную и фантастическую живопись»¹³².

Вариации этого сюжета, находящиеся в собрании ГТГ и частных коллекциях Москвы, говорят о прикованности художника к подобному театрализованному «репертуару», прямо перекликающемуся с действительным тогдашним сценическим репертуаром. Театральность мироощущения отчётливо проявилась не только в тематике, но и в стилистике его станковых полотен. Пожизненная опьянённость сценой предопределила образную природу этих его картинных «театральных снов». И напротив: именно «потому, что Сапунов принимал жизнь, как театр, — он и был незаменимым театральным декоратором»¹³⁴.

Такое органичное (на уровне мироощущения!) взаимопроникновение театральных представлений о живой жизни и собственно театральных ощущений — одна из наиболее характерных черт живописи Сапунова, бросавшаяся в глаза уже его современникам. «Когда я впервые увидел сапу-

новские произведения на посмертной его выставке, — вспоминал Я.А. Тугендхольд, — мне показалось, что я нахожусь в атмосфере театра. Не театра В.Ф. Комиссаржевской или какого либо иного из существующих, но театра ныне не существующего — Театра с большой буквы, театра, как Карнавала жизни, праздничного и трагического её Балагана»¹³⁵.

Всепроникающая театральность была у Сапунова чем-то прирождённым, но вместе с тем она окрасила культуру целой эпохи. Можно назвать немало стихотворений, буквально «лежащих» на сюжетику и стилистику сапуновских «Праздников», десятки станковых произведений русской живописи 1900—1910-х годов, проникнутых таким утверждением торжества самодовлеющей театральности. Особенно это характерно для середины 1910-х годов»¹³⁶. Наиболее наглядно эта тенденция проявилась в творчестве ближайших сподвижников Н.Н. Сапунова С.Ю. Судейкина и А.А. Арапова.

Анатолий Афанасьевич Арапов не получил столь широкого и безоговорочного признания, как Судейкин или Сапунов. И масштаб дарования (дарования подлинного — как чисто живописного, так и театрального) был всё же не тот, и значительно реже ему довелось работать с выдающимися режиссёрами-постановщиками. Какое-то время он был помощником В.А. Симова, оформил множество чисто коммерческих постановок в Незлобинском театре, работал и в содружестве с Судейкиным и Сапуновым. Ранний Арапов-сценограф развивался, испытывая перекрещивающееся влияние Н.Н. Сапунова и А.Я. Головина. Большое значение в его творчестве последующего периода получила работа с А.Я. Таировым над постановкой пантомимы «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера, где «декорации доминировали, являясь основным элементом спектакля»¹³⁷.

Арапов в меньшей мере стремился к ведущей роли в постановке, в большей степени считался с режиссёрским замыслом и постоянно думал об удобстве работы актёров. И вместе с тем всегда настаивал на очень значительной роли художника в театре, который становится сорежиссёром постановки. Уже в 1930-е годы, раздумывая о месте художника в спектакле, о сложившемся в театрах главенстве драматурга и актёра, он иронически замечает, что при таком подходе «идеальным зрителем был бы слепой»¹³⁸. В годы его молодости речь шла о совершенно противоположном: зритель хотел не столько слушать, сколько смотреть в театре, он нуждался в зрелище.

Не случайно Арапов вместе с приятелем пытался созвать особый «театр одних декораций»: «На сцене в гамаке лежала девушка, и всё, что она видела, изображалось движущимися декорациями»¹³⁹. И уж вовсе закономерно появление целого ряда араповских станковых полотен, сюжетом которых является театральное представление. Дело вовсе не только в том, что у художника, по замечанию критика, «выработалась привычка переводить свои эскизы для театра в живопись, в картину»¹⁴⁰, и не в том, что он пишет подобные работы «уже после спектакля, суммируя впечатления, используя спектакль как натуру, обобщая образ спектакля»¹⁴¹, а в том, что в картине Арапова «Итальянские музыканты» идёт скорее игра в театр, театрализованный показ эпизода из жизни странствующих актёров. Достаточно сопоставить араповское решение мотива с аналогичными сюжетами картин Л.И. Соломаткина, чтобы бросилась в глаза их принципиальная разность, как структурная, так и сугубо живописная. В отличие от картин Соломаткина, ведущего детальный живописный рассказ с достаточно развернутым сюжетом, Арапов зрелищно представляет одну из мизансцен на фоне откровенно декорационного пейзажа. Персонажи араповской картины — только марионетки, в них нет полнокровной телесности, и подлинность их не жизненная, а специфически театральная. И сама живопись декоративно-декорационная, и тема картины откровенно заимствована из того неисчерпаемого резервуара, который таит в себе итальянская народная комедия: «Говоря по-бергамски и венециански, Мы бродим повсюду, / И декламировать комедии — вот наше искусство»¹⁴².

В игровой стихии этого изображаемого «театра», в самой композиции араповской картины, в её образно-поэтическом строе нет ничего специфически сценографического. Особенностью по-

добных картин-постановок является то, что они глубоко театральны, но не сценичны. Созданные искусственным мастером театральные постановки, художником, мыслящим театрально, они являются своего рода художественно-театральным концентратом плодотворного взаимовлияния этих искусств. Это живопись, проникнутая театральным опытом, а не собственно театральная живопись.

В ещё большей мере сказанное выше можно отнести к картине С.Ю. Судейкина «Сад Арлекина». Это тоже не живопись в театре, а театр в живописи. На крохотной сцене картины художником разыгран живописный спектакль, прямо перекликающийся с действительным сценическим репертуаром того времени. Как и многочисленные тогдашние постановки, созданные «для вящего арлекинъего сверкания»¹⁴³ картина Судейкина знакомит с канонизированными персонажами итальянской народной комедии. И не случайно названия подобных судейкинских полотен давали названия модным молодым театрикам («Привал комедиантов»), и даже самые внимательные к творчеству художника критики сетовали, что нелегко у него отличить предназначенную для выставки картину от эскиза декорации будущего спектакля или задуманной росписи какого-либо артистического кабаре. Быть может, с наибольшей определенностью написал об этом в статье о художнике один из ранних его биографов и исследователей В.Н. Соловьев.

Отмечая, что «Судейкин мыслит театральными образами», ибо «театр всецело овладел его художественным мирозерцанием», говоря о горячем увлечении художника «гофмановской фантастикой», его пристрастии «к веселому буффонству староитальянской комедии», критик говорит также о своеобразной «атеатральности» Судейкина, когда речь идёт о конкретной работе над постановкой спектакля, его враждебности работе актёра и звучащему слову на сцене. В.Н. Соловьев оставил описание характерных судейкинских балетных декораций, удивительно перекликающихся с образным миром «Сада Арлекина»: «В красках преобладают ослабевающие тёмно-синие и зелёные тона. Воздух прозрачен, пространство насыщено призрачным светом луны. Предметы и фигуры меняют свои размеры, и только загадочно-молчаливо над всем происходящим на сценической площадке властвуют фестонообразные театральные арки, обозначающие в условной манере декоративного письма листву без стволов»¹⁴⁴.

Действительно, в пору творческой зрелости С.Ю. Судейкин всё меньше нуждался в реальных подмостках и живых актёрах для реализации своих живописно-театральных затей. В «Саде Арлекина» он прибегает к продуманной организации «сценического» пространства, уместившегося в весьма ограниченных пределах картинной плоскости, даёт декоративно-метафорическое обозначение среды, охотно использует символику театральной обстановки, костюмов, освещения. И несколько не скрывает совершенную ирреальность этого театрализованного мира. Здесь имитация и одновременно апофеоз театра, свернутый сценарий игры, требующий для своего восприятия зрительской искусственности и раскованной фантазии.

Уже говорилось, что карнавальные тенденции, настойчивые попытки возродить театр масок, ничем не стесненную свободу импровизированного действия были одной из характернейших примет эпохи. И традиционный психологический театр, и театр символический были заметно потеснены персонажами Комедии дель Арто: «Расstalkивая ибсеновских ассессоров и присяжных поверенных, отпихивая в сторону призрачных персонажей Метерлинка, на сцену рванулись бесцеремонные и беспутные театральные отродья — Арлекин, Пьеро, Коломбина»¹⁴⁵. И рванулись они не только на сцену. Достаточно вспомнить поэтические «арлекинады» Александра Блока, Андрея Белого и ряда других русских поэтов той поры, чтобы стал вполне очевиден «обозначившийся интерес к теме актёра-Арлекина», который пытаются объяснить нынешние исследователи¹⁴⁶.

По свидетельству Н.Н. Евреинова, ещё осенью 1903 года С.М. Ратов задумал специальный театрик для постановки одноактных пьес под названием «Арлекин». И хотя идея не суждено было реализоваться, театр этот, «никогда не бывший», для самого Н.Н. Евреинова и всех его друзей (а в их числе был и С.Ю. Судейкин) «в идее своей» был как бы вполне реальным, рождая заботу о его

репертуаре: «Арлекин! Это слово действует на меня прямо магически», — восклицал Евреинов¹⁴⁷. Возможно, что с идеей этого неосуществленного театрального начинания связана анализируемая картина Судейкина. Магия этого образа сохранилась в его творческом сознании пожизненно.

Любопытно, что поэтические, театральные и живописные арлекинады середины 1910-х годов заметно разнятся по своей семантике от более ранних, символических арлекинад. В последних проявляет себя «неизбежная для всякого романтизма, обращенного к реальности, романтическая ирония»¹⁴⁸. А в арлекинах 1910-х годов проявляются тенденции скорее «акмеистской» (при всей условности этого термина), нежели символистской ориентации. Они отвергают символистскую театральную утопию, мечту о «теургическом» театре, о так называемых «соборных действиях». Карнавальная устремленность Мейерхольтца 1910-х годов, Евреинова или Судейкина этой поры, антитеургичны. Их интересует в это время «театр как таковой, самородная театральность, очищенная от всяческих сторонних воздействий, избавленная от социально критической и мистической «догрузки»».

Пафос чистой театральности, самодовлеющего зрелища — единственно приемлемый для них. В соответствии с этой тенденцией роль живописи в театре усиливалась до мыслимого предела, до критической поворотной точки, ибо она бесконечно усиливала зрелищность спектакля: «Живопись требовала, чтобы зрительный зал был только глазом, громадным, — абсолютно чувствительным глазом»¹⁴⁹. С другой стороны, поветрия «чистой театральности», которые, по слову исследователя, «тогда носились в воздухе»¹⁵⁰, оказали воздействие на все смежные виды искусства, включая, конечно, и живопись. Мы по сей день пытаемся внятно объяснить этот «ни с чем не сравнимый рост значения и места театра в культурной жизни эпохи»¹⁵¹, когда речь заходит о духовных и эстетических исканиях начала XX столетия. Как, впрочем, и притязания иных живописцев на господствующее положение в театре. Ещё в 1910 году В.Э. Мейерхольтц отмечал в своём дневнике, что «между режиссёрами и художниками идёт спор за обладание дирижёрской палочкой»¹⁵². К середине десятилетия спор этот только ужесточился. И решать его предстояло уже следующей эпохе. В рассматриваемый же период театральная живопись была «в фокусе всего современного искусства» <...> «и только эсхатологическая поспешность её развития» свидетельствовала, как считал А. Эфрос, в какой катастрофической среде был вызван к жизни её расцвет»¹⁵³. В пору уже свершившейся катастрофы она должна была на какое-то время утратить свою руководящую роль. Но это уже сюжет другого повествования.

¹ *Никольский В.А.* Константин Коровин. Машинопись статьи // ГТГ. РО. Ф. 97/59. Л. 23-24.

² *Мейерхольтц В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. М., 1968. Ч. 2. (1917–1939). С. 233.

³ *Бенуа А.Н.* Новые театральные постановки // Мир искусства. 1902. № 2. С. 30. («Настоящая живопись, — писал здесь Бенуа, — введена в театр взамен «живописи декоративного класса» — это дело огромной важности, обещающее целое перерождение сцены...»).

⁴ *Евреинов Н.Н.* Режиссёр и декоратор // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 1. 11 янв.

⁵ Петербургская газета. 1913. 11 января.

⁶ *Бенуа А.Н.* Участие художника в театре // Речь. 1908. 25 февраля.

⁷ *Левинсон А.* Русские художники-декораторы // Столица и усадьба. 1916. № 57. С. 18.

⁸ *Эфрос А.М.* Живопись театра // Аполлон. 1914. № 10. С. 34.

⁹ *Т-дь Я. (Я.А. Тугендхольд).* Письмо из Москвы. По поводу московских выставок // Аполлон. 1911. № 1. С. 49.

¹⁰ *Давыдова М.В.* Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX в. М., 1974. С. 77.

¹¹ *Шкафер В.П.* Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания 1890–1930. Л., 1936. С. 162.

¹² *Эткинд М.Г.* Рец. на кн.: С.А. Онуфриева. Головин. М.: Искусство, 1977 // Советские художники театра и кино-77/78. М., 1980. С. 270.

¹³ *Онуфриева С.* Головин. М., 1977. С. 46.

¹⁴ *Бурова Г.* Александр Яковлевич Головин // Искусство. 1940. № 5. С. 9.

¹⁵ *Головин А.Я.* Театральные эскизы: альбом репродукций / авт.-сост. С.А. Онуфриева. Л., 1961. С. 6.

¹⁶ «Судьбу Головина в театре решила его постановка „Кармен“, где он, овладев вполне средствами театральной выразительности, удачно соединил в своих декорациях и костюмах характерные черты музыки Бизе с романтическим духом либретто Мериме». *Соловьёв В.Н.* Головин как театральный мастер // Аполлон. 1917. № 1. С. 25.

- ¹⁷ Левинсон А. Указ. соч. С. 16.
- ¹⁸ См.: Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине / А.Я. Головин; сост. А.Г. Мовшенсон; авт. вступ. ст. Ф.Я. Сыркина. Л.-М.: Искусство, 1960. С. 99.
- ¹⁹ Нехорошев Ю. Уроки Головина // Театр. 1963. № 3. С. 240.
- ²⁰ Гофман И. Автопортреты Головина // Художник. 1968. № 9. С. 30.
- ²¹ Волков Н. Головин на театре // Рабис. 1930. № 20.
- ²² Коган Д. Головин. М., 1960. С. 21.
- ²³ О точной датировке многих эскизов А.Я. Головина на сегодняшний день говорить не приходится: они существовали в нескольких вариантах, из которых далеко не все были рабочими эскизами для ряда возобновляемых в разных местах постановок. Головин создавал и чисто выставочные их варианты, а также нередко повторял их по заказу частных собирателей. Существует несколько вариантов — повторений и к эскизу «Улица у фабрики» к первому акту оперы (очень близкий — в собрании ГРМ). Все декорации и костюмы были готовы к январю 1908 года, а потому датировку эскиза следовало бы отнести к 1906—1907 г., если не учитывать всего сказанного выше. В письме автору статьи известный исследователь творчества А.Я. Головина С.А. Онуфриева приводит копию телеграммы художнику директора Одесского оперного театра, где среди других ожидаемых к срочному исполнению работ значится и «Кармен». Она предполагает, оставляя открытым вопрос о датировке именно этого эскиза, что в Саратовском музее оказался вариант, предназначенный для «неосуществленной постановки оперы» в Одессе. (Письмо от 2 июня 1984 года). В другом своём письме автору данной статьи С.А. Онуфриева справедливо сетует на то, что «и сам художник, и его биографы сделали все, чтобы запутать историю его жизни и творчества. (Письмо от 30.--.1988 г.). А потому, чтобы не усугублять путаницу, следует сохранять предположительный характер датировок, по крайней мере, до той поры, когда будут найдены неопровержимые документальные свидетельства.
- ²⁴ Бенуа А.Н. Новая постановка «Кармен» // Биржевые ведомости (вечерний выпуск). 1908. 13 марта. В этот же день появилась и статья известного театрального критика Э. Старка. — См.: Зигфрид. Обновлённая «Кармен» // Петербургские ведомости. 1908. 13 марта.
- ²⁵ Давыдова М.В. Указ. соч. С. 111.
- ²⁶ Власова Р.И. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л., 1984. С. 70.
- ²⁷ Эткнд М.Г. Указ. соч. С. 271.
- ²⁸ Бенуа А.Н. Новая постановка «Кармен»...
- ²⁹ Шкафер В.П. Сорок лет на сцене русской оперы. С. 215. Наиболее обоснованно позицию А.Н. Бенуа проанализировал музыковед Гр. Бернандт в своей книге «Александр Бенуа и музыка». М., 1969. С. 158—160.
- ³⁰ Маковский С. А.Я. Головин // Аполлон. 1913. № 4. С. 17.
- ³¹ Гофман И. Головин-портретист. Л., 1981. С. 51.
- ³² Зандин М.П. Блистательный мастер, замечательный человек // Александр Яковлевич Головин. Встречи... С. 99.
- ³³ Гофман И. Указ. соч. С. 54.
- ³⁴ А.Я. Головин. Эскиз костюма Кармен. III действия к одноименной опере Бизе. Постановка В.П. Шкафера, Мариинский театр. Собрание ГЦТМ. Этот эскиз костюма Кармен, датированный почему-то не 1907, а 1908 годом, воспроизводится в книге Р.И. Власовой «Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров». Л., 1984. С. 61. Приношу благодарность С.Я. Онуфриевой, обратившей моё внимание на это сходство.
- ³⁵ Маковский С. А.Я. Головин... С. 6.
- ³⁶ Письмо С.А. Онуфриевой автору статьи от 2 июня 1984 года. В последующем письме (от 30..1988 г.) она выдвигает предположение о более поздней датировке этого эскиза (1913), но доказать это пока не представляется возможным. Всё же наиболее вероятным представляется создание эскиза к мейерхольдовской постановке или повторение такового в качестве выставочного варианта. Во всяком случае, он заметно отличается от эскиза «Грановитой палаты» из собрания ГЦТМ, который кажется всё же не столь стилизованным, как вариант Саратовского музея.
- ³⁷ Гозеннуд А.А. «Борис Годунов» М.П. Мусоргского во Франции (1876—1908) // Восприятие русской культуры на Западе. Л., 1976. С. 227.
- ³⁸ Бенуа А.Н. Возобновление «Бориса» // Речь. 1911. 9 (22) января.
- ³⁹ С.М. (С.К. Маковский). «Борис Годунов» на Мариинской сцене // Русская художественная летопись. СПб., 1911. С. 26.
- ⁴⁰ Подробнее об этом — См.: Мацкин А. Портреты и наблюдения. М., 1973. С. 62.
- ⁴¹ Онуфриева С. Указ. соч. С. 62.
- ⁴² Асафьев Б.В. Избранные груды. М., 1964. Т. 3. С. 142-143. Здесь же важное наблюдение музыковеда: «В живописности музыки Мусоргского уже налицо сценические зарисовки поступи действующих лиц и всего их внешнего облика. По музыке можно создавать костюмы, и в этой „осязаемости“ трудно кому-либо из русских композиторов соперничать с Мусоргским». С. 148.
- ⁴³ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. М., 1968. Ч. 2. (1917—1939). С. 490.
- ⁴⁴ Бенуа А.Н. Возрождение «Бориса»...
- ⁴⁵ С.М. (Маковский С.К.) «Борис Годунов» на Мариинской сцене // Русская художественная летопись. С. 27.
- ⁴⁶ Гозеннуд А.А. Русский оперный театр между двух революций. 1905—1917. Л., 1975. С. 289.

- ⁴⁷ Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. 1978. С. 415.
- ⁴⁸ Яковлев В.В. О постановках опер Мусоргского // М.П. Мусоргский. К 50-летию со дня смерти. Статьи и материалы. 1932. С. 324.
- ⁴⁹ Рудницкий К. Два спектакля Головина // Декоративное искусство. 1973. № 2. С. 31.
- ⁵⁰ Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. Л.-М., 1966. С. 62, 63.
- ⁵¹ Перед премьерой «Бориса Годунова» / В авт. ред. Мусоргского. Цит. по: сб. ст. Б.В. Асафьева. Об опере. Л., 1976. С. 139.
- ⁵² Коган Д. Указ. соч. С. 26.
- ⁵³ Александр Яковлевич Головин. Встречи... С. 132.
- ⁵⁴ Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Русская живопись... С. 93.
- ⁵⁵ Сыркина Ф.Я. Александр Яковлевич Головин / авт. вступ. ст.: Ф.Я. Сыркина // Александр Яковлевич Головин. Встречи... С. 16.
- ⁵⁶ Ракова М.М. Русский натюрморт конца XIX — начала XX века. М., 1970. С. 13.
- ⁵⁷ Герчук Ю. Живые вещи. М., 1977. С. 56.
- ⁵⁸ Онуфриева С. Указ. соч. С. 59.
- ⁵⁹ Маковский С. А.Я. Головин... С. 3-4, 6-7.
- ⁶⁰ Маковский С. Силуэты русских художников. Прага, 1922. С. 83.
- ⁶¹ Анненский Иннокентий. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 590.
- ⁶² Онуфриева С. Указ. соч. С. 61.
- ⁶³ Александр Яковлевич Головин. Встречи... С. 139.
- ⁶⁴ См.: Письмо С.А. Онуфриевой автору данной статьи от 330/X 1988 г.
- ⁶⁵ Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М., 1989. С. 225.
- ⁶⁶ В письме К.С. Станиславскому от 25 мая 1926 года Головин пишет: «И.В. Эскузович сообщил мне великую и истинную радость, что Вы согласились поставить у нас „Онегина“. Как бы это было великолепно» // Александр Яковлевич Головин. Встречи... С. 204.
- ⁶⁷ В письме автору данной статьи от 2/IV 1984 года С.А. Онуфриева, недоумевающая, «откуда А.Г. Мовшенсон почерпнул сведения, что в Одессе Головин должен был оформлять Евгения Онегина», приводит телеграмму директора Одесского оперного театра художнику, в которой среди различных других заказов опера «Евгений Онегин» не значится. Она предполагает, что Саратовский эскиз делался художником для предполагаемой постановки ГАТОБа.
- ⁶⁸ См.: Яковлев В.С. А.Я. Головин. К новой работе над постановкой оперы «Евгений Онегин» // Рабочий и театр. 1926. 8 авг. № 32. С. 6.
- ⁶⁹ Бассехес А.И. Художники на сцене МХАТ // За сорок лет. М., 1976. С. 129.
- ⁷⁰ Цит. по: Бахрушин Ю.А. К.С. Станиславский и оформление спектакля // Искусство. 1938. № 6. С. 18.
- ⁷¹ Костина Е.А. Головин // Искусство. 1956. № 2. С. 31.
- ⁷² Асафьев Б.В. Русская живопись... С. 32.
- ⁷³ Там же. С. 79.
- ⁷⁴ Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. М.-Л., 1937. С. 159.
- ⁷⁵ Эткин М.Г. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX — начала XX века. Л., 1989. С. 111.
- ⁷⁶ Бенуа А.Н. Художественные письма // Речь. 1910. 19 марта.
- ⁷⁷ Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Т. 1. Хореографы. Л., 1971. С. 195.
- ⁷⁸ Левинсон А. Указ. соч. С. 2.
- ⁷⁹ Эрнст С. Александр Бенуа. Пг., 1921. С. 84.
- ⁸⁰ Волошин М. Русская живопись в 1908 г. «Союз» и «Новое общество» // Русь. 1908. 5 марта.
- ⁸¹ Красовская В. Нижинский. Л., 1974. С. 43.
- ⁸² Эткин М.Г. Александр Николаевич Бенуа. Л.-М., 1965. С. 90.
- ⁸³ Красовская В. Нижинский... С. 45.
- О том же пишет М.Н. Пожарская: «В костюмах Бенуа с огромным вкусом соединил пышность моды XVII столетия с чертами „восточного великолепия“, каким оно представлялось в ту пору французским актёрам и художникам». (Пожарская М.Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., 1970. С. 248).
- ⁸⁴ Боулт Дж. Художники русского театра. 1980–1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1991. С. 23.
- ⁸⁵ Старк Э. (Зигфрид). Старинный театр. СПб.: Третья стража, 1922. С. 8.
- ⁸⁶ Каменский В. Книга о Евреинове // Современное искусство. Пг.: Изд. Н.И. Бутковской, 1917. С. 23.
- ⁸⁷ Зноско-Боровский Е.А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 338.
- ⁸⁸ Дризен Н.В. «Старинный театр». Воспоминания // Столица и усадьба. 1918. № 71. С. 43.
- ⁸⁹ Власова Р.И. Указ. соч. С. 22.
- ⁹⁰ Маковский С.А. Первые представления «Старинного театра» // Старые годы. 1908. № 1. С. 43.
- ⁹¹ Власова Р.И. Указ. соч. С. 29.
- ⁹² Эткин М.Г. «Союз молодёжи» и его сценографические эксперименты // Советские художники театра и кино-79. М., 1981. С. 249.

- ⁹³ Цит. по: *Чачба-Шервашидзе А.К.* Первый абхазский профессиональный художник. Сухуми, 1978. С. 3.
- ⁹⁴ *Бенуа А.Н.* Художественные письма. Постановка «Тристана» // Речь. 1909. 5 ноября. Как экзаменационная работа нового театрального художника она вполне приемлема», — писал Бенуа, давая общую оценку сценографии этой постановки.
- ⁹⁵ *Ростиславов А.* О постановке «Шута Тантриса» // Театр и искусство. 1910. № 12. С. 256.
- ⁹⁶ См.: *Шервашидзе А. (Чачба).* 1867–1968. Живопись, графика, театрально-декорационное искусство. Каталог выставки. М., 1986.
- ⁹⁷ *Зноско-Боровский Евг.* Александринский театр // Русская художественная летопись. 1911. № 9 (май). С. 141.
- ⁹⁸ *Гозенпуд А.А.* Указ. соч. С. 253.
- ⁹⁹ *Гольнец Г.В., Гольнец С.В.* Иван Яковлевич Билибин. М., 1972. С. 30.
- ¹⁰⁰ Статью Г. Прокофьева цит. по: *Гозенпуд А.А.* Указ. соч. С. 254.
- ¹⁰¹ *Гольнец Г.В., Гольнец С.В.* Указ. соч. С. 131.
- ¹⁰² *Бенуа А.Н.* Новая книжка Билибина // Александр Бенуа размышляет. М., 1968. С. 207.
- ¹⁰³ *Esset (Маковский С.К.)* Выставка «Мира искусства» // Русская художественная летопись. 1912. № 18-19 (ноябрь – декабрь). С. 249.
- ¹⁰⁴ *Левинсон А.* Указ. соч. С. 12.
- ¹⁰⁵ См.: Игорь Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 173, 175.
- ¹⁰⁶ См.: И. Стравинский-публицист и собеседник / ред.-сост. В. Варунц. М., 1988. С. 55.
- ¹⁰⁷ *Стравинский И.* Хроника моей жизни. М., 1963. С. 71.
- ¹⁰⁸ *Ремизов А.* Кукха. Розановы письма. Берлин, 1923. С. 25.
- ¹⁰⁹ *Вершинина И.Я.* Ранние балеты Стравинского. М., 1967. С. 144. И В. Красовская в своей книге «Нижинский» (Л., 1974. С. 136) утверждает.
- ¹¹⁰ *Асафьев Б.В.* «Весна священная» Стравинского // Б.В. Асафьев. О балете: статьи, рецензии, воспоминания. Л., 1974. С. 120.
- ¹¹¹ Там же. С. 132.
- ¹¹² *Власова Р.И.* Указ. соч. С. 155.
- ¹¹³ Цит по: *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. Л., 1982. С. 37.
- ¹¹⁴ *Красовская В.* Указ. соч. С. 431.
- ¹¹⁵ *Волконский С.* Русский балет в Париже // С. Волконский. Отклики театра. Пг. (б.г.). С. 49.
- ¹¹⁶ *Вершина И.Я.* Ранние балеты Стравинского. С. 138.
- ¹¹⁷ *Лифарь С.* Дягилев. С Дягилевым. Париж, 1939. С. 267, 269. Не один только Дягилев оценил все значение балета, пренебрегая скандальностью первых постановок. Того же мнения придерживались сторонние, но чуткие и непредвзятые зрители. В архиве Третьяковской галереи хранится любопытный отклик В.П. Лобойкова в письме И.С. Остроухову, отправленном из Парижа 3 июня 1913 года: «...присутствовал при очередном скандале, коим всегда сопровождается «Весна» Стравинского — Рериха. Но все же необыкновенно талантливо, хотя и кажется Вам, что это самая дерзкая насмешка над зрителем, какая когда-либо бывала» (ГТГ. РО. Ф. 10/3743).
- ¹¹⁸ *Пожарская М.Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1970. С. 285.
- ¹¹⁹ *Блок А.* Собр. соч. в 8 т. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 97.
- ¹²⁰ *Веригина В.П.* Воспоминания. Л., 1974. С. 92.
- ¹²¹ *Евреинов Н.Н.* Художники в театре Комиссаржевской // Pro scena sua. СПб.: Изд. «Прометей» Н.Н. Михайловой (б.г.). С. 147.
- ¹²² *Блок А.* Указ. соч. С. 98.
- ¹²³ *Маковский С.* С.Ю. Судейкин // Аполлон. 1911. № 8.
- ¹²⁴ См.: *Макагонова Т.М.* Архив В.Э.Мейерхольда // Записки отдела рукописей ГБЛ. Вып. 42. М., 1981. С. 143.
- Интересно, что в сознании некоторых современников сама В.Ф. Комиссаржевская запечатлелась «как Мадонна, одевшая тёмные одежды монастырской привратницы Беатрисы». (*Ауслендер С.* Наша Комиссаржевская // Аполлон. 1910. М., С. 6, 22.), т.е. в облике, который придал ей Судейкин. С другой стороны, видимо, прав Н.Н. Евреинов, говоря, что в становлении молодого художника Комиссаржевская сыграла роль «добротного гения», своим безусловным авторитетом как бы «утверждая» его искания, давая своего рода «ручательство» в глазах публики за его новаторскую по тем временам живопись: «Тот факт, что Комиссаржевская дала приют на сцене своего театра ещё не признанному гению Судейкина как линейно-красочного толкователя детски-мудрого Метерлинка, этот факт обусловил подлинно-значительное и незабываемо-прекрасное событие как в биографии артистки, так и в биографии прославленного её «Беатрисой» художника». (*Евреинов Н.Н.* Творческий путь С. Судейкина как живописца в театре. 1926. Машинопись. // РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 33. С. 18, 19).
- ¹²⁵ *Вл. С. (В.Н. Соловьёв).* Петроградские театры // Аполлон. 1914. № 8. С. 69.
- ¹²⁶ *Евреинов Н.Н.* Творческий путь С. Судейкина как живописца в театре. С. 55. Сведения об этой постановке и характеристику не слишком известного литератора Александра Владимировича Бобрищева-Пушкина можно найти в книгах известных театроведов Д. Золотницкого и К. Рудницкого, посвящённых истории отечественного театра этой эпохи.
- ¹²⁷ *Асафьев Б.В.* Русская живопись... С. 95.
- ¹²⁸ *Цветева А.И.* Воспоминания. М., 1983. С. 279, 280.
- ¹²⁹ *Бенуа А.Н.* Первая выставка «Мира искусства» // Речь. 1911. 14 января.
- ¹³⁰ Подобным полотнам посвящена специальная статья: *Панкратова Е.А.* О картинах-«спектаклях» Николая Сапунова // Наука о театре: межвузовский сборник трудов преподавателей и аспирантов. Л., 1975.

- ¹³¹ *Арапов А.А.* Сапунов // РГАЛИ. Ф. 2350. Оп. 1, Ед. хр. 135.
- ¹³² *Эфрос А.М. (Росций).* Художественный лик Сапунова // Н. Сапунов. Стихи, воспоминания, характеристики, рисунки. М., Изд. Н.Н. Карышева. 1916. С. 86. Зримую характеристику сапуновского колорита дал поэт М.А. Волошин: «При имени его сейчас же вспоминаются дымная насыщенность тусклого воздуха, глубокие линиялы и лоснящиеся пятна цвета...» (*Волошин М.* Памяти Н.Н. Сапунова // Н.Н. Сапунов. Пг.: Изд. Аполлона. 1916. С. 7).
- ¹³³ Картина Н.Н. Сапунова «Ночное празднество» (1907 г. ?) из московской коллекции А.Я. Абрамяна хранится теперь в Ереване в созданном на основе этой коллекции музее русского искусства. Описание хранящихся в московских собраниях вариаций сходного с саратовской картиной сюжета, данное Е.А. Гунстом, впо не приложимо и к ней: «Художник увлекается воссозданием далекого прошлого: он пишет ряд полотен, на которых изображает ночные празднества, маскарады в старинных парках. Под высокими деревьями гуляют или танцуют нарядные дамы и кавалеры, сквозь ночной сумрак светятся разноцветные бумажные фонарики, всё подернуто прозрачной дымкой» (*Гунст Е.А.* Н.Н. Сапунов. 12 репродукций. М., 1974). Единственно, в чем нелегко согласиться с Е.А. Гунстом, — приписываемый этим картинам оттенок ретроспективизма: Сапунов был занят здесь не «воссозданием далекого прошлого», он, скорее, грезит о будущих своих театрализованных затеях: «Его постоянно занимала мысль о маскараде в парке», — вспоминает В.П. Веригина, и она же вспоминает о так называемом «вечере бумажных дам» в платьях из цветной гофрированной бумаги, казавшихся «чудесными призраками» (С. 179, 107).
- ¹³⁴ *Комиссаржевский Ф.* Сапунов — декоратор // Н.Н. Сапунов. Пг.: Изд. Аполлона. 1916. С. 11.
- ¹³⁵ *Тугендхольд Я.А.* Из мыслей о Сапунове // Сапунов. Стихи, воспоминания, характеристики, рисунки. С. 71.
- ¹³⁶ Всеохватывающая театрализация была, как, говорится, «у времени в крови»: она распространяла свое влияние в эти годы практически на все виды творчества: «Характерно, что русское искусство десятих годов — если исключить поэзию, отчасти музыку — преимущественно театрально: искусство театра, балета, театральной живописи — искусство мнимости, кажимости». (*Филитов Б.* Поэма без героя // Анна Ахматова. Сочинения. Мюнхен, 1968. Т. 11. С. 62.).
- ¹³⁷ *Ракитина Е.* Анатолий Афанасьевич Арапов. М., 1965. С. 18.
- ¹³⁸ *Арапов А.А.* Черновые наброски статьи о роли художника в театре, 1930-е гг. // ЦГАЛИ. Ф. 2350. Оп. 1. Ед. хр. 130. Художники, видимо, более чутко угадывали тогдашние зрительские ожидания: «Никто в театре не хочет слушать, а все хотят видеть» (Л.С. Бакст о современном театре // Петербургская газета. 1914. 21 янв.).
- ¹³⁹ *Ракитина Е.* Указ. соч. С. 6.
- ¹⁴⁰ *Борисов Б.* Мастер декораций // Декада московских зрелищ. 1939. 21 ноября. № 33. С. 10.
- ¹⁴¹ *Ракитина Е.* Указ. соч. С. 73.
- ¹⁴² Любовь к трём апельсинам. 1914. № 3. С. 78.
- ¹⁴³ *Бенуа А.Н.* Художественные письма. Речь Арлекина // Речь. 1913. 15(28) февраля. В статье этой, которая является рецензией на книгу Н.Н. Евреинова «Театр как таковой», Бенуа хвалит ее автора за «театральную одержимость», но упрекает его в ереси «непризнания Тайн», в отрицании мистической природы театра: «Ведь не потому мы любим Арлекина, что он в блестящем костюме, а потому, что настоящее его лицо, — скрытое и тайное, — представляется нам изумительной красоты, что там, за маской, нам чудится лицо Бога».
- ¹⁴⁴ *Соловьёв В.Н.* Судейкин // Аполлон. 1917. № 8-10. С. 15, 18, 20.
- ¹⁴⁵ *Рудницкий К.* Мейерхольд, М., 1981. С. 114, 147.
- ¹⁴⁶ *Родина Т.М.* Александр Блок и русский театр начала XX века. М.: Наука, 1972. С. 277.
- ¹⁴⁷ *Евреинов Н.Н.* «Весёлая смерть» в «Привале комедиантов» // Искусство. 1917. № 5-6. С. 10-11. С. 17.
- ¹⁴⁸ *Миц З.Г.* В смысловом пространстве «Балаганчика» // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам. Тарту, 1986. С. 49.
- ¹⁴⁹ *Эфрос А.М.* Живопись театра... С. 81.
- ¹⁵⁰ *Коган Д.* Рецензия на кн.: М.В. Давыдова. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX в. // Советские художники театра и кино-75. М., 1977. С. 214.
- ¹⁵¹ *Родина Т.М.* Указ. соч. С. 30.
- ¹⁵² *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Часть 1. (1891–1917). М., 1968. С. 179.
- ¹⁵³ *Эфрос А.М.* Живопись театра... С. 22.

Полотна мастеров «Бубнового валета» в собрании Радищевского музея *

*** Саратовский государственный художественный музей
имени А.Н. Радищева. Материалы и сообщения. Вып. 8.
Саратов: Слово, 1999.**

Подводя итоги эпохе «бури и натиска» в русской художественной культуре начала XX столетия, один из деятельных её участников А.М. Эфрос писал: «„Измы“ есть нечто совершенно понятное; „измы“ — это просто пузырьки, вскакивающие от кипения нового искусства на его поверхности. Их очень много, они лучатся, радужно играют и сейчас же лопаются. Их так много потому, что они мгновенны и эфемерны. Но именно то обстоятельство, что они так быстро исчезают, — показывает, что глубинная стихия нового искусства шумно бурлит и бродит жаром. Поэтому выбросьте все „измы“ — они только на то и годны, но благоволите само новое искусство принять в границы традиции целиком и полностью. Тут никаких запретов, отказов и раздумий быть не может. Стержень культуры будущего проходит от старины к новизне именно здесь, раскаляясь и окрашиваясь этим огнём и цветом. Выбросить вместе с „измами“ новое искусство — вот чего следует опасаться»¹. Увы, предупреждение проницательнейшего критика не было услышано: буквально со следующего 1922 года обозначился довольно крутой поворот «право», который постепенно набирая ускорение, не только стремительно потеснил авангардное творчество с завоёванных им позиций, но и целенаправленно опорочил его действительные формальные достижения. Идеологическая борьба с художественным авангардом приняла характер гонений и запретов, а порой и полного искоренения самих его конкретных носителей.

Творческое объединение «Бубновый валет» не принадлежало к числу наиболее радикальных, но именно с первых его выступлений и начался радикальный пересмотр вековых традиций изобразительного творчества, эпидемия безоглядного экспериментаторства, охватившая русскую живопись 1910-х годов: «Бубновый валет» впервые в России протаранил толщу художественного неведения и неверия и явил, хотя и в аморфном состоянии, начала новой живописи», — признавали уже современники². Как и сугубо национальный характер творчества мастеров этой группировки: «„Бубновый валет“ всегда, конечно, был насквозь русским явлением. Да иным и быть не мог»³. Мастера основной группы (ядра) «Бубнового валета» пережили этот период насильственного движения вспять относительно благополучно. Конечно, мера и степень благополучия каждого из них различались весьма существенно (полярные точки П.П. Кончаловский и Р.Р. Фальк), но все они продолжали активно работать, расходясь всё дальше и дальше в своих персональных поисках от групповых программных установок и предпочтений своей ранней поры. О каждом из них в эти десятилетия появлялись различного рода публикации, в которых бубнововалетский период рассматривался лишь как краткий этап становления данного живописца, не имеющий особо существенного значения в его последующей художественной эволюции. Между тем ощущение пожизненного подспудного родства живописцев «ядра» этой группы может быть объяснено только общностью истоков, плодотворностью исходного посыла, сохраняющего свою значимость во всех дальнейших индивидуальных трансформациях.

Уже первые исследователи творчества этих мастеров сознавали, что «Бубновый валет» «является в истории нашей живописи единственной организацией мастеров, единственной группировкой, выковывающей так или иначе звенья какого-то коллективного опыта в деле станково-

го искусства»⁴. А ещё до того, давая критический обзор выставки 1916 года, отмечая в полотнах «валетов» добротное и прочное ремесло, Абрам Эфрос настойчиво подчёркивал: «Трудно назвать другую группу наших художников, где бы с большей настойчивостью и с большим успехом ставились и решались специальные задачи живописания, где культуре краски, красочной поверхности полотна отдавалось бы столько страстного внимания»⁵. И выявить существо этого коллективного опыта можно, анализируя достаточно характерные произведения ведущих мастеров группы, созданные ими в период активного существования «Бубнового валета» как объединения с отчётливо обозначенной программой.

Следует оговориться, что объединение это не сводилось, конечно, к живописцам постепенно выкристаллизовавшегося его «ядра». На выставках «Бубнового валета» участвовала весьма разношёрстная художественная молодёжь России, Франции и Германии. Иные из его экспонентов не оставили заметного следа в искусстве. Другие получили мировое признание. И среди них мастера французского кубизма и фовизма: А. Матисс, П. Пикассо, Ж. Брак, А. Дерен, Ф. Леже, М. Вламинк, Р. Делоне, А. Марке, Ле Фоконье и ряд других. На выставке 1913 года участвовали также П. Синьяк, Ф. Валлотон, была показана и работа примитивиста А. Руссо из Шуйкинской коллекции. На первых двух экспозициях «Бубнового валета» довольно заметны были также немецкие экспрессионисты: Г. Мютнер, Е. Кирхнер, А. Макке, Ф. Марк, О. Мюллер, Г. Пехштейн, а также русские мюнхенцы — В. Кандинский, А. Явленский и прочие. Воздействие немецкого искусства редко отмечается и явно недооценивается, заслоняясь бесспорно более значительным и очевидным влиянием французского авангарда. А между тем оно тоже было достаточно существенным.

С большей или меньшей активностью на выставках «Бубнового валета» участвовали мастера пробудившегося отечественного авангарда. Михаил Ларионов и Наталья Гончарова стояли у истоков «валетского» движения, но после первой же выставки решительно отмежевались от более умеренного «ядра» и увели с собой на организованную ими выставку «Ослиный хвост» К. Малевича, В. Барта, А. Моргунова, А. Фонвизина. Впрочем, иные из ушедших вслед за «перманентным новатором» М. Ларионовым потом вновь появлялись своими полотнами на экспозициях «Бубнового валета» — тот же Казимир Малевич, активно интриговавший против «ядра». Любопытно участие на выставках объединения А. Грищенко, ставшего вскоре суровым обличителем «валетской живописи» как сугубо подражательной, лишённой и национальной основы (только назойливо имитирующей её!), и настоящей живописно-пластической культуры, присущей Полю Сезанну и французским его последователям. Эпизодическим было участие М. Шагала, В. Татлина, О. Розановой, Н. Альгмана, Л. Поповой, И. Пуни, Н. Удальцовой. Ближе к «ядру» стояли В. Рождественский, А. Мильман, А. Экстер, Г. Фёдоров. На ряде выставок активничали братья Владимир и Давид Бурлюки, которые были гораздо левее центра.

«Ядро» группы отчётливо вырисовалось к 1913 году: носителями чисто «валетской» программы оказались П.П. Кончаловский, И.И. Машков, А.В. Лентулов, А.В. Куприн, Р. Фальк. Конечно, это художники различных темпераментов, разной выучки; стилистика каждого из них складывалась под воздействием близких, но далеко не во всём совпадающих начал, и персональная интонация каждого была и тогда вполне ощутима в общем «валетском» хоре. Это было сложное, богатое оттенками, внутренне достаточно напряжённое, но вместе с тем довольно устойчивое единство, общность художественного пути, растянувшегося почти на полтора десятилетия. Именно полотна этой группы мастеров, хранящиеся в собрании музея, и именно те их произведения, которые хронологически укладываются в рамки указанного периода (1909—1922 годы), будут предметом рассмотрения в данной статье. Исключены из него картины, которые, хотя и несут на себе следы «валетской» стилистики, но являются уже работами принципиально иного качества, иной направленности исканий: поздние полотна А.В. Куприна, Р.Р. Фалька, А.В. Лентулова.

Вне рассмотрения останутся и произведения тех мастеров, которые выступали на экспозициях «Бубнового валета» эпизодически, и чьи работы в известной степени могут быть соотнесены

с направленностью «валетских» живописно-пластических исканий. Это и конструктивный пейзаж А. Грищенко (1917), и декоративный натюрморт О. Розановой (1913), и «театрализованный кубизм» композиции А. Экстер «Конструкция цветковых плоскостей» (1921). Имеется ещё в музейной коллекции довольно близкий «валетам» по своей образной задаче «Натюрморт» (1919) бывшего «ослинохвостца» А. Шевченко. Но при сопоставлении всех указанных картин с музейными полотнами мастеров «ядра» группировки сразу становится очевидным, что это явления совсем другой стилистической природы. Поэтому они и оставлены за пределами исследовательской задачи. В ещё большей мере это касается композиции К.С. Малевича «Четыре квадрата» (1915). Путь этого мастера «...через уничтожение предметности к чистой форме»⁶, обозначенный его супрематическими экспериментами, кондовых «валетов» увлечь не мог. Они явно не собирались растворяться «в нуле форм». Скорее наоборот.

Начало музейному собранию живописных работ мастеров «Бубнового валета» было положено в 1919 году, когда от Наркомпроса в подборке других произведений начала XX столетия поступил натюрморт П.П. Кончаловского «Коробки» (1911). Основной массив их полотен попал в музей не позднее 1933 года, когда же завершился процесс перераспределения художественных ценностей, начатый в 1918 году. Дальнейшие пополнения возобновились после длительного перерыва лишь во второй половине 1960-х годов и завершились (на данном, понятно, этапе) в начале 1980-х. За это время создалась довольно обширная подборка значительных полотен, дающая хорошее представление не только о ведущих живописцах «Бубнового валета», но также о динамике групповых исканий и творческой эволюции каждого мастера в рамках означенного периода. В самом конце его (к 1923 году) внимательные критики уже подводили итоги деятельности этого объединения как особого течения в современном отечественном искусстве: «Его историческая роль проводника в России французского влияния сыграна. И мастера „Бубнового валета“, наши лучшие художники стоят у порога, позади которого — пройденная школа, а впереди, как в былине, расходящиеся дороги. По какой из них пойдут они?..»⁷ Верная в целом оценка заслуг этой группировки как проводника новейших достижений французской живописи в русском искусстве начала XX столетия грешит, однако, известной односторонностью: у «валетов» не меньше заслуг и достижений и в развитии сугубо самобытных основ национального художества. В этом легко убедиться, знакомясь с их полотнами, хранящимися в собрании Радищевского музея.

На раннем этапе наиболее авторитетной фигурой среди них был, бесспорно, Пётр Кончаловский. Он был фактическим и формальным лидером: 12 ноября 1911 года его избрали первым председателем общества «Бубновый валет». В известной мере он был и идеологом движения. Уже в 1890-е годы художник бывал во Франции. С 1907 по 1913 год подолгу жил в Париже, дружил с А. Матиссом, П. Пикассо, Ле Фоконье, был, пожалуй, наиболее осведомлённым среди друзей в реальных путях передового французского художества. С 1909 года он регулярно представлен в экспозициях МТХ, «Золотого руна», НОХ. Выставляется и в Париже.

Остальные мастера «Бубнового валета», хотя и в меньшей степени, тоже были знакомы с достижениями французских живописцев рубежа XIX—XX веков. Некоторые из них эпизодически бывали во Франции, другие довольствовались теми возможностями, которые открывали богатейшие московские коллекции авангардной живописи, собранные И.А. Морозовым и особенно С.И. Щукиным. С 1909 года шукинский дом стал, по сути, общедоступным музеем. Его посещение оказывало огромное революционизирующее влияние на русскую художественную молодёжь, в том числе и на будущих «валетов». На это обратили внимание уже в те годы П. Муратов, А. Бенуа, подчеркнув определяющее влияние шукинского собрания на становление новейшей русской живописи. Надо ли удивляться тому, что С.И. Щукин был первым почётным членом «Бубнового валета». В это же время на выставках «Золотого руна» экспонировались полотна Матисса, Ван-Донгена, Брака,

Фриеза, Мангена. Их выступления в ряду современных русских живописцев невольно обнаруживали как существенные различия, так и общность творческих устремлений молодой французской и русской живописи. В начале 1910 года Александр Бенуа не без иронии отмечал, что «ультрапередовой Париж не даёт покоя молодым москвичам, и они, как загипнотизированные, зачисляются в свиту Матисса, Ван Донжена, Дэрена и других „диких“»⁸.

К первой выставке «Бубнового валета» П.П. Кончаловский пришёл уже «переболевшим» новейшими исканиями французских мастеров. В 1908 году он видел в Париже выставку «Сто картин Ван Гога», которая буквально потрясла его. Знакомство с работами постимпрессионистов и фовистов сделало художника более восприимчивым к высоким колористическим достижениям старой живописи — сиенских фрескистов, выдающихся венецианских мастеров. Он сумел увидеть современных художников в контексте великой живописной традиции. В самом начале 1910-х годов Кончаловский как бы колеблется между фовистской импульсивностью, раскованной импровизационностью и жестковатой системностью кубизма, в котором его привлекает волевая конструирующая энергия, выраженный упор не на тематику, а на качество самой живописи, который заложен был уже в творческой эстетике Поля Сезанна, В своё время это очень тонко подметил Александр Бенуа. Сопоставляя полотна Сезанна и Гогена, критик заметил, что после знакомства с живописью Сезанна «остаются дорогими только самые большие «маги краски» — Тициан, Веронезе, Эль Греко, Тинторетто, Веласкес, Делакруа — и что в отличие от холстов Гогена, в которых «есть прелесть сюжета, литература, появляется декоративность», картины Сезанна красивы «только как живопись», и именно в этом их тайна. «Хороши картины Сезанна, хорошо на картинах Гогена», — итожит свои рассуждения Бенуа⁹. Кончаловского в эту пору тоже интересует не столько красота изображаемого, сколько выразительность изображения: «Мы считали, что остро сделанная тема всё равно станет острой, какова бы она ни была в действительности», — вспоминал он два десятилетия спустя¹⁰.

Его натюрморт «Коробки» (1911) написан как раз в период увлечения кубизмом. На фоне красно-коричневой и зелёной драпировок изображены беспорядочно нагромождённые, грубо окрашенные картонные коробки — коричневые, охристые, грязно-зелёные, сине-белая пиала и белая ваза-фруктовница, два штофа — прозрачного и тёмно-зелёного стекла. Пространство уплощено, предметы развёрнуты на зрителя. Всё изображено с нарочитым подчёркиванием заурядности самого предметного набора, случайности и произвольности мотива. Краски вызывающе грубые, фактура шероховатая, ритм беспокоящий, напряжённый. Предметы в этом натюрморте напористо самоутверждаются в пространстве холста, в них чувствуется своеобразная «притязательность», утверждение своей самодостаточности и даже своеобразной значительности. Бубнововалетская борьба за «вещественность вещей» проявляется здесь, прежде всего, в почти тактильном ощущении поверхностей изображённых предметов, в повышенной фактурности фона. Стилистика достаточно характерная для исканий тогдашней авангардистской молодёжи: «Раньше живопись лишь видела, теперь она Осязает», — писал Николай Бурлюк¹¹. Представляется точным и существенным замечание Всеволода Воинова, полагавшего основную задачу раннего «валетского» периода Кончаловского «В выявлении зрительной сути вещей, в стремлении заставить зрителя увидеть по-новому, ярко и взволнованно, самые, в сущности, обыденные вещи, мимо которых в жизни последний проходит совершенно равнодушно, не умея извлечь из них никаких радующих или просто задерживающих эмоций»¹².

Такая реабилитация профанной сферы, нарочитое снижение объекта искусства, акцентирование роли выразительных средств, преобладающей значимости силы изобразительности над предметом изображения была характерной для художественного сознания эпохи. Достаточно вспомнить постсимволистские искания поэтов-акмеистов, с которыми теперь охотно сопоставляют «валетскую» живопись. Ведь не случайно же один из них, Сергей Городецкий, задорно проклами-

ровал, что после всех «неприятий» мир безоговорочно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий. Отныне безобразно лишь то, что безобразно»¹³. Сближение стилистики раннего Кончаловского с исканиями кубистов не было случайным, но цели у русского мастера были существенно иными. Он вовсе не стремился к полному «развеществлению» предметов, а скорее, напротив — к повышению их выразительности, он выявлял не только их скрытую конструкцию, но и осязаемую плоть, материю вещей. И вовсе не так уж важно было для него, что это за предметы — хотя бы те же картонные коробки. Справедливо было замечено, что в подобного рода натюрмортах «художественная ценность вещи окончательно отделяется от бытовой»¹⁴.

Натюрморт в начале XX столетия не случайно стал полем напряжённейших формальных поисков, попыток выйти к самовитой живописности. Это имманентное свойство жанра, имеющее, по слову исследователя, «отношение к коренной специфике живописи», ибо «важнейшей жанровой функцией натюрморта является разработка принципов изобразительности, от задач чисто студийных, до стилистически поисковых, экспериментальных. Натюрморт оказывается жанром, наиболее удобным для профессионального творческого эксперимента, включая всё многообразие вариантов, как в самом наборе и сочетании предметов, так и в их характере и характере их интерпретации»¹⁵. «Коробки» (1911), быть может, не самый удачный в ряду подобных натюрмортов Кончаловского, но достаточно показательный для этого ряда по своим задачам и способам их решения. И своей брутальностью, и цветовой гаммой, в которой преобладают коричневые, грязно-охристые, землистые тона, и нарочитым обыгрыванием шершавости живописной фактуры («частичная занозистая поверхность»¹⁶, как пояснял одно из собственных своих полотен Давид Бурлюк). Здесь глаз словно «ощупывает» поверхность шляпных коробок, стекла штофов, фаянса вазы и пиалы. Упор сделан на чувственно-осязаемой передаче их материальной основы: «Из всех мастеров „Бубнового валета“ он обнаруживал, пожалуй, наибольшее доверие к натуре во всей её чувственной полноте и наглядности», — писал о Кончаловском самый внимательный исследователь творческой деятельности этой группировки Г.Г. Пospelов¹⁷.

В этой сосредоточенности на отдельном предмете, в этой акцентированной вещественности сильная сторона натюрмортов кисти мастеров «Бубнового валета», но в этом же таилась известная опасность — изолированная, «витринная» подача предметов вне какой бы то ни было сюжетной и жизненной мотивированности их бытия: «лишённая функционального смысла вещь становится только носителем своих физических признаков, которые получают самоценное значение»¹⁸. Это стало особенно заметно на ретроспективной выставке европейского натюрморта XVI—XX столетий, экспозиция которой в залах ГМИИ (1984) давала бубнововалетскому натюрморту широкий контекст и простор для всевозможных содержательных и стилистических сопоставлений. Уже знакомство с творчеством Ван Гога утвердило Кончаловского в праве на смелое преобразование природы. Смолоду он мечтал о живописи активно-созидательной, а не только воспроизводящей видимое. Постепенное постижение и усвоение творческих принципов Сезанна укрепило эту тенденцию, дало её прочное обоснование. Движение русского мастера от французских последователей Сезанна к сезаннизму было для него, как и для большинства участников объединения, весьма затруднённым. Ибо речь шла не об усвоении внешних приёмов великого живописца, а о постижении его поэтики и творческого метода.

Исследователь творчества П.П. Кончаловского вполне обоснованно выступал против преувеличения стихийности его исканий, отмечая стремление молодого живописца «закалить себя в горниле твёрдого творческого метода, дающего художнику большую, чем академическая школа, свободу, но, вместе с тем, вводящего его в систему больших и объективных эстетических ценностей»¹⁹. «Школу сезаннизма» Кончаловский проходил в своих пейзажах и натюрмортах середины 1900-х годов. Поездка в Сиену в 1912 году и работа в следующем году в портовом городке Кассис на юге Франции — первые попытки всерьёз приобщиться к сезанновскому наследию. Задачи цвето-

вого построения объёмов на плоскости достаточно успешно решались мастером в серии городских пейзажей 1912—1913 годов. Таков «Кассис» (1913) Кончаловского из собрания музея поступивший в 1925 году из Государственного музейного фонда вместе с его натюрмортом «Персики» (1913). В архитектурно-ландшафтной композиции картины превосходно выявлено различие между органичностью и полнокровием живых природных форм и нарочито жестковатой конструктивностью сооружений. Насыщенное кобальтовое небо, массивные круглящиеся кроны тёмно-зелёных деревьев резко противопоставлены ярко-красным «пылающим» прямоугольникам крыш, громоздящимся, словно напираящим друг на друга, зданиям. Нарочитая построенность пейзажа, острота ракурса, звучный аккорд диссонирующих чернильно-синих и красно-оранжевых тонов делают его мужественно собранным и по-своему героичным. В «Кассисе» Кончаловского вовсе не символическая «синева иных начал», а сгущёно-реальная синева южного неба. Но это как раз тот случай, когда творческий напор подчиняет себе активность самой природы, восприятие которой в значительной степени зависит от живописного её претворения. Увлечённый сезанновскими поисками структурных элементов, образующих пейзаж, его смелым упрощением формы, его умением строить пространство исключительно цветом, Кончаловский идёт от натурной случайности мотива к закономерности его картинного образа.

Увлечение искусством Сезанна было у него в ту пору достаточно серьёзным: именно в его переводе вышла в Москве в 1912 году книга «Поль Сезанн, его неизданные письма и воспоминания о нём». Десятилетия спустя Кончаловский вспоминал, что у Сезанна ему был особенно дорог его метод понимания природы. А это уже подступы к самому существенному, а не увлечение внешними приёмами или манерой письма. В собрании Тульского областного художественного музея хранится пейзаж Кончаловского «Город Кассис» (1913), почти идентичный анализируемому. По традиционным представлениям он воспринимается более законченным и картинным, чем саратовский вариант. Он написан с более удалённой от мотива точки, а потому охватывает несколько большее пространство. Изображённые дома и деревья в силу большего расстояния естественно кажутся мельче и дробнее. Сильнее выражено ощущение ландшафтности мотива. В саратовском варианте план заметно укрупняется, письмо становится напряжённее, цвета интенсивнее и контрастней. Композиция кадра становится лапидарнее и организованнее, лишаясь отвлекающих случайностей. Картина эта больше соответствует тогдашней творческой эстетике Кончаловского да и всей «валетской» группы: «Лаконичность и обобщённость видения были одним из постоянных методов «Бубнового валета», — вспоминал А.В. Лентулов²⁰. Вариант саратовского музея едва ли может быть сочтён этюдом, предшествующим созданию картины Тульского музея. В «валетском» восприятии он кажется более сделанным, доведённым до структурности натюрморта.

Не случайно такой серьёзный теоретик изобразительного искусства, как Николай Тарабукин, писал о мастерах «Бубнового валета»: «У них живопись приобретала стилистическую природу, прямо противоположную пейзажу. Живой лик природы был заменён у них мёртвой маской, имеющей объём, окраску, композицию и только!»²¹ По части «умерщвления» облика природы он, конечно, несколько преувеличивал. Но в этой своеобразной натюрмортизации пейзажа, безусловно, сказывалось характерное для искусства XX столетия стремление к особой остроте подачи, к усилению напора самой живописи и конструирующей роли живописца. Эта тенденция с особенной яркостью и наглядностью выражена в музейном натюрморте Кончаловского «Персики» (1913). Вместе с пейзажами Кассиса он экспонировался на 4-й выставке объединения в 1914 году. Не очень-то в ту пору расположенный к «валетам» Абрам Эфрос в своей рецензии на эту экспозицию специально останавливался на излюбленном жанре мастеров этой группы. Он полагал, что огрублённые и примитивизированные формы их живописи противопоставлены жанрам, где важнее всего духовно-душевные качества изображаемого, выступал против «валетского» «идиотизирования портрета» и всячески одобрял обнаружившееся на этой выставке их стремление направить свои примитиви-

стские искания «в естественное русло», называя эту выставку «экспозицией натюрмортов». «Таким образом, — заключал он, — в большей своей части „Бубновый валет“ обрёл гармонию, ибо простота его живописных форм соответствует простоте изображаемого»²².

Среди наиболее значительных и ценных работ этой экспозиции критик выделил ряд натюрмортов И.И. Машкова и «Персики» Кончаловского. Такой мотив натюрморта привлекал Кончаловского давно. Он писал об этом Илье Машкову из Парижа ещё летом 1908 года: «На комод у меня лежат персики — совершеннейший Сезанн. Всё дожидаются, когда я их напишу. Страшный соблазн даже после Сезанна. Но так занят, что никак не могу добраться»²³. С той поры до времени создания музейной картины минуло пять лет. Кончаловский постепенно менял свои ориентиры: от Ван Гога к Матиссу, к кубистам, но Сезанн всё это время оставался для него маяком, по которому он направлял своё движение. Кончаловскому в этот период было особенно близким «стремление Сезанна повелевать реальностью и сгущать её»²⁴.

Нисколько не укрощая свой живописный темперамент, он вёл поиск конструктивных закономерностей картины, стараясь при этом воссоздать изображаемые предметы во всей их жизненной полноте. Его натюрморт «Персики» резкой укрупнённостью плана подчёркнуто кадрирован, «выключен» из окружающего пространства. Это вполне завершённая, замкнутая в себе композиция, где взгляд живописца фокусирован на немногих приближенных предметах: покрытой скатертью столешнице, фаянсовой миске и персиках. Отсутствие внешней среды и отвлекающих околичностей позволяет воспринимающему «прорваться вплотную к вещи»²⁵, увидеть её в упор, достаточно масштабно. «Персики» Кончаловского привлекают волевой собранностью восприятия, мощью стремительной цветопластической лепки формы, лапидарностью художественного языка, смелостью обобщения, которые придают этой небольшой картине поистине монументальный характер. Рационально-конструктивный подход утверждается здесь пластической экспрессией, упругой силой письма, содержательностью самой материи живописи, ритмом ударов кисти по холсту, создающим перетекающее и замыкающееся в себе круговое движение. Своей акцентированной законченностью картина эта полярна исканиям кубистов, которые, по меткому замечанию Виктора Шкловского, «пытались закрепить путь построения произведения»²⁶. Кончаловского интересовал не путь, а результат. Кроме того, русского мастера отличало куда более чувственное восприятие, чем у кубистов, его упоение плотью вещей. С исканиями французского и отечественного авангарда Кончаловского, как и других живописцев «Бубнового валета», роднило стремление сделать картину не только изображением, но и самодостаточной вещью, связанное с программным «утверждением живописи как особой предметной реалии»²⁷, характерным для художественного сознания эпохи. Конечно, легче всего это достигалось именно в натюрморте, и тектоника «Персиков» Кончаловского с их не декоративной, а вполне осязаемой «вещностью» — прямое тому подтверждение. Не случайно один из глубоких исследователей природы этого жанра, подводя итоги стилистическим исканиям начала XX века отмечал: «Начинает казаться, что натюрморт заменит нам в живописи, то, чего не хватает современной архитектуре, — тектоническую форму»²⁸.

На рубеже 1910—1920-х годов Пётр Кончаловский, как и другие «валеты», заметно меняет свою стилистику. Подчёркнутая конструктивность, погоня за остротой подачи сменяются стремлением к большей натуральности, доверием к живописно-пластическим ценностям самого изображаемого мотива. Усиливается интерес к национальной живописной традиции, прежде всего, к тем мастерам отечественного искусства, в творчестве которых колорит играет определяющую роль. Уже в середине 1920-х годов это было замечено критикой. А.А. Фёдоров-Давыдов не случайно отмечал, что после Сезанна и кубистического наследия в полотнах Кончаловского «начинает проглядывать Суриков»²⁹. При этом он делает характерную оговорку: «Суриков после Сезанна — не Суриков просто». Эту оговорку следует иметь в виду, рассматривая «Букет» (1919) этого мастера, поступивший в собрание Радищевского музея в 1975 году. Даже и в середине 1910-х годов его

букеты отличались от прочих его натюрмортов несравненно большей натурностью, меньшей степенью обобщённости и упрощения форм, большей бережностью в передаче цвета и конструкций. Как правило, он избегал в этих случаях нарочитой деформации, которая обычно служила у него заострению образа. «Цветок нельзя писать „так себе“, его надо изучить, и так же глубоко, как всё другое. Цветы — великие учителя для художников: для того, чтобы постигнуть и разобрать строение розы, надо положить не меньше труда, чем при изучении человеческого лица», — таково было убеждение Кончаловского³⁰.

В скромном его «Букете» из коллекции Радищевского музея только кажущийся возврат к эстетике «Союза русских художников» — таких, как П. Петровичев или Л. Туржанский. Здесь иная полновесность цвета, иное отношение к плоскости холста, к его ритмической построенности. Поворот к «органике», стремление преодолеть кубистический канон, ориентируясь на зримую, а не умопостигаемую действительность, доверие своему непосредственному ощущению природы не означали вовсе полного отказа от стилистических завоеваний недавней поры — чисто живописной пластики и особой композиционной слаженности картины. Глуховатые тона осеннего полевого букета — коричневые, тёмно-зелёные, охристые, обогащённые призвуками белого, синего, сиреневого, — не нарушают успокоенной слитности общего цветового строя холста. Мастера теперь привлекает пластика живой формы, реальный предметный цвет. Натиск кисти заметно ослабевает, здесь нет стремления к повышенной пластической выразительности, к особой звучности красок. Букет отличается благородством гаммы, натурной убедительностью изображаемого. Поворот исканий художника обозначился тут достаточно чётко: от формальных экспериментов к традиционному реализму, обогащённому опытом этих экспериментов.

Таков был общий путь не только его товарищей по объединению, но и многих представителей отечественного авангарда. Даже такой яркий и яростный его приверженец, как Н.Н. Пунин, вынужден был констатировать не только историческую неизбежность, но и закономерность этого процесса: «Для русского искусства кубизм был явлением заимствованным, но в противоположность органичности французского — наш кубизм был формален, потому, покидая кубизм, художники покидали формализм»³¹. Сходную позицию с поправками на особенности его неповторимой творческой индивидуальности продел в течение того же десятилетия другой «коренник» «Бубнового валета» Илья Иванович Машков. Довольно точно их сходство и различие определил Александр Бенуа в специальной статье, посвящённой творчеству этих двух живописцев: «Кончаловский представляет собой, если можно так выразиться, сторону „культуры“, более утонченный вкус, знания и теоретические поиски. Машков же — образец живой творческой силы, темперамента, непосредственности. Это не значит, чтобы темперамента был лишён первый, а второй — „культуры“, но всё же в Кончаловском уклон больше в сторону мысли и воли, а в Машкове больше в сторону стихийной радости от работы. Но, пожалуй, из обоих более „живописец“ Машков»³².

Подборка работ Машкова в собрании музея составила в 1920—1940-е годы. Дореволюционные «Пейзаж» и «Натюрморт» поступили в 1925 году из ГМФ, «Интерьер» — в 1932-м из ГТГ, а «Портрет А.Б. Шимановского» — в 1945-м от ГЗК. Как и Кончаловский, Машков в свой пробубнововалетский период испытал немало различных влияний. Он охотно признавал их значение и плодотворность в сложении своей персональной стилистики: «Я никогда не избегал влияния других ... Я бы рассматривал это как трусость и недостаток искренности по отношению к самому себе. Я думаю, что индивидуальность художника развивается, утверждается, благодаря борьбе, которую ей приходится вести»³³. К началу 1910-х годов Машков уже изживал традиции «союзовского» импрессионизма, его увлекала гиперболичность вывесочного натурализма, чисто цветовое выражение экспрессии в полотнах фовистов. Московские сезаннисты и, прежде всего Машков, воспринимали сезанновское наследие в значительной мере сквозь призму своих примитивистских и фовистских увлечений. Цветонасыщенность его полотен, подчас, кажется избыточной, демон-

стративной. В этом сказывалась и особая колоритность старой столицы, и особенности её новаторских художественных коллекций, куда в числе других молодых живописцев охотно паломничал Машков.

Когда обращаешься к музейному его пейзажу Вид Москвы. Мясницкий район» (1912—1913), невольно вспоминается замечание Я. Тугендхольда, что «только Москва с её сочною пестротой и вместе с тем с её Щукиным и Морозовым могла породить «Бубновый валет». Столь убедительным кажется здесь ощущение звонкой красочности и даже какой-то нарочитой цветистости этого заурядного городского мотива. Исследователи справедливо отмечали гораздо большую, чем у других «валетов», исключая, пожалуй, только Лентулова, декоративность машковской живописи. Но в данном пейзаже степень преображённости натурального цвета не очень-то велика. Он просто заметно интенсивнее: крыши и стены домов, кроны деревьев, собор и колокольня кажутся омытыми дождём, отчего их окраска зазвучала в полную силу, взгляд сверху открывает достаточно глубокое пространство, а светоносность красок создаёт ощущение реальной световоздушной среды, заставляющее вспомнить полотна импрессионистов. Это рецидив имитированного пленэризма не случаен: поздний импрессионизм был существенной вехой творческого становления многих мастеров отечественного авангарда — «он оказывался обязательным, но быстро преодолеваемым этапом, что делало его стартовой площадкой для развития новейших тенденций в живописи XX века»³⁵.

У Машкова преодоление импрессионизма предопределено поисками повышенной эмоциональной выразительности цвета, связанными с его увлечением памятниками городского образительного просторечья. Это была пора напряжённых поисков национального самоопределения отечественного авангарда, попытка найти опору своим экспериментам в традициях русского народного искусства: «...Гончарова, Бурлюк, Ларионов, Машков и другие — уже начали воскрешать настоящую русскую живопись, простую красоту дуг, вывесок, древнюю русскую иконопись безвестных художников, равную Леонардо и Рафаэлю», — азартно прокламировал тогда Маяковский³⁶. Инициатором поворота к лубку, к вывеске, ко всему русскому примитиву был Михаил Ларионов, и неопрIMITивистские тенденции были особенно актуальны на ранней стадии «Бубнового валаета». Уход М. Ларионова и Н. Гончаровой несколько ослабил, но не изжил их. Более других среди «ядра» объединения увлечение эстетикой национального примитива испытали А. Лентулов и И. Машков. По воспоминаниям А. Эфроса, именно Машков был активным пропагандистом городского образительного фольклора и, прежде всего, вывески: «Вот, — говорил он, — где настоящая живопись по энергичной выразительности, по лапидарности форм, по выразительности живописного и контурного начала, и подлинно русская живопись по национальности этих художественных элементов... Это наше собственное. Это то, что мы внесли в сезаннизм»³⁷. Во многих его натюрмортах начала и середины 1910-х годов читается это острое взаимодействие сезанновского и вывесочного начал с явным, подчас, преобладанием второго. Интерес к пластическому объёму перебивается неожиданной интенсивностью цвета, как бы независимого от формы, обретающего известную самостоятельность. В этой энергии и какой-то «завывности» машковского цвета несомненное влияние именно вывесочной эстетики, по своему предназначению ориентированной на внезапный захват внимания, на стремление ошарашить и завлечь потенциального покупателя или клиента.

Этого не учитывали иные современники Машкова даже из числа бывших экспонентов объединения. Отсюда их утверждения, что у него «нет настоящего цвета, на месте которого лежит свежая тюбиковая краска; она ярка, но поверхностна, приблизительна, не вызвана необходимостью, вытекающей из живописной концепции»³⁸. Но Машкова заботила не столько верность отвлечённой живописной концепции, столь важная его критикам слева, а повышенная жизненность изображения. Обращение к примитиву лишено у него стилизаторской задачи. Сама его образность становится плотью машковского художества, придавая ему заряд жизненной энергии и неотразимую убедительность. Машков и его товарищи по объединению иронически обновляют и обогащают

народную художественную традицию, а главное — творчески продолжают её. Машковский гиперболизм формы и цвета вполне соответствует народно-национальному эстетическому сознанию: «В этой игре сильного и чистого локального цвета выступает основной принцип вывесочной колористики. Цвет изображаемого должен соответствовать его цвету в природе, и вывесочник никогда не позволит себе изменить или усложнить его в угоду колористической гармонии или по иным соображениям художественного характера. И в то же время это не механическое списывание с натуры: всё очень похоже и всё на порядок ярче цветистее, красивее, разумеется в понимании вывесочников и их публики»³⁹.

Вывесочная наглядность и «зазывность» хорошо видны в машковском «Натюрморте» (1912—1913) из собрания музея. Зрительно утяжелённые, перенасыщенные цветом густо-фиолетовые сливы, иссиня-чёрный виноград, бархатистые розовеющие персики переданы с повышенной ошутимостью их веса объёма, их зрелой, буквально сочащейся плоти. От Сезанна пришли к русскому мастеру и живописная лепка форм и чисто цветовое построение пространства, но сезанновская аналитичность не привилась ему. Не была свойственна ему и эмоциональная сдержанность великого предшественника. Напротив, безудержное, поистине раблезианское упоение «мясом» вещей выделяет его даже среди сподвижников по «Бубновому валету».

Машков с упоением передаёт прозрачность стекла и белизну фаянсовой посуды, даже фигурки и «растительность» лубочного панно с восточным мотивом переданы им с несколько преувеличенной телесностью. Видимо, этот коврик был в студии художника. Тот же мотив встречается в «Портрете дамы в кресле» (1912—1913) из собрания картинной галереи Екатеринбургa, а также в картине А.А. Осмёркина «Обнажённая на фоне персидской набойки» (1914—1915) из коллекции семьи А.Ф. Чудновского (СПб.). Как раз в эти годы Осмёркин и занимался в студии Машкова.

Обращение к восточным мотивам не было для «валетов» случайным. Его неоднократно прокламировал Михаил Ларионов. В предисловии к каталогу своей персональной выставки 1913 года Наталья Гончарова, призывала преодолеть нивелирующее влияние Запада, провозглашая свой собственный путь «к первоисточнику всех искусств, к Востоку»⁴⁰. Истоки отечественного кубизма она возводила к скифским каменным бабам. На страницах сборников, издаваемых «Союзом молодёжи», репродуцировались произведения мастеров ближневосточных и дальневосточных. К восточному лубку обращался и Лентулов, «волшебную сказку старого Востока» прокламировал в ту пору и Александр Шевченко, считавший, что ткани Востока наряду с иконами, лубками, подносами, вывесками и есть «образцы подлинного достоинства и живописной красоты»⁴¹. Так что и здесь Машков не был одинок: «Он часто включает в свои работы любимые бубнововалетцами восточные лубки, воспроизводя их, однако, не с фотографической, а с какой-то подчёркнуто наивной точностью»⁴². Последнее замечание нуждается в некотором уточнении: делает это Машков не так уж и часто. Кроме упомянутого уже «портрета дамы в кресле», особенно впечатляющим в этом отношении примером может служить только «Портрет Е.И. Киралькиди. Дама с китайкой» (1910) из собрания ГТГ, где персонажи китайского лубка, пожалуй, ещё настойчивее вторгаются в образную ткань произведения. Гораздо чаще художник обращается к национальным источникам обострения образности, будь то ковёр с тройкой, везущей Наполеона по русским просторам, («Русская Венера» 1914 года из собрания О.В. Яхонта, Москва) или портреты и натюрморты с жостовскими расписными подносами в фонах.

Обращение к примитиву было в крови у всего европейского авангарда начала XX столетия. Русским авангардистам в этом отношении повезло: в отличие от наиболее развитых стран Европы, в России сохранялась устойчивая традиция народного изобразительного творчества, которое оставалось ещё достаточно активным и действенным. А потому «ориентация на примитив, на икону, становилась обретением традиции, живой связью с далёким или недавним прошлым», что свидетельствует «о национальной укоренённости русской авангардной живописи и об её известном

демократизме»⁴³. Но дело не столько в том, что предметы изобразительного фольклора становились атрибутами машковских портретов и натюрмортов, сколько в том, какую роль играли они в содержательном и стилистическом строе этих полотен. Влияние русской вывески сказалось, прежде всего, в повышенном декоративизме, в нарочитой форсированности цвета. И критик, обличавший «надуманно-яркие овощи Машкова»⁴⁴, явно не учитывал этой любовно-иронической ориентации художника.

Увлечение русских авангардистов рисованной уличной выставкой широко комментировалось тогдашней прессой. Эпатирующее замечание Давида Бурлюка, что музей вывесок был во стократ интереснее Эрмитажа, породило отклик Иеронима Ясинского «Вывесочный ренессанс» в «Биржевых ведомостях» (28 ноября 1912, утренний выпуск); об этом говорится в статье Я. Тугендхольда «Московские письма. Выставки», опубликованной в журнале «Аполлон» (1913, № 4). О стимулирующем воздействии вывески в его собственном творчестве вспоминал впоследствии Казимир Малевич. Вывесочная эстетика отвечала машковской склонности к патетическим преувеличениям, напоминающим о жизнерадостной мощи и размахе фламандских натюрмортов XVII столетия, рождённых чувством неиссякаемой энергии разбуженной стихии народного бытия. «Искусство Машкова даже среди «Бубнового валета» выделяется своим культом природного, плотского, предметно-осязаемого, что определяет и основную тему и метод его живописи»⁴⁵.

Устремлённость к акцентированной предметности слишком очевидно расходилась с основным направлением исканий западного и отечественного авангарда 1910-х годов, нацеленных скорее на развеществление предмета, на оперирование конструктивными элементами, совершенно абстрагированными от своего природного носителя. Поэтому представители «ядра» объединения начинают восприниматься как рутинёры, безнадежно отставшие от поступательного хода развития искусства. Конечно же, таковыми их воспринимают прежде всего именно безоглядные новаторы, а в глазах консервативной публики они ещё долго оставались грубыми эпатантами. «страшилами», а в более передовой художественной среде — дерзкими обновителями отечественной живописи. Любопытно в этом плане письмо Казимира Малевича из Москвы в Петербург, адресованное лидерам «Союза молодёжи»: «В Москве открылась выставка „Валет“, о которой я поделюсь с вами, люди, стоящие на страже и устремляющие свои „смотрительные смотрели“ в „далиновую тумань“. Выставка, если взять её относительно, то ничего себе, но в частности она подошла к грани последней, после которой уже начинается забор Ваганькова кладбища (единственным выходом вижу кубизмо-футуристический путь и заявляю, что не перешедший этот путь является кандидатом этого кладбища). Кончаловский, Машков и Куприн стоят у ограды и просят ключи от ворот»⁴⁶. И это пишет Малевич, для которого участие на выставках объединения действительно стало «первым шагом от относительной безвестности к авангарду»⁴⁷. Такая критика слева была симптоматичной: дело не только в том, что «Бубновый валет» оказался правее других новаторских объединений, но также и в том, что наметилось относительное поправение в персональном творчестве ведущих мастеров объединения.

В 1916 году «посерьёзневшие» Кончаловский и Машков экспонировали свои полотна не в родном «гнезде», а на «Мире искусства». Конечно, они смотрелись там не столь органично, как на выставках объединения, ибо не изменили своей «валетской» сущности. Однако, и особенно это касается Машкова, их творческий метод оплотневает, консервируется в системе выработанных приёмов и, если так можно говорить об искусстве авангарда, своеобразно «академизируется». Это особенно бросается в глаза в «Даме с контрабасом» (портрет жены художника Е.Ф. Фёдоровой-Машковой) 1915 года (ГТГ), где парадная заданность композиции выражена не менее ярко, чем в альтмановском портрете Анны Ахматовой (1914, ГРМ). Стремление к искусству большого стиля при сохранении особенностей своей манеры характерна для его сложных портретно-натюрмортных композиций рубежа 1910—1920-х годов. К числу таких произведений относится и «Интерьер» 1918 года, принадлежащий коллекции музея.

Эта картина за годы своего бытования приобрела довольно странное название «Натюрморт с женской фигурой», хотя на выставке новых приобретений ГТГ в 1919 году она экспонировалась с авторским названием «Интерьер», что и зафиксировано её воспроизведением в журнале «Творчество» (1919, № 12. С. 34) в статье А.А. Сидорова, посвящённой этой выставке. Некоторые сомнения в точности датировки картины, в том же 1918 году уже оказавшейся в собрании Третьяковской галереи, развеял автор указанной статьи: «И.И. Машкова я хорошо помню. Его вещь, про которую Вы спрашиваете, стилистически, не только по датам приобретения в ГТГ, относится к советскому периоду, когда Машкову, по его словам, надоел «Бубновый валет» и потянуло его к своеобразно понимаемому «московскому» реализму. А работал он феноменально быстро, чему учил и своих преемников»⁴⁸.

Изображён интерьер мастерской художника. Женская фигура — вероятнее всего тогдашняя его жена Елена Фёдоровна Фёдорова-Машкова, его ученица, участница ряда выставок той поры. Но портретное начало выражено здесь не столь отчётливо, как в «Даме с контрабасом», где фигура решительнее отделена от мира вещей, а выражению лица уделено несравненно большее внимание, хотя психологическим и этот портрет тоже не назовёшь. Уж слишком активно демонстрируют свою вещную природу изображаемые предметы, слишком активно отвоёвывают они своё место в пространстве, подчёркивая его глубину, но ничего существенного, не добавляя к характеристике модели. В «Интерьере» Саратовского музея пространственность не столь акцентирована. Женская фигура не в такой степени отграничена от мебели и многопредметного натюрморта на большом раскладном столе.

Протяжённость пространства здесь скорее только обозначена тёмно-красной и синей шторами, батареей парового отопления, картиной на стене, отражением гипсовой Венеры, лица самого художника в старинном зеркале и рядом других предметов второго плана. Несколько ближе к зрителю большая декоративная ваза (с розовыми цветами по светло-зелёному фону), стоящая на тумбе красного дерева, крупная гипсовая голова и покрытый тёмной скатертью столик у батареи, на котором, кроме массивного зеркала, изящная белая вазочка с букетом красных цветов — всё это значимые пространственные акценты в разных частях картины. Женщина опирается правой рукой о край стола, а левой придерживает медный самовар, стоящий на нём. Её фигура живописно связывает два пространственных слоя, не являясь при этом центром всей композиции. И хотя сугубо портретное начало с достаточной отчётливостью здесь не выявлено, её отнюдь не назовёшь ещё одной вещью среди множества других прекрасных вещей. Рассуждения о «натюрмортизации» всех жанров в творчестве «валетских» живописцев имеют всё же весьма относительный, а не абсолютный характер. Но такая тенденция, безусловно, прочитывается и здесь. Должно быть, поэтому картина и сменила своё название, надолго став «Натюрмортом с женской фигурой».

Машковым в этой картине развёрнут настоящий «парад вещей». Не говоря уже о предметах фона, только на столе, кроме помянутого медно-красного самовара на подносе, и расписной чайник, и молочник, и кофейник, и стеклянный кувшин, и супница, и нарядное керамическое блюдо, и фарфоровая ваза с преувеличенно-яркими муляжными фруктами. Некоторые из этих предметов встречаются в других его произведениях рубежа 1910—1920-х годов: в «Натурщице с медным кувшином» (1918, ГРМ), в «Женском портрете» (1918, Картинная галерея Екатеринбург), в натюрморте «Зеркало и лошадиный череп» (1919, ГРМ), в «Натюрморте» (1922, Картинная галерея, Новосибирск) и в ряде других полотен. Такое оперирование определённым набором вещей, играющих в различных композициях роль акцентированной предметной детали, придаёт каждой из них оттенок известной образной нарицательности.

В своём «Интерьере» музейного собрания с его подробнейшей детализацией и множеством разнофактурных предметов Машков старается преодолеть некоторую их отъединённость друг от друга и достичь хотя бы относительной, самим мотивом оправданной их общности. Осязаемая

наглядность изображения приковывает внимание зрителя буквально к каждому предмету, взгляд последовательно переходит с одного на другой, но странным образом это вовсе не мешает одно-моментному восприятию целого. Цельность картины достигается тут, прежде всего, её цветовым построением, в основе которого большие плоскости красно-коричневого, синего и фиолетового со множеством оттеночных переходов, цветовых акцентов и призвуков. Это цветовое «многоголосие» — результат уверенной и мастерской режиссуры, стремящейся к тому, чтобы выявление пластических и красочных ценностей отдельных вещей не нарушало общего цветового ансамбля. Цветовое содержание каждого предмета, связанного множеством соотношений с соседствующими с ним вещами, по-настоящему раскрывается только в достаточно сдержанной красочной гармонии всего холста, в декоративном богатстве картинного целого. Рядом с другими полотнами художника нарядная эта картина воспринимается почти монохромной. Цветность здесь не столь открытая и напряжённая. Нет и характерного для некоторых машковских композиций увлечения иллюзионистическими эффектами в передаче природного материала изображаемых вещей. Сложные красочные смеси и густота мазка зрительно утяжеляют цвет, отсюда вязковатое и как бы замедленное равномерное его перетекание по всей поверхности холста.

Своей живописной добротностью «Интерьер» 1918 года выделяется среди машковских работ того времени. Как и своей цветовой сдержанностью. Видимо в этом смысле следует понимать слова живописца о его усиливающейся тяге к «московскому реализму». Цвет, как всегда у Машкова, является тут основным средством выразительности образа, и именно он даёт возможность любоваться красивой бытовой вещью. Прежде всего внешностью её, ибо «душу тайную предмета» Машкову постичь не было дано, да и он к этому вовсе не стремился. Акцентируя материальные качества вещей, он озабочен тем, как живут они в пространстве интерьера, как выявляют особое его предназначение. Совмещая интерьер с натюрмортом, организуя сложный предметно-пространственный ансамбль, он не боится показать известную самоценность натюрморта внутри интерьера и некоторого отстранённого «самобытия» отдельных предметов в нём. Затеснённость пространства, его избыточная загромождённость вещами изначально оправданы самим характером мотива. Предметный набор говорит, как о прозаически-бытовой стороне жизни, так и о жизни творческой. В атмосфере его мастерской не только символы художественного труда, вроде массивной гипсовой головы, картины с изображением натурщицы или подрамника, но и вполне утилитарные вещи или предметы внешнего декора обретают особое значение: все они периодически «позируют» мастеру, становятся значимыми персонажами его картин.

Интересно, что и зеркало, которое в подобных композициях как бы раздвигает и углубляет пространство интерьера, здесь играет совсем иную роль: отражая гипсовую Венеру и самого автора, оно свидетельствует о его соприсутствии, создавая особую «автобиографическую» настроенность. Говорено же было об «интерьерах-исповедях»⁴⁹ Ван Гога или Мунка. Можно говорить и о близкой к ним семантике машковского «Интерьера», приоткрывающего творческую лабораторию мастера, демонстрирующего материально-вещественные атрибуты его работы, иные из которых обретают почти ритуальную значительность. И хотя предметы художественного обихода только значимые акценты среди всего вещественного изобилия, их смыслообразующая роль совершенно очевидна: они не просто перебивают показ вещей сугубо бытовых — это соучастники художественно-педагогических трудов живописца, его «помощники» в творческой и преподавательской работе. Сходная роль отведена также и женскому образу — ошутима причастность молодой женщины атмосфере мастерской, органичная спаянность с нею. Отсюда и отсутствие чисто портретной задачи, ибо смысл картины не в характеристике изображённой, а в изображении живописного мира самого Машкова. Атмосфера машковской мастерской в той или иной степени присутствует в ряде портретов и натюрмортов мастера той поры. Прежде всего — в демонстративной «явленности» отдельных предметов её интерьера. При этом порою происходит известная их абсолютизация, заметно обостряется ощущение их формы и цвета, объёма и материала.

Ещё Александр Бенуа в своей статье, посвящённой Машкову и Кончаловскому, отмечал их сосредоточенность на своём ремесле и сознательное владение им, их способность радоваться «разному зрительному ощущению от поверхностей и материала», получать «наслаждение спектаклем видимости»⁵⁰. У Машкова это стремление к полноте воссоздания видимого обращается порой в щеголяние силой изобразительности и виртуозностью своего мастерства. Это чувствуется и в музейном «Портрете Шимановского» (1922).

Антон Борисович Шимановский, художник и коллекционер, в ту пору новый родственник Машкова, женившегося в 1922 году на Марии Ивановне Даниловой. Шимановский муж её родной сестры Ольги Ивановны. В те году Машков охотно рисовал и писал новую свою жену, её сестёр Ольгу и Екатерину, их мужей, племянника и няню М.И. Машковой (Даниловой). В портрете А.Б. Шимановского, как и в портретах Н.И. Скаткина (1921—1923), жены (1923) и ряде других, явное стремление к парадности. В отличие от «Дамы с контрабасом» (1915) художник не подчёркивает в них иллюзию глубины, а скорее «сплющивает» пространство. План укрупняется, фигура и аксессуары рассматриваются с повышенной пристальностью. Машков озабочен специальным подбором вещей, обладающих запоминающейся индивидуальностью: декоративная колонна карельской берёзы, мебель красного дерева, жостовский расписной поднос, нарядный флакончик и всё тот же красной меди самовар с заварочным чайником. Образная активность каждого достаточно велика, но она не работает на портретную задачу. То, что было в «Интерьере» (1918) естественной средой, становится здесь нарочитым фоном.

Сосредоточенность на иллюзорной передаче предметного окружения служит не столько выявлению духовно-душевных качеств портретируемого, сколько видимых свойств каждого конкретного объекта изображения. Лицо Шимановского, трактованное с натуралистической жёсткостью, открывает характер нелёгкий и сложный. В посадке фигуры, в положении рук, во всём его облике какая-то напряжённость. И это, пожалуй, всё, что можно о нём сказать. А многочисленные натюрмортные аксессуары по сути ничего не добавляют к его характеристике.

Судя по всему, портрет этот изначально именно так и задумывался. Сохранились рисунки, связанные с работой над ним. Один из них (пастель по серой бумаге из московского собрания О.В. Яхонта), несомненно, является эскизом музейного портрета А.Б. Шимановского: уже обозначились и поза модели, и предметное её окружение, и общее решение композиции. Видимо, портреты труднее давались художнику, нежели пейзажи и натюрморты, и требовали длительного продумывания и некоторой предварительной подготовки: для большинства из них он делал графические эскизы. Портретные композиции той поры, при общей их положительной оценке, вызвали ряд упреков и замечаний как в современной мастеру художественной критике, так в последующих трудах исследователей. Машкова корили за перегруженность аксессуарами, за избыточную иллюзорность деталей, за сухость в трактовке лиц. И корили вполне справедливо, ибо даже в наиболее сильной их стороне, «даже в живописи аксессуаров Машков порой не находит свежих решений, появляются штампы, иллюзорные прокраски, скажем, в передаче фактуры красного дерева или карельской берёзы»⁵¹.

Любопытно, какую роль в эффектном обыгрывании аксессуаров играют наиболее традиционные из них для типично «валетской» картины. И, прежде всего, жостовский поднос. И в более ранних работах Машкова подносы выступали не в своей утилитарной функции, а как бы «позировали», будучи развёрнутыми на зрителя в вертикальном положении, как своего рода «картина в картине» И как правильно было замечено, «чем меньше поднос интересовал Машкова как утварь, тем большее значение он приобретал как живописная цитата, как образчик „подносного стиля“»⁵². В начале 1910-х годов роспись подносов давала настройку машковской персональной стилистике. И не только в натюрмортах. Ещё в 1911 году в журнале «Русская мысль» Максимилиан Волошин отмечал это стремление «валетских» живописцев натюрмортно трактовать облик

модели: «Они старались упростить и обобщить в основных плоскостях и очертаниях человеческое лицо совершенно таким же образом, как упрощают яблоко, тыкву, лейку, ананас, хлеб»⁵³. И в колористике тогдашних портретов оставалось это ощущение интенсивной и грубоватой красочности «подносной» росписи. В портрете А.Б. Шимановского ничего подобного уже нет. Письмо фигуры и лица ближе ахровскому пониманию портрета, нежели сугубо «валетскому». И только аксессуары (прежде всего самовар и поднос дают представление о том, какие живописные возможности открывались в исканиях мастеров объединения. Это, по слову исследователя, «известные атавизмы мироощущения примитива»⁵⁴, ещё сохранявшиеся в полотнах И.И. Машкова начала 1920-х годов. Это лишь символы прощания с исканиями ранней поры — не более того. Бубнововалетский период в творчестве художника заканчивался. И уже бесповоротно.

В музейном собрании оказалось два произведения Александра Васильевича Куприна бубнововалетской поры — «Цветы» (1916) и «Натюрморт с конским черепом» (1917). Именно натюрморт оказался в эти годы наиболее актуальным жанром в его творчестве. Это не случайно. Аристарх Лентулов недаром утверждал, что натюрморт «в некотором роде является природой бубнововалетской живописи — одна из излюбленных форм, в которой наиболее чётко и ясно можно было заниматься разработкой цветовых задач и форм»⁵⁵.

К этому времени Александр Куприн уже прошёл достаточно серьёзный и плодотворный путь художественного развития. Не обладая могучим темпераментом Машкова, Лентулова или Кончаловского, он убеждал, прежде всего, качеством самой живописи, благородством гаммы, стремлением к строгой конструктивности, акцентирующей не внешнюю геометричность, а живую пластику формы. Не случайно, давая оценку выставке «Бубнового валета» 1916 года, такой строгий критик, как Абрам Эфрос, не забывает отметить «в какого серьёзного живописца вырабатывается Куприн». Он находит в его натюрмортах «медленное и вдумчивое мастерство, далёкое от лёгких побед и сомнительных успехов», высоко оценивает его «истово проработанные вершок за вершком холсты»⁵⁶. В середине 1910-х годов А.В. Куприн уже воспринимается как один из заметных мастеров отечественного авангарда. Окончательно перебравшись в Москву, он познакомился в морозовской и шукинской коллекциях, а также на выставках «Золотого Руна» не только с полотнами выдающихся мастеров французского импрессионизма и постимпрессионизма, но также с исканиями фовистов и кубистов, что в значительной степени раскрепостило его творческое сознание: «Эта живопись, эта свежая струя кислорода дала мне возможность легче дышать... Радость наполнила мою душу, и тысячи надежд окрылили меня», — вспоминал художник⁵⁷. В 1908 году он экспонировал на выставке МТХ ряд своих натюрмортов, написанных уже под влиянием новейших французских живописцев. В 1909 году Александр Куприн познакомился с Петром Кончаловским, а через год он стал одним из организаторов общества «Бубновый валет».

В 1913—1914 годах А.В. Куприн побывал в Париже и ряде итальянских городов, но поездка эта не сыграла особо заметной роли в его развитии. И до неё он был уже хорошо знаком с натюрмортами Ван Гога, пережил увлечение повышенной цветностью полотен фовистов, использовал кубистическое обострение формы и динамизацию композиции, не разрушая при этом предметной основы вещей и реальных пространственных отношений. Он научился видеть достаточно обобщённо, делая акцент именно на цветовом восприятии натуральных объектов. Куприн не случайно утверждал, что «нужно забыть, что пишешь грушу, кувшин, человека, складки материи. Для художника нет предмета. Перед ним только сложнейшие концепции форм и цветов, воспринятых от природы и разрежённых на принципах космического ритма». Отсюда и стремление к преобразованию реального цвета, к декоративному его претворению: «Если цвет натуралистический, нет радости живописи, нет наслаждения цветом, нет торжества, которое поднимает, возвышает художника, ведёт его к отвлечённым цветовым отношениям»⁵⁸. Отвлечённым — это, пожалуй, сильно сказано. Цвет у раннего Куприна, конечно, условный, но в достаточной степени связанный со

своим предметным носителем. Так что условность его весьма относительна. И тяга к обобщённости и упрощению формы, стремление подчинить её цвету отнюдь не приводит к искажению или утрате предметной сути изображаемых вещей. Яркий пример тому натюрморт «Цветы» 1916 года, поступивший в музей от вдовы художника в 1974 году. На условном тёмном фоне чётко читается белая ваза с букетом бумажных цветов. Справа от неё два яблока, слева лимон. Их цветовая активность заметно ослаблена. В букете же, напротив, она акцентирована. Краски искусственных цветов — жёлтые, красные разных оттенков, лиловые, зелёные — светоносны. Именно они освещают неглубокое, скорее лишь обозначенное углом стола пространство. Невыявленность среды только усиливает ощущение samozамкнутости этой кадрированной, выхваченной из полумрака композиции. А таинственное свечение красок, как бы вспыхивающих изнутри, вносит затаённое напряжение в микрокосм натюрморта.

Художник охотно изготавливал сам те или иные предметы для своих натюрмортов, как будто избегая случайности и непредсказуемости «живой» природы. В натюрмортах Куприна ему часто «позируют» бумажные цветы и муляжные фрукты наряду с самыми обыденными предметами бытового обихода. «Обращаясь к искусственным цветам и фруктам, — замечает исследователь, — художник изначально превращал их в „мёртвую природу“. Но в процессе творчества „мёртвые“ предметы обретали полнокровную жизненность в созданной художником цветовой и пространственной среде»⁵⁹.

Музыкальная одарённость Куприна сказалась в ритмической слаженности композиционного строя этого холста, в богатстве цветовых нюансов и гармонической их согласованности, в живописной изысканности и самоценной декоративности. И вместе с тем в интенсивном красочном аккорде «Цветов» (1916) есть сдержанная сила, то самое «волевое напряжение внутреннего зрения»⁶⁰, о котором говорил художник и которое присутствует в лучших его натюрмортах той поры. Конечно, в сравнении со сложными натюрмортными композициями А.В. Куприна середины 1910-х — начала 1920-х годов «Цветы» Саратовского художественного музея кажутся работой этюдной, если это понятие приложимо к «валетской» живописи вообще. Здесь меньше обдуманной построённости, но осязаемое выплеск эмоциональной энергии, осязаемое натурный импульс, большая свобода и раскованность письма. Должно быть, именно о таких работах размышлял сам мастер в своём дневнике несколько лет спустя: «иногда мне удаётся одним большим волевым напряжением передать свои ощущения, свои чувства (в этих случаях — всегда очень сильные и напряжённые). И тогда я пишу сразу, без поправок, и живопись несёт в себе всю мгновенно вложенную в неё энергию»⁶¹.

В другом натюрморте, хранящемся в собрании музея, «Натюрморте с конским черепом» (1917) больше умозрительности и меньше импульсивности. И в нём ощутимо некое «силовое поле», удерживающее предметы на поверхности стола. Но вместе с тем это и достаточно обстоятельный и подробный рассказ о представленных нашему взору вещах: причудливом силуэте кактуса, диагонально расположенном крупном лошадином черепе, чашке с блюдцем, деревянной тарелке с курительной трубкой на ней, альбоме или книге на самом краю стола и орнаментальном коврике на втором плане. Фон рыхловатый тёмно-серый, как бы обволакивающий. Цветовые контрасты не кажутся очень уж напряжёнными и звучными: белое с синим в чашке и блюдце, красная тарелка с чёрной трубкой сопоставлены с зелёной обложкой альбома, желтовато-зелёные кактус и коврик с охристо-коричневым черепом. Сходные переходы, но несколько ослабленные в силе звучания, в узорной скатерти стола, связывающей все предметы в единое целое. Её несколько размытое письмо перекликается с рыхловатостью дымчато-серого фона.

В собрании ГРМ хранится почти идентичный этому «Натюрморт с кактусом и конским черепом» (1917). Он несколько крупнее и ближе к квадрату, а отсюда едва заметные отличия в ракурсе и деталях предметов. Не очень существенны отличия и в цветовом построении. Поэто-

му трудно предположить, зачем же художнику понадобилось писать вариант-повторение, ничем существенно не отличающееся от первоначальной картины. И почти невозможно с помощью только стилистического анализа сколько-нибудь достоверно определить действительную последовательность создания этих работ. К монографии В.А. Никольского о творчестве А.А. Куприна приложен список произведений художника. Там упомянуты оба варианта, но, к сожалению, без указания размеров. Вариант, обозначенный первым, хранился тогда у автора. Второй вариант, пройдя ликвидированный к той поре Государственный музей живописной культуры, числится уже в собрании провинциального музея. Список этот составлялся не В.А. Никольским, к моменту издания монографии уже умершим, а редактором серии подобных монографий Ю.М. Славинским, который, очевидно, не знал, в какой именно город попало это произведение. Никольский же вполне мог быть осведомлён об этом: натюрморт поступил в Радищевский музей в 1929 году, когда Никольский, отбывавший в Саратове трёхгодичную ссылку, был в контакте с сотрудниками музея, помогая им приводить в экспозиционный вид некоторые из его новых поступлений. На подрамнике картины Саратовского музея сохранилась наклейка Отдела изобразительных искусств Наркомпроса с надписью: «Выставка (зачёркнуто). Фонд произведений искусства (квитанция № 118)», свидетельствующий о приобретении этого натюрморта. После ликвидации Государственного музея живописной культуры он через ГМФ был распределён в Саратов. Вариант, обозначенный первым, ещё долго был в мастерской художника, и только в 1969 году он попал в ГРМ от его вдовы Т.С. Анисимовой-Куприной. Первым он обозначен при жизни художника, и нет достаточных оснований сомневаться в истинности такого указания. В обоих вариантах этого мотива Куприн, оставаясь в пределах типично «валетских» исканий, несколько ослабляет остроту и напор своей живописи, стремится к более спокойному и обстоятельному письму и сложному, поистине полифоническому, звучанию цвета. Решительный поворот к большей натурности и непосредственности живописного отклика наметился у него лишь к 1923—1924 годам.

Исследователи справедливо отмечают, что сезанновское живописное наследие, представленное в московских коллекциях, стало стимулом «к возникновению в начале 1910-х годов целой галереи работ русской школы, в которых особенности сезанновского метода интерпретированы, цитированы и претворены уже внутри контекста иной национальной живописной традиции»⁶². В наибольшей мере это относится к полотнам мастеров «ядра» «Бубнового валета» и, прежде всего, к тогдашним произведениям Роберта Рафаиловича Фалька.

Роберт Фальк не был в числе наиболее заметных мастеров этого объединения, но был, пожалуй, самым последовательным продолжателем исканий великого французского живописца. Его искусство той поры менее стихийно и размашисто, чем творчество Кончаловского, Машкова или Лентулова, но оно и не столь выстроено и обдуманно, как творчество Куприна. Фальк непосредственнее и лиричнее, гораздо зависимее от изначального натурального посыла при достаточной степени преображённости изображаемого мотива. Фалька реже, чем других мастеров «ядра» группировки замечала дореволюционная художественная критика, но тот же А.М. Эфрос, хваливший «вдумчивое мастерство» Александра Куприна, тут же сравнивает с ним быстро растущего Фалька, который «разностороннее» товарища, но «больше у него срывов и неровностей», в пейзажах которого «чутко разрабатывается сезанновское наследие, понятое в духе той традиции, которую культивирует плеяда Дерена, Вламинка, Ле Фоконье»⁶³. А через год, отмечая почти полный захват выставки «Мира искусства» бубнововалетцами, этот критик говорил о том, что младшее поколение их — Куприн, Рождественский, Фальк — явно перехватывают первенство у вождей объединения — Кончаловского и Машкова, а связующим звеном поколений остаётся неустойчивый и лихорадочно ищущий Аристарх Лентулов. При этом Фалька с его «живым и гибким дарованием» он представляет как способнейшего представителя младшего поколения»⁶⁴.

Ещё раньше Роберта Фалька заметил его коллега по двум выставкам объединения теоретизирующий живописец Алексей Васильевич Грищенко. Расставаясь с «Бубновым валетом», он дал

беспощадную оценку её ведущим мастерам — и Кончаловскому, и Машкову, и Лентулову, и Экстер и Фальку. Некоторого его снисходительного одобрения удостоился лишь Татлин, который к тому времени тоже «вышел по принципиальным соображениям из «Бубнового вала»». Статья Грищенко в журнале «Аполлон» — это часть его доклада «Русская живопись в связи с Византией и Западом» прочитанного им 2 мая 1913 года в «Союзе молодёжи». Любопытно, что Грищенко упоминает Фальку именно в связи со стремлением отечественных мастеров освоить богатейшее наследие Поля Сезанна, но только в сугубо отрицательном по их результатам плане: «Картины Фалька, — утверждает он, — могут служить прекрасной иллюстрацией того, как вырождаются великие идеи и превращаются в ходячие и трафаретные схемы, выветриваются и теряют первоначальное содержание»⁶⁵. Верно определив объект нападок — наиболее сезаннистского из всех московских сезаннистов, — Грищенко оказался не слишком объективным и слишком торопливым в своих приговорах. Не говоря уже об исходной недобросовестности качественного сопоставления великого мастера с его молодыми последователями. Что же касается конкретно Фалька, то в том же 1913 году он написал свой «Натюрморт с фикусом» (Картинная галерея Армении, Ереван), а в последующие несколько лет ряд крымских пейзажей («Пирамидальный тополь», 1915, ГРМ или «Солнце. Крым. Козы», 1916, ГТГ), в которых вплотную подошёл к сезанновскому становлению формы, рождающейся движением пульсирующей цветовой материи.

Фальковские полотна в собрании Радищевского музея хорошо иллюстрируют его творческую эволюцию от начала 1910-х годов к их середине. Подборка его картин этого периода сложилась с 1926 по 1980 год. Последней по времени поступления оказалась и наиболее ранняя из них «Пейзаж с парусом». Она экспонировалась на московской и петербургской выставках «Бубнового вала» с соответствующими названиями «Деревня в Малороссии» и «Пейзаж в Малороссии». На персональных выставках Р.Р. Фалька пейзаж этот нередко менял своё название: «Деревня» (Москва, ГТГ), «Парус» — так, кстати, назвал А.В. Щекин-Кротовой эту картину сам художник (Ереван, 1964), «Пейзаж с парусом» (Москва, 1966 и Таллинн, 1967), в репродукциях встречается и название «Пейзаж с парусником». Все они достаточно условны. И если не оставить авторского «Парус», следует предложить наиболее точным — «Пейзаж с парусной лодкой». Пейзаж этот вполне соответствовал духу экспозиций раннего «Бубнового вала». Он привлекает острой эмоциональностью, обобщённостью форм и цвета, смелостью общего восприятия мотива.

Живописец рассказывает об увиденном в стремительном темпе: сбегает мимо пруда дорога, на ней по-игрушечному утрированные фигурки — мужская и женская, столь же условные коро-вы, энергично развёртывают свои кроны большие деревья, ветер напрягает треугольник белого паруса, взметнувшегося над водой. Сезаннистское подчёркивание объёма и структуры всех предметных форм вовсе не ведёт здесь к схематизации: оно обогащается той яркостью и полнотой ощущения жизни, которая так подкупает в наивной цельности неумелого детского рисунка. Именно эта экспрессия доверчиво-удивлённого взгляда на мир, особая напряжённость первоначального его узнавания оправдывает здесь, как и в детском рисунке и смелые пластические деформации, и резковатую контрастность больших пятен упрощенного цвета. При этом в картине нет никакой нарочитости — основная её интонация была подсказана самим мотивом, первичный импульс шёл от него.

По свидетельству жены художника Роберт Фальк создал это полотно на Украине, неподалёку от Лебедина, в имении Красовских «Кулички», и места эти, называемые украинской Швейцарией, сами по себе были похожи на сказки для детей: «Холмы, долины, озёра. Холмы содержат отложения мела различного цвета: голубого, розового, жёлтого, фиолетового. Прилежные хозяйки расписывают свои хатки этим мелом, и в зелени садов, они словно пасхальные яички, весело выглядывают из-за плетней»⁶⁶. Едва ли «Пейзаж с парусом» написан непосредственно с натуры, но явно под сильным впечатлением от неё. Фальк не придумал этот мотив, но, работая по памяти, сильно транс-

формировал его. Анализируя эту картину, Д.В. Сарабьянов не случайно находит в ней «ощущение реальной действительности, почти бытовой и необыкновенно достоверной». Отмечая усиление в ней элементов кубизма, исследователь подчёркивает и наличие в ней жизненной подосновы пейзажного образа: «Здесь Фальк геометризует реальность ради ещё большего ощущения энергии, собранной в этом мире и „опрокинутой“ на холст»⁶⁷. Некоторым преувеличением представляется замечание другого исследователя, отмечавшего на примере данной картины «монументализированное, лишённое сентиментальности чувство природы у раннего Фалька»⁶⁸. Ибо оттенок иронического любования мотивом вовсе не лишает авторское отношение к нему теплоты и лирической проникновенности, а подчёркнуто «игровое» решение не нарушает правды пейзажного состояния, достаточно точно воспринятого художником.

В том же 1912 году и тоже на Украине была написана Фальком картина «Конотопские девушки» (другое её название «Конотопские подёнщицы на отдыхе»). В Конотопе жил дядя художника, врач местной больницы. Летом нередко Фальк отдыхал и работал у него. Там и написал он молодых крестьянок, усевшихся отдыхать прямо на пригорке. За ними нехитрый пейзаж: розовеющее закатное небо, белая хатка с голубой крышей за серым дощатым забором, ветви деревьев. Монументальность фигур не заслоняет тут самостоятельной роли пейзажа, усиливающего лирическое звучание темы. Живописец расстаётся здесь с эмоциональным натиском своего «Пейзажа с парусом». Он стал намного сдержаннее. Нет уже такого увлечения демонстративной упрощённостью рисунка и цвета. Скорее это пример удивительного чувства ритмической организации холста, той музыкальной слаженности, которые отличают фальковскую живопись уже зрелой поры. Выразительной обобщённостью силуэтов, напевной плавностью всех основных линий, элегическим звучанием гаснущих красок догорающего летнего дня и создаётся мелодия этой картины. «Здесь не просто музыкальность, а более конкретно — песенность, — писал об этом полотне Д.В. Сарабьянов, — Она ощущается не только в „поющих“ контурах или сообщающем сильное настроение вечернем небе, но и в самом состоянии героинь — лирически сосредоточенном, сдержанном. Это то состояние просветлённой грусти, которое часто рождает русская песня. <...> В таких вещах, как „Конотопские девушки“, в какой-то мере начинается фальковская „погружённость“. Здесь она пока ещё подкреплена самим мотивом и состоянием героев. Позже она станет, прежде всего, выражением отношения художника к миру»⁶⁹.

Думается, не случайно картина эта не экспонировалась на выставках «Бубнового валета»: умиротворённая и просветляющая грусть была не в характере типичных экспозиций этого дерзкого и будоражащего художественного объединения. Но она была в характере мироощущения Фалька, что и обнаружила его последующая творческая эволюция. Даже в пределах «валетского периода» он всё больше и больше расходился в своих исканиях с Машковым и Кончаловским. И не только общей эмоциональной тональностью своих работ, но и своим отношением к цвету. Если у его старших товарищей «цвет выступал лишь одним из качеств изображаемых предметов», то «для Фалька к нему сводилось всё существо живописного образа»⁷⁰. Среди мастеров «Бубнового валета» Р.Р. Фальк оказался наиболее чистым и верным сезаннистом: настойчиво постигал внутреннюю закономерность строения природных форм, добивался ритмической слаженности цветовой организации всего холста. Он стремился передать цветом не только материальность и объём, но и сделать цвет пространственно выразительным.

Эти черты особенно наглядно проявились в серии его крымских пейзажей, к числу которых относится и хранящийся в Радищевском музее «Крымский дворик» (1915). Название этой картины требует уточнения. Судя по фотоснимку, опубликованному в монографии Д.В. Сарабьянова (Дрезден, 1974), она экспонировалась на персональной выставке Фалька в 1924 году в Третьяковской галерее. Сохранилась машинопись В.М. Мидлера «О выставке Фалька» (март–апрель 1924 года) и его же «Материалы к выставке Р.Р. Фалька» с подробнейшим инвентарным описани-

ем представленных в этой экспозиции работ. Под номером 35 значится картина «Турецкие бани. Бахчисарай» 1915 года, по описанию абсолютно совпадающая в мельчайших деталях музейным «Крымским двориком». Мидлер указал также, что картина эта экспонировалась на московской выставке «Бубнового валета» 1916 года. Действительно, в каталоге этой выставки под № 287 значатся фальковские «Бани» (1915). Мидлер указывал, что картина эта приобретена бывшим музеем имени А.В. Луначарского⁷¹. После расформирования его (музея живописной культуры) она была через ГМФ в 1926 году передана в Радищевский музей.

В «Крымском дворике» (1915) мотив кажется увиденным сквозь кубистическую призму. Но присмотревшись внимательнее, начинаешь понимать, что художник не столь уж самовластно геометризует все формы. Эта геометризованность здесь во многом предопределена самой натурой — особенным характером городского пейзажа крымской Татари, теснотой лепящихся друг к другу, как бы «наслаивающихся» построек. И не такая уж она жёсткая: формы строятся переходами тонов, пространственность — самодвижением цвета. Выявление структурных элементов в самом мотиве, а не навязывание ему готовых конструкций; не нарочитая кубизация, а живописная пластика формы, цветовое обобщение в передаче реальных красок голубого неба, зелёных деревьев, палевых гор, охристо-коричневатых и серебристо-серых строений, но без всякого увлечения форсированным цветом — таков путь молодого Фалька к художественной зрелости и обретению на сезанновском направлении собственной тропы.

Вообще «рецидив подражательности», якобы охвативший русскую живопись того периода как результат «трансплантации живописных новшеств на русскую почву»⁷², сильно преувеличен критикой тех лет. Русские сезаннисты при более пристальном взгляде оказываются слишком уж русскими, а главное — не столь уж и похожими друг на друга. Но всё это стало гораздо заметнее с достаточной временной дистанции. В реальной же художественной ситуации той эпохи всё это виделось не столь отчётливо. Особенно неистовствовали в обличении разного рода влияний представители крайних левых течений в отечественном авангарде, этими же влияниями и разбуженные: «Настало время сдирать кожу с лица молодёжи, так как кожа на них не их, а их авторитетов», — боевито прокламировал Казимир Малевич⁷³. В действительности же всё обстояло не так безотрадно. И увлечение тем или иным «измом», тем или иным великим живописцем недавнего прошлого у серьёзно работавшего молодого художника предопределялось его собственными творческими устремлениями. Так было и с Фальком. В середине 1950-х годов, вспоминая свои увлечения «валетской» поры, он нашёл им достаточно убедительное объяснение: «В какой-то мере я отдал дань кубизму: многие вещи моего времени отличаются сдвигами формы. Но это не был логический приём конструктивизма, а я стремился сдвигами формы акцентировать эмоциональную выразительность»⁷⁴.

Такое его объяснение вполне подтверждается стилистикой принадлежащей музею картины «Автопортрет на фоне окна» (1916). Сам художник автопортретом эту картину никогда не называл. На прижизненных выставках она именовалась иначе: «Портрет» («Бубновый валет». 1916), «Мужчина у окна» (персональная в ГТГ в 1924 году) на посмертных — «Портрет на фоне окна». Фальк не называл её автопортретом, ибо совсем не внешнее сходство занимало его, хотя оно легко угадывается, несмотря на некоторую деформацию лица и фигуры. Картина написана в период затянувшейся душевной смуты, вызванной обстоятельствами личной жизни, и она стала для художника способом рассказать о трагизме переживаемого момента, о своём одиночестве и своей неизбывной душевной боли. Написан «Автопортрет» тоже в Крыму, но не в Бахчисарае, а в Козах. О Крыме напоминает лишь пейзаж за окном. Подчёркнутая вытянутость фигуры задаёт беспокоящий вертикализм всей композиции, усиленный множеством «призвук»: рулонами холста или картона, формой вытянутой крынки, бутылок на подоконнике, кипариса за окном. Хмурая сосредоточенность лица усугубляется положением рук: одна полусогнута (как бы «изломана») в локте,

другая безвольно опущена, но пальцы сжаты в кулак. Чуть кубизированная угловатость фигуры и лица — не только средство акцентировать слагаемые формы, но также способ эмоционального обострения: она подчёркивает контраст внешней застылости и сильного внутреннего напряжения. Кубизированность неназойливо подчёркнута деталями и натюрмортом на столе. И в строгой сдержанности красочной гаммы с явным преобладанием оттенков серого ощущение повышенной сосредоточенности, поглощённости главным, затаённой страстности. Чувство нарастающей тревоги, с трудом сдерживаемый эмоциональный напор — такова программа «лирического кубизма» этого полотна, написанного уже под занавес раннего, бубнововалетского периода творчества мастера.

Выставка «Бубнового валета» 1916 года, где впервые экспонировался фальковский «Автопортрет», проходила уже без Кончаловского и Машкова. Другие представители «ядра» объединения чувствовали себя на ней тоже не слишком уютно, теснимые мастерами более «крутого» авангарда: «В ноябре 1916 года беспредметная живопись буквально заполонит выставку „бубновых валетов“: один только Малевич экспонирует шестьдесят супрематических полотен. Члены его кружка „Супремус“ выставляются каждый индивидуально. Розанова представила двадцать четыре работы, восемь из которых являются беспредметными композициями. Девять супрематических картин с причудливыми названиями, а также семь произведений скульптуры показывает Клюн. Удальцова выставляет три беспредметных живописных построения. Попова — шесть „живописных архитектурных“»⁷⁵.

Исследователь несколько преувеличивает «вал супрематизма»: для более чем четырёхсот сорока произведений, представленных в данной экспозиции, количество беспредметной живописи не было пока преобладающим, но, конечно же, было оно очень существенным и заметным. И обнаруживало тенденцию. У оставшихся верными «Бубновому валету» живописцев прежнего «ядра» ещё теплилась, очевидно, надежда сохраниться как независимое художественное объединение, отстаивать его основополагающие принципы, не растворяясь поодиночке в других группировках. Сохранился и воспроизведён в монографии Д.В. Сарабьянова о Фальке любопытный документ, наглядно подтверждающий это. На бланке общества «Бубновый валет» 26 октября 1916 года составлено соглашение, подписанное его авторами: «Мы, нижеподписавшиеся художники, Куприн, Лентулов, и Фальк, даём друг другу обещание не вступать ни в какие переговоры с „Миром искусства“ по поводу участия на этой выставке в отдельности»⁷⁶.

Надежды их оказались иллюзорными, но обещание своё они выполнили. В экспозиции выставки «Мира искусства» следующего года они выступили не поодиночке, а сплочённой группой: наряду с Машковым и Кончаловским, здесь были представлены Куприн, Лентулов, Фальк, а также А. Мильман и В. Рождественский. Выставка же родного объединения, открывшаяся в залах салона Михайловой на Большой Дмитровке 16 ноября 1917 года, проходила уже без них. «Тем самым „Бубновый валет“ оказался оболочкой без соответствующего содержания и заполнил пустоту мешаниной самого разнообразного свойства, — отмечал Абрам Эфрос и продолжал. — Но и „Миру искусства“ оказалось не легче: бывшие бубнововалетцы составили тут и численно, и эстетически самую сплочённую и генеральствующую группу; гибкость, эластичность, приспособляемость, беспринципность нынешнего „Мира искусства“ — назовите это свойство, как угодно — дошла до геркулесовых столбов. Впрочем, раз сам Бенуа определил назначение „Мира искусства“ быть „эклектическим базаром талантов“, может быть, то, что происходит, — очень желательно и есть своего рода переливание свежей крови в дряхлые вены»⁷⁷.

Дело, конечно же, было не только в пресловутой всеприемлемости «Мира искусства», ставшего выставочным объединением с достаточно широкой и расплывчатой программой, но также и в известной «успокоенности» вчерашних бунтарей и эпатажников, особенно бросающейся в глаза на фоне безудержного формального экспериментаторства идущих на смену «валетам» представителей новейших художественных течений.

Из живописцев «ядра» ближе всего к ним, безусловно, был необычайно одарённый, но постоянно меняющий направление творческого поиска Аристарх Васильевич Лентулов. По слову тогдашнего критика, «ухарь-купец новой живописи, декоративный Лентулов»⁷⁸ к моменту своего активного участия в организации общества «Бубновый валет» прошёл уже довольно сложный путь творческого становления. занимался в Пензенском и Киевском художественных училищах, посещал мастерскую Д.Н. Кардовского, участвовал на выставках «Венок» (Москва, 1907—1908), «Звено» (Киев, 1908), «Венок-Стефанос» (Санкт-Петербург), «Современные течения в искусстве» (1908), Московского товарищества художников (1909), «Салона Издебского» (1909—1910), «Союза русских художников» (1910) и других. Осенью 1911 года он работал в Париже в кругу французских фовистов и кубистов, полотна которых были хорошо известны ему по совместному участию на некоторых российских выставках.

В музейном собрании девять произведений Аристарха Лентулова, и семь из них представляют несомненный интерес для проблематики данной статьи. Три картины поступили в середине 1920-х годов из ГМФ, четыре — в 1967 году от дочери художника. Самое раннее из них создано в 1909 году, самое позднее — в 1920-м.

Этюд «На пляже (1909) принадлежит к числу тех ранних его произведений, которые сам художник считал важными и показательными для своего творчества той поры. Он экспонировался на выставках МТХ и СРХ, «Бубнового валета» (1913), на персональной выставке в Москве в 1933 году. Действительно, это одна из тех переходных работ, которая оказалась равно приемлемой на выставках различных ориентаций. Начало безусловной натурности, отличающее этот пейзажно-жанровый мотив, осложнено здесь весьма значительной мерой условности и примитивистской упрощенности в трактовке всех форм, которая непреложно свидетельствует о знакомстве молодого живописца с исканиями русской новаторской живописи той поры и явной увлечённости ими. Уютная бухточка, окаймлённая грядой сизоватых гор. Синее небо. Изумрудная вода в тени у берега выглядит тёмно-зелёной. Бронзовотелые фигурки отдыхающих — стоящие, сидящие, лежащие и плавающие, едва намеченные пляжные кабинки, зелёные кроны деревьев, розоватый песок. Письмо достаточно плотное, сплавленное, но при передаче песка проступание основы, создающее впечатление рыхлости, рассыпчатости. Мера обобщения — и в рисунке, и в цвете уже достаточно велика, но до будущей лентуловской «дематериализации» и звонкой красочности здесь ещё далеко. Всё многоцветье приведено к единой тональности несколько притушенных красок. Этюд этот кажется почти монохромным рядом с буйной полихромностью зрелых полотен художника. В ближайшие годы его искусство станет иным.

«Его живопись, прежде всего, — очень яркое и очень сложное богатство сверкающих плоскостей, связанных друг с другом не осторожными, вкрадчивыми переходами тонов, а гармонией созвучий и диссонансов встык сдвинутых цветовых участков. От этого они приобретают особую напряжённость и чистоту звучания»⁷⁹. Такому определению вполне соответствует и небольшой лентуловский холст «Пейзаж. Скалы». Он явно принадлежит к числу пейзажей, написанных художником летом 1913 года в Кисловодске. Вероятно, именно он экспонировался в 1914 году на московской выставке «Бубнового валета» («Скалы», № 50). Стилистическая переключка с другими кисловодскими пейзажами 1913 года не оставляет сомнений в принадлежности данной картины этой серии работ. Но картина Радищевского музея рядом с ними воспринимается экспериментальной и, возможно, была подготовительным этюдом более масштабных композиций данного цикла. По сути, это беспредметная композиция, напоминающая многоцветное лоскутное одеяло. Состыкуются ярко окрашенные и чётко отграниченные плоскости синего, белого, красного, зелёного, голубого, розового, чёрного, коричневого, фиолетового, оранжевого. Дано самое обобщённое и до предела условное впечатление скалистого горного пейзажа. Полнейшая дематериализация и возрастание акцентированного цвета — единственного средства организации образа, — таково

соприкосновение Аристарха Лентулова с исканиями зарождающегося абстрактного искусства. На грани беспредметничества художник работал и в ряде других произведений того же года: «Скалы в Кисловодске» (частное собрание, СПб.), «Астры» (ГТГ). Но, как правило, грани этой не переходил). В основе цветообраза подобных его работ всегда лежал конкретный натуральный импульс. Другое дело, что любой сюжетный мотив становился у него поводом для раскованной живописной импровизации.

Сам Лентулов хорошо сознавал это: «Я, конечно, глубоко убеждён, что без природы — нет искусства! Сюжетом для меня более всего служили обнажённое женское тело, пейзаж, причём почти всегда с архитектурой, особенно излюбленным был стиль московских барочных церквей, и, наконец, портрет (преимущественно женский). И то, и другое, и третье, конечно, никогда не было средством и имело значение лишь объективное, поскольку индивидуально преломлялось для живописных разрешений»⁸⁰. Своеобразная калейдоскопичность живописных решений Лентулова той поры не мешает прочтению предельно условного образа, становящегося знаковым обозначением воспринимаемого мотива, субъективного пересоздания его в том материале, которым оперирует художник. «Его увлекает именно диалектика „распредмечивания“ природы и „опредмечивания“ живописи, дающей не только динамическое разъятие мотива, но и являющееся строительной созидающей материей»⁸¹. Балансируя на грани предметного и беспредметного, Лентулов всё же сохраняет привязанность к видимому, и привязанность эта удерживает его от ухода в произвольное формальное экспериментаторство, от того окончательного разрыва с традиционной изобразительностью, к которому пришли многие его современники. Казимир Малевич, порывая с изобразительностью, с воспроизведением видимого, саркастически замечал: «Воспроизводить облюбованные предметы уголки и природы всё равно, что восторгаться вору на свои закованные ноги»⁸².

Восторженность перед красотой видимого мира бубнововалетец Лентулов сохранил до конца своих дней. Но в его восприятии природы всегда присутствовала преломляющая и преобразующая призма — традиция художественного примитива. И не только отечественного. Исследователи отмечали влияние в его творчестве восточных лубков, полагая, что его многому научили эти «ярко раскрашенные анилином и раззолоченные лубочные картинки»⁸³. Врождённое декоративное дарование талантливого живописца получало в них существенную «подпитку». Восточные увлечения Лентулова сказались во многих его произведениях середины 1910-х годов, в частности в серии городских пейзажей, созданных летом 1916 года в Алупке. В саратовском художественном музее одна из характернейших работ этого цикла — «Старый замок в Крыму», поступившая из ГМФ в 1925 году как «Восточный город» 1916 года. Прежде она принадлежала 7-му Пролетарскому музею имени А.В. Луначарского в Москве (бывшее собрание И.С. Исаджанова). Впервые Лентулов её экспонировал на московской выставке «Бубнового валета» осенью того же 1916 года. В сопоставлении с близким мотивом в лентуловской картине «Кипарисы. Замок в Алупке» (ГТГ) саратовская работа кажется более выстроенной и менее живописной. Она более «панорамна», насколько это приложимо к живописи откровенно плоскостной, развёртывающей ландшафтный мотив снизу вверх по поверхности холста, подобно произведениям средневекового искусства, лишённым иллюзии глубины. И более декоративна, если не декорационна. Уплощённость пространства не мешает, однако, достаточно детальному воссозданию мотива.

В картине «Старый замок в Крыму» есть черты, сближающие её с пейзажами кисловодского цикла. Особенно в трактовке гор, заданной характером теснящихся к ним построек: «...архитектурные элементы играют роль своеобразного камертона, по которым можно судить об архитектурности лентуловского построения природного образа. Не зря он так любил изображать горы и скалы, где в самых причудливых изображениях форм угадываются тектоника роста, ритмический строй, родственник архитектуре»⁸⁴. Цветовая композиция картины строится тут на контрастном сопоставлении больших пятен красного с переходами в розовый и оранжевый, синего, белого,

зелёного разных оттенков. Письмо плотное. Живописный рисунок жестковатый, чётко выявляющий структуру замка, мечети и прочих строений, контуры гор второго плана, смело обобщающий форму кипарисов. И вместе с тем в этой картине есть нечто игровое, сказочное, причудливое.

В полотнах Лентулова середины 1910-х годов решающую роль играет ассоциативная образность цвета. Дело не только в повышенной его светоносности, идущей, вероятно, от увлечения исканиями Робера Делоне, и как бы дематериализующей предметную среду. И не только в мощной цветовой экспрессии, отличающей многие лентуловские картины, той поры. Дело в выраженности в ней той характерно русской яркой красочности, которая роднит лентуловскую гамму с произведениями отечественного изобразительного фольклора. «Голос цвета всегда национален»⁸⁵, а в работах Лентулова он национален подчёркнуто. Особенно это бросается в глаза в городских его пейзажах с изображением старинных церквей и колоколен. Художник, по справедливому замечанию, увлекался их «фольклорной красочностью», «его холсты совлекали с их вида пелену равнодушной привычности, оголяя их удивляющую головокругительную пестроту»⁸⁶. Не случайно в подобных его произведениях отыскивали не только «фольклорную идею города», но и конкретные аналогии «в русском народном искусстве, в частности в лубке, и в росписи на изразцах, на дереве»⁸⁷.

Ближе к концу десятилетия эта бьющая в глаза красочная яркость заметно ослабевает, пестрота становится не столь кричащей и навязчивой. Краски как бы «успокаиваются», и остающееся многоцветье картинного целого утрачивает свою праздничную нарядность, фееричность, свой напор и звон. Таковы картины новоиерусалимского цикла, многие из которых экспонировались на московской выставке «Мира искусства», открывшейся в конце августа 1917 года в салоне Михайловой. Среди них (№ 112) «Вид Нового Иерусалима. Церкви», принадлежащий Радищевскому музею. Он поступил сюда в 1929 году из ГМФ. Цветовое и пластическое преобразование видимого здесь ещё вполне ощутимо, хотя оно уже не столь акцентировано, как в московских пейзажах предыдущих лет. Красочная гамма, построенная на довольно энергичном сопоставлении мягко сияющих плоскостей белого, красного, жёлтого, зелёного и ряда переходных тонов, зрительно «улегчает» постройки, не лишая их при этом пространственной объёмности. Цветовые рефлексы, играющие на поверхности стен, как бы моделируют форму соборов; пластические сдвиги тех или иных архитектурных элементов не только сообщают композиции заряд динамики, но и выявляют своё место и свою значимость в конструкции построек.

Лентулов становится здесь зрительно гораздо достовернее и убедительнее в живописном воссоздании мотива. Он прекрасно осознавал это и сам: «В это лето я усиленно работал и написал ряд очень сильных работ с сильным поворотом к окончательному отказу от предыдущих беспредметных систем, оставляя за собой право в интересах чисто пластических и композиционных где-то нарушить законы перспективы или анатомию предпочитая скошенную форму академической строгости и натуралистическому правдоподобию»⁸⁸. В пейзажах лета 1917 года, созданных в Новом Иерусалиме на Истре, чувствуется уже не столько сказочное, как театрализованное, декорационное. Они лишены материальной осязаемости, подлинной весомости, характерной для полотен других «валетских» живописцев. Кажется, будто писаны они с лёгких постановочных макетов, лишённых тяжёлой плоти реального архитектурного пейзажа. Возможно, что в этом сказался первый опыт Лентулова в театре: в 1915—1916 гг. он оформлял спектакль «Виндзорские проказницы» В. Шекспира в Камерном театре.

Известная театрализация образа и стремление к повышенной динамичности сохранялись и в его пейзажных и портретных композициях следующего, 1918 года. Работы эти «отмечены особой лёгкостью и стремительностью письма, адекватным радости вновь обрётённого контакта с „живой“ природой. Все живописные сдвиги и формы подчинены здесь единому ритму перистых соцветий-пятен, динамичность которой подчёркивается нанесённой поверх них свободной штриховкой. Ломкие угловатые линии придают экспрессивность „растрёпанным“ цветовым массам,

а „втрётость“ пятен друг в друга — при общем снижении декоративной звучности гаммы — восполняет недостаток фактурного разнообразия»⁸⁹. К числу такого рода полотен принадлежит и портрет художника Ивана Андреевича Малютина» (1918), поступивший в музей в 1925 году из ГМФ, а до того показанный в экспозиции «Первой русской художественной выставки» (Берлин, 1922). На обороте наклейка Бюро отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения, датированная 1921 годом — очевидно, временем приобретения этого портрета у автора для готовящейся выставки.

И.А. Малютин — художник, ставший действительным членом «Бубнового валета» в 1917 году, когда сам Лентулов уже покинул объединение и стал участником «Мира искусства». Малютин был участником кружка «Среда», впоследствии входил в Общество московских художников и экспонировал свои произведения на выставках других художественных объединений 1920-х годов. Фигура И.А. Малютина дана в пространстве холста достаточно масштабно. Очень условно обозначен интерьер мастерской. В фоне явное преобладание тёплых тонов — красного, коричневого, жёлтого. Трактовка (при внешней кубизированности) плоскостная, голова несколько объёмнее, лицо моделировано подчёркнутой светотеневой лепкой. Пересекающиеся диагональные штрихи, идущие по всей фигуре, вносят в образ дополнительную остроту подачи и эффект неожиданности. Но и только: за убеждающей передачей внешнего сходства и повадки изображённого не чувствуется глубокого постижения его человеческой сути и судьбы.

В полотнах, написанных буквально год спустя, летучесть лентуловской кисти как будто исчезает, ритм письма становится совершенно иным — уже более замедленным и размеренным. Заметно меняется и принцип колористического решения. Цвет утрачивает свою светоносность и невесомость, живопись становится почти монохромной и тяжеловесной. С большим опозданием в сравнении с другими «валетскими» живописцами А.В. Лентулов совсем на короткий срок подошёл вплотную к освоению собственно сезанновской традиции. Задним числом сам художник осмысливал это так: «Современное же французское искусство действовало меня не в такой сильной степени, как на всех московских художников. В этом смысле я стою несколько в стороне, но поскольку Сезанн является началом всех возможностей, постольку я его ученик»⁹⁰. К числу работ этого периода (рубеж 1910—1920-х годов) принадлежат два значительных полотна Лентулова, поступившие в музейное собрание в 1967 году от дочери художника Марианны Аристарховны, — «Портрет Николая Михайловича Щёктова с женой» (1919) и «Пейзаж с жёлтыми воротами» (1920), Первое из них экспонировалось на выставке «Мира искусства» в Москве в 1921 году. Но художник не экспонировал его на своей большой ретроспективной выставке в 1933 году. Очевидно, из-за серьёзных идейно-художественных разногласий с искусствоведом и художественным критиком Н.М. Щёктовым, который был одним из ведущих идеологов и пропагандистов АХРа в 1920-е годы. Лентулов же в 1927 году вышел из АХРа, а в 1928 стал председателем ОМХ (Общества московских художников), ядро которого составляли бывшие бубнововалетцы. О нападках Щёктова на мастеров нового художественного объединения говорится в статье «Изокритика в роли могильщика», сохранившейся в архиве семьи художника и опубликованной в книге Е.Б. Муриной и С.Г. Джафаровой «Аристарх Лентулов».

Портрет этот очень показателен для манеры художника той поры. Щёктова с женой сидят на коричневом диванчике с высокой спинкой. Он — непринуждённо откинувшись на спинку, она — в несколько напряжённой позе, скрестив на коленях руки. Условный синий с прозеленью фон, контрастен цвету дивана и розовому платью женщины. Тёмно-серый цвет мужского костюма и охристо-коричневый стоящего рядом с диваном венского стула обеспечивают преобладание в картине сдержанных, глуховатых тонов. Руки и лица изображённых грубовато моделированы рефлексами жёлто-зелёного, синего и красного. Обе фигуры, особенно мужская, заметно утрированы. Но и в этом портрете нарочитое «подкубливание», обостряя форму, не ведёт к постижению

психологической сути изображённых. Нельзя сказать, что это вообще лежит вне возможностей художника: он создал ряд портретов и автопортретов, вполне убедительных по внутренней характеристике. Но здесь это явно не входило в его задачу.

В «Пейзаже с жёлтыми воротами» (1920) черты сезаннизма выражены, пожалуй, ещё отчётливее и последовательнее, в нём нет прямой натурной достоверности, но осязаем импульс, идущий от вполне реального мотива. И степень творческой трансформации его, хотя и не так велика, как прежде, но тоже достаточно заметна. Синтезирующие тенденции, идущие от сезанновского восприятия природы, осваиваются русским мастером совершенно осознано: «Для меня не существует формы в картине, не построенной и не подчинённой живописному синтезу. Проще говоря: в картине не может быть ряда вертикальных и параллельных линий; они должны быть сломлены и подчинены, живописному ритму, живописной пластике»⁹¹. Именно такой подход очевиден в «Пейзаже с жёлтыми воротами». Сам Лентулов относил себя к живописцам, в чьём творчестве «чувство опережает ум»⁹². И критики не зря писали о характерной для него «борьбе мастерства с избыточностью темперамента»⁹³. Но в данной картине, как и в большинстве полотен загорского цикла, мастерство явно торжествует. Темперамент обуздан конструктивной продуманностью целого, загнан в «подтекст», проявляясь в сдержанной и сконденсированной энергии образа, а не в импульсивности манеры исполнения.

Лентуловский красочный максимализм сменяется здесь цветовой сдержанностью. Художник не ослепляет и не ошарашивает полыхающей яркостью, а выявляет цветом конструкцию строений, деревьев, оград. Мотив громоздящихся, ярусно расположенных зданий, где, где куб подгоняется к кубу, а их чётко очерченные рёбра только подчёркивают лапидарность форм, позволяет мастеру показать изменившиеся черты своего нового пространственно-пластического мышления. Его ритмический рисунок акцентирует цельность и «сделанность» этого пейзажа. Здесь нет и характерной лентуловской цветодинамики или «раскачивания» архитектурных форм. Выразительная статика придаёт этому небольшому по лентуловским меркам холсту внутреннюю монументальность. Сезанновское «самопроявление» мотива, заземлённого конкретностью его восприятия, адекватностью живописного отклика, лишённой прежней радужной фееричности и размаха, роднит этот пейзаж с живописной органикой крымских пейзажей Роберта Фалька.

Вскоре, однако, Лентулов сам обозначил свой поворот от сезаннизма к традиционной натурности. В часто цитируемом письме к А. В. Куприну от 28 марта 1922 года он осознаёт главную ошибку «валетов» в том, что они «умертвили душу в своём искусстве», «очертя голову, пошли по пути методов и экспериментов», а потому и «пришли к тупику, к академии методов, принципов». «Так, я повторяю, — восклицал он, — что к чёрту методы! К чёрту левую половину сезанновского творчества! Да здравствует душа и тело искусства!»⁹⁴

Напомним, что сам Куприн заговорил о «мертвечине кубизма» ещё летом 1918 года, намечая свой последующий путь в сторону синтетического реализма. Сходные заявления характерны в этот период и для других представителей «ядра» «Бубнового валета», их позиция становилась всё более антиавангардистской. Таков итог довольно краткого существования этой группировки, сыгравшей, бесспорно, выдающуюся роль в развитии отечественной живописи XX столетия.

Прокламируемая «ядром» приверженность традиции стала линией размежевания коренных «валетов» с младшим поколением мастеров русского авангарда, для которого «отвлечение формы художественной от формы видимой в реальности» (Любовь Попова)⁹⁵ стало принципом творчества. Эти художники стремились окончательно «освободиться» от живых натуральных впечатлений, отказаться от каких бы то ни было изобразительных намерений, оперировать чистым цветом, оторванным от окраски реальных предметов или окружающей среды. Подобная тенденция была характерна не только для русской живописи. «Молодые художники радикальных школ, — писал в 1912 году в Париже Гийом Аполлинер, — хотят заниматься чистой живописью. Это совсем новое

пластическое искусство. Оно ещё только в зародыше и не настолько абстрактно, каким хотело бы быть»⁹⁶. О том же практически одновременно с ним говорил один из теоретиков отечественного авангарда: «Вчера мы не имели искусства — сегодня у нас есть искусство. Вчера оно было средством, сегодня оно стало целью. Живопись стала преследовать лишь живописные начала. Она стала жить для себя»⁹⁷.

Трудно не согласиться с мнением, что в данную пору отечественная культура становилась уже не навёрстывающей, а скорее обгоняющей западную. Во всяком случае, антиимитационные устремления авангарда получили в ней яркое воплощение в лучизме Михаила Ларионова, и в супрематизме группы Казимира Малевича, и в абстрактных композициях Василия Кандинского. Уже в середине 1910-х годов Малевич постулировал каноны «освобождённой» живописи, а такие мастера, как Михаил Матюшин и Павел Филонов, подошли к необходимости исследовать законы природных формообразований. Мастера крайнего авангарда на новой основе продолжили стремление символов воплощать невидимое, творить новые сущности, не имеющие предметных аналогов в зримой реальности. В отличие от них коренных «валетов» характеризует выраженная «посюсторонность», приверженность к чувственно-осязаемой плоти вещей, за что Малевич окрестил их «идолопоклонниками предметности»⁹⁸. У них не сыщешь «обеспредмеченного» цвета. Напротив, иные из них увлечены передачей сверхнатуральной объёмности и осязаемой фактуры вещей. Особенно это характерно для избыточно иллюзорной изобразительности зрелого Машкова: в его полотнах цвет, словно готов «материализоваться» в реальную окраску и фактуру предметов. В лучших его картинах такая игра с иллюзорностью живописной вывески становилась для него способом пародийно-патетического воссоздания всего видимого.

В реальной культурно-художественной ситуации тех лет именно то, что называют «гиперболической материальностью» ведущих мастеров «Бубнового валета»⁹⁹, обрело подчёркнуто выраженную антисимволистскую направленность. Возникнув как реакция на запоздалый русский импрессионизм и русский живописный символизм, «Бубновый валет» (речь, понятно, о первоначальном «ядре» объединения) оказался не просто в арьергарде разбуженного во многом его же собственными выступлениями авангардистского движения в России, но, по сути, даже как бы своего рода «заслоном» от него, последней крепостью изобразительного станковизма в отечественной новейшей живописи той поры. В демонстративном и вполне осознанном «нежелании перейти границу чистой беспредметности»¹⁰⁰ читается неприятие вещественной «оскоплённости» набирающего силу супрематизма, отстаивание самой формы живописной картины, которая, по представлениям иных новаторов, казалось¹⁰¹, теряла смысл своего существования. Для крайних авангардистов, с их настойчивым стремлением конструировать некие вненатурные объекты, роднее и ближе была не традиция живописного станковизма, а методы архитектуры и прикладного искусства. Не случайно производственное творчество, в частности декоративные ткани, «дали беспредметной живописи словарь визуальных средств», оказали влияние на их стилистику.

¹ Эфрос А.М. То, что остаётся // Культура театра. 1921. № 3. С. 9.

² Сегаль С. Новая живопись в её истоках и развитии. Берлин: Изд. Е.А. Гутнова, 1923. С. 60.

³ Фёдоров-Давыдов А.А. По выставкам // Печать и революция. 1926. № 4. С. 107.

⁴ Аркин Д.Е. Фальк и московская живопись // Русское искусство. 1923. № 2. С. 21.

⁵ Россций (А.М. Эфрос). «Бубновый валет» // Русские ведомости. 1916. 8 ноября.

⁶ Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. М., 1916. С. 10.

⁷ Тугендхольд Я.А. Выставка картин. Заметки о современной живописи // Русское искусство. 1923. № 2-3. С. 99.

⁸ Бенуа А.Н. Художественные письма: Выставка «Союза» (1) // Речь. 1910. 26 февраля.

⁹ Бенуа А.Н. Художественные письма: Сезанн и Гоген // Речь. 1912. 27 января.

¹⁰ Кончаловский П.П. Мысли художника // П.П. Кончаловский: Художественное наследие. М., 1964. С. 22.

¹¹ Бурлюк Н.Д. Кубизм // Пошечина общественному вкусу: сб. ст. по иск-ву. М., 1912. С. 97.

- ¹² *Воинов В.* Выставка П.П. Кончаловского // Красная панорама. 1929. № 14. С. 13.
- ¹³ *Городецкий С.М.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 48.
- ¹⁴ *Герчук Ю.Я.* Живые вещи. М., 1977. С. 76.
- ¹⁵ *Мочалов Л.* Диалектика натюрморта // Советское искусствознание: сб. ст. по ис-ву. М., 1989. С. 229, 238.
- ¹⁶ См.: Каталог выставки картин общества «Бубновый валет». М. 1913. № 11.
- ¹⁷ *Поспелов Г.Г.* «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990. С. 139.
- ¹⁸ *Тамручи Н.* Европейский натюрморт XVI—XX веков // Советская живопись-9: сб. ст. М., 1987. С. 329.
- ¹⁹ *Морозов А.И.* Живопись позднего Кончаловского. Развитие художественного миропонимания: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения. М., 1969. С. 8.
- ²⁰ См.: *Лентулова М.* Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М., 1969. С. 33.
- ²¹ *Тарабукин Н.* Проблема пейзажа // Печать и революция. 1927. № 5. С. 62.
- ²² *Росций (А.М. Эфрос).* «Бубновый валет» // Русские ведомости. 1914. 6 февраля.
- ²³ См.: Панорама искусств-78. М., 1979. С. 199. Письмо от 22 августа 1908 г.
- ²⁴ *Ле Фоконье.* Современная восприимчивость и картина: сб. ст. по иск-ву. М.: Изд. об-ва «Бубновый валет», 1913. С. 42.
- ²⁵ *Герчук Ю.Я.* Указ. соч. С. 74.
- ²⁶ *Шкловский В.Б.* Жили-были. М., 1966. С. 108.
- ²⁷ *Яблонская М.Н., Евстафьева И.А.* Генрих (Андрей) Блюменфельд // Панорама искусств-13. М., 1990. С. 94.
- ²⁸ *Витпер Б.Р.* Проблемы и развитие натюрморта. Казань. 1922. С. 40.
- ²⁹ *Фёдоров-Давыдов А.А.* Указ. соч. С. 107, 108.
- ³⁰ *Кончаловский П.П.* Указ. соч. С. 35.
- ³¹ *Пунин Н.Н.* Выставка Удальцово и Древина и пути современного искусства: доклад на открытом заседании художественного отдела Русского музея 9 февраля 1928 г. // ГРМ. РО. Ф. 127. Ед. хр. 69. Л. 3.
- ³² *Бенуа А.Н.* Машков и Кончаловский // Речь. 1916. 15 апреля.
- ³³ См.: Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 5. Кн. 1. С. 241.
- ³⁴ *Тугендхольд Я.А.* Указ. соч. С. 96-97.
- ³⁵ *Филиппов В.А.* К вопросу о судьбах русского импрессионизма: Русский импрессионизм как художественная проблема // Советское искусствознание-81. М., 1982. С. 194.
- ³⁶ *Маяковский В.В.* Россия. Искусство. Мы. Собр. соч.: в 8 т. М., 1968. Т. 1. С. 368.
- ³⁷ *Эфрос А.М.* Мастера разных эпох. М., 1979. С. 196.
- ³⁸ *Грищенко А.* О группе художников «Бубновый валет» // Аполлон. 1913. № 6. С. 35.
- ³⁹ *Островский Г.С.* Русская живописная вывеска: Опыт биографии // Рукопись монографии, подготовленной к изданию. Хранилась у автора.
- ⁴⁰ *Гончарова Н.* Предисловие к Каталогу выставки картин Натальи Сергеевны Гончаровой. 1900—1913. М., 1913. С. 1.
- ⁴¹ *Шевченко А.В.* Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М., 1913. С. 9.
- ⁴² *Львова Е.С., Мясина Б.М.* Восток и русское искусство. М., 1978 (б.п.).
- ⁴³ *Сарабьянов Д.В.* К своеобразию русского авангарда начала XX века // Советское искусствознание-25. М., 1989. С. 112.
- ⁴⁴ *Туркин В.* Живопись. У передвижников и в «Союзе» // Пегас. М., 1916. № 1. С. 114.
- ⁴⁵ *Аленов М.М.* Илья Иванович Машков. Л., 1973. С. 20.
- ⁴⁶ *Малевич К.С.* — Матюшину М.В. и Школьнику И.С. Февраль 1913 // ГТГ. РО. Ф. 29/9. Л. 9.
- ⁴⁷ *Дуглас Ш.* Лебеди иных миров: Малевич и истоки русского абстракционизма // Советское искусствознание-27. М., 1991. С. 408.
- ⁴⁸ *Сидоров А.А.* Письмо Водносу Е.И. от 16 декабря 1972 года. Из Москвы в Саратов. Хранится у адресата.
- ⁴⁹ *Соколов М.Н.* Интерьер в зеркале живописи. М., 1986. С. 196.
- ⁵⁰ *Бенуа А.Н.* Машков и Кончаловский // Речь. 1916. 15 апреля.
- ⁵¹ *Болотина И.С.* Илья Машков. М., 1977. С. 78.
- ⁵² Там же.
- ⁵³ *Волошин Максимилиан.* Современные портреты // М.А. Волошин. Лики творчества. М., 1988. С. 286.
- ⁵⁴ *Поспелов Г.Г.* Московская живопись 1910-х годов и городской фольклор: автореф. дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствовед. наук. М., 1982. С. 43.
- ⁵⁵ *Лентулов А.В.* Неоконченные воспоминания // Е.Б. Мурина, С.Г. Джафарова. Аристарх Лентулов. Путь художника. Художник и время. М.: Советский художник. 1990. С. 174.
- ⁵⁶ *Росций (Эфрос А.М.).* Указ. соч.
- ⁵⁷ См.: *Кравченко К.С.* А.В. Куприн. М., 1973. С. 56.
- ⁵⁸ Там же.
- ⁵⁹ Там же.
- ⁶⁰ Там же.
- ⁶¹ Цит. по: *Никольский В.* Александр Васильевич Куприн. М., 1935. С. 82.
- ⁶² *Бессонова М.* Коллекции Морозовых и Щукина и рождение русского авангарда // Морозов и Щукин — русские коллекционеры. Кёльн: Изд-во «Дюмон», 1993. С. 348.
- ⁶³ *Росций (Эфрос А.М.).* Указ. соч.
- ⁶⁴ *Эфрос А.М.* Выставки // Аполлон. 1917. № 8-10. С. 110.

- ⁶⁵ Грищенко А. Указ. соч. С. 38.
- ⁶⁶ Щекин-Кротова А.В. Письмо Е.И. Водоносу от 5 декабря 1973. Хранится у адресата.
- ⁶⁷ Сарабьянов Д.В. Становление Фалька // Д.В. Сарабьянов. Живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. Очерки. М., 1971. С. 131.
- ⁶⁸ Дмитриева Н.А. Впечатления от выставки «Москва-Париж» // Советская живопись-5: сб. ст. М., 1982. С. 146.
- ⁶⁹ Сарабьянов Д.В. Становление Фалька. С. 133.
- ⁷⁰ Поспелов Г.Г. Страница истории «московской живописи» // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века: сб. исслед. и публ. М., 1978. С. 108.
- ⁷¹ См.: ГТГ. РО. Ф. 8/59. Л. 7 (оборот).
- ⁷² Дмитриева Н.А. Указ. соч. С. 152.
- ⁷³ Малевич К.С. Письмо Матюшину М.В. от 14 февраля 1916 года // ГТГ. РО. Ф. 25/9. Л. 14 (оборот).
- ⁷⁴ Фальк Р.Р. Автобиография // Р.Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. М., 1981. С. 11.
- ⁷⁵ Наков А. Русский авангард. М., 1991. С. 77-78.
- ⁷⁶ Sarabjanov Dmitri. Robert Falk/Dresden. 1974. S. 277.
- ⁷⁷ Эфрос А.М. Выставки // Аполлон. 1917. № 8—10. С. 109.
- ⁷⁸ Л-нь А. Выставка современной русской живописи // Искусство. 1916. № 4-5. С. 14.
- ⁷⁹ Хвойник Игнатий. Обогащение палитры: На выставке Аристарха Лентулова // Советское искусство. 1933. 2 апреля.
- ⁸⁰ Автозаметки А.В. Лентулова // ГТГ. РО. Ф. 31/2040.
- ⁸¹ Мурина Е.Б., Джафарова С.Г. Указ. соч. С. 89.
- ⁸² Малевич К.С. От кубизма к супрематизму. М., 1916. С. 1.
- ⁸³ Львова Е.С., Мясина Б.М. Восток и русское искусство. С. 21.
- ⁸⁴ Мурина Е.Б., Джафарова С.Г. Указ. соч. С. 89-93.
- ⁸⁵ Ковтун. Е. Михаил Ларионов и живописная вывеска // Авангард и его русские источники. Баден-Баден, 1993. С. 33.
- ⁸⁶ Киеми Н. Проблема использования традиций народного искусства в русской живописи конца XIX — начала XX веков: автореф. дисс. канд. искусствовед. наук. М., 1984. С. 19.
- ⁸⁷ Там же.
- ⁸⁸ Лентулов А.В. Неоконченные воспоминания // Е.Б. Мурина, С.Г. Джафарова. Указ. соч. С. 221.
- ⁸⁹ Мурина Е.Б., Джафарова С.Г. Указ. соч. С. 152.
- ⁹⁰ Автозаметки Аристарха Лентулова // ГТГ. РО. Ф. 31/2040. С. 51.
- ⁹¹ Там же.
- ⁹² Мурина Е.Б., Джафарова С.Г. Указ. соч. С. 11.
- ⁹³ Хвойник Игнатий. Указ. соч.
- ⁹⁴ Мурина Е.Б., Джафарова С.Г. Указ. соч. С. 229.
- ⁹⁵ См.: Адаскина Н. Художественная теория русского авангарда // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 21.
- ⁹⁶ Цит. по: Москва—Париж. 1900—1930. Каталог выставки. М., 1981. Т. 1. С. 42.
- ⁹⁷ Бурлюк Д. Пошечина общественному вкусу: поэт. сб. М., 1912. С. 95.
- ⁹⁸ Малевич К.С. Собр. соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 83.
- ⁹⁹ Дмитриева Н.А. Указ. соч. С. 152.
- ¹⁰⁰ Дуглас Шарлота. Беспредметность и декоративность // Вопросы искусствознания. 1993. № 2-3. С. 96.
- ¹⁰¹ Там же.

Статья завершена в 1993. Опубликовано в музейном сборнике (выпуск 8) в 1999.

СТАТЬИ В ИНЫХ ИЗДАНИЯХ И ПЕРИОДИКЕ

«Целостный талант и человек»

* Годы и люди. Вып. 3. Саратов: Приволжск. кн. изд-во, 1988.

«В Саратове есть тополя высокие, стройные. К небу устремлены их ветви. Сильный ветер. Сумерки. Тополя раскачиваются, стонут и шелестят, гнутся всё сильнее, почти ложатся на землю. Пожелтевшие листья испуганно кружатся в воздухе, подскакивая на панели. Пётр Саввич, в клетчатых брюках, обтягивающих тонкие ноги, в коротеньком чесучёвом пиджаке, насвистывая, подняв тонкую бородку, слушает осень. Почему-то этот образ всегда встаёт передо мной, когда я вспоминаю Саратов и Петра Саввича», — так отозвался на смерть старшего своего товарища художник Д.Е. Загоскин.

Уткин умер в ночь с 17 на 18 октября 1934 года в Ленинграде, где он работал в последние годы своей жизни в качестве профессора живописного факультета Всероссийской академии художеств. Он был в эту пору активным участником современного художественного процесса, и не возникало никакого сомнения в большой значимости его творческих достижений. «В лице Петра Саввича Уткина советское изобразительное искусство потеряло одного из величайших мастеров живописи. Потеряло глубокого тонкого мастера пейзажа», — писал возглавлявший тогда академию И.И. Бродский.

Ближайшие друзья и соратники П.С. Уткина откликнулись свежее и конкретнее, пытаясь запечатлеть редкое очарование его личности и его искусства. «Трудно под первым впечатлением утраты друга собраться с мыслями, чтобы сказать хоть немного слов о Петре Саввиче. Сказать, как о художнике-поэте, глубоко чувствовавшем природу, как о товарище, с его беззаветно рыцарским отношением к окружающим его людям, как о гражданине, работавшем и боровшемся за светлое будущее нашей Родины со всем присущим ему талантом, озарённым прекрасной романтикой художника.

Меня всегда восхищало в Уткине его светлое, насквозь оптимистическое отношение к жизни. Зная его на протяжении 30-ти лет, я не помню момента в нашей совместной с ним жизни, ни в дальнейших встречах срыва в нём этого озарённого мироощущения. В его работах он оставил это изящное, в лучшем смысле этого слова, деликатное чувство любви и всеприемлемости мира» (К.С. Петров-Водкин).

«Какой редкий мастер, редкий человек и товарищ, какой великой чести и долга работник выбыл из нашего строя! С умом ясным и свободным от застывших понятий, пытливым и стремящимся осветить вопрос с различных сторон, с душой простосердечной и доброй, чистой кристально и открытой, изящной и свежей в своих чувствованиях, Пётр Саввич являл собою пример человека, глубоко и тонко воспринимающего природу и человеческую жизнь как великую красоту и неиссякаемое творчество.

Громоздкое и тяжелое, запутанное и нудное, всё уродство неслаженной, исковерканной жизни входило в его сознание и чувство как боль и грех против природы, от них отвращалась его душа» (А.И. Савинов).

Группа студентов Академии художеств, уроженцев Саратова, хорошо знающих роль Уткина как педагога и организатора художественной жизни родного города, заявила, что «лучшим памятником ему будет служить присвоение Саратовскому художественному техникуму его имени».

Была организована посмертная выставка художника, отразившая практически все этапы его творческой эволюции. В предисловии к каталогу этой выставки говорилось о том, что уткинское наследие «по тонкости мастерства, в нём заключенного, обязывает к самому внимательному и пристальному его изучению». Минувло полвека, и, увы, эта своевременная и дельная рекомендация нисколько не потеряла своей актуальности.

И при жизни об Уткине писали немного. Специальных статей или книг о себе он не дождался. Но редкий обзор выставок с его участием обходился без более или менее развернутой характеристики его работ или хотя бы краткого оценочного упоминания о них. Он удостоился суждения ведущих художественных критиков эпохи: Александра Бенуа, Сергея Маковского, Павла Муратова, Максимилиана Волошина, Якова Тугендхольда, Всеволода Воинова, Абрама Эфроса, Алексея Федорова-Давыдова и других. Ничего случайного в этом нет. Не было случайности и в почти полном забвении его искусства в 1940—1950-е годы. Уткин разделял его с большинством своих сверстников, иные из которых признаны теперь крупнейшими мастерами нашего столетия. Но у каждого времени свои песни, а прежние, даже самые прекрасные, могут не прозвучать. Искусство проверяется большим Временем, Настоящему всегда приходит срок, хотя порой весьма запоздало. В 1960—70-е годы победно вернулись к широкому зрителю В.Э. Борисов-Мусатов, К.С. Петров-Водкин, А.Т. Матвеев и П.В. Кузнецов. В 1980-е настал черед для А.И. Савинова, А.Е. Карева и П.С. Уткина. Жаль только, что процесс этот идёт замедленно. С опозданием (лишь в 1978 г.) была проведена выставка к столетнему юбилею Уткина. И экспонировалась она только в Саратове, в залах Радищевского музея. Устроители надеялись, что она будет куда более полной и представительной, но и этому не суждено было осуществиться.

Многие полотна художника утрачены очень давно. «Произведений, вероятно, штук 60 (половина всего того, что было написано мною за всю мою жизнь) сгорело во время пожара Малого театра в Москве, в квартире Кандаурова К.В. Я всегда боялся в пожарном отношении за свои вещи и вот так и случилось. Я лишился произведений, которых уже не сделаешь...

Там было с десятков очень ценных для меня картин (композиций). Несколько построенных пейзажей и много хороших этюдов», — писал Уткин в мае 1914 года Я.Е. Жуковскому.

Немало его работ погибло в 1942 году при попытке вывезти их из блокадного Ленинграда во время бомбёжки ледовой «дороги жизни» через Ладогу. Уцелевшие произведения распылены по многочисленным музеям и частным коллекциям. Многие из них не попали в экспозицию юбилейной выставки из-за плохой сохранности. Поэтому и она не дала возможной полноты представления о творчестве талантливого живописца, хотя достаточно отчетливо выявила последовательность его пути. Серьёзный исследовательский интерес к творчеству Уткина едва только намечился: каталог выставки, фиксирующий все разысканные работы мастера и сопровождаемый вступительной статьёй, публикация, посвящённая символистским мотивам его творчества, — и это всё, если не считать заметок в саратовской прессе и буклетика к подборке диапозитивов с его живописных работ.

В журнале «Искусство» (1986, № 4) опубликована статья М. Шашкиной, посвящённая уткинскому наследию послереволюционной поры. Точнее осмыслить значение и место Уткина в художественном процессе эпохи отчасти помогла выставка «Художники Саратова 1885—1985», посвящённая столетию Радищевского музея. В родственном контексте произведений своих сверстников, старших и младших своих современников, связанных не только земляческой привязанностью,

но и близкой направленностью стилевых устремлений, стали яснее особенности его творческого облика, уточнилось его значение и роль в становлении местной художественной традиции.

И всё же действительное место П.С. Уткина в русском искусстве скорее только приблизительно обозначено, нежели доказательно определено. Сохранившихся произведений мастера в их полном объёме не представляет себе сейчас, пожалуй, никто. Многие факты его биографии не прояснены до конца и поныне.

Родился П.С. Уткин 9 октября 1877 года в Тамбове. Отец его — Савва Корнилович служил здесь начальником станции. Мать — Ольга Варфоломеевна Колобова происходила из саранских зерно-торговцев. В 1878 году семья переехала на станцию Разбойщина, а вскоре в Саратов, который сам художник считал «местом своего рождения». Отец вскоре оставил семью, и она оказалась в довольно затруднительном положении. Мать подрабатывала вышиванием, и Пётр охотно помогал ей, составляя орнаменты из листвы и цветов. Не здесь ли истоки мелодической узорчатости его зрелых акварелей и рисунков? «Из каждого растения, из каждого листа можно сделать орнамент. Каждый листик, каждый стебелёк учит ритму и пластике», — запишет он потом.

Летом он целыми днями пропадал в лесу или на Волге, собирал ягоды и грибы, увлечённо рыбачил, и этот его «промысел» порою тоже был существенным подспорьем для семьи. Постоянное и очень интимное общение с природой развивало обострённую наблюдательность, предопределило сложение характера, углублённо-созерцательного и поэтически-инфантильного. И эти первоначальные черты уткинского мироощущения сохранялись в основе своей до конца жизни. Листья и цветы навсегда остались в числе излюбленных мотивов его живописи и графики, его простодушной и несколько доморощенной поэзии: «Я один в тишине, не смыкаю я очи, / И под чёрные песни томительной ночи / Я о солнце пою, я о солнце мечтаю, / И хочу я весны, и венки из цветов заплетая. / Белый я положу с голубым. / Бледно-жёлтый и розово-бледный. / Красный к ним, / А потом фиолетово-нежный. / И опять голубой и опять белоснежный» (9 апреля 1907 г.).

Уткину довольно рано пришлось узнать и буднично-безрадостный «взрослый» труд. Ещё подростком он начал работать конторщиком в москательной лавке купчихи Чирихиной. В витрине этого заведения ему позволяли выставлять для продажи свои рисунки и живописные этюды.

Сведения об этой поре его жизни отрывочны и не вполне достоверны. Художник-любитель А.П. Шеве берёт его с собою на этюды, даёт первые советы, приобщает к работе прямо на натуре. Затем (1892—1893 гг.) студия живописи и рисунка при Саратовском обществе любителей изящных искусств, где опытные педагоги Г.П. Баракки и В.В. Коновалов укрепили его тягу к пленэрному искусству, помогли овладеть рисунком, постичь основные законы композиции. Немалую роль в становлении молодого художника сыграли любимые полотна недавно открытого Радищевского музея, особенно работы французских пейзажистов середины XIX столетия. Он копировал «Городок на Сене» Добиньи и «Замок Пьерфон» К. Коро. Неизменной симпатией Уткина пользовались камерные пейзажи А.П. Боголюбова последнего его периода.

Сохранилось немало этюдов 1890-х годов. В юношеских пейзажах исподволь нарастают черты, которые рельефнее обозначаются в пору окончательного сложения его стиля. Хрупкая одухотворенность, мечтательно-грустная, меланхолическая интонация, безыскусственность и чистота чувства свойственны всей серии «Времена года» — этюдам «Затон», «Зелёный остров», «Оползень», «Увек», «Осень в Разбойщине», «Зимой на Волге». В них заметно предпочтительное внимание художника к пасмурности или сумеречности и равнодушие к щедрой солнечности, его пристрастие к ослабевающим, замедленным формам движения, притушённости, «безбурности» его динамики. Смягченные и приглушённые тона уткинской живописи созвучны тихой сосредоточенности его созерцаний, которым присущ некий элегический подтекст.

Основная эмоциональная тональность всей последующей пейзажной лирики Уткина, в сущности, уже предопределена. Поэтому увлечение исканиями ведущих мастеров «московского импрессионизма» в период учёбы в Училище живописи, ваяния и зодчества представляется фактором,

лишь усложнявшим его эстетическое самоопределение, наступившее достаточно рано. Произведения той поры — скорее шаг в сторону от первоначально наметившегося собственного пути. Живописное мастерство стремительно растёт, но персональность интонации явно ослабевает. Она не исчезает целиком никогда, и всё же именно работы 1900—1902 годов смотрятся наименее уткинскими, почти чужеродными в его творчестве.

Долго так продолжаться, конечно же, не могло, и уже в некоторых этюдах того времени («Опушка леса», «После дождя», «Ночь. Стога») отчётливо обозначился уход от «импрессионистического гедонизма» коровинского, или скорее даже архиповского толка, назад, к левитановскому «настроенству». По сути же это был возврат к себе, к своему восприятию пейзажа. Ни серовско-коровинская, ни левитановская традиции не стали для Уткина определяющими. Последующее его развитие протекало под знаком сильнейшего увлечения полотнами В.Э. Борисова-Мусатова. Как для П. Кузнецова, так и для Уткина, первоимпульсом стало искусство этого мастера. И причина их особой творческой близости во многом объясняется общностью творческих истоков. Нередко эту общность выводят из самих особенностей саратовской природы, впечатления от которой изначально определяют живописно-пластический и ритмический строй их полотен. Порою в этом усматривают «нечто специфически-своеобразное, что даёт право говорить о художниках-волжанах почти как о направлении» (А. Русакова).

Первым на этот путь встал Борисов-Мусатов. Наиболее последовательное «нижне-волжское» обоснование истоков мусатовского колоризма и мусатовской монументальности находим у В.А. Никольского: «От саратовской природы идут, несомненно, эти медленно идущие розовые горы облаков, которые так любил Мусатов <...>. От заволжских просторов, от голубых и синих тонов кончающегося летнего дня, так характерных для саратовской природы, идут излюбленные гаммы мусатовского колорита. И, наконец, я позволю себе утверждать, что от волжских степных горизонтов, от волжских, одевающихся голубеющим пеплом далее идет и тяга Мусатова к стенописи, к фреске, к живописи, ставящей задачей не иллюзию трёхмерности картины, а свободное заполнение громадных стенных пространств...»

Никольского, казалось бы, совсем нетрудно оспорить: и в описании им красот саратовского пейзажа не так уж много сугубо местной специфичности; и тяга к монументальности — общее свойство множества тогдашних мастеров, она была «в крови у времени», и её не объяснить лишь своеобразием нижеволжской природы; и хуже того: само по себе созерцание все тех же неизменных её мотивов (как в домусатовские времена, так и много после него) рождало также и совсем иные варианты пейзажного видения, порою уж очень далекие от мусатовского.

По существу, же Никольский, безусловно, прав: Мусатов как живописец был невозможен без творческого претворения тех устойчивых впечатлений, которые давала ему родная природа. Они, бесспорно, стали одним из компонентов его искусства, далеко не единственным, наверняка, не самым главным, но всё же достаточно существенным и значимым. Мусатовское восприятие пейзажа получило в Саратове своё продолжение. В его развитии довольно многое предопределено не столько даже особенностями самой саратовской природы, сколько достаточно устойчивой традицией особенного её восприятия, традицией, начало которой положил Мусатов и которую воспринял от него и передал поколениям здешних живописцев именно Пётр Саввич Уткин. Живопись Мусатова — пожизненный творческий источник, из которого черпал Уткин, от которого то удалялся, то приближался вновь.

Время их первоначальных контактов — середина 90-х годов. Но должно было пройти ещё около десятилетия, чтобы Уткин вплотную (подошёл к мусатовскому «декоративному пленэру» и к мусатовской символической живописи. Не «от Мусатова», а скорее «к Мусатову» — всё его внутреннее творческое движение. Он оказался ближе других духовной сущности мусатовских исканий, а потому напоминает его не только собственно «живописью», но также и общей душевной тональностью своих картин. То, что кажется у него «мусатовским», шло вовсе не от простого заимствования,

а от постепенного вызревания сходной, но собственной лирической эмоции. Это всегда результат глубинного творческого процесса. И если в голуборозовский период Уткин шёл от мусатовских «Призраков», то в саратовских пейзажах 20-х годов тяготел к большому полнокровию и ясности его «Изумрудного ожерелья». Непосредственное же «ученичество» у Мусатова для Уткина и его друзей было весьма и весьма относительным, ибо их духовный опыт был уже совершенно иным.

Лирический импрессионизм предшественника казался даже и наиболее близким к нему младшим саратовцам недостаточно философичным. В нём не находили они того «засоса в символ вещи» (К.С. Петров-Водкин), которого так жаждало новое поколение живописцев. Субъективизм (восприятия заметно усиливается в их собственном творчестве, и всё более явственной становится произвольная трансформация объективно-натурного мотива. Символика Мусатова перерастает в голуборозовский символизм.

Русский символизм был продолжением западноевропейского, но также и вполне органичным продуктом родной почвы: «символистом была сама действительность, которая вся была в переходах и брожении; вся что-то скорее значила, нежели составляла, и скорее служила симптомом и знаменем, нежели удовлетворяла» (Б. Пастернак). В русской живописи символизм развивался и оформлялся в значительной мере под влиянием литературы. Порою картины символистов оказывались лишь зримым образно-ассоциативным воплощением отдельных мотивов современной поэзии.

Атмосфера призрачности, выражение затаённых предчувствий, загадочно-зыбких, словно только сейчас извлечённых из иррациональных глубин творческого духа, а потому как бы непрояснённых, недооформлённых — такого художества ждали в символистских кругах: «Что форма, что цвет, когда полусонная грёза должна наискивать неясный образ?» (К.С. Петров-Водкин). Сам Петров-Водкин нашёл свой путь в символизм, минуя опасности «недошупа и недогляда», не только потому, что пришёл к нему несколько запоздало, имея перед глазами опыты друзей. Сказалась и прирождённая склонность к рационально-рассудочному постижению мира, тяга к скульптурной четкости формы. Его устремление к символизму было путём к неоклассике.

Уткин развивался однонаправленно со всей плеядой молодых московских живописцев, и его движение к символизму не было запоздалым. На подступах к нему он ещё в 1903 году, о чём свидетельствуют эскизы задуманных тогда картин: «Здесь он живёт и любит, здесь он умирает» и «Тени спят, свет бодрствует». Годом прежде Уткин вместе с Кузнецовым и Водкиным получили возможность испытать себя в качестве монументалистов. Во фресках, которые они создали в саратовской Церкви иконы Казанской Божьей Матери, обозначилась коренная разность стилистики тяготеющего к осязаемой пластичности Петрова-Водкина, с одной стороны, и Кузнецова с Уткиным, которым свойственна была «некоторого рода неясность поэтических форм», — с другой. Было и нечто общее: стенопись предполагала отказ от натурно-пленэрного подхода, от станковизма, укрепляла мечту о создании отвлечённо-обобщающих, символических образов.

Судебное разбирательство и последовавшее за ним уничтожение «кошунственных» росписей не обескуражило друзей, не погасило их энергии. А для обычно несколько отрешенного Уткина это время большой общественной и творческой активности. Он принимает самое деятельное участие в подготовке в родном городе выставки «Алая роза» — первого и уже достаточно дерзкого смотра сил нарождающегося символизма в русской живописи — и экспонирует на ней наибольшее из всех участников количество работ. Таким инициативным он не был уже никогда: «На выставках будут как редкости появляться его пейзажи вечерних раздумий, снежные узоры на окне, полные лиризма и нежности» (К.С. Петров-Водкин).

В этих «редкостях» зрелой поры — существо самобытного вклада Уткина в русскую живопись. Время распорядилось так, что они стали редкостями вдвойне. Но именно такие работы в наибольшей мере определяли его облик. Сугубо голуборозовских холстов сохранилось мало. Образ-

ный смысл их не всегда до конца ясен. И непрояснимость здесь нарочитая. Ведь это живописные олицетворения мистико-символистских понятий, рационально не очень-то постигаемых, но обладающих силой непроизвольного внушения.

«Видения-то свои он реализовал в музыкально-зримую красоту, которую подглядел-подслушал в природе», — писал о мусатовских полотнах Б. Асафьев. Последователи Мусатова воскрешают мечту ранних романтиков о взаимопроникновении музыкального и изобразительного начал. Его «лирический импрессионизм» получает дальнейшее развитие. Субъективности поэтических ассоциаций придаётся программный характер. Крен в сторону ещё большей свободы музыкально-образного претворения мира получает у голуборозовцев осознанную целенаправленность.

Чисто мелодическая выразительность уже вполне «омузыкаленной» уткинской графики с её нежно струящимися линиями, с настойчивыми ритмическими повторами — наглядный тому пример. Явная ориентация на музыку и в его живописи той поры. И используются тут уже не только «мелодические потенции» линейно-ритмических построений, но также и чарующие гармонии цветовых созвучий. Уткин тяготеет к такой тонкости чувствований, которая считалась недоступной живописи. Образы становятся волнующе-неясными, призрачными и тающими, как сновидения. Предметный мир, лишаясь своей плотности, оказывается расплывчато-зыбким, словно растворяясь в гаснущей мелодии («Ночь. Пейзаж с облаком»).

Здесь видимое — только символ невидимого, рожденного музыкально-лирическим переживанием. Оно предстает в том обличье и в том состоянии, какое придаёт ему настроение автора. Даже и не равенство реальности и мечты, а явное преобладание этой последней: просветляюще-отрешённое безмолвие светлой ночи, мягкое, обволакивающее мерцание белого и зеленовато-голубого, ощущение таинственной миражности изображённого.

«Уйдём в мечту! Наш мир — фата-моргана!» Брюсовский призыв был услышан и получил в эти годы широкий отклик. Мусатовски чистая, картина эта даёт впечатление ещё большей, нежели у предшественника, выключенности из событийного потока повседневности. «Для меня нет эпизодов, то есть или все эпизоды — целая жизнь, или их совсем нет. Для художника всё содержательно, таинственно и глубоко. Все явления моей жизни не бесследны и потому красивы» (П.С. Уткин, 21 марта 1907 г.). В его полотнах иногда ощутимы пора года, часть суток, но время историческое напрочь отсутствует в них. Уже у Мусатова оно весьма приблизительно: «просто красивая эпоха», а Уткину оно и вовсе ни к чему. Причислять его к ретроспективистам — чистейшее недоразумение. Дело вовсе не в «ретроспективизме тематики», не в культе прошлого, которого у него не найти, а в нарочитой сюжетно-тематической вневременности этих его картин.

Она не только очень искренне исповедовалась мастером, но и публично прокламировалась им: «Целая страна может жить во тьме или свете — в искусстве же не может быть ни упадка, ни возрождения, а есть только художники и нехудожники. Утверждаю это потому, что не знаю примеров, когда бы творчество выдающихся художников вытекало из потребностей страны...» Признание важное для эстетического самосознания Уткина. Тем более что это словесное «кредо» подкрепляется направленностью его собственных исканий.

Конечно, не следует отождествлять наивное теоретизирование художника с его жизненным поведением. И уж совсем не стоит принимать самые искренние намерения за достижимые результаты. Возможность пресловутого «ухода от действительности» вообще иллюзорна. Она никогда не дана художнику. Даже и пассивное неприятие грубой прозаичности торгашеского уклада — тоже позиция, тоже, быть может, и невольное, а всё же участие, своеобразный протест против пошлости ненавистно-будничного буржуазного бытия.

Эпоха «послереволюционного похмелья» и тягостной общественной депрессии, наступившая в 1907—1908 годы, укрепила в Уткине, всегда весьма предрасположенном к утопизму, его стремление уйти от дисгармоничности вседневной жизни в просветлённую гармонию чистой мечты.

И в живописи, и в графике Уткина этого периода есть специфический привкус далеко не лучших черт модерна, налёт болезненно-сомнамбулической фантастики, надуманной аллегоричности. Привкус, налёт — не более... Это и «багряно-огненная» (Н. Тароватый) «Осенняя песня», с её смутными, тревожными предчувствованиями; и неотвязные наваждения волнующих своей таинственностью томительных летних снов в «Ивановой ночи»; и ощущение некоей мистической «явленности» бесплотнейших видений мечты («Утренняя молитва»); и завораживающая, осенне-прощальная, «отлетающая» мелодия уткинского «Займища». Показательна для этого периода «Молния» из собрания Вольского музея. Образ строится здесь на ассоциациях таинственно-смутных, нарочито загадочных, на том, что Петров-Водкин иронично определил, как «ласкающую жуть неопределённостей».

По счастью, П.С. Уткин довольствовался «робкими признаниями души, полюбившей сумеречные сказки» (С. Маковский), не пытаясь форсировать их звучания. Живая природа всё ещё сохраняла для него «влекущее своё очарованье». Она всегда действовала на художника целительно.

Поиски ритмико-мелодической закономерности ведутся Уткиным теперь и на материале совершенно реальной, не преображенной творческим «хотеньем» природы. Только в поисках мотивов он становится очень избирательным. Порою это поэзия «замерзших сказок» оконного стекла: прихотливая игра крошащихся, ломких линий; искрящегося льдистого голубого и матового белого; тончайшие переплетения ритмов, столь же стихийно-непроизвольных, как и сами морозные узоры. И художественное очарование уткинской «Мимозы» тоже в ритмической певучести линий, в лёгкости, неосязательности цвета. Стилизация вполне конкретного мотива, очень неназойливая, почти незаметная. «Мимоза» — живая, абсолютно натурная и вместе с тем условная, словно гобелен ажурно-тонкого тканья. Александр Бенуа не случайно определял подобные работы как «нечто среднее между орнаментальными импровизациями и этюдами природы». Ритмические повторы явно главенствуют в системе выразительных средств. Но никогда не теряется ощущение реальности образа природы, претворенной в музыку его картин. Это ощущение заметно нарастает в его искусстве последующих десятилетий.

На рубеже 1900—1910-х годов вместе с А. Матвеевым и П. Кузнецовым Уткин работает над художественным оформлением роскошной виллы Я.Е. Жуковского в его крымском имении Новый Кучук-Кой. Иные годы он подолгу живёт там с семьёй. В многочисленных рисунках и акварелях «протоколирует» складывающийся архитектурно-парковый ансамбль, интерьеры залов, комнат, подсобных помещений. Эти рисунки и акварели в большинстве своём очень подробны и тщательны. Они описательны в буквальном смысле слова. Иные из них имеют только фиксирующий, сугубо «запоминательный» смысл. Это хорошее подспорье историку или реставратору. Другое дело его пейзажные этюды и натюрморты той поры. Почти все они исключительно высокого живописного качества. Но «живописность» их совсем иная, чем в прежних его работах.

Этот переход дался художнику не так уж легко. Он никогда не был особенно тороплив в реализации своих новых идей и замыслов, вынашивал их подолгу и зачастую мучительно. «Сейчас у меня ещё нет определившегося представления о росписи в ванной комнате, поэтому я ничего не пишу Вам о моих неопределённых проектах, — сообщает Уткин весной 1914 года владельцу усадьбы. — Глицинии на восточной веранде и на выемке отцвели, а розы на выемке цветут сплошными коврами — очень красиво, но использовать их как живописный материал я пока не умею». И тут же приписывает: «Я работал, а сейчас несколько расстроен разными историями, но думаю — это ненадолго; я знаю, надо работать, но ещё знаю — надо желать работать, чтобы эта работа имела смысл и ценность».

В крымской сюите, созданной в период постепенного затухания символизма, всякая мистика исчезает. Отчетливость видения в значительной мере восстанавливается. Но просветлённо-элегическая интонация сохраняется и здесь. И если картины периода «Голубой розы» — некая аллего-

рия потусторонности, то в крымских этюдах «посюсторонность» совершенно явная: в них нет того «отлёта» в надмирные разрежённые выси, победы сверхчувственного над конкретно-осязаемым. Образы утрачивают свою эфирную зыбкость, становятся вполне овеществленными. Достигается это куда большим оплотнением цвета сравнительно с работами 1904—1908-х годов. Конечно же, это совсем не та «подспудная энергия материальности» (Г. Пospelов), которая была присуща полотнам «воинствующих антиспиритуалистов» из «Бубнового валета». Ничего общего с грузноватой телесностью изображаемых ими вещей! Материя в уткинских этюдах «легко отягощённая» и совсем не громогласная. В большинстве из них доминирует серо-голубая тональность. Иногда одна только блеклая голубизна с примесью серебристо-серого. Чаще — приглушённо-синие, коричневато-охристые, оливковые, сиреневые, но общий преобладающий и объединяющий тон голубовато-серый. В пределах единой тщательно сгармонированной гаммы тончайшие светлотные градации, сложнейшая разработка цвета. Энергия его ослаблена. Мягкое сияние красочной поверхности и придаёт это ощущение грустной нежности, свойственное всем холстам с типично уткинским настроением. Конечно же, все эти пейзажи натурны, но ведь натура-то здесь уже преображённая, пересозданная по законам красоты. Совокупностью своей они воссоздают ту реально-поэтическую среду, которая буквально на глазах Уткина была сотворена его ближайшими товарищами.

«Уткин, отходя всё дальше от „мира мечты“, возвращается к лирическому пленэру своих доголуборозовских работ», — пишет об этих пейзажах А.А. Русакова. Конечно же, к «лирическому пленэру», это очень верно, но отнюдь не «возвращается» и от «мира мечты» не уходит. Мир его новых работ иной, чем в пейзажах рубежа XIX—XX веков. Он утопически-идилличен и, при всей натурности его восприятия и передачи, глубоко проникнут мечтой о просветлении и преображении жизни искусством.

Не стоит забывать и программной целенаправленности «Свечения моря» (1915). В картине этой, символично-поэтической по своему образному решению, художник синтезировал и устремлённость к мифотворчеству, и утонченнейший пантеизм, и новую свою «оплотнённую» живописность. «Сюжет» её лишён ассоциативной усложнённости. Метафора простая, легко угадываемая: «Среди зелёных волн, лобзающих Тавриду, / На утренней заре я видел Нереиду. / <...> Над ясной влагою полубогиня грудь / Младую, белую, как лебедь, воздымала». От боготворимого художником Пушкина к символике общезначимой, к мифологии традиционной и всеохватной... И удлинившееся в сосредоточенно-молитвенном экстазе лицо всплывающей прекрасной Нереиды, и резвящийся в волнах дельфин, и крабы, и гирлянды водорослей, и светозарность самой живописи — всё получает здесь откровенно аллегорический смысл.

Но в реализации поэтической метафоры оказывается особенно важным даже и не столько собственно «описательное», изобразительно-объективное, сколько музыкально-лирическое воздействие, достигаемое продуманной ритмико-мелодической организацией холста. Благодаря ей образ отрешается от всего слишком конкретного, получает большую смысловую емкость. «Живопись хочет фрески», — прокламировал в эти годы Вячеслав Иванов. Такова была тенденция эпохи. И уткинское «Свечение моря» смотрится как значимый фрагмент монументальной росписи.

В 1910-е годы Уткин пишет немало натюрмортов. Они лишены напряжённой философичности натюрмортов Петрова-Водкина и сосредоточенной философичности кузнецовских. Им совершенно чужд мощный напор материально-чувственной стихии натюрмортов Кончаловского или Машкова, где каждый предмет явлен «весомо, грубо, зримо». В них нет ни бравурности, ни бубнововалетской «концентрации видимого». Напротив, они кажутся как бы слегка «расслабленными».

Уткин особенно охотно пишет цветы. И не только букеты, но и своеобразные натюрмортно-пейзажные композиции в пронизанной светом, «дышащей» среде. Невесомо-лёгкие, лучащиеся или переливно мерцающие, они окружены воздухом, буквально утоплены в нём. Мастер в этих пленэрных натюрмортах передаёт не только материальность травы, листвы, стеблей и цветов,

сколько трепет живой, вечно изменчивой жизни. «Пейзажность» уткинских «Цинерарий» или «Колокольчиков» рождена самим складом его художнической натуры, прирождёнными особенностями дарования. Совсем не случайно Петров-Водкин вспоминал, что даже и училищный натуралист Егор для молодого Уткина — «лишь пейзажная форма».

Месяцами живя в Крыму, наездами бывая в Саратове, и саратовскими рецензентами выставок, и столичными петербургскими критиками Уткин воспринимался одним из характерных московских живописцев. Весной 1916 года в альманахе «Московские мастера» воспроизводится одна из программных его картин — «Свечение моря». В мае 1917-го он, наряду с П. Кузнецовым, входит в организационный совет Союза художников-живописцев Москвы. Но послереволюционный период жизни художника почти целиком (исключая лишь самые последние годы) был связан с родным городом.

В мае 1918 года Отдел изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения поручает Уткину и А.И. Кравченко организовать при саратовском Совдепе коллегия изобразительных искусств. 22 июня она была создана. В этом же году ему было поручено руководство школами живописи и рисунка при саратовском Отделении искусств совета народного образования. Он стал и первым уполномоченным по делам местных Свободных государственных художественных мастерских, возникших на базе расформированного Боголюбовского рисовального училища. Осенью 1918 года ещё комплектовались штаты руководителей мастерских, шёл набор учащихся. А год спустя, в ноябре 1919 года, уже была объявлена первая выставка работ учащихся этих мастерских, самых крупных в провинции, по сведениям отдела ИЗО Наркомпроса.

Уткин значится первым в списке членов комиссии экспертов, созданной тогда при Радищевском музее. Его оставляют временным хранителем музея на срок командировки А.И. Кравченко на съезд музейных деятелей в Москву.

Руководителем художественных мастерских Уткин оставался весь наиболее трудный организационный период, до середины 1920 года, когда его сменил на этом посту В.Н. Перельман. Одновременно он непосредственно руководил одной из творческих мастерских.

По утверждению Б.В. Миловидова, именно П.С. Уткин предложил проект завершения первого памятника «Борцам революции» — три скрещённых винтовки и солдатская каска (1918). Это было необычайно напряжённое время в жизни революционного города, ставшего прифронтовым. Свидетельство тому поэтический отклик вернувшегося в родные края Петра Орешина: «Выстрел — и над Волгой кипень облаков, / Выстроил Саратов тысячу штыков. / Пушки — на верхушки Соколовых гор. / Звякнули винтовки — ставни на запор». «Летом 1919 года фронт настолько приблизился к Саратову, что в тихие летние ночи, выходя во двор, мы слышали гул приближающейся орудийной канонады. Саратов готовился к эвакуации» (В.Н. Перельман).

Уткин не только мужественно переносил все тяготы сурового времени, но и находил в себе силы ободрять и поддерживать других. Его художавую «донкихотовскую» фигуру видели в те дни и на митингах, и в нетопленных мастерских, складских помещениях, канцелярии, и на этюдах в окрестностях города, и вместе со студентами на строительстве оборонительных рубежей на подступах к Саратову. «Костлявый мечтатель» в условиях прифронтовой полосы поневоле вырастает в энергичного деятеля.

Впрочем, со временем Уткин охотно уступил все свои «начальственные» посты. Он целиком отдаётся чисто педагогической работе. Его воспитанники с величайшей благодарностью вспоминали своего учителя, быть может, несколько бессистемного, но всегда поэтически-вдохновенного в беседах о «святом ремесле», заражающего всех своей увлечённостью, своим тихим и ровным, но поистине неиссякаемым творческим горением. «В мастерской Уткина атмосфера была чрезвычайно лёгкая: он нас не стеснял и не навязывал своего. Работалось легко и радостно, несмотря на все лишения того времени. Особенным вихлянием не увлекались. Рисунок был как рисунок, и живо-

пись живописью», — вспоминал М.А. Аринин. С 1921 по 1923 год Уткин руководил также студией изобразительных искусств местного Пролеткульта. В 1922 году саратовский отдел Всерабиса присвоил ему звание заслуженного героя труда.

Положение Уткина в художественной атмосфере Саратова первого послереволюционного десятилетия было по-своему исключительным. Безусловной победы крайне левые не получали здесь никогда. «Директория новаторов» не была диктаторской. И объясняется это наличием уже давно сложившейся и всё ещё достаточно жизнеспособной художественной традиции, идущей от Борисова-Мусатова, а также возвращением сюда в 1918 году целой группы значительных мастеров, далёких от футуризма или супрематизма: П. Уткина, А. Кравченко, М. Кузнецова, А. Савинова. Всё это придавало преобладанию «левых» характер несравненно менее агрессивный, чем в иных местах. А их преобладание ощущалось всюду: и в творческих дискуссиях, и на выставках, и даже в учебном процессе. Групповые, узкоэстетические тяготения и связи не играли в Саратове такой роли, как в столицах. Там — резкая поляризация сил, здесь — самые неожиданные общности.

С отъездом в начале 1920-х годов Ф. Константинова, А. Карева, М. Кузнецова, А. Кравченко, А. Савинова и ряда других преподавателей влияние Уткина на молодых художников неизмеримо усиливается. Его мастерская переполнена. К нему стекаются ученики других мастеров, даже и от необычайно популярного в те годы В. Юстицкого, как это было с Б. Кушельманом или А. Скворцовым. «К Петру Саввичу шла учиться всегда лирически настроенная молодёжь — любители грустных саратовских волжских песен, нежных гамм. Мастерская его всегда утопала в голубых лирических „обстановках“, аромате нежности, грусти и ласки» (Д. Загоскин). Саратовская пресса тех лет, отдавая дань заслуженного уважения «такому крупному европейского имени художнику», отмечая изысканную музыкальность его колорита, неизменно твердит и о слишком явной близости или даже подражательности Уткину в работах многих его несомненно талантливых учеников. Чаше интонация газетных статей сочувственно-ободряющая, но порой и весьма настороженная: «Не слишком ли много тишины, товарищи? Голубой тишины, да ещё в золотых багетных рамках! А что, если тихие райские песни некоторых учеников Уткина — эстетическое недомогание, уход из мира реального в мир бестелесной романтики?»

Тревога явно преувеличенная. Опасность таилась, пожалуй, в другом. Многие уткинцы шли по линии наименьшего сопротивления: «иных миров знакомое зерно» (А. Белый), которое открывалось старшему мастеру и в самом простейшем пейзажном мотиве, оставалось для них чем-то сторонним и даже чуждым. Ученики заимствовали у Уткина лишь внешние стороны — приёмы письма, излюбленную гамму, не постигая глубокой внутренней обусловленности построения образа в его полотнах. Далеко не каждый из них мог быть носителем того «озарённого мироощущения», того «деликатного чувства любви и всеприемлемости мира», которые всегда были присущи их учителю. Не у всякого могли сочетаться столь неожиданным образом величайшая рафинированность чувствований с доверчиво-детской наивностью и непосредственностью. Красивый рассказ Загоскина об одном из эпизодов саратовского периода, когда ему привелось самому наблюдать Петра Саввича Уткина, который ненастным холодным днём чутко «слушает осень», — проясняет многое. Уткинские питомцы хорошо научились видеть осень, но так и не овладели куда более трудным искусством слышать музыку осени, воссоздавать душу её. Глубокая сосредоточенность и тончайшая одухотворенность уткинских созерцаний была им не по плечу.

Преподавание, отнимавшее много времени и сил, не очень-то стимулировало творческую активность П.С. Уткина. И всё же в эти годы им было создано немало превосходных работ. Он неоднократно выступал на разных саратовских выставках, состоял членом столичного художественного объединения «4 искусства». Заметного перелома, резкой смены творческих принципов в его искусстве той поры не последовало. И хотя завершающий этап всё же несколько отличается от предыдущих, мастер охотно экспонировал вместе как новые свои полотна, так и произведе-

ния 1900—1910-х годов. И никакой стилевой разноголосицы при этом не возникало. Ибо наследие Уткина отличает столь необычное в эту эпоху лихорадочных метаний единство лирической тональности.

1920-е годы не поколебали основ поэтической системы художника. Он пишет пейзажи, пронизанные живым ощущением родной природы. Окрестности Саратова, всегда довольно легко «опознаваемые», — тема почти всех его тогдашних работ. Но точные реалии конкретного мотива, явственное ощущение его чувственной данности не меняют преимущественно субъективного характера искусства Уткина. Конечно, натурные этюды этого времени — совсем не то, что прежние его «живописные симфонии». Нет в них ни субъективно-интуитивистского пантеизма, ни изощрённой метафоричности. Поэтичность тут не извне привнесённая, она в самом характере восприятия мотива. Но это и не простое «списывание» с природы. Образ природы в них всегда эмоционально содержателен, всегда ощутимо воздействие изначального лирического посыла, в корне видоизменяющего повседневную, обыденную видимость реального мотива. Здесь Уткин, быть может, ближе не только к мусатовской живописности, но и к его чудесному дару — сугубо натурное, чувственно-осязаемое воссоздавать поэтически преображенным.

Уткинские пейзажи «Осокорь», «Пруд», «Синий пейзаж», «Охотники» — тоже очень музыкальны, хотя их «мелодизм» и не столь очевиден. В них нет и особой загадочности. Здесь больше благоговейного, простодушно-восторженного отношения к природе, чутко откликающейся на переживания художника. Отсюда такая задушевность их тихой и чистой поэзии. Словно звучит прозрачная, чарующе-нежная мелодия, рождающаяся из тишины.

Эти пейзажи, в чём-то очень близкие друг другу, многим и различаются между собой. В «Осокорь» намеренная приглушённая цвета, мягкая маревность. Образ здесь потенциально метафоричен, хотя и воспринимается вполне натурным. В других вещах цвет звучит несравненно интенсивнее, в них больше конкретности, порою с оттенком жанровости («Синий пейзаж»). Наиболее натурно достоверным является «Пруд» с яркой, словно бы только что омытой изумрудной зеленью травы и деревьев, Он радуется трепетной игрой светоцветовых рефлексов, кажется удивительно свежим и непосредственным. Однако «непосредственность» здесь не совсем этюдного толка. Как и во многих его работах любого периода, в нём нечто большее, чем проста первичный эмоциональный отклик на увиденное. Его этюды, как правило, отличаются такой глубиной лирического вчувствования в мотив, которая придаёт им значение «картинности». К.С. Петров-Водкин отметил удивительно точно: «Но в этом и была особенность работ Уткина: их удуманностью и построением недосказанных ещё форм они вырывались за порядок этюда „по поводу“ и делались самоценными».

Особняком в творчестве Уткина стоит картина «Красноармейцы-лыжники» — любопытный пример первого подступа к новой тематике, немного наивная попытка выступить в жанре, который был непривычен и, более того, несроден ему. Замысел картины, видимо, связан с каким-то заказом: именно в этот период Уткин руководил оформительскими работами к годовщине Красной армии. Этот опыт нельзя считать неудавшимся. В картине есть и колорит эпохи, и хорошо переданная беспредельность заснеженной мгlistой равнины, по которой движется отряд.

Художник величайшей искренности, Уткин никогда не изменял своему призванию. По словам его ближайшего друга живописца А.И. Савинова, «это был поэт, всем своим существом; воспринимающий и утверждающий прекрасное и здоровое в каждом миге, в каждом движении жизни, органически прогрессивный художник, всегда и всюду у своего рабочего станка и в быту — без раздвоений, целостный талант и человек». Искусство П.С. Уткина, пройдя жесточайшую проверку временем, оказалось необходимым сегодняшнему человеку с его усложняющимися духовными запросами и завоёвывает всё новых и новых поклонников. Необычайно плодотворным оказалось и его воздействие на развитие саратовского пейзажа, которое ощущается и поныне.

«Какие дали голубые!» *

* Годы и люди. Вып. 5. Саратов: Приволжск. кн. изд-во, 1990.

«В детстве я рисовал, как все дети. В Саратове был музей живописи, который назывался Радищевским. Я переступил его порог ещё очень маленьким мальчиком. Картины, висевшие там, меня поразили, показались мне чудом», — так начал книгу своих воспоминаний («Вчера, позавчера») известный советский художник Владимир Алексеевич Милашевский. И в этой книге, и в его литературных публикациях последних лет, и в многочисленных письмах мастера, связанных с подготовкой его персональной выставки в родном городе, и в неопубликованной серии мемуарных его очерков («Записки пятилетнего») — всюду постоянным лейтмотивом его рассуждений остаются Волга, Саратов, Радищевский музей. «До сих пор помню осенний день нашей саратовской звенящей осени, без туманов, с небом без единого облачка. Все безжалостно ясно, нет ни молочных, ни розовых дымок».

«Древняя земля правого берега Волги. Отвесные обрывы. Жутко смотреть вниз с Соколовой горы, близко подойти к краю — вдруг сорвешься». <...> «Какие дали голубые, уходящие в бесконечность! Какие жестокие ветры, морозы и невыносимая жара!» <...> «А чердаки! Какие голубые дали открываются за Волгой, когда смотришь из их окон или отдушин. Как много значили эти чердаки в жизни нас, мальчишек». От собора идёт по взгорью длинная улица — Большая Сергиевская. Всё, что направо от неё, если идти на юг, называется улицами, всё, что налево, к Волге, улицами не называется, — Это „взвозы“, так как по ним въезжают с товарами, взвозят их с Волги, вверх к городу и его улицам».

Цитировать пейзажные зарисовки из книги Милашевского можно довольно долго. Но родной город запомнился ему не только с внешней своей стороны. Выросший в семье, оказавшейся в центре культурной жизни Саратова, он удивительно почувствовал и особую духовную атмосферу, сложившуюся здесь ещё в прошлом столетии: «Саратов не совсем та провинция, которая обрисована в литературе нашими классиками. Не провинция чеховских Беликовых, сологубовских Передоновых, хотя, конечно, и они были. Но было и что-то другое, отличное от рядовых провинций. Саратов имел свою „блётскость“, как говорят знатоки лошадей конессеры про коней особых качеств. Саратов был город с некоторой неповторимостью». В рукописи книги было сказано куда определённое и жёстче: «Нет. Саратов не общая серость провинции той эпохи. Он отличался от прочих „пенз“».

Это восторженное отношение к городу своего детства Милашевский сохранил на всю жизнь: «Не дураком родился, да ещё и 1-е Саратовское реальное училище окончил, где учили размышлять, а не запоминать!» — заметит он в одном из писем. А в другом обиженно предостерегал не преувеличивать его оторванность от своих корней: («Так что не думайте, что если я почти не учился в Боголюбовском рисовальном училище, то рано порвал свою связь с Саратовом. Это у Вас создано неправильное представление!») Читая же всю дюжину очерков «Записки пятилетнего», понимаешь, как глубока была его укоренённость в саратовской почве, какую живую связь с ней он сохранял до последних дней своей жизни и какое осязаемое влияние оказала она на всё его творчество.

Милашевский прославился, прежде всего, как талантливый художник сказки. Нарядные и озорные его иллюстрации, где «Русь былая сливается с небывальщиной» (К.А. Федин), покорили не только маленького читателя, но и таких искушенных знатоков книги, как академик

А.А. Сидоров или Корней Чуковский. «Будь я директором Детгиза, я заказал бы Вам толстую книгу сказок — русских и западных, — чтобы она долго оставалась в памяти и совсем юного, и значительно повзрослевшего читателя», — писал художнику поэт Всеволод Рождественский.

Для самого Милашевского успех этот был скорее приятной неожиданностью. «Как это случилось, — раздумывал он, — что иллюстратор Диккенса, Флобера и даже Салтыкова-Щедрина... вдруг стал сказочником?» Он считал себя прежде всего правдивым и метким изобразителем быта. Мастером точной детали. Фантастическое всегда обостряется реальным и в сказочных его иллюстрациях. Вспомним хотя бы один из его листов к ершовскому «Коньку-горбунку». Чудо-юдо рыба-кит! Огромный и добрый морской великанище. На таких земля держится и весь крестьянский мир стоит. Не сказочный только мир, но и всамделишный. С его угольями и погостами, с рощами берёзовыми и озёрами, с церквушками и трактирами. Пейзажи Милашевского вполне реальны, даже если они — лишь фон для сказочного действия. И герои его тоже реальны: это русские лукавые крестьяне, русские бывалые купцы, спесивые бояре, блудливые попы. Жизненная убедительность сказочных персонажей и ситуаций — характернейшая особенность творческого мышления художника. Не случайно более всего удалась ему пушкинская «Сказка о попе и работнике его Балде» — «самая не волшебная, а почти бытовая», по словам мастера. Но путь Милашевского к сказке был очень непростым и долгим.

А начинался он в Саратове, где мальчиком сделал первые свои рисунки, где впервые ощутил тот совершенно неповторимый уклад народной жизни, который оживает даже в самых сказочных его иллюстрациях. В своих письмах Милашевский объясняет неожиданный уход в сказку как что-то совершенно вынужденное в условиях, когда после речи А.А. Жданова сказывалось засилье официального академизма, «и чтобы существовать, вести бытие художника, надо было как-то тупеть, мешаниться». «Помню, пришёл я, — вспоминал Милашевский, — в „Гослит“, и мне главный художник И.В. Ильин говорит: „Читали статью Стецкого в „Правде?“ — Нет, не читал! — Напрасно! Вы знаете, как я ценю Ваше дарование. Ваши акварели у меня на стенке висят рядом с Бенуа, Добужинским, Серовым и Врубелем... А всё-таки скажу: больше так рисовать, как Вы рисовали раньше, нельзя! Я не буду их оплачивать!“» Когда, по словам художника, «натурализм воцарился дикий», он «изобрёл для себя уход в сказку, и детские впечатления сыграли свою роль». Он словно оправдывается в этом вынужденном повороте своей художнической карьеры: «И Пушкин „уходил“ в сказку от николаевского режима! Римский-Корсаков, Глинка, Лядов! Неужели это всё пошлость?»

Выход в сказку оказался спасительным для художника. Сказка не сковывала полёта фантазии, не требовала натуралистического жизнеподобия. Он приступил к работе над сказками (сначала пушкинскими, а потом и народными) по заказу Гослитиздата, а вовсе не по своей воле. И хотя он был уверен, что это не его «амплуа», что сказка ему «не по голосу», оказалось, что это не так. Работа постепенно увлекла его. Сказка всколыхнула глубинные слои его памяти, уводившие в давнюю пору саратовского детства: к незабываемо-ярким впечатлениям от нестеровской картины «За приворотным зельем» в Радищевском музее, от роскошного издания «Василисы прекрасной» с рисунками И.Я. Билибина, которая поразила его в раннем детстве, от первой поездки с мачехой на пароходе по Волге. Он сам показал этот «ход» к сказке и в книге воспоминаний, и в письмах, и в своём мемуарном эссе «Золотой петушок». «Живя в Саратове с ранней поры впечатлений бытия, я не могу даже вспомнить, когда впервые сел в лодку или взошёл на палубу парохода, и эта стихия воды вошла в мою душу.

Волга, её берега, села, деревни, горы, поросшие лесами, её «обрывы», так причудливо отражающиеся в вечно бегущей воде, прочно вошли и отразились в моей памяти. Отразились и люди: «свои», живущие на её берегах, и чужестранцы, для которых волжские воды были путей-дорогой. Древний великий путь человечества».

Он очень хотел, чтобы это эссе было опубликовано в каталоге его саратовской персональной выставки: «...Волга как-то расширила мне глаза на мир, сказка в том раннем возрасте (6-7 лет) как-то сплеталась с людьми разных стран, Волга когда-то была великим путём человечества — теперь она внутренняя река», или ещё: «...я описываю Волгу, путешествие на пароходе... Сам этот конгломерат наций был сказочным; я ехал рядом с каютой, где сидела „шемаханская царица“».

Сказочными были в годы саратовского детства и прогулки по городу с няней-староверкой, немного аляповатые затейливые вывески в гостином дворе, нарядные, расписные церкви, казахи в малахях, со своими верблюдами прибывшие из заволжских степей, беляны «все в кружевах деревянных, как невесты убранные», эти плавающие универмаги и универсамы той поры, медленно спускающиеся по завершении знаменитых ежегодных ярмарок от Нижнего к Астрахани, разноцветные «исады» под самой Соколовой горой — домики на плотах со специальным отверстием в полу, чтоб доставать из воды живую, бьющуюся в садках рыбу. Да и весь быт большого и шумного волжского города представлялся наивному, но жадному детскому взору по-сказочному красочным, почти фантастичным. И все эти впечатления как бы очнулись через много десятилетий в иллюстрациях к сказкам, да и не только к ним.

В качестве эпиграфа к одному из очерков «Записок пятилетнего» Милашевский взял слова Александра Бенуа: «Ах, если бы можно было снова оказаться в эпохе собственного детства! Этот мир, всё ещё где-то в нас живущий! Как хотелось бы в него войти, „погулять“ в нём!» Именно такую попытку вернуться в пору своего саратовского детства сделал Милашевский в своих всё ещё не опубликованных «Записках пятилетнего». Они интересны и для истории города, и для истории творческого становления художника.

Вот идёт пятилетний Володя Милашевский с няней Грушей от своего дома, что на горах, к узенькому мостику через Глебучев овраг. «Мост перешли, идём в гору, и вот на правой руке стоит очень смешной и занятный дом. Дом не дом, церковь не церковь. Окошки наверху круглые, и в середине их вниз висюльки с язычками свешиваются. Между окнами столбики в виде бадеек из-под простокваши. И много-много кирпичей из стены выступает углами. Ерошатся! Около входа икона висит — „Богоматерь“. Это я знаю. Над ней железная полукруглая крыша. Конец её весь вырезан, уголки жёсткие торчат. Крыша — это чтобы Богоматерь под дождём не мокла и чтобы снег личика её не облеплял. Под иконой кружка на болтах и обруч железный с тяжёлым замком. Это деньги туда надо класть, и они с гулом на дно будут падать: копейки, семики, алтыны и тяжёлые пятаки. Но Груша что-то не очень в кружку деньги бросает. Не хочет послушать, как они будут на дно падать. — „Это Киновея“, — сказала Груша. Какой радужный звук, точно птица золотая пролетела с розовыми перьями на головке. Райская птица нездешняя! Киновея! А что это такое?— А это наши с вашими попами здесь спорят. У нас тоже есть такие, все писание превзошли, ни одного словечка не уступят. Старички люди правильные. А у вас неправильные, непутёвые, казённые. Ох! Какое слово! Вроде казни, то есть убийства живого человека!»

Кажется, что последнюю строчку диктовала не столько память, сколько весь опыт нелёгкой и очень непростой жизни Милашевского. Вспоминаются строки его письма: «Я буду очень Вам благодарен, если найдутся „новые и свои“ слова о моём искусстве, кстати сказать, очень сложном! Меня били палкой по голове в лучший период моей жизни, когда во мне всё „цвело“. Отсюда и „сложность“, она не внутренняя сложность, происходящая от неуверенности или спутанности самой психики художника. Нет, я человек довольно твёрдый! Но если тебя бьют, угрожают голодом! Рвут и уничтожают 16 рисунков портретов, купленных в литературный музей? То „сложность“ очень большая, происходящая от внешних обстоятельств. Или быть художником-профессионалом, или менять профессию!» Что и говорить, ненависть к казенщине художником выстрадана.

Вернёмся, однако, на саратовские улицы конца прошлого столетия. Вот Володя и Груша поднялись к Московской улице и повернули направо к аптеке: «Аптека тоже хороший дом, но до

Киновеи ему далеко, бадеек нет и кирпичи не выступают нарядно и хитро. К двери лестница идёт, полдороги занимает. Всем обходить эту лестницу надо. Лестница на второй этаж ведёт, с железными перилами, ступеньки все в ледышках, того и гляди, поскользнёшься, упадёшь. Груша меня за руку держит. Лестница с двух сторон горкой устроена. И с того боку можно подойти к двери. По ту и другую сторону два окна большие. А посередине окон шары с какой-то цветной водой. В одном шаре зелёная, в другом — малиновая».

Здесь внутренний монолог внезапно обрывается, поток воспоминаний, воскресивший ощущения и мысли пятилетнего Володи, закономерно подводит к одному из лирических отступлений, вкрапленных в основной текст «Записок пятилетнего», отступлений с раздумьями человека, неторопливо подводющего итоги прожитого и пережитого: «Пройдёт много-много времени, и я изображу эти шары в иллюстрации к „Мадам Бовари“ в окнах аптеки Омэ. Сам Флобер описал эти шары. А ведь я, рисуя аптеку Омэ, помнил и Грушу, и эти шары, и эту лестницу. Однако, как это чудесно, что впечатления мальчика Володи какими-то тонюсенькими ниточками привязаны к ощущению мира такого большого, зрелого, состарившегося Володи. И ведь не рвутся же они».

Но вот повезли Володю к праздничной службе в огромном великолепном соборе. Какой цепкой оказалась его память! Как удерживала она столько лет бесчисленные подробности! И как это пригодилось ему в его последующей работе художника: «Собор у Липок хороший, так папа сказал; его тоже строил какой-то „петербургский“, не знаю кто. Сам в Саратов приезжал и строил. Кругом с четырёх сторон столбы белые, папа говорит, что он хотел как будто „римский храм“ выстроить. Если дом ещё лучше, чем петербургский, — то „римским“ называется. Но папа не любит объяснять, а смеется и говорит: „Потом узнаешь всё, и римский храм даже“. Над самыми столбами вроде перекладины, в перекладинах окошечки сделаны, а из каждого окошечка мужик бородатый на улицу смотрит. Некоторые, конечно, в Липки смотрят. А кто-то и на Волгу, и на саму Покровскую слободу. Но не живые мужики, а тоже сделанные, белые, вроде игрушек, и рассматривать их очень весело! Папа сказал, что это — „ратники двенадцатого года“. Но что это такое... не сказал. Вот это и есть „храм“, а все остальные городские церкви у нас обыкновенные, только в разные краски выкрашены».

Многочасность открывающегося перед мальчиком мира, яркая и как бы самостоятельная жизнь цвета, не только по-разному окрашивающая предметы, но и меняющая впечатление от них, несущая в себе определённое настроение — угнетающая или радующая — во всём этом угадывается зрение завтрашнего художника. Врождённая способность, получившая свое развитие с первоначальных саратовских впечатлений. Вот замечает он, как в вокзальном газетном киоске «горит, сверкает открытка золото-красная» — репродукция одной из картин художницы Якунчиковой. «Она горела ярким светом, что-то красное, золотое, белое! Точно костёр в степи ночью... <...> Белые башни с острыми, высокими крышами, стены с какими-то дырочками, за ними церкви: золотые, тёмно-синие купола со звёздами. Как красивы эти церковки! Они такого цвета, что хочется заплакать от счастья. Бордово-красные, как вино на именинах, как остатки варенья, вишнёвого, малинового, лежащего тонким слоем на белом блюде! А купола блестят настоящим золотом, чуть-чуть отодвинешься в сторону, они из светлого в темное превращаются. Я смотрю на эту музыку цвета, нарядную, ликующую, но и какую-то грозную, боевую...»

Он будет любоваться перед сном золотыми куполами церковей с купленной ему отцом открытки Якунчиковой, впитывать в себя краски «этой золотой и бордовой песни». И трудно сказать, то ли репродукция с картины обострила внимание художника к нарядной красочности саратовских церковей, то ли живые впечатления сделали его таким восприимчивым к эмоциональному воздействию цвета в произведениях профессионального искусства. Непосредственное восприятие гораздо цепче, вездливее, именно оно питает последующее творчество мастера.

А пока, всё ещё пятилетний, он едет в коляске рядом с мачехой, которая отправилась за покупками: «Едем к гостиному двору. Кругом дома столбы. Под столбами народ ходит, а высоко на

втором этаже на столбах тоже пол настелен, и на нём тоже народ ходит. Смотрят товары, покупают гостинцы. А кругом вывески повешены. Золотые буквы, иногда картинки: человек в шубе или барынька в шляпке, а то и просто золотой сапог висит... <...> Мы останавливаем своего серого у столба, на котором проволока натянута. Против него около двери китаец во весь рост нарисован на жестянке. На синем небе, в юбке, в жёлтом балахоне, глаза узенькие-узенькие, щёлки. Коса, как у девушек, только видно, она жёсткая, узенькая и блестит. И усики, как у таракана! У наших девушек коса мягкая и не блестит. А над головой у китайца смешные три загогульки, мама сказала, что это „Чай“. У ног китайца ящик лежит».

Нам сейчас невероятно трудно реально представить себе, какую роль играли эти призывные рисованные вывески в жизни тогдашнего русского города. Как ориентировали они не очень-то грамотных городских обывателей и приезжавших на торг крестьян. А сколько советских живописцев старшего поколения, особенно выходцев из глубинки, вспоминали, что подобные вывески были для них в юные годы не только важнейшим элементом завлекательной рекламы ремесленников и торговцев, но также и первыми художественными впечатлениями, единственными, которые только и можно было получить во многих уездных городках. В начале двадцатого столетия своей наивной, подчас довольно-таки аляповатой выразительностью вывески эти были особенно притягательны для многих мастеров русского авангарда, нашедших опору своим исканиям в тогда ещё живой и действенной традиции городского изобразительного фольклора. Затем интерес к вывеске упал: потянулись десятилетия, когда и рекламировать было практически нечего, да и постепенная ликвидация неграмотности делала утилитарное назначение рисованной вывески всё менее актуальным. И как примета ушедшего быта, она «воскресала» в картинах и кинофильмах, театральных постановках и книжных иллюстрациях. А где-то с 1960—1970-х годов началось пристальное научное изучение старой вывески как одной из форм неофициальной, «низовой» культуры русского города. Своими воспоминаниями Милашевский наносит ещё один — саратовский — штрих на ярко воссоздаваемую им картину русского провинциального быта.

...Мальчику уже надоело разглядывать китайца. А мачехи с покупками всё нет. И кучер Михайла отошёл к «казёнке». Холодно и скучно. Но вот он повернулся, и сразу появилась пища глазу и уму: «Рядом, против гостиного двора собор стоит.. Он Старым называется. Новый собор очень красивый. Старый тоже хорош, хотя, конечно, ни столбов, ни мужиков под крышей, как у нового, у него нет.. Но зато нарядный весь. И колокольня, как большая игрушка, с дырками вроде цветов шиповника и окошечками. Через отдушины колокола видны. Весь он узорчатый, как пряник, в бордовую краску выкрашен. А столбики все белые. И картинка большая, разноцветная над дверью! Там и синие, и жёлтые, и зелёные одежды на людях, они святыми называются. А может, он и покрасивей большого белого собора! Папа говорит, что при „Самозванце“ построен! При „Самозванце“. Ну и понятно, что он такой, точно звенит весь!» Сколько таких вот «звенящих» соборов появится потом и в иллюстрациях к сказкам, к произведениям русских классиков, в городских пейзажах Москвы, Рязани и других городов, в многочисленных волжских акварелях 1920, 1930 и 1940-х годов. Все они очень разные, и все в чём-то очень похожи на поразивший будущего художника в детстве саратовский Старый собор.

Ещё один путь от воспоминаний детства — беляны. Их приход в первые дни октября всегда будоражил город — ожидалась широкая распродажа по бросовым ценам товаров, оставшихся нереализованными на Нижегородской ярмарке. Мальчику Володе передавалось это общее возбуждение, но его не покидает всегдашняя приметливость, его интересуют прежде всего сами беляны: «Красивые-раскрасивые... беленькие, из свежеструганного дерева построены дома на баржах, с крышами нарядными, все в зазубринках, с кружочками-уголочками, выкрутасинками над окошками. И ещё какие-то брусья резные, косо поставленные, подпирают верхнее помещение. <...> Беляны уж хорошо видны, как девушка в подвенечном платье, только кружева у них не матерча-

тые, а деревянные. Если же близко подъехать, то они все разные. И крыши разные, и столбы, которые в середине прохода поставлены, тоже с разными украшениями и резьбой...»

Белянам Милашевский посвятил одно из самых пространных и самых объясняющих своих отступлений: «Строили их знаменитые семёновские плотники, авторы резных оконных наличников и карнизов под крышами, причудливых ворот. Их же обычно приглашали ставить павильоны „в русском стиле“ на всевозможных выставках. Эти мастера-художники, соединяющие искусство плотника и резчика то дереву, делали беляны. Строили они их как дома-сказки, самый вид которых должен был поражать и восхищать жителей сел, деревень, слобод, посадов, городишек и городов великой Волги. Своим видом они должны были будить чувство поэзии, сказки, которое дремало где-то в человеческих душах или было засыпано (под тяжестью забот и нужд, жизни-труда, жизни-будней). Вся архитектура белян говорила: „Ну, пришёл красный денёк, размахнись душа, разогни натруженную спину, купи себе то, о чём давно мечтал. Купи новую дугу, новый хомут. Жене и дочке новый платок с „пукетами“, с „розанами“. Малолетним — пряничек и деревянную раскрашенную игрушку — конька или „дуру-барыню“. Не единым хлебом жив человек, а и вот этим нарядным узорочьем: дугами и сундуками, картинками, чтобы приклеить их к внутренней стороне крышки сундука или на стенку повесить. Словом, эти плавучие дома, когда они появлялись из-за поворота, вселяли в Душу человека радость».

Милашевский не случайно так настаивал, чтобы в каталог саратовской выставки были включены страницы с его рассказом об истоках иллюстраций к сказкам: «Это в какой-то мере объясняет, что не просто „халтура“ это для меня». Начавшись в значительной мере вынужденно, работа над «сказками» постепенно захватила художника, стала желанной и увлекательной. Он пришёл к ней в том возрасте, когда человека неизбежно тянет оглянуться на пройденный путь и особое внимание уделить самому его началу. И это благотворнейшим образом отразилось на его работе: «Чтобы рисовать „сказки“, надо разбудить что-то у себя там, в глубокой кладовой духа, а не делать перерисовки в музеях». Действительно, в «перерисовках не было особой надобности: выручали богатство жизненных впечатлений художника, накопленных с раннего детства, и потрясающая память, удерживающая мельчайшие детали. Но не только детали: Милашевский сумел сохранить в себе — и это важнее любых деталей! — и то впечатление, которое оказали на него в детстве встречи с памятниками архитектуры, образцами народного искусства, живописными полотнами.

Вон он (мальчиком семи или восьми лет) поднимается по парадной лестнице Радищевского музея. Вот он застыл у картины М.В. Нестерова, которая приворожила его «своей таинственностью и надолго запала в душу, что-то в ней будя красивое, непонятное и влекущее». В книге воспоминаний он довольно точно — и по сюжету, и по колориту — восстановил по памяти образ поразившей его картины. Восстановил и тогдашние свои эмоции: «Мне никто не объяснял значения этой картины, но сам звук названия был таинственен и прекрасен. Он звучал, как музыка в своей непонятности. „Приворотное зелье“! Темы „русского стиля“ производили на меня потрясающее впечатление. Я хорошо это помню. Они запали в душу на всю жизнь. И долго-долго лежали: где-то под спудом. До шестидесятилетнего возраста...».

Но не только темы пресловутого «русского стиля» запали» в душу художника в годы его саратовского детства и юности, но и реалии повседневной городской жизни в будни и праздничные дни, многообразие ярких человеческих характеров, сложность и запутанность жизни взрослых, остроту социальных контрастов и попытки передовых людей, рискуя собой, изменить существующие порядки. Здесь, в Саратове, «увидены» им и персонажи других, совсем не сказочных, его иллюстраций. Семья будущего художника поселилась «на горах» — городской окраине, «где живут мешане, бондари, шорники, базарные торговцы, рабочие с колокольного завода Кувшинникова». Он ходил с отцом на завод и «видел, как льют из меди колокола». Место, где стоит их дом, мальчику нравится: «У нас с гор всё видно: Волгу, Увек»; в доме часто собирались гости, вели непонятные

разговоры, горячо спорили и часто пели. Один из таких вечеров особенно запомнился Милашевскому. Гости красиво опели, а Володя выбежал за калитку. То, что он увидел, поразило его: «Около нашего забора стояла кучка людей в серых трепаных пиджачках или просто в рубашках и мятых серых брюках, некоторые в опорках, а то и просто босиком. Они пригнулись и смотрели в щели забора, отпихивая друг друга, если кто-то долго влипал глазом в щелку. Видеть они ничего не могли, глаза жадно смотрящих упирались в листья, иногда между ними проникал свет от лампы, больше ничего. И они смотрели, смотрели на этот свет из беседки, как на чудо. <...> Наш сосед, бондарь, принес скамеечку, сел спокойно, опустил руки на колени, голову опустил в глубокой задумчивости, в щелку смотреть не старался. Его взгляд был обращён к Волге, к Уевку, к огонькам пароходов, которые в темноте подплывали к Саратову...

Я нашего соседа изобразил много-много лет спустя... это — Тиунов из „Городка Окурова“.

В этот момент сильный голос папочки перекрыл все другие голоса:

„И умер бедный раб у ног / Непобедимого владыки! “

И дальше, почти не останавливаясь:

„А царь тем ядом напитал / Свои послушливые стрелы / И с ними гибель разослал... “

Слово „царь“ и слово „гибель“ ясно разносились над пыльными крышами, над скверными окошечками окрестных домишек».

Стоит подробнее рассказать о родителях художника. Отец Владимира Алексеевича был активным деятелем освободительного движения. Догадывался ли он, что жандармы пристально следят за каждым его шагом? Во всяком случае, нелегальной деятельности не прекращал, а из своих взглядов на многие стороны тогдашней русской жизни особого секрета не делал. Мачеха явно разделяла его убеждения. Точно так же, как и умершая его родами мать. По свидетельству художника, его родители познакомились в одной из студий Саратовского общества любителей изящных искусств: «Вместе читали роман „Что делать?“. Времена идиллические, в классическом русском стиле... Завеса будущего плотна и прочно скрывает от людей все радостное и горькое... Они не знали, что у них родится сын, который первый проиллюстрирует роман, являвшийся их путеводителем в жизни. Четвертый сон Веры Павловны... я изобразил его!»

Маленький Володя становится невольным свидетелем разговора отца с хозяином винного магазина Саркисом на Московской улице недалеко от окружного суда, бывшего чем-то вроде явочной квартиры революционеров. Он слышит и разговор мачехи с её подругой Зоей Злобиной — дочерью «миллионщика», готовящей передачу арестованному жениху. А спустя несколько лет, уже подростком, он видел красные знамена революционных манифестаций на саратовских улицах в 1905 году, казачьи отряды, дружины черносотенцев. Ветер истории ворвался в жизнь города, и каждому довелось в той или иной мере ощутить его. Но до грозного 1905-го ещё далеко.

Пятилетний Володя внимательно обследует цветник в саду их собственного дома: «На вершине горки был поставлен ящик, покрашенный серой краской с „зигзагами“, то есть загогулинами, „под мрамор“. На нем стояла человеческая голова. Она была сделана из чего-то белого, и, если приглядеться и не очень смотреть на белизну, можно угадать, что это голова моей мамы, Марии Ивановны. Особенно удался её носик и кудри, которые, как у живой, вились вокруг головы. „Стриженная“, как говорила бабушка, произнося это слово немного обидно. — Этот бюст я получил вроде „взятки“, — говорил папа, улыбаясь, гостям. — Не так давно я выхлопотал у отцов города несколько ежемесячных пособий для учеников Боголюбовки. Народ способный, но отзыву Коновалова и Баракки, но материально хромающий. Один из них, некто Матвеев; он от лица всех учеников вылепил бюст Марии Ивановны, отказаться было неудобно. Не все же деньги миллионеры должны жертвовать на украшение «храмов Божьих»! Пусть разочек живым помогут! Я „выжал“ из них эти деньги! Запали в память слова: „Боголюбовка“ и „Матвеев“, и, оказывается, деньги можно „выжимать“! Белый бюст на горке цветов. Белые табаки и жаркие, душные саратовские вечера — все они вместе надолго стали рядом в моих воспоминаниях детства».

Юношеское творение гениального А.Т. Матвеева! Где его теперь искать? Возможно, оно сохранилось лишь в этом словесном описании из «Записок пятилетнего». Из-за превратностей судьбы утрачены многие реликвии семьи Милашевских. Исчезло и ленинское письмо отцу художника, посланное из Самары в Саратов. Содержание его известно лишь в общих чертах. Да и могло ли оно уцелеть в семье? Обыски, аресты, тюрьма, ссылки... Такая судьба ожидала А.В. Милашевского. Что знаем мы об этом человеке, отце художника? Немного. И сведения о нём легче отыскать в архивах жандармского управления, а не в литературе по истории нашего города. А ведь он был личностью приметной! Как гласный городской думы немало способствовал росту просвещения и развитию культуры в Саратове. Вёл активную революционную работу. Был центром притяжения довольно широкого круга местной демократической интеллигенции. Облик его, запечатленный несколькими портретными этюдами художника-сына, можно было в конце 1970-х годов увидеть на квартире саратовского учёного, в прошлом преподавателя сельскохозяйственного института Константина Николаевича Алексеевского, двоюродного брата В.А. Милашевского.

У К.Н. Алексеевского хранились и детские рисунки художника. Правда, не той поры, которая описана в «Записках пятилетнего», а уже 1900-х годов. В раннем детстве Милашевский рисовал в основном «по впечатлению». Ярким впечатлением было посещение саратовского вокзала: «Дверь то отворяется, то закрывается, и понизу идут клубы морозного пара, они так и катятся мне прямо в лицо. Вот протиснулся в этом морозном дыме носильщик в белом фартуке, а на фартуке медная бляха. Я ведь нарисовал носильщика, как он бежит с чемоданами по платформе... Этот рисунок родители показывали своим знакомым: Петру Васильевичу, Евгении Федоровне, и все говорили: „Смотрите-ка, ведь носильщик-то бежит. Ему тяжело нести чемоданы!“ Что же тут удивительного? Я так и хотел нарисовать, чтоб он бежал и чтоб ему тяжело было... Мамочка даже возила показывать мой рисунок Анатолию Дмитриевичу и потом рассказывала за обедом папе, что он сказал: „Обратите внимание на Вашего мальчика, как он точно запомнил форму жандарма и как естественно бьет в колокол дежурный по станции в красной шапочке... Он у Вас — настоящий художник!“»

Да, первое признание своих творческих достижений Милашевский получил в Саратове. Во взрослой жизни всё обстояло не так радужно. Последующего признания в родном городе, исключая, пожалуй, «Сказки», ему пришлось дожидаться много десятилетий. Оживление интереса к творчеству Милашевского началось в самые последние годы его жизни, и сам художник встретил его с вполне понятным недоверием. Персональной выставки в Радищевском музее дожидаться ему не было суждено. Открылась она уже после смерти художника. Детские рисунки Милашевского 1905—1908-х годов, т.е., которые сохранились К.Н. Алексеевским, интересны более всего тем, что в них уже predeterminedены не только основные направления его творчества, но и его преобладающая интонация: всегдашний лукаво-иронический настрой. И меткая наблюдательность, острое чувство типажа («Маменькин сынок», «Старик», «Дворник», «Трубочист»), и тяга к графическому прочтению классических текстов («Плюшкин», «Немецкие Филимон и Бавкида»), и ранняя увлеченность экзотикой «русского стиля» при иллюстрировании былин и сказок. Весь будущий Милашевский, но как бы в черновике! Замечательный материал для специалистов по психологии художественного творчества. Впечатления саратовского детства, отразившиеся в них, стали той «ростовой почкой», из которой расцвело его последующее искусство: «Делаю то, что хочу, к чему стремился с тех далеких годков моей жизни, презрев, отвергнув все выгоды тех дорог, которые расстилались передо мной!» — напишет Милашевский, сохраняющий верность себе в очень нелегкие годы.

А вот с профессиональной учёбой в родном городе одарённому мальчику явно не повезло, Он учился в том же самом реальном училище, что и В.Э. Борисов-Мусатов. Рисунку его начинал учить воспитавший Борисова-Мусатова В.В. Коновалов. Занимался у него Милашевский лишь «в самых младших классах», где дело сводилось к вполне традиционному освоению элементар-

нейших основ изобразительной грамоты, и «каких-либо „заветов“, которые передает Учитель с большой буквы Ученику также с большой буквы», он у Коновалова получить не мог. Но роль этого художника в культурной жизни Саратова почувствовал и посвятил этому «Веласкесу в форме российского министерства народного просвещения» яркие страницы в своей книге воспоминаний. Там же он пересказал красивую легенду, поведенную ему Павлом Кузнецовым, о другом саратовском маэстро — итальянце Гекторе Баракки, который вёл студию рисунка и живописи в обществе любителей изящных искусств. Учиться у Баракки ему не привелось. К урокам Коновалова добавились кратковременные занятия в вечерних классах Боголюбовки, насильственно прерванные отцом, и немногие воскресные уроки у популярного местного живописца А.О. Никулина, которые показались не очень-то интересными, — вот, кажется, и всё, что дал ему в этом отношении Саратов. Впрочем, не всё...

«Мы развивались без учителей, нас учил воздух эпохи», — напишет об этом сам Милашевский. Учили открытки с картин русских и зарубежных живописцев, которые можно было купить или, не покупая, смотреть в просторном вестибюле модной тогда в Саратове частной художественной студии Ф.М. Корнеева. «Это был университет новой живописи». Учили иллюстрированные журналы: «Весы», «Золотое руно», «Аполлон» с критическими статьями А. Бенуа, С. Маковского, Я. Тугендхольда, посвященные вопросам современного искусства. Учили полотна выдающихся мастеров в залах Радищевского музея. А в августе 1910 года Милашевский вынужден был покинуть Саратов. Заканчивать реальное училище ему пришлось в Харькове. «Весь культурный воздух Харькова был несколько иной. Он был более европейски-буржуазным, чем в Саратове, городе каких-то очень русских „настоев“ и дворянских, и интеллигентских в русском стиле, купеческих и мещанских, и даже каких-то сектантско-хлыстовских заквасок... Конечно, „Россия“ в смысле исторических напластований в Саратове больше чувствовалась».

Недолгое пребывание в Харькове, где начинающий художник занимался в студии вдохновенных популяризаторов новейшей французской живописи А. Грота и Э. Штейнберга, оставило в его творческом становлении свой след. Милашевский, будучи ещё в Саратове «ужален этим новым», оказался весьма восприимчивым к их проповеди. Судить об этом можно по сохранившимся К.Н. Алексеевским работам того времени. Четыре маленьких свёрнутых трубкой холста... Мгновенно угадываешь в них харьковские работы художника, хотя ни разу прежде не видел подобных вещей: столь красочно сам Владимир Алексеевич описал тогдашнее своё безудержное увлечение исканиями Гогена, Матисса, Мангена, Ван-Донгена в своей мемуарной прозе. Харьковская «прививка» постимпрессионизма и фовизма выработала иммунитет к чрезмерному увлечению стилистикой необычайно популярных в ту пору в России мирискусников. А благотворное личное воздействие Александра Бенуа и Мстислава Добужинского уберегло от крайностей поверхностного левачества и от «мёртвенной правильности» набирающего силу неоакадемизма. Но всё это пришло потом, уже в Петербурге. Понадобилось ещё немало времени, чтобы в его работах «прозвучал голос своего тембра».

В 1913 году Милашевский приехал в столицу. Учёба на архитектурном отделении Академии художеств и активная работа в «Новой художественной мастерской», которой руководили мирискусники, были прерваны мировой войной и революцией. И только летом 1920 года он получил возможность вернуться к активному творчеству. Относительную возможность. Путь театрального декоратора и журнального графика, на который его толкнула необходимость заработка, Милашевского тяготил: «Так уж устроена была моя психика, и в некоем послушливом „поводу“ я никогда не был». Он много рисует просто так, без всякого намерения сделать что-либо для печати, тренируя руку и глаз. И в этом страстном рисовании «взахлёб», рисовании весёлом и дерзком, уже проглядывался тот вкус к мгновению, к его быстротечности, который будет свойствен Милашевскому зрелой поры. Стремительное накопление творческого опыта подготавливало обретение собствен-

ной неповторимой стилистики: «Летом 1921 года я почувствовал настоятельную потребность сделать свои шаги в искусстве. Выразить своё ощущение природы, людей и выразить это так, как лично мне этого хотелось, вне всякой зависимости от прошлых „обучений“». До самого сентября он работал на Псковщине: пейзажи, портреты крестьян, сцены их труда в поле и дома. Выполнены они акварелью.

Художник упорно работает в этой технике, стараясь глубже постичь её «самовитую сущность», и именно в ней он, по собственному признанию, «почувствовал вкус свободы» и одновременно «опасности вседозволенности». Поэтому намеренно обращается он и к строгой, дисциплинирующей технике классических мастеров — рисунку сангиной. Но и в сангине он стремится к более свободным и условным решениям, опасаясь удариться «в жёсткую буквальность» школы Кардовского (А. Яковлев, В. Шухаев), где «всё можно пальцами хватать». Одна из сангин этого времени — портрет Ольги Федоровны Араповой (жены К.Н. Алексеевского) с дочуркой на руках. Редчайший рисунок лета 1924 года, когда Милашевский гостил в Саратове перед окончательным своим «переселением» из Ленинграда в Москву. Он провёл здесь всё лето «в некоторых поисках», работая акварелью, сангиной и карандашом, закрепляя свой бесповоротный переход от учебного рисования к творческому. Именно в этот приезд он познакомился с рядом саратовских художников, которых прежде не знал: с П.С. Уткиным, В.М. Юстицким, К. Г. Поляковым, Н.И. Гржебиным.

Но в целом художественную атмосферу Саратова 1920-х годов он знал меньше, чем можно было предположить. Его взгляд всецело повернут в эти годы к культурной жизни обеих столиц. Он и сам говорил об этом: «Вы немного обратились не по адресу. Хотя я и „саратовец“ по детству, отрочеству и юности, но в 20-х годах я был в Петрограде, он не был ещё Ленинградом, и поэтому ничем не могу помочь Вашей теме. Вы входите в театр, половина двенадцатого ночи, а спектакль кончился за час до Вашего появления. Однако кое-кто не успел ещё „разгримироваться“, и Вы ещё кое-кого из артистов прошедшего спектакля можете застать. А ведь были художники, которые с удовольствием вспоминали не только 20-е годы, но и 18 и 19 годы. Таков был Даран Даниил Борисович. Да ниил Р айхм АН. Это был большой мой друг, и он, кажется, пробовал что-то записать... <...> И с горьким чувством приходится отметить, что, пока мы живём, никто нами не интересуется, а помрём — для „интереса“ нет уже материала». А в другом письме: «Очень, очень интересна была фигура Константинова, которого Луначарский направил в Боголюбовское рисовальное училище преподавать. Он „парижанин“, со своими мыслями и вкусами, и, конечно, явный „авангардист“ той эпохи! Даже одна эта фигура и Юстицкого, плюс Уткин, показывает, что вкусы той эпохи в Саратове были не однобоки, как сейчас это может показаться, рассматривая основных деятелей АХРРа, вышедших из Саратова». К ахровцам Милашевский оставался непримирим до последних своих дней.

Перечисляя московских «саратовцев», с которыми сохранял дружеские связи в течение долгих лет — Николая Симона, своего однокашника по реальному училищу, Алексея. Кравченко, поэта Михаила Зенкевича, он не забудет добавить о более чем прохладном своём отношении к брату последнего — художнику Борису Зенкевичу, в прошлом ахровцу. Десятилетия безраздельного господства этого направления Милашевский не без основания считал бедой для всего отечественного искусства и трагедией для собственного творческого пути. Он был из числа неподдающихся, и всё же не избежал какого-то давящего психологического воздействия сложившейся системы эстетических оценок, утвердившихся, казалось бы, на века: «Так вот, выбирая что-то теперь из моих ранних вещей, нет-нет да и откинешь... уж очень далеко это от публики, от зрителя, навеки отравленного вкусами „возврата назад на столетие“».

Было ли когда это в истории человечества? Было! Это искусство Нового царства Египта, в доску старавшееся подделывать Древнее царство. Однако ведь и в Новом царстве создавались произведения изощреннейшего изящества! А разве всеобщий любимец всех „Верхов“ Лактионов

хоть на малюсенькую дольку повторил портреты Репина... хотя бы такой, как портрет генерала Дельвига. Помните... уставшее лицо пожилого, вероятно, даже больного, человека с серебряными погонами? <...> А ведь такие люди, ещё не оперившиеся как художники, Милашевский, Кузьмин, с некоторым интеллектом, а не рабфаковцы с мизерным образованием, полагали: дух революции обязывает нас идти вперёд, за порог мирискусников. Дальше, дальше! Прививать качества, которых не было у наших учителей!» Но в 1924 году до господства академизированного натурализма, утвердившегося в годы культа, было ещё довольно далеко. И, устроившись в Москве, Милашевский буквально со следующего лета начинает новый (и самый плодотворный) этап своей творческой эволюции. В дачном Подмоскowie он открыл для себя тему обширной серии «Купания», в Сердобске и его окрестностях — тему покоса и жатвы. Поездка на Азовское море, путешествие по Оке и Волге, работа в Гурзуфе, Москве, Кусково дали рисовальщику обильный и разнообразный материал. В графических сериях тех лет и родился художник Б.А. Милашевский, каким он вошёл в советское искусство.

Милашевский активно заявил о себе в тот самый момент, когда развернулась «жестокая борьба за новое зрение» (Юрий Тынянов), участником которой довелось стать. Он сумел найти своё особое место в многообразии творческих исканий этой яркой, смело дерзающей эпохи. Его тревожила устарелость прежней изобразительной манеры, неспособной уже передать ритм современной жизни: «Страна! Люди! Революция! Эпоха! О них надо было говорить свежим и новым языком». Обостренное чувство «ускользания времени», преходящности каждого момента делает он исходной посылкой своих поисков. Он стремился во всей непосредственности мгновенной реакции запечатлеть всё то, что открывается его случайному взору, стать подлинным летописцем нового быта.

Пuls времени он нащупывал и в самом будничном, повседневном. Пляжи и стадионы, тихие пристани, крохотные полустанки, шумные улицы и площади Москвы — движущаяся лента жизни открывается зрителю, если мысленно смонтировать эти листы. Бег времени, раскадрованный на сотни рисунков. Спешащая жизнь — главная тема художника. Схватить и передать неповторимость сегодняшнего дня, суету нынешних будней — основная задача этих динамичных и острых листов. Милашевский гордился, что в них он всегда «верен действительности, верен эпохе». Но всякое его изображение уже изначально имело двойную задачу: достовернейше запечатлеть конкретный эпизод и одновременно дать кадр в хроникальную ленту истории. Рисунки Милашевского, словно съёмки скрытой камерой, фиксируют все то возвышенно-героическое и мелочно-обыденное, что попадает в поле его зрения произвольно, как бы само собой, без нарочитого отбора.

Неожиданность увиденного, «заставание врасплох» становятся у него важнейшим компонентом художественного образа. Крестьяне на жатве, не слишком стыдливые купальщицы на тихом лесном пруду, неспешно чаевничающие в коммуналке «дамы былых времён», прохожие в парке или на улице — они вовсе не позировали художнику, но явно схвачены с натуры. Милашевский не копирует, словно фотограф, проносящиеся «миги жизни», не останавливает их, вырывая из общего потока. Он ищет графический эквивалент своему мгновенно суммирующему впечатлению. Он осознанно динамизирует повествование, делает темп создания рисунка стремительным, словно поспевающим за торопливым ходом самой действительности. Милашевский теоретически осмыслил эту стремительность восприятия как новый способ современного художественного видения, и эта его идея захватила тогда многих мастеров. Введённое им понятие «темпа» исполнения было очень существенным в формировании эстетического кредо выставочного объединения «13», сыгравшего заметную роль в обновлении советской графики.

По авторитетному свидетельству Н.В. Кузьмина, «Милашевский был вдохновителем и теоретиком группы». Но хорошо сознавая свою роль лидера молодого объединения и первооткрывателя его художественных принципов, Милашевский решительно возражал против попыток свести его

творчество той поры лишь к воплощению общей групповой программы: «Я отвечал за своё искусство, где „правда жизни“, включая точный пейзаж и тип человека, и даже природу того дня, когда я рисовал, были для меня обязательны. Некий новый реализм без надоевших шаблонов. <...> Не вкусненькие розы, а движения, выхваченные из жизни, пойманные влёт! Движения, в которых есть правда». Действительно: его рисунки и акварели — любопытные свидетельства эпохи. Но документальность их совершенно особая. По ним не скажешь с уверенностью: «Так оно было». Они говорят скорее о том, как оно (то, что было) воспринималось и переживалось тогда художником Милашевским. В каждом из них — меткость схваченного бытового мотива, но всегда с преизбыточной персональностью взгляда, персональностью демонстративной, педалированной. С Милашевским не всегда соглашаешься, но ему всегда веришь. Веришь, что он видел и чувствовал именно так, а не иначе.

Его субъективность, программная и прокламируемая, пришлась не ко времени и в 1920-е годы, с их коллективистскими устремлениями, и особенно в пору нивелирующих тенденций 1930—1940-х годов. Отсюда и некоторая гипертрофированность этого его свойства как способ решительного отстаивания своего права и своей обязанности быть Личностью. Это отчетливо ощутимо и в его графике, и в литературном творчестве, и в эпистолярном наследии. В своей мемуарной книге «Вчера, позавчера» ко многим художникам, особенно к А.И. Савинову и К.С. Петрову-Водкину, Милашевский явно несправедлив. Но ведь писал он не историю искусства, а «историю своих вкусов в искусстве», а такой поворот уже сам по себе освобождает от обязательств беспристрастного и объективного повествования. И кроме того, надо согласиться, что большинство его литературных портретов ничуть не пострадало от подобных «издержек» субъективизма. Напротив, сугубо личностная окрашенность восприятия придала им трепетную жизненность. Это сразу заметили внимательные читатели. «...Вы сделали их как бы знакомыми, и я ощутил их как реальных людей», — писал автору воспоминаний художник Д. Шмаринов.

Сам Милашевский совершенно сознательно культивировал эту «приперченность» в характеристиках описываемых им замечательных людей. «В биографиях людей исключительных всё интересно, быть может, даже и тогда, когда в музыкальный мотив некоей песни, которую слагает «вспоминатель», вкрадываются какие-то дребезжащие, диссонирующие нотки!» — писал он в очерке «Анна Ахматова; Михаил Кузмин, Юрий Юркун». Остаётся только сожалеть о том, что в книгу «Вчера, позавчера» не были включены многочисленные мемуарные эссе Милашевского, где он увлекательно рассказывает о своих встречах с поэтами и писателями. И как только книга дошла до читателей, Милашевского завалили письмами с вопросом «Когда же выйдет вторая часть?»

«Никакой второй части не будет, и писать я эту вторую часть не намерен, — раздражённо отвечал художник. — Но будет переделка моей книги, которая обнимает больший круг явлений и лиц той же эпохи, т.е. 1913—1923. Потом я переезжаю в Москву, и больше ни слова! Но тут есть уже и подводные рифы. Кое-что из области эротики, самой общепринятой... — Мемуарист не должен касаться своих романов — это не жанр мемуаров, а жанр авторомана. Но как же молодому человеку в 20—25 лет обойтись без чего-то „любовного“. Тогда это урод человеческий. Я ведь пишу о своих молодых годах, а не о зрелом даже возрасте! Гумилев: Боже сохрани о нём писать! Анна Ахматова: можно, но без её окружения, точно она жила в заспиртованной банке! Кругом неё были люди! Поэт Мих. Кузмин: лучше не надо! — Да ведь он умер в Ленинграде и издавал стихи! — Нет, лучше не надо! Он умер в 1937 г. в Ленинграде. Владислав Ходасевич: эмигрант. Осип Мандельштам: лучше не надо! И т.д. Алексей Ремизов, Замятин: эмигранты! Изд. „Худ. РСФСР“ переиздавать книгу отказалось!» Минуло полтора десятилетия. Давно уже нет мемуариста, а разговор о расширенном переиздании его книги продолжается. И уже есть надежда, что ожидать её осталось не так уж долго.

Милашевский ценил в себе «уменьше почувствовать тип человека, его неповторимую, какую-то особенную жизненность», ценил и свою способность «как бы оживлять уже ушедшие тени».

Их питала не только цепкая память художника, но и его метод заострения в облике модели если и не самого главного, то всё же достаточно существенного, броско-примечательного, сразу и накрепко запоминающегося. Милашевский односторонен в своих оценках, но всякий раз он подмечает сторону значимую и важную. Тот же принцип подачи характера и в его портретах графических.

«Как удалась ему эта бесноватинка?!» — восхитился Алексей Толстой, едва взглянув на его рисунок с Андрея Белого. Конечно же, «бесноватинка» эта вовсе не исчерпывает сумму психологических черт знаменитого поэта, как не покрывает барственное эпикурейство, выпяченное Милашевским, всей полноты духовного облика самого «рабоче-крестьянского, красного графа». «Портрет халата», — иронично заметил об этом рисунке один художник. Впечатление очень поверхностное... Нет, не портрет халата, не портрет чашечки кофе. Совсем другое. Очень меткая передача той всепроникающей игровой стихии, свойственной всему жизненному обиходу писателя. Его особый артистизм в обращении с вещами превосходно раскрыт Юрием Олешей в эпизоде воспоминаний об А.Н. Толстом, словно бы дублирующем в слове этот рисунок Милашевского.

Да, умел художник открывать во внешнем внутреннее, духовное. Достаточно взглянуть на лучшее иронией лица Исаака Бабеля, глубокие портреты Ивана Евдокимова, Анри Барбюса, Антала Гидаша, Лидии Сейфуллиной, Осипа Мандельштама. Во всех этих «темповых» набросочных портретах, портретах «сверхукороченного, сверхскупого стиля» — живая непосредственность стремительно-активного постижения модели, умение мгновенно схватить «некую изюминку лица», верная «угадка индивидуальности». Значит ли это, что Милашевский шёл лишь от впечатлений конкретной встречи, прямо «вычитывая» в облике изображаемого сущность его характера? И всегда ли было только так? Утверждать это с полной определённой, видимо, нельзя. «Она не выражала себя во внешности», — написал художник об Ольге Форш. А порой он высказывался и куда определеннее: «Я не очень люблю рисовать авторов, с произведениями которых я не знаком. Конечно, форма головы размеры носа и цвет глаз остаются неизменными, и всё же творческий акт — дело не только тонкое, но и таинственное». Предварительное знание духовного потенциала и душевного склада портретируемого воспринималось им как нечто само собой разумеющееся. И опыт иллюстратора помогал ему в этом.

Милашевский оформлял не только книги советских поэтов и писателей — И. Садофьева, П. Скосырева, Л. Аргутинской, А. Малышкина, К. Паустовского, И. Эренбурга, А. Жарова, но также многие произведения русской и зарубежной классики. Человек широкой гуманитарной образованности, основы которой были заложены уже в детстве, он хорошо чувствовал своеобразие различных эпох и стилей. Ощущением светлой радости и ренессансной полноты бытия проникнуты его заставки к сочинениям Гвиччардини. Фантазмагория быта в его иллюстрациях к Достоевскому сродни «фантастическому реализму» великого писателя. Милашевский убеждающе передаёт и напряженно-гротесковую манеру Салтыкова-Щедрина, и пристальную точность пушкинской и чеховской прозы. Высоко оцениваются его иллюстрации к произведениям Бальзака, Флобера, М. Горького.

Но сам художник высшим своим достижением считал один из ранних циклов — иллюстрации к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Чарльза Диккенса: «...материальный быт XIX века, переданный с игривой дерзостью». Комическая идиллия английского писателя не случайно так пришлась па душе Милашевскому. Стихия «дурашливости» и незлобивого юмора, насмешливо-оппозиционная скучной серьезности мещанских обычаев и нравов, была ему очень сродни. Его раскованно-импровизационный графический язык хорошо ложился на текст. Особенно если учесть, что, получив задание издательства иллюстрировать очень точный и выверенный перевод Ланна, он всё же ориентировался на «милый с детства» вольный перевод «первого духовного „наставника“ Чернышевского» Иринарха Введенского, «богохульника и красная, саратовского семинариста». Милашевский всегда ценил свободу изобразительного прочтения книги, выявля-

ющую оригинальность не только писателя, но и художника-интерпретатора: «Иллюстратор как пианист, исполняющий Листа, Шопена, Скрябина. Лист должен быть Листом, Шопен Шопеном, но личность-то пианиста присутствует!» В иллюстрациях к Диккенсу личность Милашевского проявилась сполна. Он очень гордился своей «пиквикианой» и до конца дней не переставал сетовать, что направление, выработанное им в этой серии, не могло быть продолжено.

Можно лишь сожалеть, что изобразительная манера, найденная художником в книжных и станковых рисунках рубежа 1920—1930-х годов, так и не получила своего естественного развития. Она столь очевидно не совпадала с общей тенденцией последующего развития советской графики, что мастер вынужден был перестраиваться, менять свои приёмы, сложившийся стиль. «Жизнь ломала меня, потрошила, калечила, делала другого художника», — признавался Милашевский спустя много лет. Однако «на горло собственной песне» он наступал с несравненно меньшей убеждённости и самоотверженностью, нежели великий поэт, и скорее в силу обстоятельств, а не по своей охоте. И бесконечно продолжаться это не могло, ибо грозило потерей творческой индивидуальности. А как раз ею художник дорожил более всего. Он мучительно искал выход и нашел его. Это был выход в «Сказку».

Он охотно рассуждал о своём пути к сказке от впечатлений саратовского детства, но умолчал о своих подступах к ней во взрослом своём творчестве. А ведь ещё в середине 1930-х годов он обращался к стилистике изобразительного фольклора при оформлении книги Н.М. Церетели «Русская крестьянская игрушка», используя народный первоисточник деликатно и неназойливо. Менее очевиден путь к сказке в его акварелях: но ведь крохотные волжские городки, в эпоху масштабных исторических сдвигов сохранявшие свой вековой уют, не могли восприниматься иначе, как сказочными. Слава Милашевского-сказочника заслонила другую, пожалуй, всё-таки куда более важную, сторону его деятельности — работу в станковой графике. Художник довольно болезненно переживал это: «Слава лепится многими руками. Мы аплодируем только тому, что нам по плечу...»

«Город свободных демократов», каким виделся ему родной Саратов, дал своему сыну прочную духовную закваску — нерушимую верность своим убеждениям и творческим принципам. Вопреки кажущейся очевидности, он был глубоко убеждён, что лучшие времена настанут и для любимейших его работ. Тех, в которых с наибольшей полнотой раскрывается своеобразие его вклада в отечественное искусство. И хотя Милашевский хорошо сознавал невозможность поторопить время, горечь недооцененности звучала во многих его высказываниях: «Есть разные сорта славы, подобно сортам яблок. Ранняя скороспелка... Зрелая августовская... Есть поздний октябрьский сорт, осенний». Он догадывался, что на его долю выпал именно последний, «осенний», сорт признания, немного запоздалого, зато более долговечного. Прошедшие годы подтверждают проницательность такой самооценки.

* * *

От редактора. За время, когда готовилась к изданию настоящая статья, московское издательство «Книга» выпустило в свет 2-е исправленное и дополненное издание воспоминаний Милашевского. По сути же — это другая книга, существенно дополненная рассказами о встречах с поэтами и писателями, но и обидно урезанная: опущен саратовский период жизни художника, золотая пора детства, заложившая фундамент его последующего творчества. Полагаю, что статья «Какие дали голубые!» отчасти компенсирует этот пробел.

**«...На краю Саратовского света».
Страницы жизни и творчества В.А. Никольского**

* Годы и люди. Вып. 6. Саратов: Приволжск. изд-во «Детская книга», 1992.

Всё началось со случайно найденной афиши. В апреле 1930 года Саратовский Дом учёных (Приютская, 41) предлагал цикл лекций. Моё внимание привлекла намеченная на 14-е число лекция В.А. Никольского «Саратовские художники в истории русской живописи».

Виктор Александрович Никольский. Известный в начале века беллетрист и историк искусства, автор «Морозовщины» (1908), «Разиновщины» (1911), двухтомника, посвящённого народным движениям в России XVII столетия, историко-критических очерков о русской живописи, путеводителя «Старая Москва», книг о творчестве П.П. Кончаловского и А.В. Куприна, многочисленных исследований жизни и творчества В.И. Сурикова. Популяризатор древнерусского декоративного искусства, художественного оружия, переводчик истории искусств Шарля Байе, составитель альбома «Сто русских писателей» (1904). Редактор предреволюционного трёхтомника А.С. Пушкина и школьного издания «Слова о полку Игореве» (1908 и 1914), заведующий сектором декоративного искусства ГАХН (Государственной академии художественных наук), член методической комиссии по художественным музеям. Творческое наследие В.А. Никольского обширно. Но в известных публикациях не находим саратовских материалов. Поэтому показалась такой неожиданной тема его лекции, как, впрочем, и само пребывание его в Саратове. Как выяснилось, попал он в наш город не своею охотой. Он прожил здесь с 8 сентября 1928 по 8 сентября 1931 года. Три года ссылки — наименьшее, что ожидало без вины виноватого литератора. Время было, по выражению Анны. Ахматовой, «ещё вегетарианское». До более жестоких времен Виктору Александровичу Никольскому дожить не пришлось: здоровье его было подорвано, и в 1934 году он скончался в Ялте, куда поехал для лечения и отдыха.

«Мягкая» саратовская ссылка — результат хлопот жены и друзей Никольского. Этому предшествовали арест и после недолгого пребывания в московской Бутырской тюрьме высылка в Иркутск, в губизолятор спецназначения. Из иркутского изолятора Никольский, согласно решению Московского особого совещания ОГПУ, должен был следовать в город Киренск в распоряжение тамошнего секретного отдела ОГПУ. Сохранилась справка о том, что от Никольского получено 25 рублей на наём автомобиля для следования партии в Киренск. Она датирована 24 июня 1928 года. Но пересмотр дела состоялся. «Дано минус шесть», — телеграфировала в Иркутск жена в конце июля. Большого добиться для Никольского оказалось невозможно. 24 августа он освобождён из-под стражи и вскоре выехал в Саратов. Жена встретила его в Казани, откуда Волгой они добрались до места ссылки.

О сидении в Бутырках известно немного. Пребывание же в иркутском специзоляторе отразилось во множестве документов, писем, телеграмм, рисунков. Документы, переписка с женой и рисунки сохранились в особом альбоме, который создали Никольские, вероятно, незадолго до смерти Виктора Александровича. Они назвали его «Книга нашей жизни». Туда без хронологической последовательности вклеивались документы самого различного свойства и значения: гостиничные счета, театральные билеты, приглашения на выставки и вечера, фотоснимки, удостоверения и справки, программки концертов, юбилейные поздравления, письма, записки (в их числе письма В.И. Сурикова, М.В. Нестерова, Н.К. Рериха, И.А. Бунина, И.Э. Грабаря, В.И. Немировича-Данченко, Д.С. Мережковского, В.М. Дорошевича и других).

При всей своей хаотичности альбом даёт неплохое представление о жизни В.А. Никольского и о поразительном многообразии его творческих устремлений. Отразились в нём и годы саратовской ссылки: и в рисунках Никольского, запечатлевших «Жилплощадь Робинзона Саратовского» (в другой огласовке «Артистическое ателье безработного кустаря»), и в засушенных растениях саратовской флоры («Плантация Анны Никольской»), и в фотоснимках макета дома Куракина, изготовленного им для местного музея, и в шутовском праздничном меню (супревию «От гриба до яблока через лапшу»), и в достаточно серьёзной справке № 11323 от 23 августа 1931 года об отбытии срока административной высылки.

К альбому «Наша жизнь» приложен краткий биографический очерк о В.А. Никольском, составитель которого, укрывшийся за инициалами В. Г., добавляет несколько слов о жизни Никольских в Саратове: «Домик, где они поселились, находился в новом посёлке в 5-ти километрах от города по трамвайной линии. По зимам он заносился снегом, и их маленькая комнатка с замёрзшими окнами напоминала избушку Меньшикова в Берёзове на картине излюбленного им Сурикова». И далее: «Примитивная обстановка, остатки погибшей библиотеки В.А. и старый кот Мордан, прибывший из Москвы, — вот что окружало Никольских в Саратове».

Но вынужденная изоляция не сломила привыкшего быть в гуще художественной жизни столиц Никольского. Он упорно ищет контактов с художниками и искусствоведами, пытается посильно продолжать прерванную работу, ищет каких-то занятий, более отвечающих его новому положению, не теряет надежды на изменение своей судьбы. «Несмотря на испытанное им душевное потрясение, В.А. и в этом «городе голубых теней», как он называл Саратов, не оставался без дела», — справедливо отмечает биограф.

О душевном состоянии Никольского и характере занятий более точное представление дают его письма этой поры, не вошедшие в «Книгу нашей жизни». Почти все они адресованы известному скульптору Владимиру Николаевичу Домогацкому, с которым Никольского связывали давние отношения. Писатель одним из первых (ещё в 1916 году) высоко оценил дарование скульптора. Их отношения со временем стали дружескими. Особенно сблизила их совместная работа в ГАХН в 1920-е годы. В саратовскую ссылку Никольский попал человеком уже не молодым (год его рождения — 1875), обременённым недугами. Для уяснения действительного его положения сошлёмся на бесспорно авторитетного в этих вопросах А.И. Солженицына: «До начала 30-х годов сохранялась и самая смягчённая форма: не ссылка, а минус. В этом случае репрессированному не указывали точного места жительства, а давали выбрать город за минусом стольких-то. Но однажды выбрав, к месту этому он прикреплялся на тот же трёхлетний срок. Минусник не ходил на отметку (в ГПУ, но и выезжать не имел права. В годы безработицы биржа труда не давала минусникам работы, если ж он умудрялся получить, её — на администрацию давили: уволить».

Саратов поначалу Никольского явно разочаровал: «Хороший большой провинциальный город, и только. Ему и хотелось бы быть столичной штучкой — да не выходит». Не показалась ему ни архитектура города («и только в деревянных домиках на окраинах теплится искра искусства»), ни памятники скульптуры: «Бюст Чернышевского на пьедестале памятника Александру II (судя по всему ужасающе бездарного памятника), памятник ленинской „Искре“ из цемента в Липках, памятник 1905 году в виде рабочего — вот, кажется, и вся публичная скульптура». Духовная жизнь города ему ещё совершенно неведома. И физически, и душевно он ещё не восстановился. Но уже погрузился в чтение, готовит доклад о производственном искусстве, том самом, с которым столкнулся «практически» в иркутском специзоляторе, возобновил работу над книгой о «Боярыне Морозовой», интересуется всем, что происходит в ГАХНе. Рассуждая о саратовском «жизнѣ-бытьѣ», которое, по его словам, «является едва ли не одним только „бытьѣм“», Никольский приписывает: «Впрочем, я, как тургеневский воробей, пытаюсь ещё хорохориться». Он очень ждёт писем — единственного способа общения, который возможен в создавшейся жизненной ситуации: «я могу

теперь беседовать с друзьями только чернильным языком, а настоящий, который во рту, находится в летаргическом состоянии». Это письмо датировано 27 октября 1928 года, а две недели спустя он сообщает уже о завершении доклада о производственном искусстве, об активизации работы над книгой о картине «Боярыня Морозова», о надежде закончить в Саратове черновой вариант указателя всех суриковских произведений,

К апрелю 1929 года Никольский снял более просторную комнату; наладились контакты с местными музеями и библиотеками; отосланы в Ленинград (в Академию истории материальной культуры) статья об изразцовой мозаике Золотой Орды, подготовлен доклад «Художник и зритель» (на материале истории русской художественной жизни 1880-х годов), продолжается работа над книгой о «Боярыне Морозовой» (она будет издана в 1934 году под названием «Творческие процессы В.И. Сурикова»).

В середине апреля он сообщает Домогацкому сведения о скульптурном отделении местного художественного техникума, где преподаёт ученик А.Т. Матвеева ЛК. Ивановский, об открывшейся выставке общества саратовских художников, которой даёт беспощадную оценку: «Потрясающая неграмотность! Хоть бы по старинке, по-передвижнически писали — так нет и этого. Размахиваются на большие задания, а силёнки почти что сухаревские».

Он успел присмотреться к саратовским окрестностям: «сочетание гор и степей» кажется ему любопытным. По-прежнему много читает, активно пишет, принимает участие в реставрационных работах в Радищевском музее: «вымыл хороший портрет Жодейко, буду мыть двух голландцев и чудесный этюд Репина, последний так занят, что, может, буду его копировать». Судя по письму от 8 июля 1929 года, работоспособность ссыльного писателя ослабевает: сказывается отрыв от столичных библиотек и архивов, от привычной среды, угнетает неопределённость теперешнего положения и ближайших перспектив. Он собирает материалы по истории русского художественного рынка с середины 1870-х годов до Первой мировой войны, вполне понимая все трудности подобного предприятия, особенно в его положении и в его возрасте: «Но я, видимо, не умею жить без беса в ребре, или ещё лучше сказать, без клея, которым оклеиваешь самого себя с жизнью».

К этому времени Никольский уже знаком с рядом местных художников: П.С. Уткиным, В.М. Юстицким, Е.В. Егоровым. Но сближения особого, видимо, не произошло: «Так как живу я у черта на рогах», то знакомства поддерживать не так-то легко. Да и трудно их поддерживать при наличии «„задней мысли“ известного Вам содержания». Эта «задняя» мысль постоянно сковывала, тормозила его работу, ограничивала контакты. И всё же он постепенно вживается в художественную жизнь города. Крепнет его связь с Радищевским музеем, он пользуется его библиотекой, помогает в создании новых экспозиций.

Видимо, эти контакты с местными художниками, работа в Радищевском музее, в собрании которого уже тогда были неплохо представлены полотна крупнейших мастеров русской живописи, которые родились и выросли в Саратове, — В.Э. Борисова-Мусатова и П.В. Кузнецова, заставили Никольского задуматься о своеобразии их вклада в отечественное искусство. О том, что замысел такой лекции или статьи возник у Никольского не позднее осени 1929 года, свидетельствует письмо к нему П.П. Кончаловского от 16 октября 1929 года. Художник на запрос о том, саратовец ли известный живописец Н.П. Ульянов, отвечает Никольскому в Саратов: «Он — орловец, и никак в Вашу серию не попадает».

Следующее письмо В.Н. Домогацкому отправлено 2 апреля 1930 года. До лекции в Саратовском Доме ученых оставалось 12 дней. Но в письме об этом ни слова. Снова о скуке здешней жизни: «Да и живу я на таком краю саратовского света, что события состоят в рождении козлят, выигрыше или проигрыше в козла (чрезвычайно популярная здесь карточная игра)». Никольский сообщает о том, что переводит на испанский язык свою «Историю русского искусства», разбирает фотоархив Радищевского музея, подбирая иллюстрации к ней. И действительно, в «Книге жизни» есть

соответствующий документ: 26 августа 1929 года Всесоюзное общество культурной связи с заграницей переслало Никольскому в Саратов запрос мадридского издательства «Лабор», намеревающегося издать его «Историю русского искусства». Издание это не было осуществлено по независящим от Никольского обстоятельствам. В этом же письме он рассказывает о своем новом занятии: изготовлении моделей памятников архитектуры: «Клейка идёт по масштабу и обмерам, с выделкой из гипса капителей и т.п.».

Осенью того же 1930 года условия жизни Никольских резко ухудшились. «Из сравнительно просторной комнаты — пишет он, — нам пришлось переехать в том же доме № 36 в комнату величиной в 5 метров, так что мой рабочий стол представляет собой такую площадь, что газетный полулист покрывает его с избытком». Жизнь в проходной комнате рядом с психически больным хозяином не сулила покоя, но выбирать не приходилось. К числу отрадных событий Виктор Александрович относил «получение первого саратовского „заработка“ в размере 48 рублей, выплаченных Радищевским музеем за подготовку экспозиции западноевропейского искусства «по социологическому методу», входящему тогда в моду.

Последний год в Саратове был нелёгким. Поздравляя уехавшую в Москву жену с новым 1931 годом, он с горечью добавляет: «Пожелания, думаю, излагать нечего — ибо они тебе известны столь же чётко, как и мне». У Никольского, видимо, была какая-то надежда, если не на пересмотр дела, то хотя бы на сокращение срока ссылки.

Надежда эта оказалась иллюзорной, чего следовало ожидать в годы «великого перелома», в атмосфере непрекращающихся чисток, разоблачений «вредительства» старых специалистов, к числу которых он принадлежал. Более того: активизация его работы в условиях ссылки оказалась нежелательной. «Само собой разумеется, — отмечает биограф, — что В.А. не мог развернуть в Саратове «по независящим обстоятельствам» в полной мере свою деятельность. И приходилось иногда отказываться от возможности расширить её, например, от предложения студентов Саратовского художественного техникума прочесть им курс лекций по истории живописи». «Ссылка была — предварительным овечьим загоном всех назначенных к ножу. Ссылные первых советских десятилетий были не жители, а ожидатели — вызова туда, — писал А.И. Солженицын и добавлял с горечью. — Вот чём была у нас догружена Овидиева тоска». Тоска Никольского была безысходной и вполне обоснованной.

Возвращение в Москву тоже было нелёгким. Он вновь оказался в гуще художественной жизни столицы, но, понятно, статус его изменился. Никольского приютил «Всекохудожник» — Всероссийское кооперативное товарищество художников. Постепенно он втягивается в издательскую работу этого учреждения и начинает играть там заметную роль. Быстро восстанавливаются дружеские связи, он снова в своей среде, полон замыслов, всецело поглощён своими новыми обязанностями. 24, 25 и 26 ноября 1933 года шумно отмечается сорокалетие творческой деятельности Виктора Александровича («Юбилей в рассрочку, трёхсменное бытовое действо»). В «Книге жизни» среди множества приветствий сохранилось и посвящение известного искусствоведа А.А. Сидорова: «Сорокалетний путь — он скользкий / Для тех, чья жизнь идёт без дела, / Но Ваша практика, Никольский, / Весьма во многом преуспела: / Бытописаний и журналов / Десятков больше, чем четыре: / Оно поистине не мало /Для труженика в этом мире! /Давно Ваш короб не порожний! / И нет достойнее футляра, / Чем в наши дни Всекохудожник / Для дорогого юбиляра».

В начале 1970-х академик Сидоров говорил: положение Никольского, которого он «всегда ценил за эрудицию и талантливое перо», казалось ему достаточно унижительным: сначала чуть ли не корректором, потом рядовым редактором, а перед смертью — консультантом при издательстве «Всекохудожника» работал Никольский. Впрочем, обращая внимание не только на текст, но и на подтекст сидоровского стихотворения, можно поверить его искренности: «чем в наши дни» — Те самые дни, в которые, по слову поэта: «хребет страны ломали тогда, чтоб лучшим заменить...»

До судьбы ли отдельного человека было? Тем более человека классово чуждого, сына почётного гражданина Москвы... Нуждаясь в заработке, Никольский совместно с Домогацким в 1932 году выполнили по заказу Третьяковской галереи (для готовящейся там так называемой «марксистской экспозиции») макет царскосельского «Эрмитажа» Б. Растрелли на основе сохранившихся видовых рисунков XVIII века. Архитектурная часть выполнена В.А. Никольским, скульптурная — В.Н. Домогацким. В 1933 году скульптор создал портрет Никольского, впоследствии (в 1938 году) уничтоженный им. Теперь трудно сказать с уверенностью, по какой именно причине: то ли как произведение не слишком удачное, то ли по той же причине, что и вполне удавшиеся портреты Я.Б. Гамарника.

Впрочем, издательство «Всекохудожник» не только использовало обширные знания и колоссальный издательский опыт Никольского, но и его литературно-критический талант. Незадолго до смерти Виктора Александровича оно выпустило его книгу «Творческие процессы В.И. Сурикова». Возможно, он даже успел познакомиться с рецензией на эту книгу М. Морозова, опубликованной в девятом номере журнала «Плакат и художественная репродукция» за 1934 год. А в № 11 этого журнала появился уже его некролог. Он умер 10 октября 1934 года на 58-м году жизни. И, если верить биографу, за несколько минут до смерти беседовал о Рембрандте с посетившим его врачом. Издательство «Всекохудожник» продолжало публиковать его труды: в 1935-м вышла книга Никольского о творчестве художника А.В. Куприна, в 1936-м — книга о П.П. Кончаловском. Судя по всему, он работал над ними в последние годы жизни. Большая занятость помешала ему как-то оформить свои раздумья о творчестве художников-волжан, которыми, если верить афише, он поделился 14 апреля 1930 года со слушателями его лекции в саратовском Доме учёных.

«Как мало из свершившегося было записано, как мало из записанного сохранено», — сокрушался ещё Гёте. Лучший способ сохранения, написанного — его публикация. Увы, до этого при жизни В.А. Никольского дело не дошло. Сохранились наброски лекции, которую опальный литератор готовил на окраине тогдашнего Саратова, в посёлке, который он окрестил «Тундровкой», в одном из последних домишек по улице Рыкова. Бывший член Всероссийского съезда сценических деятелей, комиссии по изучению старой Москвы, Императорского археологического общества, Всероссийского союза писателей, Русского фотографического общества, Петербургского Религиозно-философского общества, Московского литературно-художественного кружка, сотрудник множества журналов и газет, член выставочного комитета Парижской всемирной художественно-промышленной выставки, ещё в начале 1928 года работник Народного комиссариата рабоче-крестьянской инспекции, а теперь просто ссыльный, лишённый возможности реализовать свою кипучую энергию, оторванный от привычной среды, вынужденный по необходимости свернуть или ограничить множество разнообразных дел, Никольский переключает своё внимание на проблемы художественной жизни Поволжья.

Его всегда интересовало воздействие местных условий на образный мир художника. Это ему, за 20 лет до ссылки, В.И. Суриков отвечал: «Идеалы исторических типов воспитала, во мне Сибирь». Именно такой краеведческий аспект выбрал Никольский, знакомя саратовскую публику с творчеством родоначальников местной художественной традиции. «Молодое ещё, делающее у нас столь заметные успехи краеведение поставило в ряду своих проблем чрезвычайно интересную проблему изучения областных культурных гнёзд. Проблема эта поставлена пока лишь в отношении литературных гнёзд, но никакого сомнения, что она должна охватить все виды искусств и наук. Только при таком всестороннем охвате вопроса может быть полностью выявлена картина культурного состояния той или иной области, как в её прошлом, так и в настоящем», — пишет В.А. Никольский, глубоко убеждённый в том, что «проблема местных культурных гнёзд имеет первостепенное значение». Выбрав для рассмотрения таких художников-волжан, как В.Э. Борисов-Мусатов, Б.М. Кустодиев, П.В. Кузнецов, и К.С. Петров-Водкин, он поставил себе задачу «на живом

материале показать, какие результаты может дать изучение творчества отдельных, пусть хорошо известных уже мастеров живописи сквозь призму местных культурных центров».

Выбирая немногих «наиболее характерных», на его взгляд, мастеров, уроженцев Нижне-Волжского края, «главным образом саратовцев», он пытается как-то выяснить предпосылки сложения в городе своеобразного и самостоятельного «художественного гнезда». В их числе, согласно Никольскому, наличие художественного музея, прошедшие в городе выставки передвижников, организация местного общества любителей изящных искусств, открытие Боголюбовского рисовального училища, наличие собирателей живописи. После этого он готов «поставить „краеведческий“ вопрос: „Что же было в творчестве Мусатова от Волги, от Нижнего Поволжья?“» И отвечает: «От саратовской природы идут несомненно эти медленно идущие розовые горы облаков, которые так любил Мусатов... От заволжских просторов, от голубых и синих тонов кончающегося летнего дня, так характерных для саратовской природы, идут излюбленные гаммы мусатовского колорита: И, наконец, позволю себе утверждать, что от волжских степных горизонтов, от волжских, одевающих голубеющим пеплом далей идёт и тяга Мусатова к стенописи, к фреске, к живописи, ставящей себе задачей не иллюзию трёхмерности картины, а свободное заполнение громадных стенных пространств...»

И ещё конкретнее: «Мусатов окончательно нашёл себя, осознал свой творческий путь летом 1899 года, когда он поехал в знакомую ему с детских лет саратовскую усадьбу Слепцовку. Раньше он писал в Слепцовке только пейзажи, теперь же слепцовские пейзажи навяли ему насквозь романтические „Гармонию“, „Романс без слов“ и т.д. Эти замыслы ещё пышнее расцвели в другой, более пышной, чем Слепцовка, усадьбе в саратовской Зубриловке, куда Мусатов приехал в 1901 году и где, можно сказать, навсегда осталось его творческое „я“».

Куда сложнее было обосновать столь тесную связь с Нижней Волгой в творчестве уроженца Астрахани Б.М. Кустодиева. Никольский ищет ключ в характере колорита, особенности которого у Кустодиева, на его взгляд, предопределены нижеволжскими впечатлениями его детства: «Связь Кустодиева с Волгой ясна сама собой. Правда, он изменил своему краю и влюбился в картины иной природы, тоже волжской, но не астраханской и не саратовской. Однако и там, в новом излюбленном крае, он сохранил следы воспоминаний о природе своей родины. По костромским его небесам нередко бродят такие же грозные, хоть и розовые облака, какие плавают в душные летние дни над раскалёнными пространствами волжских степей».

Более пристальное внимание Никольский уделил двум другим художникам — Павлу Кузнецову и Петрову-Водкину, которые в 1930 году ещё продолжали активно работать. Творчество П.В. Кузнецова он условно разделил на два самостоятельных периода: «крайнего символизма» и окончательного сложения его художественно-образной системы. Он отдаёт должное работникам Третьяковской галереи, которые уже в период сложного и неоднозначного становления, когда и собратья-художники, и критики ещё сомневались в эстетической значимости кузнецовской живописи, безоговорочно признали её. Настаивая на особой духовности кузнецовского творчества, Никольский отмечает, что в ранний период она «была какая-то инстинктивная, совершенно неосознанная ещё художником». Попытки молодого художника постичь тайну рождения остались «упрямыми потугами», вызывающими насмешки публики и критиков. Автор показывает и неслучайность этих настойчивых поисков для данной эпохи:

«Проблема материнства, конечно, привлекала в те годы не одного Кузнецова. Ещё раньше мечтал о картине на тему материнства его земляк Мусатов, но так и не создал этой картины. В одни годы с Кузнецовым над тою же темой и в тех же планах символизма работал французский живописец Морис Дени. Но в планах кузнецовского мистического восприятия эта тема оказывалась совершенно невыполнимой, по крайней мере для самого художника. Мусатов всю жизнь ходил около

тайны смерти, воплощая увядания человеческой жизни, слагая „Реквиемы“. Другой саратовец — Кузнецов — стал, так сказать, на другую сторону человеческой жизни: Мусатова интересовал финал, Кузнецова — начало. Но кузнецовское восприятие было гораздо глубже, бесконечно сложнее мусатовской лирики. Он не мог удовлетвориться одной передачей настроения, одним исканием созвучий у зрителя, он хотел воплотить тайну, истолковать её, так сказать, объективировать».

В этом нелестном для Борисова-Мусатова сопоставлении сказалась, очевидно, слишком явная несозвучность созерцательной отрешённости его образов трагически напряжённой, склонной к утопическим мечтаниям и ещё не утратившей завидного социального оптимизма эпохе. Кузнецовская эпичность ей более сродни, хотя недалёк тот час, когда и она покажется недостаточно определённой, оторванной от наступательно-победоносной «злобы дня», тяготения к искусству, непосредственно мобилизованному на выполнение сиюминутных пропагандистских задач. Такой поворот уже обозначился, но ещё не стал господствующим. И Никольский необычайно высоко оценивает зрелое творчество Кузнецова. Но в соответствии с избранным ракурсом и раннее, и зрелое искусство Кузнецова выводится им непосредственно из впечатлений саратовской поры: «Интересно отметить, что тайна человеческого рождения неизменно сливалась в творческом представлении Кузнецова с образом водяного фонтана, навеянного художнику впечатлениями детства, саратовской действительностью. В детские годы Кузнецова в Саратове был ещё цел не существующий ныне фонтан, подаренный городу каким-то англичанином. На этот-то фонтан и любил смотреть ребёнок Кузнецов, особенно в ночные часы, окутывавшее особою таинственностью и подножие фонтана с чудовищами-сфинксами, и самые струи бьющей вверх воды, и прозрачные облака влажной водяной пыли.

Почти пять лет бился художник над воплощением тайны рождения человека, и не намечалось даже исхода его упорным исканиям, напротив — стало чувствоваться увядание, утомлённость, назревала как бы некая трагедия художественного творчества. Кузнецов явно не мог найти самого себя, своего пути в искусстве. Казалось: он имел что сказать, но слов не находилось. Кузнецовский художественный язык страдал косноязычием. И критики начинали уже говорить о неоправданных надеждах, о гибнущем таланте. Однако художник как-то сразу нашел свой путь в искусстве — совсем иной, довольно далекий от мистических потуг первой поры, в которых, казалось, Леонид Андреев говорил зараз с Розановым, и из этого общего смутного гула вырывались только какие-то отдельные слова, подчас густо окрашенные розановскою патологическою эротикой».

Согласно Никольскому (и в этом он не одинок), спасение Кузнецова было в его возвращении к истокам: «Кузнецов недаром жила в детстве у своих родственников в саратовских степях: именно в степях и нашёл он самого себя. Именно саратовские степи и подсказали ему путь ещё дальше на Восток — в Киргизию, в страну овечьих кошар и верблюжьих караванов, в страну патриархального быта. Там — в этих степях — увидел Кузнецов те же голубые дали, какие влекли его прежде в Саратове, но ещё более интенсивные, ещё более прозрачные и бесконечные. Некоторая плоскостность, декоративность живописного стиля, присущая Кузнецову с первых его шагов, окончательно окрепла и утвердилась именно в киргизских степях.

И первые же степные полотна Кузнецова, нежданно появившиеся в 1911 году, показали его мастером крепким, чуждым колебаний, исполненным веры в самого себя, в свои силы, в правоту своих творческих восприятий. Он как бы только родился для живописи. Навсегда остались позади „нерожденные души“ первого кузнецовского периода, но не исчезло особое присущее художнику проникновенно-чуткое восприятие мира. Какая-то настороженность, если угодно, какая-то тайна — всегда чувствуется в голубых кузнецовских степях. Полны торжественности все фигуры, все движения, мельчайшие и обыденнейшие предметы приобретают какую-то особую значительность и важность. Самые заурядные бытовые сцены изображает художник, но напрасно привыкший к кустодиевским веселым рассказам зритель будет искать в этих бытовых сценах каких-нибудь

многоговорящих деталей. Кузнецов не рассказывает, не говорит, он — вещает. Из мелких и пошлых в своей обыденности подробностей сегодняшнего степного быта Кузнецов творит некую эпическую легенду, слагает былины и саги о сегодняшнем дне Киргизии. Он, конечно, ничего не выдумывает, не изобретает: в основе его былин-эпопей всегда лежат реальные факты, живые наблюдения, но он говорит о них не кустодиевским языком влюблённого бытописателя и не сухим верещагинским языком учёного-этнографа, а языком эпического поэта. Во всем он видит некое значительное событие: и в степном мираже, и в полосах далекого дождя на (небосклоне, и в шествии верблюдов, и в стрижке овцы». Постоянные сопоставления кузнецовского творчества с кустодиевским, как, впрочем, и с творчеством Борисова-Мусатова, позволяют Никольскому заострить проблемность своего анализа. Подчас это приводит к известным натяжкам, которых трудно избежать при выраженной аспектности повествования, исходящего из заранее заданной идеи, лекторского стремления к форсированной её подаче.

«Трагедия, драма, комедия, — продолжает Никольский, — равно чужды кузнецовской кисти. В его живописи нет „героев“, либо всё в ней сплошь героично. У Мусатова и Кустодиева мы видим отдельные человеческие личности, подчас подчёркнутые индивидуальности: Кузнецов — живописец безликого человечества, живописец человеческих коллективов, где нет ни первых, ни последних. Правда, Кузнецов пишет и портреты, создаёт подчас и немногословные жанровые сцены из жизни той же Киргизии, Бухары, безразлично какой, но и в них он остаётся таким же торжественным, строгим и бесстрастным, как пушкинский Пимен. Даже кузнецовские натюрморты, эти промежуточные станции и полустанки на его творческом пути, — всегда звучат строгою торжественностью.

Кустодиев и Кузнецов — оба они — певцы патриархального быта, но как далеки они друг от друга. В какой среде живут кустодиевские патриархальные купцы, снедаемые вечной думой о наживе, о приобретении, о чае с сахаром, вареньем, арбузом и пирожным, о пуховых перинах и жарко натопленных комнатах купеческих семипудовых „красавиц“, о новых и новых сундуках, полных тканей, пёстрых и кричащих, как сама жизнь. И рядом с этой „заволжской Европой“ — кузнецовская Азия, — где истомлённые зноем люди и звери медленно и торжественно движутся, исполненные благородства, пронизанные тою спокойною, почти благоговейною думой и важностью движений, какую дают человеку близость к земле и природе, быть может, тяжёлый, но не отравленный вечною думой о прибыли труд.

Кричат и спорят друг с другом краски в кустодиевских полотнах, верно отражая те крики и споры, которыми полон внутри патриархальный кустодиевский быт. Строго выдержаны в одном тоне полотна Кузнецова — его краски так же скупы, как скупа событиями воплощаемая им жизнь. Его колорит не суетлив, потому что не „жизни мышью беготню“ видит его глаз, а жизнь в труде, возведённом до степени культа. Надо ли говорить, что кузнецовская живопись монументальна, что только горькая необходимость заставляет художника развёртывать на зыбких и маленьких холстах те сцены, которые явно требуют громадных стенных пространств? Каждый его холст — в сущности, эскиз для фрески, для живописи. Кузнецову, как и Мусатову, никто не даёт заказов на фрески. В мусатовские времена были экономические возможности для создания фресок, но потребитель ещё не дорос, не было ещё потребности в стенописи. Как раз наоборот тому, что есть теперь, когда ясна и сильна потребность во фресках, но нет пока экономических возможностей для широкого развития стенописи».

Никольский, как видим, вполне разделяет присущее художественной критике его времени убеждение в том, что позывы к монументальности и подлинный монументализм станковой живописи целого ряда мастеров могли быть ими полнокровно реализованы в декоративных панно и фресках, не уступающих по своей значимости аналогичным работам мастеров средневековья и эпохи Возрождения. Он видит в Кузнецове одного из возможных основоположников нового монументального мышления как выражения коллективистских устремлений эпохи: «Мусатов

и Кустодиев не имели учеников и не оставили после себя никакой школы — это типичные художники-одиночки. Но Кузнецов — несомненный глава целой школы, целого направления. Его учеников мы найдём, вероятно, даже в этом зале — так их много. Много не потому только, что Кузнецов стоит во главе класса монументальной живописи московского ВХУТЕИНа, но и потому, что в его искусстве есть что-то живое, современное, всем нам близкое — его языком говорит, очевидно, переживаемая нами эпоха, и это именно влечёт к Кузнецову молодёжь, делает его главою школы».

И, стремясь подвести итоги своим рассуждениям о своеобразии кузнецовской живописи, лектор вновь с удивительной настойчивостью возвращает слушателей на достаточно просторную «малую родину» художника, где родился и сам Кузнецов, и его неповторимый художественный мир: «Если вечно взмывающие вверх и тотчас же безнадежно падающие вниз струи фонтанов являлись прекрасным символом молодых творческих исканий Кузнецова, то с 1911 года медленно и величаво катятся волны его творчества, подобные той полнокровной Волге, которая вспоила и вскормила художника. Он сам установил кровную связь своего искусства с Саратовом. В годы детства его поразили и привлекли сфинксы саратовского фонтана: носители какой-то неразгаданной тайны, пугающие и влекущие, немые и говорящие. И вот, утомившись в поисках разгадки тайны рождения человека, Кузнецов вдруг бросил Европу и уехал в Азию. Почему? Он сам даёт ответ: «Я тогда в живописи сильно искал вот этих самых сфинксов, которых я видел в детстве. И вдруг вспомнил про степи и поехал к киргизам...»

«„Искал“ саратовских сфинксов, „вспомнил“ про саратовские степи — вот она кровная, нерасторжимая связь Кузнецова с родиной, с Нижней Волгой. Кузнецов увидел и почувствовал в современных саратовских степях древний Восток, преддверие Азии, страну Золотой Орды. И ему захотелось увидеть и воскресить это прошлое родного края — вот откуда его любовь к киргизским степям, к тому эпическому быту кочевников, каким жили некогда и родные Кузнецову саратовские степи».

Установить подобную близость искусства Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина с саратовским краем Никольскому было много сложнее. В Хвалынске он, очевидно, не бывал, работ художника, непосредственно связанных с местным пейзажем, не видел. О фресковой росписи саратовской церкви Казанской Божьей Матери, в которой наряду с М.В. и П.В. Кузнецовыми и П.С. Уткиным активное участие принимал и Петров-Водкин, вероятно, даже не подозревал. О прямых контактах художника в Саратове с Кузнецовым и Уткиным, в Черемшанах — с Борисовым-Мусатовым он даже не упоминает. Начало творческой биографии Петрова-Водкина он связывает уже с Московским училищем, минуя Хвалынск, Самару и Петербург. Затем поездки в Италию, Францию, в Сахару. Его искания получают опору в декоративности русской иконы, живописности старых венецианцев, смелых экспериментах французских новаторов. Они подкреплены также «столь же упорными поисками крепких теоретических основ своего искусства». Никольский отводит, как несправедливые, упреки критиков в «теоретичности, в надуманности» искусства Петрова-Водкина: «Его высокая духовная культурность — сравнительно редкое, увы, качество для русского художника — была принята за теоретичность, бесспорное качество подменилось упреком в недостатке, от которого действительно страдали многие русские художники, но только не Петров-Водкин».

Никольский считает, что этот мастер более сложен для восприятия, ибо наиболее культурен из разбираемых живописцев. Он впитал больше разнородных европейских влияний, а потому понятнее европейцам, чем другие разбираемые здесь живописцы. Но Петров-Водкин для него вовсе не эклектик, не «собиратель мёда с чужих полей». Художник свободно ассимилировал разнороднейшие влияния в свой собственный стиль и при этом остался живописцем глубоко национальным: «Ни Италия, ни Париж, ни даже Сахара не могли заглушить у Петрова-Водкина влюблённости в такое исконно русское искусство, как древняя иконопись. Дело, конечно, не в тематике: Петров-Водкин отнюдь не религиозный живописец, хоть и написал несколько церковных фресок

и холстов на религиозные сюжеты. Не сюжеты пленили его в иконописи, а её стилевые качества, её высокое чувство монументальности, её колористическая скупость при чрезвычайной звонкости отдельных красочных пятен, резкости цветовых контрастов. „Колочество“ художника именно оттуда и идёт — от иконописной традиции, от храмовой росписи».

В соответствии с эстетическими представлениями того времени Петров-Водкин представляется ему явлением более значительным и куда более созвучным эпохе, нежели другие поволжские живописцы. Прежде всего по внутренней патетичности, особой масштабности его творческих решений, обобщённости образа: «По остроте чувства монументальности, по фрескистскому восприятию мира Петров-Водкин стоит несомненно впереди Мусатова и Кузнецова. Оба эти художника как-то равнодушны к отдельному человеческому лицу, тогда как Петров-Водкин не только унаследовал серовскую наблюдательность, серовское выпытывание тайн человеческой личности, но и пошёл много дальше своего учителя по этому пути. Он недаром писал иногда громадные человеческие лица, чуть ли не в целый метр величины, и производил ими на зрителя какое-то подавляющее, почти жуткое впечатление, при всей их „невывразительности“ в смысле серовских подчеркиваний. Когда смотришь на эти гигантские лики — нет и тени сомнения в том, что Петров-Водкин мог бы спокойно и свободно развернуть на какой-то гигантской стене целую фреску из таких исполинских фигур...»

Понимая, что символику наиболее значительных водкинских работ пересказать не так-то просто, что она не поддаётся однозначному истолкованию, Никольский тем не менее убеждён, что она органично вытекает из духовной проблематики эпохи. Он настойчиво подчёркивает: «Связь с современностью всегда чувствуется в творчестве этого художника с особенною яростью, но не наступила ещё полнота времён для точных определений этой связи». Трудности словесного истолкования его картин, по Никольскому, также и в том, что художнику чужда внешняя фабульность, что они воздействуют на зрителя не обстоятельным рассказом, а почти произвольным внушением нужного мастеру настроения: «У Петрова-Водкина никогда не бывает литературных сюжетов, но его творчество всегда эмоционально, всегда насыщено переживаниями, заражающими и зрителя при всей их смутности. Вот мать с ребёнком в руках на фоне сельского пейзажа, такого тихого, мирного, словно подавленного чем-то. Но есть другая „городская“ мать, тоже с ребёнком на руках, а за её спиной пейзаж рабочего городского квартала, весь насыщенный предреволюционными настроениями, мастерски выраженными в крохотных фигурках людей, тревожно сошедшихся на углу улицы. Наконец — „Матери“ 28 года — и снова тревога, ожидание, настороженность. Только музыка умеет передавать такие неуловимые ощущения, чувства, тревоги человеческого существа, но в обыденных словах они непередаваемы, невыразимы: их можно не понимать или не принимать, но их нельзя объяснить».

Любопытно, что, давая описание пейзажного фона картины «Матери» 1913 года, Никольский словно не видит в нём характернейших примет именно волжского, а точнее — специфически хвалынского пейзажа, о чем пишут почти все нынешние исследователи. Он не ищет этих примет при анализе «Смерти комиссара» и вовсе не упоминает созданную в 1917 году картину «Полдень», целиком построенную на творческом претворении особенностей волжской природы. Он рассуждает о чём угодно — об актуальности тематики водкинских искусств, о его роли главы особого художественного направления, о значимости его творческих уроков для молодых мастеров, но только не о природе края и её воздействии на творчество замечательного живописца. Видимо, Никольскому не хватало личных впечатлений, собственного восприятия хвалынского пейзажа. Только в самом конце лектор словно спохватывается и круто поворачивает к заданной проблематике разговора: «Простор Поволжья, приволье то гористых, то покрытых лесом, то степных берегов, свежая, бодрая атмосфера „над великою русской рекой“ вскормили первые впечатления Петрова-Водкина», — говорит один из его критиков и спрашивает вслед за тем: «Не отсюда ли его

тяготение к: большим масштабам, к широким далям, стремление к неустанному движению вперёд, о котором говорит жизнь великой реки?» «На этот вопрос, — пишет Никольский, — спокойно можно ответить: конечно, — „отсюда“. Из четырёх художников Нижнего Поволжья, которыми мы занимаемся сегодня, — трое несомненнейшие монументалисты, мастера стенописи, явно тяготеющие к большим масштабам. Таких „случайностей“ не бывает и быть не может.

Итог — Нижнее Поволжье оказывается родиной крупных мастеров русской монументальной живописи — вот заключение, которое можно сделать из всего сказанного, вот вклад в общерусскую культуру, внесённый Саратовом, вот птенцы, вскормленные его художественным гнездом...» Перечисляя других «питомцев того же гнезда», Никольский упорно призывает «гордиться теми мастерами „живописи большого масштаба“, которых подарил он (Нижневолжский край. — *Е.В.*) русскому искусству и мимо которых не может пройти никакой его историк».

У Дмитрия Сергеевича Лихачева есть интереснейшее наблюдение, многое объясняющее в судьбе по-настоящему талантливых людей, в каких бы жизненных обстоятельствах им ни приходилось работать: «Талант — это единственное в человеке, что всегда работает на своём уровне. Можно быть прилежнее или ленивее, аккуратнее или неряшливее, работать больше или меньше, но нельзя преподавать, исследовать, писать более талантливо, чем ты способен, да нельзя и на менее низком уровне. Можно вообще не работать, но это другой вопрос».

Другого вопроса в случае с Никольским не было и не могло быть. И не только в силу необходимости заработка, но и в силу всей его прежней труженнической жизни, в силу огромной творческой анергии, запасы которой у этого немолодого и не слишком здорового человека казались поистине неисчерпаемыми. Достаточно перечислить только работы, созданные им в период саратовской ссылки — самый неблагоприятный во всей его жизни. Задуматься не только о многообразии этих работ, широте его интересов, объёме осмысленного им материала, но и о качестве их — о проблемности и литературных достоинствах как опубликованных, так и не предназначавшихся к публикации его трудов. Все делалось им на уровне своего таланта. Иначе он попросту не мог. Когда знакомишься с текстом его лекции о художниках-волжанах, удивительным кажется не только опередивший свою эпоху призыв гордиться этими выдающимися мастерами, но и уровень осмысления их творчества, удивительный для рубежа 1920—1930-х годов. Никольский, суммируя высшие достижения русской критики предшествующих десятилетий» даёт достаточно выверенные и глубокие оценки их искусства, показывает его истоки и намечает возможные перспективы.

Сейчас, когда значение Борисова-Мусатова, Кустодиева, Павла Кузнецова и Петрова-Водкина в отечественном искусстве широко признано, многое из сказанного о них Никольским стало общим достоянием и не вызывает принципиальных возражений. Вместе с тем в научный оборот его размышления о поволжских живописцах практически не введены. Неопубликованные, они остаются на периферии исследовательской мысли. Горькое замечание Н.Я. Эйдельмана о том, что архивные пласты разрабатываются у нас медленнее угольных, верно отражает существующее положение. Многие в этих нетронутых пластах сохранило свою актуальность и в наши дни. К примеру, поставленная Никольским на саратовском материале проблема местных «культурных гнезд» при всех издержках сугубо краеведческого уклона при анализе художественных явлений. Их изучение не случайно получает сейчас распространение в различных регионах страны и даже в столице: оно связано с предощущением нового духовного подъема нашей провинции... Прошлое оказывается поучительным для будущего. «Город голубых теней» имеет для этого хорошие предпосылки.

**Возможность альтернативы.
Опыт пунктирного анализа художественного процесса
в Саратове XX столетия ***

* Волга. 1993. № 10.

В искусствоведческом фольклоре провинциальных городов кочует сюжет о ранних шагах альтернативного искусства. Это рассказ о реакции местных функционеров молодой советской власти на восторженный порыв левых живописцев, призванных прославить к первому юбилею революции её всепобеждающую силу и вдохновляющий пример. Как правило, всюду изображались аллегорические фигуры Свободы в виде обнажённой полыхающе красной дивы (помесь Машкова с Маякиным с оглядкой на Матисса!). И везде сюжет развивался приблизительно так: чубатый комиссар в кожанке или усатый комендант в шинели до пят подъезжал на реквизированном автомобиле или на белом коне, чтобы принять заказ, и, объятый ужасом от увиденного, неистово матерясь, расстреливал или рубил шашкой скороспелый плод недолгой взаимности художественного авангарда и пролетарской государственности. В воспоминаниях Даниила Дарана, хранящихся в РГАЛИ, нет рафинадно-белого жеребца, и шашка почему-то названа шпагой, но мушкетёрской галантности к пышнобёдрым с распущенными волосами дивам, несущимся в вихре раскрепощающей пляски, комиссар, увы, не проявил. Он злобно порубил их, распорядившись затянуть трибуны просто гладким кумачом. Это было в Саратове в том самом незабываемом 1918 году. Впрочем, альтернативное творчество в этом городе старше советской власти.

Оно восходит к каникулярным этюдам В.Э. Борисова-Мусатова времени его учёбы в парижской мастерской Кормона. В летние месяцы, в садике родительского дома, он писал вовсе не так, как требовал суровый учитель, а так, как работали полюбившиеся ему импрессионисты. В Саратове это и было альтернативным искусством конца XIX века. И нельзя сказать, что на рубеже веков борьба с ним была менее крутой, чем при пресловутых «комиссарах в пыльных шлемах», шашкой или наганом утверждающих свою эстетическую правоту. Речь не только о глумлении, которое встречали в родном городе и сам Борисов-Мусатов, и его молодые друзья — вспомнить хотя бы реакцию местной прессы на саратовскую выставку «Алая роза», первого и уже достаточно дерзкого смотра сил русского живописного символизма. Речь и об уничтожении росписи саратовской церкви Казанской Божьей Матери, созданной летом 1902 года П.В. Кузнецовым, П.С. Уткиным и К.С. Петровым-Водкиным. Роспись была ликвидирована по решению суда, поддержавшего недовольных ею церковников.

История художественной жизни Саратова, как и множества других провинциальных центров, полна подобными столкновениями, болезненными перепадами эстетического вкуса. Этот город на рубеже XIX—XX веков отличался, пожалуй, лишь тем, что искания «первой саратовской волны» носили не сугубо провинциальный характер, а были значимы для всего отечественного искусства. Мастеров такого уровня и столь благотворного воздействия на общерусский художественный процесс Саратов больше не выдвигал. Буквально каждое десятилетие возникали здесь острые столкновения между господствующим и противостоящим ему стилистическими тенденциями. Менялись лишь признаки того, что в каждую конкретную эпоху принято было считать альтернативным. И все повороты в оценках, как и изменения их критериев, здесь сильно запаздывали и были отзвучными, повторяющими импульсы, идущие из столиц. Свойственный провинции консерва-

тизм и сравнительно суженный спектр альтернативного творчества делали художественную жизнь города вязкой и застойной. Столкновения между господствующим и альтернативными направлениями не были здесь столь яркими и яростными. Но они принимали затяжной характер, что обрекало обновителей не только на творческие муки, но и на жизненные трагедии, приводило к их миграции в другие города или вынужденной самоизоляции на долгие годы, а то и на десятилетия.

Наиболее благоприятными для всякого рода художественных исканий были в Саратове, как и повсюду, 1920-е годы. Только сейчас, переживая нечто похожее, мы можем реальнее представить себе те возможности творческого плюрализма, которые существовали в условиях ещё неотвердевшей, хотя и достаточно жёсткой власти. Напор раннего русского авангарда к концу 1910-х годов стал ощутимым уже и в провинции. Недолгий альянс с революционной властью немало способствовал тому.

Но речи о малой пригодности авангарда для пропагандистских задач утверждающейся государственности слышны были и тогда. Так, 19 февраля 1919 года на заседании Саратовского горсовета руководитель местного отдела искусств Д.Н. Бассалыга, говоря о борьбе направлений в живописи, отмечал большую полезность «для дела» реалистически-академического и импрессионистического направлений.

Однако в тот момент левые живописцы в Саратове господствовали и на выставках, и на шумных театрализованных диспутах, и в Свободных художественных мастерских. Они были созвучнее общей атмосфере эпохи. Созданное в том же году Объединение художников нового искусства (ОХНИС) провело серию программных выставок живописно-пластической культуры. Шла спешная «переоркестровка» образно-стилистических средств в духе тех творческих устремлений, которые, как тогда казалось, надолго станут определяющими. Достаточно перечислить произведения тех экспозиций, чтобы стало понятным, о чём, собственно, речь: «Движение живописных объёмов», «Концентрация вокруг света». «Плоскостный рельеф», «Чертёж пейзажа», «Отражение в кубе», «Свет как материал» и т.п.

Но «директория новаторов» не была в Саратове диктаторской: такие живописцы, как А.И. Савинов или П.С. Уткин, весьма далёкие от авангарда, оставались в эти годы очень популярными и влиятельными. Альтернативным на короткое время стало искусство мастеров, ориентированных на позднепередвижническую стилистику, которые воспринимались тогда безнадежно устаревшими, напоминающими «потерпевших крушение выходцев XIX века, волею судеб выброшенных на новый исторический материк» (О. Мандельштам). Однако, как только социальная жизнь начала входить в свои берега, искусство, как чёткий барометр, уловило новый социальный запрос времени: «...Болезнь левизны была изжита примерно в 1922 году, притом как-то вдруг, без особых смягчающих переходов...», — Игорь Грабарь написал это в самом конце 1920-х и либо лукавил, либо призывы идеологов начала десятилетия, яростно обливающих агитационно-пропагандистскую бесперспективность авангарда, были к тому времени позабыты им.

Но была в замечании Грабаря своя правда: многие художники и не искали альтернативы насаждаемой эстетике, а в меру своего понимания поставленных задач и своего таланта готовы были сотрудничать с властью. Только угодить ей оказалось не так уж просто: до середины 1930-х годов всеобщее единомыслие не было ещё установлено, многое зависело от личности официальных опекунов искусства в том или ином регионе, от усердия стремительно переориентирующихся критиков и ряда других факторов. Борьба художественных группировок оставляла известную возможность выбора, а всеунифицирующие тенденции только обозначались. Сохранялось ещё и заметное своеобразие местных художественных школ, растворившихся потом почти без остатка в едином потоке нарождающегося специфически советского искусства.

Некоторые живописцы той поры пробовали себя на самых различных путях, не имея единого ориентира, не обладая фанатическим упорством художников-путепроходцев, торящих новые

пути искусства, или преданных их учеников, навсегда замороженных творческими принципами учителя. Очень показателен в этом плане путь В.М. Юстицкого, одного из самых талантливых, активных и необычайно восприимчивых ко всему новому мастеров 1920—1930-х годов. В Саратове он неизменно оказывался в самом центре всех сколько-нибудь значимых художественных затей и событий. Мощь односторонности Юстицкому была чужда. Он интересен прямо противоположным: за какие-то полтора десятилетия Юстицкий успел побывать и неопрimitивистом, и футуристом, и презентистом, и ахрровцем, и остовцем, и почти голуборозовцем на выставках «4 искусства», и виртуозом из группы «13». Сейчас нелегко объяснить эту несколько эклектическую широту и всеотзывчивость талантливого живописца. Очевидна явная недостаточность изучения его наследия только на уровне выразительных средств и технических приёмов: это не даст разгадки творческих пируэтов. Необходимо понимание личности художника и специфических условий его творческого бытия в провинциальном городе. С одной стороны, жажда прорваться на столичные выставки, ни одна из которых не была для него по-настоящему «своей». С другой — особый склад натуры Юстицкого: его постоянная готовность к усвоению отовсюду идущих импульсов, гибкость реакций на меняющиеся обстоятельства, отсутствие фанатизма, как в дурном, так и в высоком значении этого слова, смолоду присущая ему всегдашняя тяга к непрестанному иронически-игровому самообновлению («Новотаризм поэтерик выявляет Валентин Юстицкий...»). Человеческая талантливость Юстицкого ничуть не уступала художественной. Он сумел сохранить и «душу живу», и творческий запал как за «колючкой» гулаговского архипелага, так и в чуть более просторной «зоне» расконвоированного своего бытия на рубеже 1940—1950-х годов. Полотна его последних лет нельзя сопоставлять с долагерными: это как бы работы уже другого художника. Рождается серия импровизированных живописных спектаклей в духе не то Ватто, не то Монтичелли, отдалённо перекликающихся с «карнавальной феерией» картин Башбеук-Меликяна. Эстетское любование красотой воображаемого с налётом таинственной недоговорённости. Боль и горечь пережитого, их неизбежность, иллюзорность призрачной свободы по выходе в «большую зону» трансформировались в идиллическую, порою чуть ироничную мечтательность: «Мы уже дошли до буколик...»

Поиски ритмических гармоний, увлечённость задачами фактурно-колористическими, акцентирование особой музыкальности зыбких, мягко струящихся линий, нежно мерцающих красок — такое искусство в поздний сталинский период вовсе не было альтернативным, оно было иным. «Другое искусство» и как бы совсем другого времени. В условиях Саратова середины XX столетия оно не могло оказать сколько-нибудь существенного влияния на текущий художественный процесс. И не только в силу подпольности, абсолютной непубликабельности на выставках или в экспозиции музея, но и по причине своей избыточной персональности, чуждой самому типу художественной восприимчивости той поры. В нём и не было притязания стать магистральным путём, оно звало на тенистую обочину.

Юстицкий не дотянул до близящейся оттепели. А интерес к его наследию возник запоздало: уже на рубеже 1960—1970-х годов, и это был интерес скорее исторический. Не увлечение, а изучение. Иным было воздействие на здешний художественный процесс интересного живописца, волею судеб оказавшегося в Саратове конца 1940-х годов, — Н.М. Гущина.

Выпускник Московского училища, ученик С. Малютина и К. Коровина, увлечённый исканиями М. Врубеля и отечественных символистов, он долгие годы провёл во Франции, был участником ряда интересных зарубежных выставок. В собственном его творчестве законсервированный модерн начала столетия причудливо сочетался с усвоением формальных завоеваний новейшей французской живописи. Вписаться в советский художественный процесс Гушин так и не сумел: слишком уж чуждым казалось ему всё, что он увидел, вернувшись на родину. В Саратове он сразу же был подвергнут остракизму. Функционеры местного Союза художников настойчиво оберегали молодёжь от его «разлагающего» влияния. Но не всех «уберегли»: какая-то часть начинающих

художников потянулась к Гушину, привлечённая необычностью его судьбы и творчества. Число тех, кто непосредственно общался с ним, было не так уж и велико, но радиация его воздействия оказалась довольно стойкой. Отдалённые отзвуки гушинского влияния ощутимы и поныне.

Можно спорить о степени благотворности этого влияния в творческой судьбе каждого конкретного живописца. Их воспитывал тот ориентир на высокие, истинно художественные задачи, которому следовал мастер, отвержение им конъюнктуры и плоского ремесленничества, освоение куда более широкого круга художественных традиций, чем это допускалось постнической нормативной эстетикой той поры. Сближение же с гушинской стилистикой оказалось куда менее продуктивным. Нередко оно отдавало имитацией. Одарённые живописцы-цветовики, художники скорее непосредственно-чувственного склада, они не постигали образной природы гушинских полотен, усваивая его приёмы. Слишком несхожим оказалось их мироощущение. Ведь за гушинской стилистикой, как бы к ней ни относиться, стоит совершенно особый душевный склад и особого типа духовность. Художники гушинского круга создали немало талантливых работ, но не создали особого направления, особой волны. Они тоже самым ходом художественного процесса были оттеснены на обочину. В этом нет никакого упрёка. Ибо речь не о достоинствах или недостатках, а лишь об особенностях творческого пути каждого из них.

Не стали серьёзной альтернативой ангажированному искусству тех десятилетий и такие мастера традиционно-реалистического склада, как живописец И.Н. Щеглов или график А.В. Скворцов, упорно отстаивающие примат живописной или графической культуры над идеологизированными штампами и сюжетно-тематическим приспособленчеством. Их преимущественная сосредоточенность на пейзаже не была в те времена достаточно надёжной «охранной грамотой»: требовалось осовременивание пейзажа — зримые следы усилий советского человека, с энтузиазмом осуществляющего «начертанный гением всех народов» великий план преобразования природы. Так, вид волжского берега считался просто натурным этюдом, а тот же мотив, увеличенный вдесятеро и обогащённый копящими трубами у горизонта, а также названием «Вольский цементный», сразу обретал ранг тематического пейзажа, что гарантировало проходимость на выставки, давало шансы на закупку и прочие худфондовские блага. Пример Скворцова, и в особенности Щеглова, имел благотворный отзвук в творчестве множества саратовских пейзажистов, даже и тех, которые вовсе не торопились следовать ему. Но породить некое «встречное» движение на основном пути местного художества ни тот, ни другой не могли. И по лично-биографическим причинам, у обоих достаточно трагическим. И по особенностям своего психологического склада. И по возрасту: когда «потепление» докатилось до Саратова, оба стояли на пороге смерти.

Да и масштаб дарования каждого (дарования несомненного!) был всё же не тот, чтобы успешно противостоять потоку. И они тоже были оттеснены на обочину.

Была ещё одна причина, которая стала отчётливее видна только теперь: тогдашняя «оттепель» существенно разнилась от нынешнего «половодья» свобод. Речь шла о некотором смягчении идеологической «зимы», и только. Да и в самые «оттепельные» годы перманентные похолодания не позволяли слишком уж забываться, особенно в провинции, где столь заметных кадровых перемен, как в Москве, не произошло, и всё те же обновители противостояли тем же запретителям. И выслушивали от последних речи о необходимости перемен. Взаимоотношения людей в провинции никогда не отличались столичным динамизмом. Оттеснённые на обочину, не имели шансов стать альтернативой основному потоку. Альтернатива должна была родиться внутри потока как результат его неизбежного разложения. Её носителями в то время могли стать только художники, над которыми не тяготел синдром обочины, которых вела бы «энергия заблуждения» — та мерцающая надежда на подлинное обновление жизни, которая в реальности обернулась ещё одной иллюзией. Ведь даже иллюзии, пока они воспринимаются надеждой, оказываются творчески производительными.

На рубеже 1950—1960-х годов один из достаточно кондовых художников Саратова И.М. Новосельцев написал картину «В дни коллективизации». В живописно-пластическом отношении полотно по тем временам вполне заурядное. Но в композиции картины намечалась нестандартная для того периода трактовка события. Это заметил ещё в эскизе представитель Секретариата А.М. Грицай: «Коллективизация трактуется как всенародное бедствие». Сказано слишком сильно, подобных намерений художник вынашивать не смел, но впечатления детства, достоверная память оказались сильнее навязываемых схем. Новосельцев сумел уйти от рутины и шаблона, от обязательности принудительного оптимизма. Стилистически оставаясь в пределах традиции, он сумел донести правду о трагическом разломе русской деревни, разломе, который проходил через каждую семью.

Потомки будут недоумевать по поводу сравнительно недавних раздоров. Им будет многое непонятно в неистовой горячности этой борьбы, которая с известной временной дистанции воспринимается как внутриклановая, абсолютно не учитывающая опасности, угрожающей всему клану в целом. Но пока угроза не кажется достаточно реальной, именно внутренняя борьба, ожесточённое преследование более талантливых, работоспособных, целеустремлённых или просто более удачливых представителей собственной группы остаётся наиболее насущным и любимым занятием большинства. Сейчас уже кажется нелепой фантазмагорией история самоутверждения добротного советского неоакадемиста А.В. Учаева, которого к началу 1980-х годов стали воспринимать как вполне уважаемый официоз местного художества. Но ещё в середине 1970-х годов Учаев оставался в Саратове в числе полумертвых, среди тех, с кем связывалась тогда реальная возможность альтернативы. Именно в этот период окончательно формируются особенности его картинного мышления. В 1974 году он написал ключевую для целого цикла полотен картину «О земле», опосредованно связанную с впечатлениями послевоенного детства. Она была принята в штывы. Её поочерёдно отвергали областной, зональный и республиканский выставкомы. Художнику хватило упорства представить её на Всесоюзную выставку в Москве. Она попала в экспозицию и была замечена. С этого и началось стремительное восхождение А.В. Учаева в смысле официального его признания. Конечно, широчайшую известность принесла ему другая картина, куда более тривиальная по сюжету и однозначно-плакатная по образу героя — «Победитель», но поворот в творческой судьбе художника всё-таки обозначился с альтернативной по тогдашним провинциальным понятиям картины «О земле».

На рубеже 1980—1990-х годов, давно уже официально признанный и олауреаченный Анатолий Учаев, которого никогда не тревожил модернистский экспансионизм, ощутил (очень лично) опасные симптомы в самой слишком круто меняющейся жизни. Пущенное А. Зиновьевым разящее «катастрофка» зримо воплощается художником в одном из полотен задуманного им нового цикла «Красные ворота». Ражие мужики, навалившиеся со входа и выхода на ведущие от усадьбы к деревенской улице парадные (красные) ворота, невольно разваливают их, обрушивая на свои неостуженные головы тяжёлые балки и доски с гвоздями. Упорное сопротивление не знающих удержу своеволий ведёт к неизбежному разлому сложившихся устоев: «...и распад как метафора мести у эпохи начала конца». И другие из уже написанных картин этого цикла проникнуты подспудным трагизмом, хотя и с проблесками надежды. В одной — размах крыльев творящего шире проёма ворот, и, обломав их, он вместо вольного пареня срывается с кручи. Во второй — как раз в проёме ворот, на рубеже частного и общего бытия, явлен живописцем мучительный самоподъём человека, ежесекундно чреватый возможными падениями.

Все полотна выдержаны в характерной учаевской стилистике: обязательные «классицистские» драпировки, барочное динамическое равновесие композиции, тщательнейшая проработка мельчайших деталей, каждая из которых несёт обязательную аллегорическую нагрузку. Не случайно иные посетители областной выставки пытались отыскать в этих холстах некую сюрреалистическую программу, к чему сам художник, конечно же, менее всего стремился. Не исключено, что при

общей неразберихе и сбитости элементарных понятий Учаева вскоре будут упрекать в невыраженности стиля в каких-нибудь, как шутят сейчас, изданиях «авангардно-охранительного толка». Любопытно, что и в 1970-е годы резкая оппозиция молодому тогда А.В. Учаеву имела в Саратове не только «человеческую, слишком человеческую», но также и очевидную стилистическую причину. Вопреки расхожему мнению не традиция «саратовской школы» оказалась здесь преобладающей в послевоенные десятилетия. Мусатовская прививка оставалась значимой для какой-то части местных пейзажистов, но всё-таки явно господствовала московская живописная традиция, хотя и в довольно обуженном виде — от Касаткина до Петровичева и Туржанского.

Наиболее удачное воплощение этой стилистической линии в творчестве. В.О. Фомичёва, талантливого живописца, автора прекрасных натуральных этюдов и довольно беспомощных картин. Фомичёву ни в какой период творчества не было нужды создавать альтернативу: он органично и без какой-либо натуги вписался в господствующее направление и благодаря несомненному дарованию, завидной работоспособности и активности своей натуры, занял в нём подобающее место. При удивительной цельности, непоколебимой уверенности в собственной правоте и единственной верности того направления в искусстве, к которому он принадлежал, Фомичёв не мог не оказаться в числе самых активных гонителей всякого рода художественных альтернатив. К числу таковых, кроме А.В. Учаева, относили творчество талантливых саратовских живописцев Б.И. Давыдова, Р.А. Батаршина, Е.Д. Яли, Б.В. Ионайтиса, Р.В. Мерцлина и ряда других. Все они вместе и каждый в отдельности многожды объявлялись чуждыми саратовской художественной традиции и отечественному искусству вообще. Все укоренились в местной художественной почве с большим трудом и скорее в результате «внегородских» успехов — прохождения на престижные выставки, публикации в столичных изданиях или приобретения художественными музеями. Энергия отторжения средой во многом предопределялась, конечно, и личными свойствами перечисленных мастеров, но также и степенью выраженности некоего альтернативного начала, вызова господствующей стилистической системе. Именно степенью выраженности и последовательностью в этом её выражении. Ведь рядом существовало немало художников, тоже не слишком легко укладывающихся в единое стилистическое русло, но более изменчивых, менее выраженных в своей индивидуальной стилистике, а потому, вероятно, и воспринимаемых не столь враждебно.

Сегодняшней молодой порослью саратовского искусства творчество Бориса Давыдова воспринимается как позавчерашний день современного искусства. Даже те, кто отдаёт должное его сюжетно-режиссёрской изобретательности, недоумевают, что же именно могло вызвать ожесточённое неприятие такого искусства и шумные споры по поводу этих полотен какие-нибудь полтора-два десятилетия назад. Им просто невозможно представить себе ту социально-художественную среду, в которой проходило творческое становление художника. На рубеже 1950—1960-х годов Давыдов впервые обозначился на местных выставках. В пейзажно-жанровых этюдах той поры он достаточно чутко улавливал общую тенденцию тогдашней саратовской живописи и послушно следовал в её русло. Нет попытки вырваться за эти пределы и в ряде тематических картин, написанных «в связке» с ещё двумя саратовскими молодыми живописцами — Владимиром Романовым и Иваном Кучмой: по ироничному замечанию критика, это было «не единое, а совместное творчество» (Э. Арбитман). Картины эти помогли художникам влиться в общий поток и достаточно прочно утвердиться в нём.

Но Борис Давыдов оказался слишком живым для тогдашнего официоза. Да и время располагало к раздумьям о прошлом и поискам будущего отечественного искусства. Круг традиций, которые начали осваивать в ту пору советские художники, необычайно расширился, и сразу сделать свой единственный выбор Давыдову не удалось. Он искал ошупью, меняя ориентиры. Плакатную экспрессию, восходящую к традициям ОСТА, сменяла трогательно-неуклюжая стилизация под наивный реализм детского или непрофессионального искусства, имитированный фотографизм

работ начала 1970-х годов перемежался хрупкой лиричностью камерных его пейзажей, продолжающих традицию живописцев уткинской школы. Любопытно, что в целой серии персональных выставок, которые всё-таки умудрился устроить художник и на которых традиционно сохранялся им элемент ретроспективы, не было ощущения разноголосицы: коренные черты давыдовского мировосприятия на разных этапах оставались в существе своём неизменными. Духовно-нравственное кредо его оказалось куда устойчивее, чем кредо собственно эстетическое. Эмоционально-смысловое начало его полотен раскрывается не в их сюжетике и стилистике, а в авторской интонации, то есть более опосредованно и тонко.

И в давыдовском «поддельном дилетантизме», и в имитированной опоре на дотошно-доскональную правду случайного любительского фотоснимка или кинокадра угадывается его путь преодоления фальшивой пафосности, нарочитое снижение тона, заземление высокого, то есть подспудная заострённость против торжественно-ходульных полотен идеализирующего натурализма, который не только в 1960-е годы, но чуть ли не до середины 1980-х казался в провинции ещё достаточно опасным. Но не только это настораживало в картинах Давыдова с их, вообще-то, подкупающей и народ, и власти крестьянской или исторической тематикой. Раздражала также их программная неживописность, если стоять на точке зрения господствующего в городе понимания живописного. Конечно, прирождённым колористом Давыдова не назовёшь, но стоит внимательнее присмотреться к самым «неживописным» его работам, чтобы убедиться, что написаны они достаточно сложно: их кажущаяся монохромность — результат суммированной и приведённой к тональному единству погашенной многоцветности. Не случайно они так много теряют в чёрно-белом воспроизведении.

Именно особый характер живописности и выраженная индивидуальность в способе восприятия построения пейзажного образа предопределили скорее невольную, чем нарочитую, альтернативность искусства Е.Д. Яли в художественной жизни Саратова 1970-х годов. Яли — художник не очень широкого диапазона. Это чистый пейзажист, мастер интимно-лирического, а порой и лирико-философского пейзажа. Он тонкий колорист, но именно линейно-ритмическое начало было у него на раннем этапе главнейшим в системе выразительных средств. Энергия цвета заметно ослаблена, и этого требует характер образной задачи: вполне реальные мотивы показаны им как бы сквозь дымку времени. Это импровизации-припоминания, в них сохраняется лишь то, что впитано художником в часы наблюдения природы, а затем пересоздано творческим воображением. И хотя мотив, лежащий в основе пейзажного образа, конкретен, степень его преобразования достаточно велика. И в этом отличие от непосредственно-натурного воссоздания мотива, почти обязательного у саратовских пейзажистов. Сложная субъективная опосредованность образных решений Яли воспринималась тяготеющими к конкретно-чувственному восприятию местными «певцами Волги» как нечто придуманное, нарочитое.

Для Яли куда важнее воссоздать «душу» пейзажа, а не его осязаемую плоть. Его настойчивые поиски закономерности, закономерности ритмической и мелодической, подспудно направлены против господствующего в саратовском пейзаже той поры сырого этюдизма. В крохотных его пейзажах куда выраженнее картинное начало, нежели в раздутых до немыслимых иногда размеров, но композиционно рыхлых натуральных пейзажах, в которых непосредственная эмоциональность этюда утрачена, а суммирующий беглые впечатления образ природы не выстроен. Творчество Яли, в котором подспудное родство с традицией голуборозовского пейзажа (прежде всего уткинского) сочетается с отдалёнными реминисценциями древнекитайской пейзажной живописи, несмотря на первоначальное отторжение, само стало одним из стилеобразующих факторов местной традиции. Речь не только о молодых пейзажистах, испытавших воздействие его стилистики, но также о менее концентрированном, но всё же отчётливом её влиянии в искусстве куда более зрелых и достаточно далёких от его исканий саратовских живописцев.

• • •

Свою статью, посвящённую групповой выставке художников «гушинской» генерации (определение очень условное) местная критикесса претенциозно назвала «Мужество неучастия». Миф о принципиальной и осознанной установке «саратовского андерграунда» на неучастие в местном и общероссийском художественном процессе рассыпается при знакомстве с каталогами тогдашних выставок или протоколами закупочной комиссии музея. Наблюдая местный художественный процесс 1960—1980-х годов, я мог бы привести немало случаев, когда работы этих авторов, представленные ими на рассмотрение выставкома, были отвергнуты. И дело заключалось не в политической подоплёке: «в ряду апологетов социалистического образа жизни» (цитирую автора статьи) вовсе не стояли и создатели многочисленных пейзажей, изображающих сельские просёлки или волжские закаты, которые без всякой натуги проходили на официальные выставки. Подоплёка была не политическая, а стилистическая. И вовсе не «стоическое мужество неучастия», а вполне реальная драма отторжения определила человеческую и творческую судьбу таких живописцев, как М.Н. Аржанов, В.А. Солянов, В.Ф. Чудин, В.В. Лопатин и ряд других. Круг художественных традиций, активно ассимилируемых ими, далеко выходил за пределы, допустимые тогда в Саратове. Известно ведь, что консерватизм эстетический устойчивее политического.

Сложнее всего было с восприятием творчества Р.В. Мерцлина. Он выступил гораздо позднее этих мастеров. Стилистические шоры на рубеже 1970—1980-х годов стали менее жёсткими. Сложившееся в городе представление о живописности трещало под напором разного рода подержанных столичными выставками альтернатив. И всё же сила отторжения его полотен оказалась достаточно велика. Видимо, не стилистические искания художника были тому главной причиной, а то, что породило их: его мироощущение, особое видение жизни. Городские пейзажи, написанные им эпоху застоя, убеждающе её выражали и одновременно противостояли ей. Самочувствие дискомфорта, бесприютность убогого бытия пасынков жизни передавались в них сдержанно, без всякой надсадности, но очень откровенно и убеждающе. Духовно благополучных людей они шокировали правдой не принятых тогда к обнародованию эмоций, тревожащим опытом неизбежной душевной боли. В этих картинах не было смакования распада, но была горечь, вызванная им. Мерцлин — художник глубоко социальный, но в смысле, противоположном тому, который придавался тогда этому понятию. Он показывал «действительную действительность» такой, какой она была, а не такой, какой ей предписывалось быть в экспозициях «рапортующих» отчётных выставок. И для конъюнктурного официоза такой реализм был едва ли не опаснее самых смелых стилистических исканий местного художественного авангарда.

Тем более что художник передавал не мимолётное и случайное, а сущностное в облике эпохи. В мерцлиновских картинах не мелькающая данность момента, а его протяжённая во времени суть. Это «течение» момента передано в них движением всей непрерывно пульсирующей красочной массы, ритмом её, мерным, замедленно-напряжённым. Сама живописная ткань — грузная, насыщенная до вязкости, изображение словно засасывается красочной поверхностью, тонет в месиве мазков, обволакивается им. Смысловая выразительность цвета — угрюмых сизовато-синих, красно-коричневых, тёмно-зелёных тонов — создаёт настроение этих полотен. Перенасыщенность сумраком, духота замкнутого пространства, переданная сгустками краски шелушащаяся шероховатость неровных стен — всё мобилизовано на выявление скрытого драматизма жизни, наэлектризовано томительной тревогой, щемящей тоской. И многочисленные мерцлиновские портреты отмечены той же волнующей правдивостью и подспудным драматизмом. Объединяющий их сквозной мотив — тема нелёгкой судьбы, упорного отстаивания своего человеческого достоинства, душевной стойкости людей, переживших эпоху, когда, по слову поэта, «не сажали, но грозили», и относительно благополучие каждого казалось достаточно призрачным.

В последние годы тонус мерцлиновских работ меняется: в них больше идиличности, чем прежнего драматизма, больше отрешённо-меланхолического раздумья, скорее просветлённо-печального, нежели трагического. Они становятся более эстетными; нарастает тяга к цветовой изысканности, контуры смягчаются, диссонирующие ноты исчезают, палитра высветляется, семантическая активность настойчиво повторяющихся деталей ослабевает, теряя свою определённую. Как и многие мастера, тесно связанные с определённой эпохой, Мерцлин оказался на перепутье. Некоторая размагничность творческой воли предопределена затянувшейся переходностью нашего времени. Но выждать, пока «себе эпоха ищет ритм», опасно: на это уходят самые производительные годы, годы творческой зрелости и ещё нерастраченной силы.

В самом конце 1980-х годов и до Саратова докатилась волна поставангарда и постмодерна. Казалось, что эра персонального противостояния заканчивается и на смену ему приходит эпоха групповой атаки на официоз, период выставок-акций, программных манифестаций, полупародийно воскрешающих художественную атмосферу рубежа 1910—1920-х годов. Веяния местного художественного плюрализма, индукционно-повторные по отношению к неформальным течениям Москвы и Питера, разбуженные серией зарубежных выставок в ЦДХ и постепенной реабилитацией классиков отечественного авангарда, не встретили активного сопротивления со стороны саратовского художественного официоза. К этому времени он потерял уже былую однородность и наполовину состоял из бывших альтернативщиков. Занятые внутренними усобицами, они пропустили накат молодёжной волны: недоценили её потенциальные возможности.

Когда зимой 1987 года состоялась первая акция группы «Жёлтая гора», ей не придали сколько-нибудь серьёзного значения: слишком очевиден был налёт переимчивого дилетантизма в работах вчерашних архитекторов, объявивших себя живописцами, как и постановочно-игровой характер их выставок-акций «Активное пространство» и «Антиветряной выставки». Однако лидеры желтогорцев оказались не только весьма инициативными и организационно хваткими, но и вполне способными к саморазвитию. В течение какого-то времени они сохраняли и групповое единство, и притязание стать коллективной альтернативой официозу. Желтогорцы воспользовались возможностями перестроечного времени: нашли спонсоров, финансировавших их групповую выставку в ЦДХ, издание немислимого по саратовским полиграфическим возможностям каталога, позаботились о рекламе. Шумное открытие выставки в залах ЦДХ 21 июля 1990 года с полуймпровизированным музыкально-театральным действием вокруг горы в несколько тонн песка при участии группы В. Чекакина, нижегородского театра пантомимы «Малиновая гряда» и актёров саратовской Академии театрального искусства, бойкая продажа каталогов по баснословным в те времена ценам, раздача автографов, завязывание контактов с потенциальными покупателями — это и был пик деятельности «Жёлтой горы» как некоего творческого объединения. То ли потребность группового противостояния отпала за ненадобностью: в середине 1991 года противостоять стало попросту некому; то ли запланированная цель была достигнута: лидеры желтогорцев были замечены и на какое-то время мирно разбрелись по странам Запада, опекаемые мелкими галерейщиками, увлечёнными российской огласовкой привычных европейских направлений, а особенно относительной дешевизной (по тамошним, вестимо, стандартам) достаточно разнообразной и вполне пристойной художественной продукции.

Всё бы это ничего, но темпы перекачки произведений за пределы города и практическое неучастие этих мастеров в его художественной жизни исключают возможность ознакомления с полотнами и хотя бы приблизительного осмысления творческой эволюции их создателей. А это означает досадные лакуны в будущей истории художественной жизни Саратова. Сказанное приложимо к куда более широкому кругу саратовских живописцев: во Франции, в Германии, в Голландии, Греции, Швеции оставили большие группы созданных там работ не только лидеры «Жёлтой горы» — Е.В. Солодкий и М.Ю. Лежень, но и молодые живописцы последнего десятилетия —

А.Г. Ванин, Ю.В. Лаврентьев, В.В. Иванов, как, впрочем, и давно сложившиеся мастера — В.Ф. Чудин, Е.Д. Яли, Р.В. Мерцлин и даже самый что ни на есть показательный соцреалист, сформировавшийся на рубеже 1940—1950-х годов, П.А. Гришин. Ещё мощнее поток живописных полотен, увозимых эмигрантами или зарубежными гостями нашего города, а также различного рода коммерческими структурами столичных городов, периодическими наездами опустошающих мастерские местных художников.

Саратовские живописцы представляют теперь своими полотнами в Канаде, США, Израиле, Чили, Литве и ряде других государств ближнего и дальнего зарубежья. Это своего рода «гуманитарная помощь», позволяющая без особых трагедий пережить наше смутное время живописцам самых различных направлений. Ибо западный плюрализм поистине оказался «без берегов»: в дело пошло всё — от соцарта до весьма специфической эротики, от самого крутого авангарда до затрапезнейших натуральных этюдов или прислащённых букетов.

И в родных пенатах приоритетность какого-то одного направления отныне стала невозможной. Усредняющая тенденция продолжает сказываться, но отражает она общий качественный уровень провинциального художества, а не приведение к единому стилистическому знаменателю. Зритель довольно быстро привык к самым необузданным новациям: его уже ничто не интригует и не шокирует — это известная усталость от сенсаций. Судорожной тяге к эпатажу, к намерению ошарашить любой ценой, видимо, приходит конец. Испытывать художественную восприимчивость публики нельзя слишком долго: острота восприятия притупляется.

Но вот вчерашние «живые классики» саратовского художества почувствовали себя несколько неудобно, в том числе и классики местного авангарда. На их глазах внезапно возникло совершенно другое искусство. Оно оказалось не лучше, но и не хуже прежнего. Тоже по-своему провинциальное. Но какое-то совсем иное и более своевременное, отвечающее нынешней социокультурной ситуации куда больше, чем поиски пресловутой «формулы цвета» в группе полотен, объединённых сквозной формулосозидающей целью, у В. Чудина или универсального закона ритмообразований в умозрительных «кристаллографических» композициях В. Солянова, мироощущение, присущее всей этой поставангардной генерации.

Все они как будто сходятся на принципиальной хаотичности мира и человеческого в нём пребывания, и поэтому вовсе не стремятся ничего упорядочивать, приводить к какому бы то ни было единству. Отсюда культивирование демонстративного алогизма, поворот к инстинктивному творчеству, а чаще имитация его, непосредственная передача смутного мира ощущений, притязание на исключительность персональных чувствований. Это следует не только из программных заявлений желтогорцев или претенциозных юношей из творческого объединения «Треугольник» (художество последних точнее всего определяется термином одного из авторитетных питерских критиков — «неопсевдоквазиавангард»), но также из массовой живописной продукции молодёжного искусства. И, похоже, не только саратовского. Ставка на исключительность опасна не только потому, что явно не по голосу, но и потому, что притязает на неё без особых на то оснований каждый, кому не лень. Не только тот, кому действительно есть, что сказать, но и тот, кому не терпится что-либо этакое сказануть. И не удивительно, что во всём этом многообразии реакций на хаос бытия не так уж много по-настоящему индивидуального. При столь явной претензии на оригинальность не покидает ощущение когда-то и где-то виденного. То ли на каких-то столичных выставках, вроде московского «Лабиринта», то ли в репродукциях из зарубежных каталогов, альбомов или журналов.

Виктор Шкловский писал «о несходстве сходного», а тут хочется говорить о сходстве несходного. И дело вовсе не в сознательном или неосознанном плагиате (хотя не зря ведь считается, что художники более склонны к нему, нежели поэты или музыканты), а в изначальной и почти тотальной клишированности нашего мышления. А в этих условиях так нелегко стать Личностью, носителем собственного миропонимания. Ну, и конечно, обычной одарённости тоже мало: нужен

талант. А это явление, увы, не столь распространённое: «Талант как похоть. Трудно утаить. Ещё труднее симулировать» (С. Довлатов). Нет особого резона метать критические стрелы в усреднённых представителей поднимающегося ныне на гребень волны художественного поколения. Таково уж условие бытования искусства, что в массовидных своих проявлениях оно не только лишено глубочайших духовных прозрений, которые несут в себе шедевры, но даже необходимой художественной подлинности.

Так было во все времена при зарождении и расцвете любых стилистических направлений, и ничего существенно нового наша эпоха в этом смысле не добавляет: «Художественное творчество неизменно погружается в обширное пространство суррогатов. Последнее не следует понимать как однозначное осуждение. Суррогаты искусства вредны своей агрессивностью. Они имеют тенденцию обволакивать подлинное искусство и вытеснять его. Там, где вопрос сводится к коммерческой конкуренции, — именно они всегда одерживают победу. Однако, ограниченные своими пределами, они не только необходимы, но и полезны. Они выполняют широкую воспитательную работу и являются как бы первой ступенью на пути к овладению языком нового искусства. Уничтожение их невозможно и было бы столь же губительно, как и захват ими подлинного искусства».

Подобное рассуждение одного из самых выдающихся культурологов современности Ю.М. Лотмана оказывается плодотворным при рассмотрении художественного процесса в провинции, где даже суррогаты новаторских исканий помогают в борьбе с мертвящей каноничностью художественного мышления, быть может, невольно стимулируют поиски новой выразительности, способствуют современности восприятия. А задача каждого настоящего мастера — уберечь своё искусство от профанации, презреть разлагающий рыночный «верняк», обеспечить формально-стилистический поиск грузом подлинной духовности. Подчас художники средней одарённости проявляют немало изобретательности, отвоёвывая себе достаточно уютную культурную нишу или же пытаясь обратить на себя общее внимание, напористо и шумно возрождая традицию «саратовской школы живописи» в качестве едва ли не единственной национальной линии развития отечественного искусства.

Если говорить о поисках персональной ниши, то наиболее показательный в Саратове пример — творчество О. Шматовой. В марте 1991 года она экспонировала здесь небольшую выставку «Пейзажи Анахонтской Швейдады» (метамифологизм). Это скорее всё-таки не живопись, как было обозначено в каталоге, а большого размера иллюстративная цветная графика по мотивам Анахонтского эпоса, основанного, по словам художницы, на мифологии, принадлежащей «культуре иной планеты или одной из древнейших цивилизаций Земли». Сведения об Анахонте, «закодированные космическим сознанием», расшифровываются ею в обширных циклах работ, отражающих бесчисленные сюжетные повороты развиваемого воображением художницы-фантазёрки мифа. Сама она довольно уверенно балансирует на зыбкой границе мистики и мистификации, прихотливой игры воображения и метафоризированного шаманства, которое ныне в моде, проявляя завидную расторопность и трезвый прагматизм по части устройства своих работ. А уфологи, парапсихологи, астрологи и контактёры с космосом, активно участвующие в публичном обсуждении её произведений, этому вовсе не помеха. Скорее наоборот.

Если же вернуться к вещам сугубо посюсторонним, то надо признать, что работы её не лишены декоративной изысканности, затейливого, хотя и несколько вяловатого, линейного ритма. Стилистически это некий симбиоз восточной миниатюры, традиционной японской ксилографии и журнальной графики европейского модерна. Искусство это вовсе не притязает стать альтернативным, явно тяготея к уюту обочинного пути.

Напротив, воскрешатели традиции прокламируют альтернативу современному художественному разброду и шатаниям. Похоже, что репинское замечание: «В хаосе нет пространства» обрело ныне новую актуальность. На страницах сугубо ретроградного «историко-краеведческого» и «культурно-просветительского» журнала «Гонец» № 1, вышедшего в Саратове во второй поло-

вине 1991 года, появилась статья художника В. Мошникова, имеющая отчасти циркулярный характер. Называлась она «Возвращаясь к традициям Саратовской школы».

Горестно сетуя, что «провинциальная художественная жизнь, несомненно, находится в тупике», автор не без оснований полагает, что выйти из тупика можно только пятясь: «А задний ход в искусстве — это возвращение к прерванной традиции», — пишет он. Не вдаваясь в полемику с автором по поводу возможности и плодотворности в настоящем искусстве пресловутого «заднего хода», оставаясь на платформе теоретической посылки А. Блока: «Искусства не нового не бывает», — хочется остановиться на практических результатах этой ракоходной альтернативы.

В. Мошников сумел сплотить группу живописцев и графиков (не только саратовцев), увлечённых идеей освоения действительно прекрасной и бесспорно всё ещё плодотворной традиции. Группа эта (с частично меняющимся, но частью постоянным составом) развила довольно-таки активную деятельность по эстетическому освоению и самого наследия великих мастеров «Саратовской школы», и даже излюбленных мест их работы. Объявляя Хвалынский «саратовским Арлем», месяцами работая в нём или Зубриловке, они напоминают в чём-то поэтов, паломничающих по пушкинским местам в надежде прильнуть к истокам его вдохновенной лирики («Поэты браконьерствуют в Михайловском», — так иронично оценил подобные потуги Леонид Филатов). Увы, художественное «браконьерство», совершаемое, хочется верить, с самыми благими намерениями, если и принесло некую «дичь», то совсем не того уровня, о котором можно было бы говорить всерьёз как о сколько-нибудь существенных достижениях. Прошедшие под знаком своеобразного «неомодерна» отчётные выставки группы, включая экспозицию «Белая роза» («результат обесцвечивания „Алой“ и „Голубой“»), не стали поворотным событием в художественной жизни города. Но сейчас речь не о мере эстетических достижений группы, хотя справедливо было замечено, что «о реальном значении «розария» будут судить по результатам его творческой практики», речь об опасности чисто стилизаторского воскрешения традиции. Странный путь «воскрешения» вовсе не мёртвого, напоминающий попытку похорон.

Один из бесспорных классиков воскрешаемой «саратовской школы» П.В. Кузнецов обронил глубокое замечание по интересующей нас проблеме: «Традиция хороша, когда она не ложится на художника клеймом. Нельзя опираться на «эрудийный» характер восприятия. Искусство требует эмоциональной обработки». Это следовало бы помнить любому, в ком зреет реставраторский зуд: далеко не всё в наследии легко актуализируется в совсем другую эпоху. Возродительские потуги опасны тем, что традиция подавляет живое развитие. Увлечение внешней манерой, сосредоточенность на приёмах предтеч — всё это грозит художественной анемией. Соблазн подражательства — творить образцово-мусатовскую, образцово-водкинскую или образцово-уткинскую живопись — ведёт к невольной стилизации, и это единственное, что как-то объединяет белорозовцев, художников разного дарования, профессиональной выучки, живописного темперамента. А имитация традиции ничуть не лучше имитации новизны. И потому не кажется слишком уж плодотворным мошниковский тезис «о необходимости объединяться» в возрождении саратовской живописной традиции. Такие вещи не решаются скопом, не даются коллективным усилиям. Групповой энтузиазм мешает свободе каждого в освоении традиции. А ведь не зря сказано: «Искусство не подчинение, искусство — завоевание» (А. Мальро), и куда ближе к наследию великих саратовцев оказываются пейзажисты типа А. Панова, Л. Федотова, В. Медведкиной, которые решают каждый свои собственные задачи, ничего не собираясь реанимировать, ибо сохранили переданную через учителей (И.Н. Щеглов) или других «наследников по прямой» непосредственную генетическую связь с традицией.

Преемственность в искусстве — дело неизбежное и необходимое, но рождается она не от прокламирования или досужего теоретизирования. Творчество всё-таки «езда в незнаемое», а не в недоизученное. Персональная выставка В. Мошникова конца 1992 года создаёт впечатление, что у художника напрочь атрофировано чувство эпохи — и сегодняшней, и той, дух которой он якобы

воссоздаёт. Ибо салонная мистика уже и в голуборозовские времена была явлением моды, а не выявлением духа эпохи. Попытка имитировать не только символистскую стилистику, но и символистское мироощущение смотрится самопародией. Даже само наименование выставки: «Фантазии на темы об ином...» припахивает столь ныне модным заигрыванием с запредельщиной. Не свои это темы — напрокат взятые. Возможность визуально поведать о невидимом, о которой всерьёз мечтали ранние русские символисты, будто бы «реализована» в нарочито мифологизированных композициях, за версту отдающих подражательностью и деланной мистикой. Символистский космизм окичивается, переводится в русло модных поветрий, «дыхание Вечности» заменяется придыханием доморощенных космологов и контактёров. Уже и в начале нашего века имитация символистских исканий начала тиражироваться и стала чем-то расхожим, модным в «элитных» околхудожественных кругах. И в мошниковских якобы мистически-визионерских стилизациях всё та же тяга к престижному ширпотребу. Вот уж тупик, из которого надо выбираться любой ценой. И никакой «задний ход» тут не поможет — в искусстве такого не бывает.

Талант и время — вечная проблема для критика или историка искусства. И неизменно загадочная. Современности в отрешённых живописных медитациях Е. Яли, пожалуй, куда больше, чем в иных оперативно-злободневных тематических откликах на день нынешний. И нередко подлинное дыхание жизни выражают как раз те, кто вовсе не ставит себе подобной задачи. На молодёжных выставках последних двух лет, кроме поименованных выше живописцев, активно заявили о себе С. Ванина, О. Куклин, С. Кругляк, А. Кондрашов, С. Беляков, А. Мушта, А. Безгодова, А. Кашанин, Ю. Уманец, В. Коринь, С. Саков, А. Камендровский, А. Мельников, А. Карнаухов, Н. Шанаева и ряд других. Все они выступили в пору полупаралича «Союза» и почти тотальной коммерциализации художественной жизни. Многие из них только ещё набирают подлинный профессионализм и пытаются найти свой путь. Одни сравнительно легко постигают рыночную премудрость: конъюнктурно-коммерческий подход изначально ориентирует их работу. Другие обречены на бытие в некоей «ирреальности»: и вне притяжения местного «Союза», и без какой-либо постоянной службы, и без поддержки возникающих повсюду художественно-коммерческих структур. Быть может, именно такое существование в безопорности помогает им стать непреднамеренными выразителями нынешнего общественного самоосознания. Ситуация возникающего хаоса не пугает и не отталкивает их: видимо, это от ощущения если не сущностной правоты, то по крайней мере временной оправданности разыгравшейся стихии жизни.

Интересное впечатление оставляла выставка А. Карнаухова и А. Мельникова в последние предпутчевые дни. Это художники невосприимчивые к тотальному вранью, далёкие от идеологизированности, равнодушные к страстям политическим. Совершенно естественная реакция т.н. «ларькового» поколения на гиперполитизацию всей жизни, в чём оно не видит никакого смысла. Их жизнеощущение отличалось тогда насмешливым оптимизмом, их тянуло к лукаво-ироническому восприятию настоящего и прошлого, к откровенному пародированию традиций. И вовсе не в сатирических или обличительных целях, а скорее в балаганно-развлекательных, сугубо «юморных». Тематически и сюжетно эта выставка отличалась демонстративным и провоцирующим провинциализмом. Слишком очевидной была опора на традицию отечественного неопримитивизма начала столетия. Но связь эта не была рабской подражательностью: традиция осваивалась путём раскованной и весёлой игры с ней — то, что именуют «пародийной генеалогией». Балаганная эксцентричность такого художества рождена шальной и растерявшейся эпохой. Мы не случайно ищем пародийный эквивалент устойчивым ценностям былого, иронически трансформируем многие традиционные понятия.

Видимо, это нормальное поведение людей, оказавшихся на перепутье в полосе, где проходит граница прошедшего с грядущим. По афоризму Комара и Меламида, «То, что казалось светлым будущим, сейчас — тёмное прошлое». Насмешливо расставаясь с ним, мы сохраняем оттенок насмешливой горечи и в отношении ближайших перспектив. Отсюда такая тяга к ироническо-

му гротеску. Она, как говорится, «у времени в крови». Гротесковый характер (в самых различных модификациях) присущ картинам многих молодых живописцев Саратова: А. и С. Ваниных, А. Безгодовой, А. Мушты, С. Белякова и особенно С. Кругляка.

Если верить Абраму Эфросу, «каждый художник зреет по собственному календарю». Совсем юный А. Мельников, позабыв своё увлечение примитивом, ударился в обучающие стилизации, осваивая классику мирового и отечественного авангарда. А. Карнаухов продолжил игры с самой концепцией неопримитива, меняя тональность полотен, но при этом демонстрируя верность своей индивидуальной поэтике. Летом 1992 года открылась его персональная выставка в Радищевском музее. Иронический балаган ранних работ опирался на уже переосмысленную «валетами» традицию низовой культуры русского провинциального города. Она по-новому эстетизировалась им, обретая характер чисто игровой, абсолютно независимый от сложившихся канонов.

В более поздних работах его стилистика меняется. Он уходит от напористой брутальности и эпатажности, сохраняя игровую раскованность и чуть ироническое одухотворение персонажей, немного сказочных и отрешённых от повседневья. Полотна его стали декоративно изысканными, напоминая нежные красочные панно. В фантастической реальности этих театрализованных, немного гобеленных картин нескончаемо длится некое таинственное действие на зыбкой грани реального и словно припоминаемого, рождающегося «из мглы внутреннего знания». За прошедшие полгода Карнаухов создал новый цикл работ, стилистически продолжающих прежние, но с очередной сменой интонации и соответственно колорита. При сохранении игровой спонтанности в них больше самоуглублённости, горьковатой печали, а порой и трагизма. Таков его «Степной хутор» (1992), от которого веет чем-то чевенгуровским, по-платоновски косноязычным, нерасчлennно-глыбистым и жутковатым. Этим работам был отведён небольшой зал на самой последней из групповых молодёжных выставок в музее в декабре 1992 года. Карнаухов неожиданно показался едва ли не самым архаичным в этой экспозиции, самым цельным в смысле выявленности своего лица. Ранняя зрелость укрепляет неповторимое — собственную песню мастера, делает непохожим на всех остальных. И не надо обладать особым критическим ясновидением, чтобы понять: этот художник уже состоялся.

Относительно других участников этой выставки то же самое сказать труднее. Хотя все они талантливы безусловно, но иные пока робки, а другие слишком изобретательны и переимчивы, слишком озабочены успехом. Художника в наши дни одолевает не меньше соблазнов, чем прежде. Идеологическую конъюнктуру сменила рыночная. Надо ли гадать, что лучше? Административный нажим родил не только рептильное искусство, но и альтернативное. Сохраняется ли возможность альтернативного творчества в условиях полнейшей свободы, когда разнодействующие и противоборствующие импульсы никем и ничем не гасятся, получая возможность нестеснённой запретами самореализации? Всюду появилась тьма безоглядно смелых творцов, стремящихся соответствовать текущему мигу и совершенно не озабоченных тем, будет ли востребовано их «искусство» завтра или послезавтра. Жизнь современного живописца, втягивающегося в процесс художественного «товарооборота», теряет былую патриархальность. Обольщения романтикой рынка и хаотический спрос дезориентируют не только молодых. Но именно молодых нынешняя правовая и духовная «вольготность» приводит порой к ощущению полнейшей вседозволенности. Видимо, в этом причина стремительных и бесконечных «творческих» метаморфоз, когда для художников важнее не скачок к новому качеству, а прыжки по модным стилистическим направлениям.

Некоторые из них отличаются избыточной деловитостью, неуёмной энергией в саморекламе. Такие пытаются выжать как можно больше из разового случайного успеха, немедленно развивать этот успех, ехать на нём как можно дольше и дальше. Привкус сенсации — верное подспорье в поисках быстрого и лёгкого рубля. Отсюда жажда шумных презентаций, поиски спонсоров, готовых поддержать «молодое дарование». Отсюда страсть позировать перед телекамерой и с развязностью

новоявленного «маэстро» давать хлёсткие или туманно-загадочные интервью, самозванно примеривая на себя несомасштабные таланту роли. Но кайф презентационных затей проходит быстро, и только годы полужабвенья могут служить проверкой творческой стойкости каждого. «Звёздный спид», как определила это заболевание одна из старейших наших актрис, больше подходит для эстрады, а живописца он добывает сравнительно быстро. Не случайно некоторым кажется, что пришла гибель провинциальному художеству. Действительно, осталась ли у искусства возможность альтернативы? Альтернативы чему? Ведь нет уже ничего обязательного, навязываемого. Нет больше и запрещённого. А вот запретное есть! И альтернатива у искусства остаётся всегда: альтернатива пошлости, какие бы исторические формы она ни принимала, — официозные или коммерческие. Меняются виды продажности, но неизменна её разлагающая суть.

Художник, чтобы жить и работать, должен продавать картины. Так было всегда. Но в кои веки была показана сущностная разница между торговлей рукописью и продажей вдохновения. И сколько величайших творцов обрекали себя на жизненную драму, вступая в опасный и изнурительный «с прибоем рынка поединок». Тем более что внешней принудилочки, как во времена тоталитарные, вроде бы, слава Богу, не ожидается пока. А борьба с соблазном быстрого успеха, лёгкого благополучия — всё-таки личное дело каждого. Главным становится импульс нравственно-профессиональный или профессионально-нравственный — в искусстве трудно различить, что из этих понятий первично. Если избавиться от априорного скепсиса, можно уверовать, что настоящее искусство сохранится, вопреки всем карканьям, и в провинциальных городах, где выжить художнику-профессионалу всегда было труднее, чем в столице. Хочется подкрепить его немногих творцов напутствием Бориса Слуцкого: «Делайте ваше дело, поглядывая на небеса...»

Статья написана очевидно в 1991-м по предложению М. Валяевой для какого-то общероссийского сборника, планировавшегося изданием в одном из сибирских городов. Затяга провалилась. Поэтому отдал статью в «Волгу», где её со временем и напечатали. Почему-то вырезали рассуждения о Борисе Ионайтисе, а машинопись у меня не сохранилась: восстановить не могу.

Письма Ю.Г. Оксмана Р.А. Резник *

*** Волга. 1994. № 14.**

Нет никакой нужды представлять читателю выдающегося деятеля отечественной науки и культуры Юлиана Григорьевича Оксмана (1895— 1970). Существует множество публикаций, повествующих о его высокой трагической судьбе, о его необозримой, поистине энциклопедической эрудиции, об основополагающем значении его историко-филологических исследований. Несколько послелазерных лет ему привелось жить и работать в Саратове, и он оказал громадное влияние на формирование местной школы историков и филологов. Не только на непосредственных своих учеников, но и на уже вполне сложившихся молодых ученых, испытавших воздействие его интеллекта и обаяние его личности. Адресат публикуемых журналом отрывков из писем Ю.Г. Оксмана Раиса Азарьевна Резник (1915—1990) — кандидат филологических наук, доцент Саратовского университета по кафедре зарубежной литературы, автор глубоких исследований, посвящённых творчеству Гюго, Мопассана, Бальзака, превосходный лектор, человек высокой гуманитарной культуры, взыскующей требовательности к себе и своим ученикам, человек высокого достоинства и чести.

Думается, что их переписка когда-нибудь станет предметом настоящей научной публикации, заявкой на которую является нынешняя.

Они познакомились в Саратове в конце 1940-х годов, и в памяти Раисы Азарьевны осталось впечатление от Оксмана как от самого раскрепощенного и бесстрашного человека, какого она когда-либо встречала. Потом пришло понимание масштаба его личности, колоссального научного потенциала, рвущегося к полноценной реализации, мужества мысли и неукротимой энергии. Достаточно замкнутая по своей природе Р.А. Резник всегда восхищалась повышенной контактностью Оксмана, умением по-молодому ярко и радостно жить.

Её восхищала его одержимость наукой, «обречённость на научный подвиг», как говорила она. Когда я ей показал давнюю, середины 1930-х годов, статью М.Ю. Левидова «Мысль и Страсть» о Соломоне Михоэлсе, она воскликнула, что лучшего названия для статьи или книги об Оксмани придумать нельзя. Публикуемые отрывки из оксмановских писем полностью подтверждают это. И уровнем своей содержательности, и эмоциональным напором, и полемическим напряжением, свидетельствующим о страстном искании истины.

Раису Азарьевну всегда поражала невообразимая «помехоустойчивость» Оксмана: ни дружеские контакты, ни консультирование множества исследователей, ни педагогическая или редакторская работа, ни участие в великом множестве научных советов и комиссий, ни озабоченность будничными убоицами научной среды, ни надоедливый надзор весьма компетентных органов, ни изнурительные болезни учёного и его жены — ничто не могло оторвать его от исследовательской и публикаторской работы.

Ещё одна черта Юлиана Григорьевича — его врождённый иммунитет против помертвелой маститости, сановности чиновника от науки: он был для этого слишком уж живым человеком. В науке он видел «поприще, а не пастбище» и не терпел поверхностной работы, стремился выбить дух дилетантства, откровенно говорил о тунеядческой сути присосавшихся к научным учреждениям приспособленцев, авторов спекулятивно-злободневных и мнимоисторических книг и статей. Он яростно обличал выжидательную или «беспозиционную» позицию в научном споре, как и исходную недобросовестность позиции конъюнктурной в моменты периодических «похолоданий» в пору хрущёвской «оттепели». Для прикрытия их срама душевного он не отыскивался фигового листа. А это свидетельствовало не только о цельности натуры, но и об удивительной душевной молодости пожилого и много перестрадавшего учёного.

Переписка Ю. Г. Оксмана и Р. А. Резник охватывает полтора десятилетия — от середины 1950-х годов до 1970-го. Основной её сюжет — обсуждение готовящихся публикаций Резник о Бальзаке в столичных изданиях, о разного рода трудностях их прохождения в редколлегии, о реальных и мнимых препятствиях, которые ей как автору пришлось преодолевать. Сам по себе это сюжет достаточно интересный для понимания культурного быта той поры. Для данной публикации взяты мотивы научной и литературной жизни обеих столиц, то, что представляет общественный интерес, что позволяет понять исторический смысл этой недавно ушедшей эпохи, времяоущение таких незаурядных её представителей, как Ю.Г. Оксман. Исключение — письма, где речь идёт о статье Р.А. Резник, направленной против Р.М. Самарина.

К этому персонажу у них отношение близкое. Удивительно, что Раиса Азарьевна, вообще-то не склонная к однозначным оценочным суждениям о людях, в случае с Самариним была непримиримой. В её враждебности личное переплеталось с общественным. Именно от неё услышал запомнившуюся беспощадную эпиграмму: «Не то беда, Роман Самарин, / Что как учёный ты бездарен, / Что ты в науке важный барин, — / Беда, что ты Фаддей Булгарин...»

Кажется, это был единственный человек, к которому она относилась с нескрываемой ненавистью. Для Оксмана же, судя по публикуемым отрывкам, такое отношение достаточно характерно. Он не терпел махровой продажности, не собирался прощать запятнавших себя всякого рода

низостями, этическая «доброкачественность» учёного для него не менее важна, чем его научная состоятельность. «Ни гневом, ни порицанием уж больше мы не бряцаем...», — это пелось явно не об Ю.Г. Оксмани. Бряцал! Ещё как бряцал. Не верил в наличие безымянных грехов. Безоглядно называл имена и тех, кого именовал гауляйтерами в науке, и тех, кто, «одержимый холопским недугом», помогал гауляйтерам и топтунам заниматься «оскоплением духа» Он не вычислял коэффициент вредности каждого из них, но ненависти ко всей этой обойме скрывать не хотел. А это свидетельствовало об абсолютном доверии к адресату. Оксман был человеком не только поразительно в таких делах осведомлённым, но сочетал с этой безоглядностью достаточную трезвость в оценке ситуации. Резник не раз удивлялась точности его политических прогнозов на годы вперёд.

Его максималистскую непримиримость подпитывала невытравимая память о лагерном быте, и это тоже проскальзывает в переписке, а до того в долгих саратовских разговорах. У Раисы Азарьевны был к этой теме повышенный интерес, и одно из писем Оксмана направлено в посёлок Ивдель на Урале, где отбывал срок близкий ей человек, впоследствии тоже реабилитированный.

Немало страниц посвящено в письмах Оксмана воссозданию атмосферы тогдашних методологических дискуссий с постановкой общетеоретических и конкретно-творческих проблем. В интеллигентском фольклоре той поры о возможной полемике сказано чётко: «Один молчал, другой стучал». Не всё было столь безотраднo, но мы, пережившие это время, хорошо помним, чем пахли упрёки в ревизионизме, в отходе от марксистско-ленинской методологии, что, как шутят теперь, «стайное голосование», следующее за ними, говорило не только о беззастенчивости околонучных или околотитературных нравов, но и об ожидаемых последствиях. Не случайно Оксману приходилось искать слова обнадеживающие и подбадривающие для товарищей по научному направлению. В письмах не без лёгкой иронии описывается хроника этих оборонительно-наступательных «боев» в академических институтах, тревога в ожидании очередного «усмирительного разгрома», уверенность «оттепельного» времени, что времена репрессий позади.

За пределами публикации осталось немало строк, посвящённых не оборвавшимся с отъездом учёного в Москву связям его с филологами СГУ. Интерес к жизни филологического факультета, к творческой судьбе его младших товарищей оставался у него до конца. Оксман очень внимателен к незаурядности наиболее талантливых из них, к иным питает стойкую предубеждённость. Но даже и к любимым своим ученикам он проявляет неуступчивую строгость при общей доброжелательности и готовности помочь словом и делом. В архиве Раисы Азарьевны сохранились и письма к ней других адресатов Оксмана, свидетельствующие о его значении в жизни каждого: «Юлиан Григорьевич прислал мне очень милое письмо в ответ на моё вымученное, полное сочувствия к моему „каторжному быту“. У меня целых два дня теплее на душе, как вспомню» (Л.Б. Магон). Особенно тёплые отношения сложились у Оксмана с любимой его саратовской ученицей Усакиной.

Вот краткое свидетельство жены учёного Антонины Петровны: «Я очень Таню любила, о Юлиане Григорьевиче и говорить нечего: он и любил её и гордился ею. Как было не любить её, такую жемчужину, какая обидная, какая страшная потеря!» В поздних письмах жены вырисовывается и отношение их семьи к адресату публикуемых писем: «Дорогая Раиса Азарьевна, людей, подобных Вам, эпоха сохранила каким-то чудом в самом незначительном количестве, но спасибо и за это: ведь без хотя бы капли человеческого тепла было бы совсем грустно». В её письмах уточняется и отношение их к Саратову, городу, «который так выручил нас с Юлианом Григорьевичем в трудные годы нашей жизни», но который оказался тесен, ибо огромные ресурсы его интеллекта не могли быть здесь востребованы сполна.

Перед нами типичные письма без черновиков, передающие «скорпись его духа». Они не отличаются выточенной отделкой, но подкупают точностью и смысловой ёмкостью буквально каждой фразы. Иногда это образцы наглядного и яркого живописания словом, иногда с предельной ясностью очерчивают «кардиограмму» описываемой ситуации. В них всегда хорошее чувство состояния

адресата, стремление ободрить его, помочь ему преодолеть «гипноз безысходности», придать ему веры в себя, подстегнуть его к новым свершениям.

Оксман хотел и умел быть опорой многим.

Публикуемые здесь письма Ю.Г. Оксмана расшифрованы, а затем, согласно воле Р. А. Резник, переданы в Центральный государственный архив литературы и искусства (ныне РГАЛИ).

Графика душевнобольных (взгляд со стороны) *

*** Искусство душевнобольных. Художественное творчество: сборник.
Саратов: Изд-во Сарат. гос. ун-та, 2003.**

В художественной культуре XX столетия пристальный интерес к творчеству душевнобольных, кажется, не знал периодов спада. Когда на пороге этого века на смену позитивистскому мышлению и реалистическому искусству пришла тяга к логически неопределяемому, иррациональному, основанному на интуитивных прозрениях и как бы неконтролируемых чувствованиях, тогда эмоциональный подтекст изображения стал и для творящих, и для воспринимающих гораздо важнее и значимее собственно «текста» картины или рисунка. Наряду с увлечением наивным искусством, искусством примитивных народов и детским творчеством в произведениях психически больных людей тоже искали особую образность, выплескивавшуюся из глубин бессознательного, рационально нефильТРованный поток, восходящий к инстинктивным досознательным началам изобразительного творчества.

Характерны для той поры и рассуждения об отсутствии принципиальной разницы между творческой одаренностью и душевной болезнью, о том, что состояние сонной психики или наркотического транса рождает образы загадочные и завораживающие, оставляет душу художника открытой космическим коммуникациям, его чувства восприимчивыми к ним. Пристрастие к тайнам бессознательного было характерно для символизма, для экспрессионизма и в наибольшей мере для сюрреализма, в творческой эстетике которого оно обрело открыто прокламируемый программный характер. Отсюда и повышенный интерес к произведениям, созданным в психиатрических клиниках, или к произведениям тех мастеров, которые рано или поздно становились пациентами таких лечебных учреждений. Более того, для Жана Кокто настоящие поэты — «это сумасшедшие на свободе», он с убежденностью утверждал, что «ничто не может быть менее нормальным для поэта, чем сходство с нормальным человеком». Известно, что теоретик и идеолог сюрреализма Андре Бретон в годы Первой мировой войны работал в госпитале, особый интерес проявлял к общению с людьми, психически травмированными. А Макс Эрнст учился на факультете психиатрии, с увлечением изучая творчество душевнобольных.

Полотна сюрреалистов привлекают и дразнят своей запрограммированной неразгадываемостью, как бы сновиденческими озарениями, галлюцинаторным смешением осязаемого реального с откровенно фантастическим, демонстративным разрывом каких бы то ни было логических связей. Они основаны на продуманной эксплуатации раскрепощенного ирреального, имитирующей логику сновидения, безотчетность видений наркоманов, бредовые галлюцинации. Это как бы самопроявление глубоко скрытых душевных процессов, произвольно вспыхивающих в созна-

нии первообразов, эманация некоей таинственной потусторонней реальности. Не случайно даже врачам-психиатрам не так уж легко и просто отличить талантливую изобразительную имитацию болезненного бреда от проявлений бреда подлинного в творчестве душевнобольных. Ибо сюрреалистические алогичные ассоциации, словно рождённые импульсами бессознательного, выраженная склонность к фантастическому гротеску, которую настойчиво демонстрируют эти «виртуозы снов наяву», — это ведь их продуманный путь к иррациональному, долженствующий «освежить» истощившееся воображение традиционного искусства.

Любопытно, и что один из столпов сюрреализма Сальвадор Дали свой «параноико-критический метод» сам определял как «спонтанный метод иррационального познания, основанный на систематической и критической ассоциациях и бредовых ассоциациях», то есть на силе внезапных образных ассоциаций, свойственных параноикам». Но едва ли его полотна стоит исследовать исключительно с точки зрения психопатологии. Каждого художника можно рассматривать как здорового или больного человека, но не всякого человека (психически здорового или больного — безразлично) можно рассматривать в качестве художника. Одно дело «завоевание иррационального», которое упорно прокламировал Сальвадор Дали, и совсем другое — невольная иррациональность сумеречного сознания душевнобольного. Одно дело вызывающе утверждать, что «нереальное есть одна из категорий реальности и наоборот» (Ж. Майю) и совершенно другое — действительно утратить естественное чувство реальности, принимая за него навязчивые образы собственного бреда. Изучение творчества душевнобольных требует поэтому особой методологии исследования, лежащей за пределами собственно эстетического анализа. Здесь скорее приложима психиатрическая интерпретация, а не искусствоведческая. И это не профессиональная предвзятость, а объективный факт.

Такие произведения вызывают куда больший интерес у психиатра или психолога, чем у художественного критика или историка изобразительного искусства. И это вполне естественно, ибо плоды болезненных фантазий и тревожного воображения не поддаются никаким стилистическим классификациям: они, как правило, не дают адекватного графического или живописнопластического выражения своим образам. Кроме того, такие произведения имманентно некоммуникативны, отражая только реальность патологического душевного состояния их творцов. Некоторую возможность собственно художественного анализа подобного рода произведений может обеспечить известный уровень их графического или живописного профессионализма или природная одарённость их авторов. Во всяком случае применимость художественной интерпретации к творчеству душевнобольных не более плодотворна, чем применимость медицинского психоанализа к подлинным произведениям искусства. И допустима она лишь в том случае, когда то или иное восприятие жизни, несмотря на болезненный субъективизм, всё же как-то прочитывается в своем образно-предметном значении, запечатлённом в структуре рассматриваемых творений.

Есть сущностная разница между действительными образами сновидений, бреда, галлюцинаций и собственно художественными образами сколь бы субъективными эти последние не были. Самый субъективный художественный образ изначально «заряжён» возможностью его восприятия (относительно адекватного) другим человеком, в нем таится потенция коммуникативности, социальности. Проповедуемая художником «эгоизация» сознания никогда не бывает абсолютной. Самая глубокая погруженность мастера в мир субъективных переживаний, его, казалось бы, предельная отстранённость от окружающего — всё-таки совсем не то, что нарушенная адаптация к реальности психически больного, его упорная заикленность на своём. Всё это достаточно наглядно просматривается в предлагаемой коллекции рисунков пациентов психиатрической клиники Саратова. Сопоставление этих произведений с работами чистокровных символистов, экспрессионистов или сюрреалистов только подчеркивает их коренное отличие от любых стилистических модификаций нормального художественного творчества.

В рисунках душевнобольных поражает не столько богатство воображения, сколько его бросающаяся в глаза странность. Их построения стереотипны, композиционный ритм уныло монотонен. Даже при относительной технической умелости их авторы как будто обречены на однообразное, достаточно рутинное творчество, повторяемость приемов, эмоциональную сухость, вялость пластической речи. Творчество одного из авторов, представленное многими работами, развивалось однонаправленно, как бы по инерции и не знало стилистических метаморфоз или поворотов. Экспрессия его чёрно-белых или подцветенных рисунков, заметно различающихся степенью и направленною деформации, какая-то заторможенная. Словно их автор, испытывавший безотчетный страх, творил их в состоянии сомнамбулического оцепенения.

Большинство его графических листов — это весьма смутные аллегории или зловеще-фантастические образы, долженствующие, по замыслу их автора, воплотить то или иное отвлечённое понятие: радость, печаль, ужас, кошмар, страх, раскаяние, тоску, одиночество, старость, подзрительность, любовь, угнетённость, клевету, болезнь, тревогу, внушение, тайну. Иногда они символизируют удары судьбы, земной путь человека и планетарную судьбу Земли. Это своего рода «притчи» по их эмоционально-смысловому значению, и свойственна им прямая и достаточно назойливая иллюстративность, тяга всё разъяснить и досказать, избыточная повествовательность, вырисовывание «значимых» деталей и заметная перегруженность ими, стремление к предельному буквализму в передаче представляемых понятий. Они напоминают пиктографические тексты, где вербальный обсказ не только в пояснительных или комментирующих надписях, но и в самом характере графического изображения.

Художественная выразительность — вовсе не главная цель этих рисунков: чисто эстетическая задача, по всей вероятности, автором как будто и не ставится. Она лишь средство, а цель — наиболее адекватное выражение душевного состояния и рождённого им восприятия перечисленных выше понятий. Этим рисункам присуща известная логическая обязательность, вытекающая из названий графических текстов», но понять эту жёсткую внутреннюю логику авторского замысла едва ли возможно на путях сугубо художественного анализа. Их интерпретирующие названия, вероятнее всего, даны уже задним числом. А сами рисунки рождены стремлением их автора избавиться от распирающего его внутреннего напряжения, дать выход непроизвольным и неконтролируемым эмоциям, способ рассказать о них другим.

Надо сказать, что в отличие от работ сюрреалистов эти листы не ироничны, не игривы, а уныло серьёзны. Их образы не интригуют своей загадочностью, а скорее отталкивают мрачноватой возбуждённой и болезненной экзальтированностью. В них странным образом сочетаются тревожная, иногда взвинченная эмоциональность с образной вялостью. Они не обладают силой внушения. Больной не стремится интриговать или шокировать своим произведением, он не знает той раскрепощённости фантазии, которая присуща сюрреалистам. Напротив, его фантазия кажется скованной, порабощённой навязчивостью образов его психики. Это фантастика совершенно оторвавшаяся от внешней реальности, ибо порождает её реальность душевной болезни. Образы жутковатых персонажей, возникающих из подсознательной тьмы пациента-художника, нарочито символичны: это олицетворения враждебных сил зла, устрашающие видения, носители мерзкого и отвратительного, персонифицированные в образах мерзких чудищ, воссозданных с гротескно-натуралистической наглядностью, избыточным физиологизмом, педантической прорисовкой фантастических деталей.

Таков отвратительный вампир, хоботом присосавшийся к виску полуприкрытого одеялом спящего мужчины: выпученные глаза, раздутые ноздри, орлиная лапа, а из спины прорастает некое подобие крыльев — аллегория сонного кошмара.

Или мускулистая фигура людоеда-великана с бугристым лицом, вздыбленной шевелюрой, мощными когтями, в ошеренной пасти которого человеческая фигурка. В лице — ликование: аллегория радости.

И аллегория страха: в мрачной камере фигура, лианообразные пальцы которой оплетают и сковывают её. На грудной клетке, у самого сердца, огромный амбарный замок.

Лохматая голова, морщинистое лукаво-насмешливое лицо мужчины. Его ладонь цепко держит весы. На той их чаше, что выше (т.е. легче) — обнажённая девица, на другой — той, что ниже (т.е. тяжелее) её (его) сердце. Под этой чашей полыхает пламя. По центру весов призма, сквозь которую и просматривается сердце, — аллегория любви.

Некий занавес из паутины, по краям которого свисают шипящие змеи. В центре его вскрытый череп, в оголённый мозг которого ввинчивается металлический бур, напрягаемый сплетёнными змеями. По две змеи (справа и слева превращаются в руки, пальцы которых сжимают терзаемый мозг, — аллегория угнетенности.

Мужская полуфигура со вздыбленными волосами, открытым ртом и распахнутыми глазами. Стада мышей движутся к фигуре, ползут по ней, устремляясь к голове, — аллегория тревоги.

Физиономия жутковатого монстра, парящий меч, а снизу раскрытые ладони — это внушение.

Мужчина тащит на плечах тяжеленный ящик, с которого свисает цепь. А в ящике огромный питон. На скалах сидят и вокруг фигуры кружатся грифоны — это тайна.

Водная гладь. Как на острове, уселся в середине её на штыках сердобольный старик, окружённый широкой прозрачной лентой с красной каймой. А в небе огромное всевидящее Божье око, в зрачке которого отразилась человеческая фигурка. Такова аллегория раскаяния.

Холмообразная голова с гигантскими ушами. В одно ухо забралась собачонка со змеевидным хвостом. Другая забралась на лоб над вторым ухом. Двух собак удерживает на поводке двухголовая змея. Дан и как бы внутренний разрез уха, из которого вылезает ушастая краснохвостая собачка. Слева ещё голова с тремя ушами. Довольно наглядная аллегория клеветы.

Глухая больничная стена. Из окна сноп света на голову измождённого молодого мужчины, у ложа которого три фигуры в балахонах и масках. Правая одной рукой поддерживает лежащего, приподнятого на подушках, в другой её руке лампада. Центральная фигура опирается на рукоять опущенного вниз меча. У левой в руках песочные часы. На переднем плане скелетик, размахивающий бичом. Это аллегория болезни, фатальной обречённости, неизбежной смерти.

В небе некое подобие космических вихрей с зигзагами молний. Глаз Бога с крупными каплями слез. Внизу лицо, вырастающее из могучей шеи, и во всё лицо огромный трагически напряжённый глаз и зубастый орущий рот: обозначение вселенского ужаса.

Огромный зал или тоннель, стенами которого служат остолбеневшие в самом буквальном смысле люди. На переднем плане уже полуутонувшая в песке (засасываемая им) фигура, расположенная поперёк зала. Рядом с нею венок и сова. У выхода (из тоннеля) — солнце. Столбообразные фигуры (женские и мужские) — это ушедшие жизни. А вся композиция символизирует собою печаль утрат.

В разинутой пасти громадного тигра человеческая голова, вытянутые руки у локтей крепко связаны, растопыренные пальцы впиваются в холмик, фигура как бы сливается с ним. От тигриного загривка тянется рука, ладонью своей зажимающая рот голове в пасти зверя. Всё это, видимо, должно символизировать поджидающую человека опасность.

Всё поле занимает изображение тоннеля из паутины. В центре изображение угрюмого вида мужчины со сцепленными под подбородком руками. Лицо его изборождено морщинами. В волосах огромный, во всю голову, паук, высасывающий его мозг. Так виделась автору гнетущая человека тоска.

Длиннющая лестница, ведущая с горы в подводное царство, на ней худой бородатый старец в набедренной повязке. Над его головой заходящее солнце, и сам он спускается со скалистого утёса у житейского моря в последний свой приют. Так видится автору старость.

Обнажённая мужская фигура в неловкой позе: полусидящая, полусвисающая на систему передаточных колес и ремней. Одной рукой человек как бы раскручивает движение механизма, другой

захватывается движением этого механизма, перемалывается им. Так мыслится автору жизнь человека, неизбежность его судьбы.

На скалистом пустынном берегу обнажённый молодой мужчина в наброшенной на плечи накидке. Поза довольно напряженная, рука подпирает подбородок, другая рука за спиной. Над ним нависает огромное странное чудовище (некий бронзотавро-осьминог с колёсами глаз). Далеко в небе звездопад, полёт планет. Такова аллегория космического одиночества человека.

В полумраке на кровати спит молодая женщина, в изголовье у спинки кровати горящие свечи. Сноп света направлен на спящую, в глубине полуприсевшие мужчина и женщина, которая, указывая на спящую, подстрекает его: «Убей её!». Аллегория преступления.

Обнажённая молодая мать с прижавшимися к ней двумя ребятишками бредёт через болото, поросшее камышом. Каждое растение завершается тянущимися к ней ладонями, над ней кружат нетопыри, за её спиной диск восходящей луны. Таков рисунок «Сироты».

Глубокий каньон, прорезанный потоком. Деревья по обеим сторонам ущелья, внизу (в углах) два насторожившихся крокодила. Через ущелье переброшен канат, по которому слева направо идёт ребёнок. За ним обвила канат змея, а навстречу ему движется крупный хищник. В расщелине меж скал, безучастно взирает на происходящее равнодушное солнце в виде облика девы в косынке. На уровне её лба как некий символический знак взлетающая чёрная птица. «Мост жизни» — так озаглавлен этот лист.

Завивающееся ожерелье черепов, смерть в виде пляшущего скелета (коса и серп — орудия её), в руке бубен, смахивающий на череп, по которому она стучит берцовой костью. Развешивающийся саван вокруг скелета, от головы — сияние. Слева некая сфера (символ Земли), справа весы — к относительности земного бытия. Рисунок именуется «Победный танец» — аллегория конечного торжества смерти.

Гора. Вход в пещеру с изображением знаков зодиака: рыбы, лев, близнецы, весы, стрелец, рак, телец и другие. В небе за горой яркие звёзды. У самого входа высвеченный круг с вписанным в него масонским знаком из двух скрещённых треугольников, на нём скелет, опирающийся на меч, воткнутый в центр треугольника; над его головой яркое сияние. Лист назван «На страже тайны»: смерть, сторожащая тайну земного бытия.

Бездонная небесная сфера: звёзды, планеты. Из густой облачности вырисовывается громадная женская полуфигура — пустоглазая, встрёпанная богиня, сжимающая своей ладонью комок планеты Земля. Такова, по представлению автора «Судьба Земли».

Змеящаяся дорога в гору и с горы. На переднем плане мужчина, несущий на спине своей крест, на шее что-то вроде фонаря. Над ним на скале сова — символ мудрости. Позади поодаль множество людей, каждый из которых несёт свой крест. Рисунок назван «Путь человека», знаменующий земную долю всякого индивида.

Овальные параллельные линии, символизирующие космос, в центре знаки зодиака. На планете Земля обнажённый юноша, у ног которого рыбы, змеи, звери. В углах ромба со знаками зодиака светлые круги, в нижнем из которых над головой человека, излучающей свет на глобус (знак земного шара), римская «X». Человек представлен таким образом как царь Земли, дитя Вселенной.

Над земной сферой огромный циферблат. Широко расставив ноги, опирается в шар земной лохматый и бородатый мужчина. Одна рука его поднята, и ладонь её раскрыта к небу, другая опущена и повернута ладонью к земле, испуская сноп света. Из тела земли тянутся к нему руки, хватающие его за штаны. Стрелка на циферблате движется к полуночи. Рисунок обозначен как «12-й час» и символизирует, по всей вероятности, свершение сроков, приближение жизненного итога.

Серовато-зелёное ночное небо. Суховато вычерченный городской пейзаж: по краям четырёхэтажные здания, в глубине домик и дома за белой оградой. Тщательнейшее прорисованы окна, двери. На тротуаре фонарь. В центре композиции огромная фигура в белом куклуксклановском

балахоне, тело которой, сужаясь от плеч к земле, становится иглоподобным. Над головой этого страшилища тускло краснеющие звёзды в зеленоватом небе. Клешнеподобная его ладонь огромна, а в другой его руке фонарь в виде черепа, из глазниц которого льются снопы света. Рисунок назван «Ночной обход». Некая аллегория всесильного Зла, инспектирующего свои владения.

На овальной серовато-жёлтой плоскости некий монстр: растопыренный во всё лицо глаз и большущие настороженные уши. Туловища нет: руки вырастают прямо из шеи. Одна из них согнутым локтем упирается в землю. Земля истоптана, всюду следы ног. Фактурно проработано серо-зелёное небо, а в нём аптечные весы. Этот монструозный насекомочеловек олицетворяет собой подозрительность, судя по названию рисунка.

Сидящий в скалах бородатый мужчина, обе руки которого зажаты его же ногами. Вокруг вьётся вороньё. Над фигурой нависает опускаемый на цепи большой бетонный куб, на лицевой стороне которого нарисован глаз, внутри глаза надпись: «Рок!». Куб придерживает и направляет некая полуфигура. Название рисунка «Под ударами судьбы» не требует дополнительной расшифровки.

Гораздо сложнее поддаётся сколько-нибудь осмысленному прочтению рисунок «На улице». Городской мотив. С двух сторон ряды многоэтажек. На узкой улочке парень, придерживающий одной рукой картуз, за ним парящая фигура. Навстречу ему с тротуара, из окон и водосточков тянутся руки, змеи, ползут осьминог, паук, ощерилась какая-то рептилия. Многие окна, двери таращатся огромными глазами. В небе реют птицы. У дома стоит загадочная человекоптица. Как будто парень несёт свою любовь, и всё земное устремляется ему навстречу. Во всяком случае, это самый светлый по настроению из всех многочисленных рисунков данного автора, лишённый зловещего гротеска и устрашающих деталей, с болезненным постоянством возникающих обычно в его листах.

Можно предположить наличие у этого автора некой собственной мифологии (сугубо персональной, ограниченной восприятием только её творца), с помощью которой он пытается выразить своё тревожное и трагическое восприятие жизни. Из-за её избыточной персональности кажущаяся семантическая невнятица его рисунков, их сумбурность, загромождённость деталями, каждая из которых имела для автора некий сакраментальный смысл, адекватно не воспринимаемый нами. При видимой их абсурдности рисунки эти обладали для него своей логикой, которую невозможно объяснить другим.

Такова эта подборка 30-ти работ, по-своему уникальная, в музее саратовской психиатрической клиники, дающая возможность врачам фиксировать не только симптомы того или иного состояния пациента-художника, но и динамику смены этих состояний. Рисунки других пациентов клиники представлены гораздо беднее, иные единичными экземплярами. Внешне заметно разнясь между собой, они нередко несут ту же печать тревожащей странности, душевного смятения, их отличает композиционная несобранность, фрагментарность, ритмическая несогласованность. Они тоже не дают возможности сколько-нибудь внятного и адекватного смыслового прочтения.

Любопытны два рисунка, по-своему довольно выразительных, с явственным примитивистским налётом: «Грядущий анархизм» и «Анархизм», явно принадлежащие одному автору. Первый построен на мрачноватом сочетании охристого и чёрного. Большие круги (колёса Судьбы?). Верхний можно воспринимать как щит со спрятанными мечами (если лист перевернуть, то видна чёрная тень фигуры, в руках которой рукояти этих мечей). Нижний круг со спицами, т.е. явно колесо. В правом нижнем углу несколько диковатых длинноносых воинов в шлемах — армия грядущего анархизма.

Второй рисунок — светло-зелёный, более спокойный по цвету. Авторской надписью он обозначен как неудавшийся эскиз для будущей картины. Изображён граммофон с трубой, на диске некое подобие нотной записи. На условном фоне воины в шлемах, стволы орудий. В центре (крупнее) вождь с мечом. Над мечом и орудийными стволами простёр свои крылья чёрный грифон, видимо, символизирующий особую кровожадность.

Гораздо отчётливее фабульная развёрнутость, подробность графического повествования в рисунке ещё одного пациента, изобразившего, судя по надписи, борьбу с чёрным крылом монархистов в психколонию — сложная плохо организованная композиция, напоминающая пиктографическое послание. Рогатые и хвостатые люди с крыльями (явно сатанинское пронумерованное воинство), змеи, нечто вроде кентавра, ящер со стреловидным языком, врач, фельдшерница, санитары — все в белом. Взвинченная патетичность сюжета никак не реализована в пластике, вялой и примитивной.

Демонический гротеск останавливает и в рисунке, изображающем огромное безумно-напряжённое жёлто-зелёное лицо с торчащими перьевидными волосами, в которых копошатся какие-то фигурки. Глаза как будто повернуты вверх. Общий тон густо-синий, жухловатый. Слева сверху белая акула. Общее впечатление гнетущее, тона неприятные отталкивающие.

Атмосфера кошмарных снов, зловещих предчувствий в рисунке больного, изобразившего фантастическое зубастое чудовище с зелёной клешнеобразной рукой. В это сатанинское чудовище воткнуто несколько мечей. Напряжённый и беспокоящий (и по цвету, и ритмически) фон рисунка, судорожное движение фигуры усиливают общее тягостное впечатление.

Ещё в одном рисунке бурые скалы, сложное сплетение растений, мужчина кавказского вида встречает чёрного грифона. Краски неприятные, глухие сочетания их случайные неэстетичные. Символика невнятная.

Полуабстрактная цветная композиция. Обобщённая передача как будто змеящихся растительных форм. Сочетания охристого, розового, синего и бурых тонов с явным преобладанием зелёного и коричневого. Тона снижены в силе звучания, напряжение цвета равномерное, призвуки близки звучанию основных цветов, диссонирующие сочетания пригашены. Композиция сложная по гамме, скорее минорная, но без ярко выраженной символики.

Ещё две композиции, явно принадлежащие одному автору. В первой — на сероватом фоне сложная конфигурация с переплетениями красного, синего, коричневого и жёлтого. Цвет довольно яркий, но без особого напряжения, контрастные сопоставления не резкие, общее звучание цвета скорее приятное, ничего болезненного, устрашающе-тревожного.

Во второй композиции кувшиноподобные (зелёные, жёлтые на голубом фоне) объекты, довольно свободно очерченные. Их формы смягчённые. Мягкое сияние цвета, приятные сочетания оттенков голубого, зелёного, красного, охристого, сиреневого. На зелёном сосуде сверху большой глаз, а внизу стилизованная веточка розы. Никакого ощущения болезненности, угнетённости сознания, порабощённости страхом.

Нет такого ощущения и в набросочном изображении черноволосой пышнотелой дамы, чаёвничающей на веранде с распахнутым окном. Есть детская свежесть взгляда, непосредственность трактовки вещей: скатерти на столе, самовара, кофейника, чашки, стула с резной спинкой, букета. Думается, что это случайный экспонат музея психиатрической клиники, даже если он и создан одним из её пациентов во время лечения.

Сложнее с загадочным рисунком, тоже скорее оптимистическим по своей эмоциональной окраске: распахнутое пространство, в небе белые звёзды на красном фоне. Рука, которая держит якорь. Заснеженные берега с остатками каких-то строений, голубая, ещё не застывшая вода. Человечки по пояс в воде несут на поднятых руках какое-то зелёное (во всю ширину речушки) покрытие — дпинное-длинное. А впереди двое с чем-то вроде хоругвей на палках идут в воде. Здесь нет никакого диссонанса чувств, напряжённо-болезненной образности, неестественной изломанности человеческих пропорций, назойливого физиологизма, зловещих красок. Но за мнимой жизненностью изображения, вероятно, таится для автора некий сакральный смысл, открывшийся в эйфорическом сновидении, обладающий завораживающим воздействием, но не поддающийся рациональному истолкованию.

Любопытно замечание Зигмунда Фрейда о том, что в реалистическом искусстве ему интересно подсознательное, а в сюрреалистическом — сознательное. В творчестве душевнобольных, приоткрывающем доступ в духовнопсихический мир пациента, тоже хочется найти труднодостижимое стремление к сознательному.

Нельзя не заметить в этих рисунках отчётливо выраженной назойливости символики, некоего потаённого смысла, мнимоглубокомысленных намёков. Но проникнуть в психическое «подполье» с помощью графического представления душевной жизни их авторов на путях художественного анализа едва ли возможно. Всё-таки это дело специалистов-психологов. От собственно искусства (в самых разнообразных проявлениях его) такое творчество отличает прежде всего выхолащивание чувственного начала, почти полная атрофия его. В них нет свободной игры воображения: здесь не буйство фантазии, а распад сознания, его разбалансированность, исключаяющая цельность образного восприятия. В этом их принципиальное отличие от нарочитого и демонстративного алогизма сюрреалистических произведений: одно дело — стремление вырваться из-под контроля разума, другое — произвольно утратить этот контроль, одно дело — вполне осмысленные призывы дать выход бессознательному, и совсем иное — невольное подчинение ему нисходящего интеллекта, погружённого в атмосферу гнетущего страха и безысходного отчаяния.

«Единственное различие между сумасшедшим и мной в том, что я не сумасшедший», — совершенно справедливо декларировал Сальвадор Дали. Ибо так называемое «сюрреалистическое безумие» призвано отразить обезумевшую реальность бытия, и зрителям всегда оставалось доступным ощущение индивидуальной стилистики любого из адептов этого художественного течения, более или менее адекватное прочтение их якобы произвольных и бессознательных ассоциаций. Рисунки же душевнобольных не таят в себе позывов к зрительному сотворчеству. И некоммуникативность их вовсе не нарочитая, а невольная. Они отражают не болезни современной цивилизации, как работы экспрессионистов и сюрреалистов, а психическую аномалию конкретной личности, горький осадок её душевных переживаний, спрятанный глубоко в подсознании. Они не открыты обычному зрительскому повествованию, но, вероятно, специалистом-психопатологом могут быть использованы в диагностических, а возможно и в лечебных целях.

Сейчас много говорят об искусстве аутсайдеров, к которому готовы отнести и творчество душевнобольных. Быть может, стоило бы всё-таки точнее разграничить произведения людей с отчётливо выраженными особенностями психики, замыкающими их на собственном творчестве вне обязательного его публичного восприятия, произвольно изолирующими их от общего художественного процесса, и творчество тех, психика которых роковым образом искажена болезнью и находится на грани распада или даже за этой чертой. Я не говорю уже о социальных аутсайдерах, которых сделало таковыми неприятие окружающего социума. Их невольное, а подчас принудительное, отторжение от сегодняшнего (в любые времена!) художественного процесса вовсе не свидетельствует о потенциальной некоммуникабельности их искусства: оно активно адресуется зрителям, если не нынешнего, то грядущих времён. Ибо отторгнутость — нечто совсем иное, нежели самопогружение. В ней нет имманентной самодостаточности, делающей человека аутсайдером. А насколько такая самодостаточность присуща творчеству душевнобольных судить трудно. Едва ли она является его сознательным намерением, а скорее предопределена характером и течением болезни, анализировать которые могут только профессионалы. Ибо это реальность в большей мере медицинская, нежели эстетическая.

Написано по настоянию Владимира Вольфсона в самом конце 2001 года. До меня за эту тем убралась в давние времена Наталья Свищёва и бросила. По просьбе профессора Гамбурга, годы спустя, её пытался осилить Эмилий Арбитман и тоже вынужден был отказаться. Отпирался и я, но Вольфсон, не приняв мои отговорки, предоставив мне на время работы над статьёй весь комплект цветных репродукций. Так она и возникла. Думаю всё же, что это не наша задача. И разумнее было бы писать в соавторстве с психиатром, имеющим достаточный опыт общения с подобными пациентами.

Памятник Борцам революции 1905 года *

* Тектоника. 2007. № 7.

Саратов не богат памятниками городской скульптуры. И большинство из них едва ли можно отнести к шедеврам монументального творчества. Но сохранился монумент, эстетическая значимость которого не потускнела и сейчас, когда отрицаются и порицаются идеалы, эпохи его породившей. Это памятник Борцам революции 1905 года, воздвигнутый на бывшей Институтской площади, где пролилась кровь участников митинга, разогнанного казаками. Автор его — один из корифеев отечественной пластики Борис Данилович Королёв (1884—1963). Удивительно органичный и впечатляющий архитектурно-скульптурный комплекс, торжественно открытый 20 декабря 1925 года, до сих пор остаётся самым значительным произведением монументального искусства в нашем городе. Ему посвящено немало содержательных публикаций. Само его сооружение породило обширную литературу. И в последующие десятилетия к нему обращались не только журналисты и краеведы, но также ведущие художественные критики, а затем и серьёзные исследователи советского монументального искусства. Уже проект памятника получил высокую оценку А.В. Луначарского, утверждавшего, что он «является мировой художественно-революционной редкостью по идейному содержанию и по всем его особенностям»¹. Рождённый определённым заказом и призванный увековечить память о саратовских пролетариев, погибших в конкретном эпизоде освободительного движения, творческим замыслом своим он выходил далеко за пределы этой задачи.

Убедительно передано ощущение сдержанного трагизма в облике опирающегося на молот рабочего, естественно сочетающееся с впечатлением победоносной силы и торжественно-величавой значительности его огромной фигуры, вырубленной из чёрного гранита: «Рабочий стоит в спокойной позе; в лёгком повороте его головы, в чуть заметном движении корпуса, в широком развороте плеч и груди переданы уверенность и мощь победившего класса. Фигура решена крупными обобщёнными формами, но отнюдь не схематична. Хотя это образ-символ, Королёв воплощает живое движение фигуры, передаёт пластичность форм»².

Выиграв конкурс и приступив к разработке своего проекта, мастер столкнулся трудно решаемой задачей. Саратовские заказчики требовали, казалось бы, немислимого для подлинно монументального образа: «Отразить в памятнике эпоху революционной борьбы и достижений за последние 20 лет — 1905—1924 годы. Рельефно отразить в нём три основных периода: 1-й — 1905 год и реакция; 2-й — Октябрьский переворот и 3-й — 1924 год как мирное и культурное строительство. Кроме того, в памятнике ярко оттенить роль В.И. Ленина, как мирового вождя рабочего класса»³. Королёв добивался слитности архитектурного и скульптурного решения сооружаемых им монументов: «Я всегда остро ощущал ненормальность отрыва скульптуры от архитектуры и в своей работе стремился избегать последствий этой камерной изоляции всех видов искусства путём широкого развития архитектурных частей в проектируемых и выполняемых мной монументальных заданиях», — вспоминал он. Мастер сам спроектировал постамент, стремясь «общностью ритмов гранитных массивов постамента и завершающей его статуи достичь монолитного единства памятника»⁴. И это ему удалось: он сумел сделать постамент, не только конструктивно оправданным, но и образно значимым.

Дробная повествовательность, предполагаемая определённым скульптору заданием, грозила разрушить его масштабно-монументальный замысел, однако он нашёл неожиданное и интересное

решение, позволившее ему сделать фабульно-иллюстративную «догрузку» центрального образа почти неощутимой. Более того, при пристальном разглядывании всей композиции, барельефы, в которых и реализуется поставленная сюжетно-тематическая задача, скорее способствуют общему впечатлению монументальности, благодаря постаменту, построенному на продуманных «кубизированных» сдвигах, которые как бы выталкивают грандиозную фигуру рабочего и одновременно поддерживают её. «Неровные, изломанные крутые ступени пьедестала и сейчас воспринимаются как своеобразная историческая «лестница восхождения» рабочего класса, подобно тому, как глыба фальконетовского «Медного всадника» ассоциируется с трудностями, пройденными Петром и Россией. Пьедестал памятника приобрёл удивительную пластическую подвижность. Энергичное членение граней постаumenta разнообразит ритм, делает движение упругим и крайне напряжённым. Ощутимый мотив борьбы усиливает временную продолжительность «восхождения» и увеличивает высоту памятника. Рабочий венчает это движение, вырастает из него и «снимает» его: взволнованность и напряжённость сменяется уверенностью, спокойной мощью и силой фигуры. Взаимосвязь и контрастность постаumenta и фигуры создают диалектическое единство произведения», — очень точно отмечал саратовский исследователь⁵.

Если смотреть на памятник издали, он воспринимается без повествовательных подробностей барельефов, как бы вовсе и не нуждаясь в них. Пластический мотив статуи и постаumenta кажется самодостаточным. При приближении к монументу рельефы читаются как единое скульптурно-изобразительное повествование, отображающее этапы революционного движения и раскрывающееся во всей полноте только при обходе памятника. Видевший его ещё в проекте, поэт Сергей Городецкий специально оговаривался о достоинствах постаumenta, обретающего у Королёва значение символическое: «Его задачей было снять с пьедестала чисто служебную роль подставки и спаять его в целую с фигурой композицию»⁶. Критик Игнатий Хвойник считал образно оправданной сюжетную канву барельефов, даже требующихся для оживления подчеркнутого геометризма граней постаumenta. Сдержаннее к барельефам отнёсся автор первой монографии о творчестве Б.Д. Королёва, полагавший, что в них «реалистическому заданию приходится бороться с неизбежной условностью материала и ограниченностью отведенного рельефу места; самый же цоколь, разрешённый в смелых сдвигах, будет и в дальнейшем одной из черт, по которым узнаются памятники Королёва. Пьедесталы его фигур всегда скорее «вылеплены», чем построены. В них налицо своеобразная пластическая подвижность»⁷.

Отмечая преемственную связь данного постаumenta с ранними работами мастера, где гораздо ощутимее были веяния кубизма, Л.С. Бубнова подчёркивала выигрышность условного решения постаumenta, обладающего самостоятельным значением, но не нарушающего единства общего впечатления: «Он строится на динамическом сопоставлении разнообразных геометрических форм — прямоугольников, полукружий, треугольников, постепенно подводящих к главной части памятника. Он обладает собственной выразительностью, активно воздействует на восприятие памятника как единого пластического и архитектурного целого»⁸. Не все из рельефов одинаково удалось скульптору, и не все они в равной мере работают на образ целого: иные из них конструктивно укрепляют, другие несколько ослабляют общую тектонику монумента — это отчасти зависит от заданного изобразительного мотива. Но ни сами они, ни общая необычайно активная конструкция постаumenta, не ослабляют впечатляющей мощи фигуры, которая буквально господствует в композиции памятника. А ведь постамент почти вдвое превышает фигуру, которой сам мастер уделял первостепенное значение.

Фигура рабочего вызвала единодушные восторги критиков, а затем и исследователей, отмечавших её убедительную жизненность при явной условности монументализирующей трактовки: «Королёв трактует форму большими планами, он не дробит поверхности, оперирует большими объёмами, но не нарушает реалистического характера образа. Материал гранита толкает скульп-

тора к возможно обобщённой трактовке формы, однако Королёв трактует гранит не как статичный блок камня, а стремится выразить в нём жизнь, пластическое движение. Стоящая в спокойной позе мощная, несколько тяжеловесная фигура рабочего доминирует во всей композиции памятника, воплощая идею незыблемости победы пролетариата»⁹.

В своём эссе, посвящённом королёвскому монументу, Э.Н. Арбитман детально и в разных ракурсах рассматривал фигуру рабочего. Он акцентировал продуманность кругового обзора, благодаря которой обход памятника существенно обогащает образ смысловыми оттенками, справедливо отмечая, что «большую смысловую и эмоциональную роль играет силуэт — то подчёркивающий текучесть форм, то их лапидарность и чеканность, но всегда, с любой точки зрения и с различных расстояний сохраняющий обобщённость, выразительность и красоту»¹⁰. Исследователь задумывался и над связью памятника с окружающим его пространством. Оно существенно изменилось. Выросшая рядом многоэтажная застройка и разросшиеся деревья сквера, окружающего памятник, несколько снижают его звучание в сравнении с тем, каким оно было в момент его открытия в декабре 1925 года на просторной и пустынной Институтской площади. Минули десятилетия. В Саратове появились памятники, поставленные в куда более выигрышных местах, но ни один из них не выдерживает сравнения с произведением Б.Д. Королёва. И не только потому, что масштабы дарования их авторов несопоставимы с дарованием замечательного мастера. Дело, вероятно, и в степени одержимости скульптора своим идейно-тематическим замыслом. Он сам был активным участником освободительного движения середины 1900-х годов, и работа над памятником была исполнена для него реального смысла. Мастер вспоминал, как старался сочетать в этом монументе «стремительный динамизм революции с уверенной сдержанностью её потенциальных сил, её героический пафос с простотой и жизненностью действующих лиц, отвлечённые архитектурные построения с ясной реалистичностью скульптурных форм». Он хотел «общностью ритма гранитных массивов постамента и завершающей его статуи достичь монолитного единства памятника». И это ему удалось¹¹.

По собственному опыту Б.Д. Королёв знал, что такое казацкие нагайки, баррикадные бои и царская тюрьма. Его творчество было искренним, как и убеждённость в правоте того дела, за которое отдали жизнь саратовские рабочие. А подлинный талант, уверенное мастерство и искренность — верный залог долголетия настоящего художественного произведения даже и при кардинальной смене социально-общественного уклада. Политическая конъюнктура над ним не властна. Искусство, полнокровно и убедительно выражающее своё время, сохраняет силу эстетического воздействия на все времена.

¹ Материалы по постройке памятника борцам революции в гор. Саратове. Саратов, 1924. С. 1.

² Бубнова Л.С. Борис Данилович Королёв. М., 1968. С. 222.

³ Материалы по постройке памятника борцам революции в Саратове. С. 5.

⁴ См.: Юргенс М. Борцам революции // Художник. 1969. № 11. С. 28.

⁵ Арбитман Э.Н. Памятник борцам революции 1905 года в Саратове // Э.Н. Арбитман. Этюды. Саратов, 1964. С. 29.

⁶ Городецкий С. Скульптор и революция // Искусство трудящимся. 1924. № 2. С. 4.

⁷ Сидоров А.А. Борис Данилович Королёв. М.: Всекохудожник, 1934.

⁸ Бубнова Л.С. Там же. С. 22.

⁹ Терновец Б.Н. Б.Д. Королёв // Б.Д. Терновец. Избранные статьи. М., 1963. М., С. 125-126.

¹⁰ Арбитман Э.Н. Там же. С. 30.

¹¹ Королёв Б.Д. Монументальное строительство и революция // Б.Д. Королёв. Из литературного наследия. Переписка. Современники о скульпторе. М., 1989. С. 122.

**«Гроза моментальная навек»
(о творчестве Евгения Егорова) ***

*** Волга-XXI век. 2007. № 9-10.**

Творческое наследие многих художников, выступивших в самом начале 1920-х годов, по большей части утрачено в силу обстоятельств эпохи, а сохранившиеся произведения зачастую рассеяны по различным собраниям и почти не изучены. И не всегда они принадлежат тому, что было наиболее значительным и ценным в творчестве их авторов. Незафиксированные прижизненной критикой, не воспроизведённые на страницах специальных изданий, они как бы выпали из исторического бытия. Нередко тоже самое можно сказать и об очень талантливых мастерах, активно работавших в эти десятилетия. Вышедшая в 2004 году в Москве книга Ольги Ройтенберг, посвящённая малоизученным русским художникам 1920—1930-х годов, получила своё название от горестного восклицания одного из них: «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...»

Творчество Евгения Егорова, умершего от туберкулёза в 1942 году и полузабытого в ближайшие десятилетия, получило новую жизнь на рубеже 1960—1970-х годов, в пору плодотворного пересмотра наследия искусства первых послереволюционных десятилетий. Не зря говорят о глубокой подспудной преемственности этих эпох, хотя взаимоотношения между ними были гораздо сложнее, чем принято думать: далеко не всё в забытом наследии 1920-х воспринималось его воскрешающими вполне адекватно: очень многое излишне романтизировалось, а потому упрощалось. Таким уж осталось оно в культурной памяти, сохранившей, прежде всего, светлые стороны ушедших годов. А потому так трудно воссоздать во всей полноте и жизненной достоверности саму живую атмосферу той поры.

Искусство — надёжный исторический источник для осмысления непосредственного восприятия эпохи её деятелями. Если, конечно, мы научились понимать его специфический язык, ту самую «эмоцию формы», в которой отражалось переживание момента. Образная ткань картины говорит с нами поверх различных стилистических тенденций, деклараций различных группировок, постановлений и установок крепнущей тоталитарной власти. И Евгений Егоров, который был зорким и честным наблюдателем жизни, какие-то существенные стороны её, безусловно, отразил.

Евгений Васильевич Егоров родился в 1901 году в Саратове. В его школьные годы семья на несколько лет уезжала в Смоленск, а затем вернулась в родной город. В 1919 году он был мобилизован в Красную армию. В 1920-м направлен на учёбу в Саратовский художественно-практический институт. Его учителями стали замечательные педагоги Валентин Михайлович Юстицкий и Пётр Саввич Уткин. Роль каждого из них в человеческом и творческом становлении молодого художника трудно переоценить. Но стилистически их влияние было скорее взаимоисключающим, и можно только удивляться тому, как восприимчивый ученик сумел самобытно преломить творческое воздействие каждого из них.

Евгений Егоров принадлежал к художественному поколению, которое активно самоутверждалось в момент наметившегося отката авангардной волны, раскрепостившей творческое сознание этой генерации живописцев и графиков. Буйный порыв новаторов конца 1910-х годов, когда азартно отрицались основы традиционного художественного восприятия, тогда уже явно тормозился: сказывалось то, что именуют «усталостью группового воодушевления», а также общественная невостребованность смелых технических экспериментов живописцев левого фронта. Всё это усугу-

билось изменившимся отношением к ним новой власти, к 1922-му году явственно обозначившей в своей художественной политике решительный поворот вправо. Евгения Егорова отличали врождённый вкус и готовность к восприятию новых эстетических идей и веяний. Впервые он участвовал на «Выставке картин современных живописцев» (в помощь голодающим) в мае 1922 года. И, судя по названию несохранившихся работ (две композиции «Конструкция»), явно произведениями авангардистского плана. Но вскоре оставил этот путь. Егоров чуждался «головных» выдумок, нарочитого формального экспериментирования, технического изобретательства, и сторонние влияния органично претворял в собственный свой образный язык. А потому он оставался (при всех стилистических переключках) художником самобытным, по-своему отразившим мироощущение сложной и трагической эпохи. В апреле 1923 года художник выступил на «Выставке картин Саратовской школы живописи». Под школой понималось не особое стилевое направление: речь шла о произведениях учеников и совсем недавних выпускников Саратовского художественно-промышленного института. В её каталоге обозначено пять его жанровых полотен и портрет хранителя Радищевского музея Д.В. Прокопьева. Некоторые из них известны по любительским снимкам, другие только по описаниям современников. И уже в этих работах очевидно влияние стилистики немецкого экспрессионизма, которое затронуло тогда довольно широкий круг отечественных мастеров.

Дмитрий Прокопьев был, вероятнее всего, инициатором персональных экспозиций В.М. Юстицкого и совсем ещё юного Е.В. Егорова в том же 1923 году. Он написал предисловия к их каталогам. Конечно, к Егорову он был несколько строже, чем к его старшему товарищу и наставнику. И всё же прокопьевский текст свидетельствовал о чуткости к особенностям дарования совсем ещё молодого мастера и осознании его творческих перспектив. Персональный дебют Егорова был замечен и местной прессой. Снисходительно-назидательный отзыв о выставке художника принадлежал маститому журналисту Николаю Михайловичу Архангельскому, выступавшему в качестве рецензента чаще всего под псевдонимом Марко Брун. Ни особенности егоровского дарования, ни его масштаб критиком не были угаданы. Он явно недооценивал большой потенциал молодого художника, не почувствовал его удивительно раннюю творческую зрелость.

Огромное дарование и подлинная страсть к искусству рано выделили Евгения Егорова среди сверстников. Его персональная выставка запомнилась молодым художникам тех лет даже больше, нежели экспозиция его учителя Валентина Юстицкого. Вероятно, она в большей мере соответствовала меняющемуся направлению живописных исканий. У Егорова поворот к изобразительности был ощутимее и органичнее, чем у более привязанного к авангардным исканиям Юстицкого. Заметнее было и предпочтение к мотивам гротескно-экспрессивным, хотя и появившимся, вероятно, не без влияния более опытного мастера, во всяком случае, синхронно с ним. Возможно, что так врезалась в память она и потому, что это было самостоятельное и неожиданно яркое выступление их товарища и соученика, а не педагога и уже известного художника. «Мне особенно памятна она как первая персональная выставка молодого художника, — вспоминал живописец Хаим Гольд. — Запомнились с этой выставки следующие работы: во-первых „Негр“. Это был образ негра, размышляющего над простой арифметической задачей, написанной на чёрной доске фона портрета. Работа эта была довольно живописной и искренней, затем среди множества других выделялся городской пейзаж (г. Саратова) с чайной — „Чайная Курчавова“. Кажется, на этой выставке была небольшая однофигурная композиция „Бреющийся“. Она — единственная работа, носившая печать поисков в области конструктивизма (следы влияния левых течений)».

Родные и близкие, а также коллеги и ученики художника вспоминали, о тонком юморе, острой наблюдательности, об особом артистизме, отличавшем Евгения Егорова и в искусстве, и в повседневной жизни. Он охотно и часто музицировал, участвовал в различных театрализованных постановках, выступал на диспутах, увлекался цирком, кукольными представлениями, был замечатель-

ным рассказчиком, нередко импровизируя в кругу друзей, постоянно рисовал шаржи, карикатуры, типовые наброски.

Е.В. Егоров выступил как самостоятельный художник в пору нэпа. Эйфория эпохи военного коммунизма, перенасыщенной разного рода экспериментами в жизни социальной и в искусстве, сменилась нелёгким отрезвлением. Революция перевернула вековой уклад. Нэп отчасти вернулся к нему, но как бы в окарикатуренном виде. Многое из того, к чему в прошлом привыкли и попросту не замечали, после первых лет революции стало по-особому зримым, воспринималось с болезненной обострённостью. «Мы разливом второго потопа перемоем мир города», — прокламировал в «незабываемом восемнадцатом» Владимир Маяковский. Вскоре стали очевиднее результаты этой вселенской «помывки». Потоп схлынул, оставив густо заиленное пространство. Провинциальный же быт первых годов нэпа был поистине фантазмагоричен. Это время казалось вынужденным откатом революционной волны. Лихорадочно-утороплённый темп ломки извечного уклада жизни сменился вдруг попятным движением. В сутолоке куда более сытых, но не слишком-то радостных будней менялась и сама творческая установка. На героические и трагические впечатления революционных лет постепенно наслоились совсем иные, располагающие скорее к горечи и скепсису. Стали очевиднее судьбы людей, раздавленных новой жизнью, и тех, кто лихорадочно приспособился ко всем её поворотам. Взбаламученное российское море постепенно успокаивалось, и за кипением страстей проступали устойчивые ценности бытия: нетленный мир природы, простые и извечные человеческие заботы и радости. Это и стало поэтической темой многих работ художника. В других же произведениях он с гротесковой верностью воссоздавал «накись» возрождающейся жизни, далеко не самые светлые стороны тогдашнего быта. Евгений Егоров оказался достаточно чутким и зорким, чтобы увидеть своеобразную его колоритность. Есть у него среди картин этого времени и такие, где переживание пресловутого «угара нэпа», смягчено чуть ироническим любованием. Таков программный портрет его молодой жены, тоже художницы, Музы Александровны Егоровой (Троицкой).

«Портрет — всегда двойной образ: образ художника и образ модели», — утверждал великий скульптор Антуан Бурдель. Но иногда это и образ эпохи. В портрете жены живописец видел свою задачу не столько в выявлении психологической сущности модели, сколько в поиске характерного в самом времени — того, что стало знаковой его приметой. В образе вполне достоверном, с точно найденным сходством, нет ощущения отдельного мгновения, быстротечного мига жизни. Есть неторопливое «пребывание» в устойчивой длительности её течения. Есть жизненная достоверность и типологическая характерность. Такой была внутренняя установка творчества Егорова той поры. И не его одного. Достаточно с его изображением Музы Александровны сопоставить написанные в те же годы портреты собственных жён кисти Валентина Юстицкого или Алексея Сапожникова, чтобы убедиться в этом: общность выражения во всех «жёнах» сразу бросается в глаза, как и налёт лёгкой шаржированности с оттенком любования, интонация едва заметного подтрунивания. Но егоровский портрет как бы формульнее: ощущение конкретной эпохи выражено молодым живописцем чётче и нагляднее, нежели в портретах его старших и более опытных товарищей. Его образная сущность значительнее.

Наиболее убедительным достижением молодого мастера середины 1920-х годов стала его картина «Уборка поля», где прозаически-бытовой мотив воспринимается бытийным. Мгновение заряжено бесконечной длительностью, будто отодвинутостью в пространстве и времени. Как это у Пастернака: «гроза моментальная навек». Так и здесь, сохраняя живое ощущение внезапно увиденного, художник «оплотняет» его впечатлением временной протяжённости образа, навсегда остановленного его кистью. Кадр дан не крупным планом, а общим, как будто увиденным в перевёрнутый бинокль, пространственно удалённым, сочетая отчётливую конкретность мотива с неохватностью степного простора. Так придаётся «Уборке поля» некий сверхбытовой смысл,

особая значимость. Этому способствует и цвето-световое решение: не натурное внешнее освещение, а цветовое излучение самой живописной поверхности, сияние пространства, полного внутреннего света. Здесь художник сумел соединить реальную пейзажную изобразительность «вида» с музыкально-лирическим его истолкованием. В основе её цветовая метафора: мягко диссонирующие густеющая синева неба и солнечный золотисто-жёлтый или розовеющий тон земли. Такова поволжская «вселенная» Егорова, в которой слышатся отзвуки кузнецовской степной сюиты, уткинских пантеистических пейзажей, а, может, и более отдалённые веяния, впитанные настолько глубоко и прочно, что стали органической частью его образной системы. Это помогло ему превратить вполне заурядный мотив в некое таинство жизни.

И собственно волжские его пейзажи тех лет, «заземлённые», казалось бы, куда большей ландшафтной конкретностью, дают не только топографическое представление о берегах могучей реки. В них есть затягивающая в себя пространственность, веющая беспредельным покоем. Они как бы раздвигают границы непосредственно видимого, дают ощущение бесконечного. Именно эта неохватная пространственность становится темой живописного повествования в этих его невыдуманных пейзажах. Отталкиваясь от живых впечатлений, он никогда не ограничивался ими. Это продуманный образ пейзажного мотива, а не буквальная снимок с него. Здесь не столько изобразительно-информативный подход, сколько лирико-философский. Художник всегда стремился дать точный образный эквивалент мотива. Самоутверждающаяся мощь выветрившихся холмистых берегов в его «Столбичах» уравновешена мягкой живописной лепкой форм, плавной ритмикой общего строя, тонкой сгармонизованностью колорита.

Целостное восприятие распаханного простора ощутимо во многих егоровских рисунках и акварелях, представляющих интереснейшую часть его художественного наследия. Иногда в них только разведка мотива для будущей картины, но чаще — это самостоятельная сфера творчества. Нередко эти пейзажи увиденны как бы с высоты птичьего полёта, позволяющего запечатлеть обобщённую картину волжской природы в её первозданности. Егоров-рисовальщик, стремительно набрасывал захватившие его черты конкретного пейзажа, обобщая и синтезируя их, выявляя своё обострённое чувство пространства, воссоздавая в большей мере «душу мотива», а не детали и подробности. Немногими штрихами обозначал он рельеф земли, пластику холмов, очертания деревьев, построек. Всё крепко построено и ритмически организовано. Фигурки людей и животных, стилизованные под детский рисунок, придают ощущение особой свежести, наивной удивлённости видения мира. Совершенно иначе воспринимаются более поздние рисунки панорамы только что возведённого саратовского авиационного завода, наглядно передающие размах и масштабность грандиозной стройки. В них больше внимания уделено чёткой фиксации деталей и подробностей, они с протокольной точностью запечатлевали поступательный ход ведущихся работ.

Особое место в творчестве мастера занимают его сюжетные акварели, гуаши, рисунки тушью и литографии начала и середины 1920-х годов с характерной для них гротескной остротой характеристик, повышенной экспрессией рисунка, заметно деформирующего пластику предметов и фигур, — листы, воссоздающие трагедийные или трагикомические черты нэповской реальности. Эмоциональный напор явно подчиняет себе в них образ увиденного, трансформируя его в соответствии с переживаниями художника. Верно замечено, что «гротеск — не стиль, но мироощущение», проявление своего восприятия алогизма действительности. И в характере восприятия жизни, и в художественной концепции этого цикла рисунков и литографий, а также некоторых живописных работ Егорова сильнее ощутимо воздействие немецкого экспрессионизма с его программным антиэстетизмом и гротесковой выразительностью персонажей. Но влияние это проявляется в существенно претворённом виде.

Ощущение тревожной напряжённости в автолитографии «У старой пристани»: штормящая Волга, мощно обобщённая трактовка баркаса, прибрежных построек, суетящихся у мостков фигурок, гребцов в лодке. Явное преобладание чёрного над белым усиливает экспрессивную заострён-

ность пейзажного образа. Другой лист из этой серии «Мотыжка поля» экспрессией трактовки фигур и фона напоминает манеру Винсента Ван Гога, одного из самых любимых художников Евгения Егорова. В русле той же традиции и с хорошим знанием графики Ф. Бренгвина, К. Кольвиц исполнен и лист «Грузчики». Нарочитая огрублённость пластически очень выразительных фигур волжских грузчиков, которые, пригибаясь от физического напряжения, несут по мосткам на пароме гружёные бочки, угаданная передача их мерного пружинящего движения, придаёт образу жизненную достоверность и характерность. Острая наблюдательность художника, чутко уловившего изнуряющую тяжесть такого труда, не лишает эти исполненные драматизма листы своеобразной героизации преодоления. Отсюда ощущение подлинной монументальности, явственно проявившееся в них. Егоров часто повторял фразу Ван Гога: «Пусть это будет неправдой, которая правдивее, чем буквальная правда».

Чутко-восприимчивый к осмыслению реальности, остро ощущавший уродство социального уклада, дисгармонию обыденного существования он с гротесковой заострённостью воссоздаёт облики городских обывателей — пасынков новой жизни, поглощённых будничными заботами и невзгодами в таких типажно-жанровых литографиях, как «Точильщик», «В парикмахерской», «Шарманщик», У этих людей нет шансов подняться над жалкой повседневностью, на которую их обрекли социальные катаклизмы эпохи. Егоровские «душевные бедняки», если воспользоваться терминологией Андрея Платонова, вовсе не объект бичующей сатиры: в его листах нет обличения и дидактики, а лишь горьковатый юмор, иногда сарказм. А гротескный рисунок «Маленький человек в большом городе» с комически-нелепой фигурой центрального персонажа, шаржированными характеристиками остальных, вырастает до размеров своеобразного символа обывательского существования той поры. Это свидетельство смятенной растерянности многих некогда вполне благополучных людей «из раньшего времени» перед реалиями новой эпохи. Художник показывает в этой уличной сценке изнанку нэповского быта, и, при всей очевидной ироничности его взгляда, он не может скрыть подлинного драматизма происходящего.

Натиск обывательской стихии — тема целого ряда егоровских рисунков тушью середины 1920-х годов: «Чайная Феди Курчавова» (есть и живописный вариант), «В мясной лавке», «Картёжники», «Драка в трактире» и акварелей «У ортопедической мастерской», «Сватовство», «В ЗАГСе». Художник обыгрывает такие фарсовые сюжеты в откровенно комедийном ключе. Ирония пронизывает всю структуру этих листов. Остротой образных характеристик, смелостью пластической деформации, экспрессией самой манеры исполнения выделяются в этом ряду Егоровские «Гробовщики», видимо, эскиз несохранившейся картины.

Гротескны и живописные типажные портреты «Пенсионер» и «Старушка» — образы пораженцев жизни, отягощённые бедами неприятной старости, выпавшие из родственной среды, печально сосредоточенные на собственных переживаниях. Образный подтекст этих работ роднит их с портретными решениями Хаима Сутина, живописью которого на рубеже 1920—1930-х годов, по свидетельству художника В.А. Милашевского, очень увлекался учитель и друг Евгения Егорова Валентин Юстицкий. Егорову близко сутинское стремление к внешней утрированности облика модели ради более глубокого выявления неизбежного драматизма душевной жизни. Он тоже пытался сделать их убедительными эмоционально, а не просто схожими с оригиналом. Гротеск некоторых других полотен Егорова отнюдь не трагичен. Картина «В саратовской пивной (Венецианская капелла)», с её несколько театрализованной сюжетикой, воссоздаёт быт скорее забавно-нелепый, чем страшный. В самом её построении подчёркнутая инсценированность — мотив, отдалённо перекликающийся со знаменитым «Ночным кафе» Ван Гога. А содержательный смысл тут совершенно иной, лишённый вангоговского драматизма. Гротеск здесь лукаво-иронический с оттенком язвительного сарказма, но не более того.

Новейшее французское искусство саратовские художники той поры знали хорошо: сезаннистское понимание цвета, строящего на плоскости объём, ощутимо в картине «Чайная Феди

Курчавова» — тоже из круга нэповских полотен. Знакомство с напряжённой красочностью полотен фовистов — в егоровских гуашах этой поры («Клоун с гармошкой», «В праздничный день»). Изысканной «французистостью» колорита отличаются натюрморты мастера: «Убитые вальдшнепы» — охотничьи его трофеи.

Очень интересен у Егорова довольно обширный цикл карандашных и перовых рисунков, акварелей, литографий и монотипий 1927 года, связанных с его летней поездкой на Кавказ. Чаще всего это пейзажи и пейзажно-жанровые композиции, посвящённые Батуми и окрестностям этого города. Художник был очарован красотой грузинской природы, колоритностью бытового уклада, своеобразием жизни батумского порта, городских улиц и парков. Некоторые рисунки возникли из набросков сделанных им в движущемся поезде, прямо из окна вагона. Такова «Река Кура», где, следуя за пластическим ритмом самого мотива, он мастерски передал широкий охват разворачивающегося пространства, ощущение его динамики и воздушности. Поездка на Кавказ оказалась необычайно плодотворной.

Уже в 1928 году у художника обнаружили туберкулёз. В 1933 году вынужден был оставить Саратовский художественный техникум, где был одним из ведущих преподавателей. А вскоре с женой и маленькой дочерью переехал сначала в Димитров, а затем в Москву. В крохотной комнатке Дома художников на Верхней Масловке, которая служила и жильём для семьи и мастерской, он продолжал, несмотря на тяжёлую болезнь, упорно работать: рисовал и писал улицы Москвы и пейзажи Подмосковья, портреты, натюрморты, шлюзы канала «Москва — Волга». Но постепенно темп его работы тормозился.

Это были самые трагические годы в его жизни: идеализирующий натурализм, настойчиво утверждавшийся в советском искусстве уже с начала 1930-х годов, имеющий официальную поддержку, всячески поощряемый и упорно насаждаемый, ему был органически чужд. Его искусство оказывалось не ко времени и не ко двору. Чудовищные условия жизни и прогрессирующая болезнь усугубляли ситуацию.

В своих пейзажах 1930-х годов сохраняя живое ощущение тонко пережитых натуральных мотивов, работал мягкими градациями цвета. Их высветленная зеленоватая и голубовато-серебристая гамма напоминает живопись коренных мастеров саратовской школы. Даже написанные вдали от саратовской природы, они лежат в русле местной живописной традиции: её закваска оказалась для Егорова-пейзажиста определяющей. Но появляется в них меланхолическая отрешённость и какое-то безотчётно-тревожное чувство, вызванные, очевидно, обострением болезни художника, предчувствием скорой смерти. В октябре 1941 года, когда Москва стала прифронтовым городом, семья художника была эвакуирована в родной Саратов. Сам он был к этому времени уже в безнадёжном состоянии. И в феврале 1942-го Евгений Егоров скончался.

Сейчас кажется странным неизбежное полузабвение столь талантливого живописца и графика, невольно оставшегося в силу трагически осложнившейся судьбы во втором эшелоне отечественного искусства. Его творческий потенциал обещал большее, но жизнь распорядилась по-своему. Уже в 1920-е годы Е.В. Егоров был активным участником не только саратовских экспозиций, но и самых престижных московских и ленинградских выставок. Его полотна и графические листы, хотя и бегло, но с неизменной симпатией упоминала как саратовская, так и столичная критика. Многие его произведения были утрачены в годы войны, но сохранившиеся оказались в различных музеях и частных коллекциях. В 1970—2000-е годы прошли небольшие персональные выставки работ Евгения Егорова, появились краткие публикации, посвящённые именно его творчеству. И всё же настоящее исследование художественного наследия Евгения Егорова, думается ещё впереди. Осмысление реального вклада таких художников в отечественное искусство помогает понять действительную направленность и характер художественного процесса эпохи, судить о которых только по творчеству самых выдающихся мастеров было бы слишком опрометчиво.

С Агафоновки в небеса ... или Саратов по-карнауховски *

*** Тектоника-плюс. 2010. № 9.**

Есть художники, опрокидывающие привычные представления о целях и возможностях живописного искусства. Не выходя за пределы традиционной изобразительности, не ударяясь в рассудочное комбинирование геометризованных форм, не погружаясь в мистику чистого цвета, они завораживают необычностью образного видения, поэтичностью воображаемого мира. К числу художников этого типа принадлежит и необычайно талантливый и продуктивный саратовский живописец Алексей Владимирович Карнаухов. Во время учёбы в художественном училище он работал по-настоящему неистово: после занятий писал пленэрные этюды, вечерами рисовал, обдумывал композиции, создал немало пейзажей, натюрмортов, портретов. Упорно овладевал школьной премудростью, словно бы для того, чтобы с большим на то основанием расстаться с нею в свободном творчестве. В ранних его работах «озорного цикла» подкупали импровизационная раскованность, с которой недавно законопослушный воспитанник училища осваивал стилистику неопрIMITивизма.

Карнаухов принадлежит к поколению саратовских живописцев, рождённому сломом всего социально-политического уклада страны, которое буквально ворвалось в художественную жизнь города на рубеже 1980—1990-х годов. Для мастеров этой генерации характерно здоровое недоверие к любой идеологизированности. Их жизнеощущение отличалось насмешливым оптимизмом, тягой к пародированию всяческих традиций. И делалось это не из стремления обличать их, а скорее в целях балаганно-развлекательных, сугубо «юморных». В поисках образных импульсов они обратились к наследию мастеров «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста». К тому времени эти «страшилы» 1910-х годов стали классикой отечественного искусства, и молодые озорники обыгрывали их мотивы, пародийно воскрешающие поэтику городского изобразительного фольклора. В подчёркнутой русскости весёлого молодого художества, насмешливо славящего приметы кондового национального быта, не было ни грана раздражительного агрессивного почвенничества. Балаганная эксцентричность воспринималась не только прощальным поклоном родной старине, но и приветствием наступающей новой жизни, которая, как верилось ту пору, будет более свободной, а потому и самобытной.

Это была пора становления персональной стилистики Алексея Карнаухова. Ироническая ретроспектива его работ строилась тогда на традициях самодельной вывески, ярмарочного портрета, аляповатых ковриков, росписей питейных заведений и других образцах низовой культуры провинциального города. Такими работами он участвовал в групповых молодёжных выставках не только в Саратове, но и в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, в Германии. Экспонировал их в самом начале 1990-х годов и на небольшой персональной выставке в одной из частных галерей Вильнюса.

Но уже на первой своей экспозиции в Радищевском музее в 1993 году, молодой живописец показал и работы иного звучания. Параллельно с озорными он создавал более успокоенные «гобеленные» полотна, в которых примитивистская брутальность умерялась напевностью линий и выхоленностью колорита. В них не было нарочитого стремления эпатировать. Сохраняя игровую раскованность, художник с добродушной иронией писал чудаковатых людей или потешное зверьё особой «карнауховской породы». Картины эти декоративны и напоминают красочные панно.

Конечно, и в них сохраняются интонации национального городского фольклора — язык провинциальных вывесок, площадного балагана, лубка. В сказочной реальности, обживаемой Карнауховым, нескончаемо длилось волшебное действо, дарящее ощущение интересных живописных эмоций и неожиданных пластических метафор. Разглядывая чуть гобеленные, театрализованные композиции удивляешься неистощимости воображения художника-визионера.

В его весёлом вымысле есть своя правда, такая же, как в доброй сказке. Здесь нечего смотреть тому, кто ищет в живописи иллюзорного сходства. Но не зря же поётся: «Вымысел не есть обман...» И не так уж просто угадать, где срабатывает генетическая память культуры, а где — творческий произвол живописца, культивирующего интуитивно-импровизационное самоощущение, упоение работой как радостной, словно бы неконтролируемой сознанием игрой. При всей композиционной слаженности его полотно зрителя не оставляет впечатление спонтанного творчества: картины вырастают как бы сами собой без предварительного обдумывания и жёсткого следования авторскому замыслу.

С годами живописная манера Карнаухова изменились не столь уж существенно. Творческий азарт его ранней поры не утих, а постоянная работа позволила вышлифовать свой особенный стиль. Меняясь, он оставался верен себе, отсюда такая убедительность новых его полотен. Но существенно иными стали сюжеты полотен художника.

Смена мировоззренческих ориентиров, религиозные искания, обретение веры изменили их тематику: нередко это живописная материализация библейских речений, фантазии по мотивам религиозных праздников, полуфантастические ландшафты Святой земли или облики её воображаемых обитателей. Такие мотивы долгое время превалировали в творчестве художника. Но его образная поэтика изменилась не столь существенно: примитивистский характер трактовки остался и в обширной сюите полотен, посвящённых библейским и евангельским мотивам. Решались они нетрадиционно: древние обитатели Святой земли виделись ему сквозь призму наивно воспринятой местечковой жизни черты оседлости. Подобное совмещение различных пространственно-временных слоёв предопределено характерной для этого художника произвольной мифологизацией реальной жизни, как прошлой, так нынешней. Никакой бытовой достоверности — только правда поэтического воображения. И она оказалась художественно убедительной. Содержание мудрых древних притч, облекаясь плотью бесхитростного вымысла, не теряло своей духовной глубины. Поражала неиссякаемость запасов образности возникающих у Карнаухова спонтанно, без видимых усилий. Впрочем, кладовые Книги Книг питали воображение не одного поколения художников.

Алексей Карнаухов — прирождённый живописец, живописец и в графике — таковы уж особенности его дарования. Цветопластическая убедительность образа заботит его более всего. Натурный импульс, если и ощутим в его работах, то подвергнут глубокой трансформации. Его привлекает собственно живописное содержание, чисто живописные ценности. Жизненные обстоятельства иногда заставляли его больше внимания уделять акварели и гуаши. Но, как правило, длилось это недолго: живопись снова становилась явно преобладающей в его творчестве, а акварель и гуашь — только сопутствующими ей.

На рубеже тысячелетий его тематический диапазон снова расширился: карнауховские мифы старого Саратова, Тифлиса, русского Севера дополнили излюбленные художником мотивы библейских сказаний. И снова возникли обширные циклы связанных с этой новой тематикой полотен или графических листов. Кавказская тематика в творчестве Алексея Карнаухова не так уж неожиданна: вспоминается его раннее масштабное полотно «Небожители», иронически обыгрывающее стилистику великого примитивиста Нико Пиросманишвили. Но и в «саратовских», и в «тифлиских» полотнах этого времени Карнаухов отказывается от эпатажности и брутальности работ ранней поры, сохраняя игровую раскованность и чуть ироническую одухотворённость их персонажей, немного сказочных, отрешённых от повседневного и будничного. Это характерно

и для циклов, посвящённых Северу, жителям еврейских местечек былых времён, обитателям древнего Израиля, композициям, навеянным поездкой в Аргентину.

Как и прежде, преобладали жанрово-бытовые полотна, но встречались и чистые пейзажи, декоративные натюрморты, реже — портреты. Гротесковые мотивы его жанровых композиций, как правило, пронизаны мягким юмором. Считается, что гротеск бывает или трагедийно-напряжённым, или сатирически-глумливым. У Карнаухова же гротесковое заострение всегда смягчено добродушно-насмешливым отношением к изображаемому. Но иногда дистанцироваться от горестных раздумий бывает труднее. Что-то от напряжённой образности прозы А. Платонова или живописи П. Филонова проявилось в раннем полотне «Степной хутор». Подспудный драматизм ощутим и в сюжете «Вечерняя мелодия», подсказанном ему Владимиром Глейзером. На перекрёстке саратовских улиц однорукие инвалиды Великой Отечественной войны вдвоём растягивают меха трофейного аккордеона. В ногах у них изрешечённая осколками солдатская каска с монетами. Подвыпившие матросы в тельняшках, горланящие под собственный же аккомпанемент у фонарного столба жалостливую песню, и хрупкий еврейский мальчик со скрипачкой в руке, навсегда запомнивший эту нелепую, вроде бы забавную, а по сути, глубоко трагическую сцену.

Местная тематика была у художника изначальной. «Саратовская сага» — глубинный пласт карнауховского мифотворчества. В первый год по окончании училища он создал ряд значительных городских пейзажей. В почти импрессионистической картине «Немецкая улица» (с оглядкой на парижские бульвары К.А. Коровина) изображён квартал между улицами Радищева и Горького, где тогда жил молодой живописец.

Тем же годом датирована работа, выполненная уже с ориентацией на примитивистские искания Михаила Ларионова. Изображён человек с трубкой, сидящий в раздумье на балконе в одном из домов того же квартала. Задним числом, годы спустя, при вынужденной её реставрации, она получила название «И опыт — сын ошибок трудных». Пушкинская строка, как и сам мотив, достаточно произвольно ассоциировалась у художника с образом Игоря Губермана, возвратившегося после тюрьмы и ссылки.

А уже в полотнах следующих двух лет примитивистская стилистика станет преобладающей. Таковы «Пароходная контора», «Саратов» и «Кабак». В первом — капитан или штурман с трубкой в зубах у штурвала парохода «Миссисипи», а на палубе парами стоят гротескно утрированные пассажиры, укрывшиеся под зонтиками от жаркого солнца. Во втором — знаковые приметы города: «Банк Смирнова», «Контора», «Торговля», «Чайная», «Кабак» и «Дверь», «Пристань» и рядом с ней «Погребок» с изображением якоря. Они титрованы на причудливой смеси дореволюционной кириллицы (с обязательными «ерами» и «ятями») и латиницы, что будет свойственно карнауховским работам не только этой поры. Такие надписи, естественно впаянные в живописную плоскость, играют важную «пояснительную» роль в образотворческой работе художника. Это своеобразный текстовый комментарий изображённого, становящийся неотъемлемой и вполне органической частью самого изображения.

Обе картины достаточно сдержаны по цвету. И решены они нарочито уплощённо, не открывая хода в глубину, развёртываясь по вертикали, — тоже одно из свойств множества полотен художника разных периодов. Этот же принцип проявился и в гораздо более высветленной и активной по цвету картине «Кабак», в которой облики городских обывателей огрублены в ещё большей степени. Стилистически все эти работы объединяют черты так называемого «конструктивного примитива», то есть творческого метода, выработанного Карнауховым и талантливым молодым живописцем Андреем Мельниковым. Некий симбиоз примитива с элементами кубизма. Его тенденции были отчётливо выявлены в самых разных по мотиву полотнах, показанных ими на совместной выставке «Артель Раёк» (1991 г.) в Фединском музее. Характерен для такой стилистики был карнауховский «Архангел». Но в этом было больше обоюдной программной устремлённости, нежели реальной стилиевой общности. И пути этих живописцев разошлись.

В середине 1990-х Алексей Карнаухов написал ряд довольно сумрачных пространственных полотен, заметно ориентированных на стилистику городских пейзажей популярного тогда у молодых живописцев Романа Мерцлина: «Уголок старого города», «Агафононская гора». Им предшествовал ещё достаточно плоскостный символично-аллегорический пейзаж «Мир дому сему», явно связанный с религиозной устремлённостью духовных исканий мастера. Условно трактованный городской мотив. Пространство сжато. Дальний и ближний планы оказываются в одной плоскости, целиком занятой теснящимися и как бы «наслаивающимися» друг на друга домами. В окне одного из них разделённые комнатным цветком супруги, а на его крыше голубь с веточкой в клюве. Всюду деревья, кроны которых напоминают очертания меноры. Внизу целующиеся голуби и мужик с козой. Бытовое и каждодневное здесь напрямую сопрягается с бытийным. Этому способствует и колорит: явное преобладание светоносного сине-голубого заряжает пейзаж мистериальностью.

Начиная со второй половины 1990-х, саратовские мотивы в живописи и графике Карнаухова становятся иными. Они сюжетны, но вовсе не в фабульно-повествовательном смысле. Борис Кустодиев когда-то пронизательно заметил, что «рассказывать можно каждым мазком, каждой формой, рисунком». Тогда в процессе постепенного рассматривания статичное изображение наделяется протяжённостью во времени, дающей впечатление чисто живописного рассказа. И замелькали в карнауховских работах характерные приметы жизни городской окраины былых и нынешних времён. Привычные для старого Саратова дома с галереями, скособоленные сарайчики и избушки, верблюд и ослик, отдыхающие у лавки, покупатели с товаром, баба с козой, дворник метлой и тачкой, почтальон с сумкой газет, мусорные урны водопроводные колонки, собаки, кучи хлама под огромным раскидистым деревом, трамваи с кондуктором и пассажирами, пароходы и буксиры на Волге, рыбаки у берега, пёстрый, как восточный ковёр, саратовский базар, стулья и столы с букетами, расставленные во дворе между домами, — каждую картину хочется рассматривать пристально, в каждой подробный и занимательный визуальный рассказ. Буквально переполнена разнообразными деталями недавно написанная им картина «С Агафоновки в небеса», где по захламливаемой петляющей дороге мимо колонки с льющейся водой, мимо помпезного особняка купца Агафонова, церкви и других зданий проносятся в гору, прямо к небу легковые автомобили. Название данной картины могло бы стать девизом творческих устремлений мастера.

Эти работы выполнены в той же примитивистской стилистике, характерной для всего творчества живописца. Художественный язык примитива с его пластической деформацией и условностью цвета, ведёт к методу, который именуют «остранением»: профессионал говорит как бы голосом талантливого самоучки. Это игра с восприятием зрителя, попытка разрушить устоявшиеся стандарты неожиданной странностью трактовки мотива. Эстетика примитива оказалась у Карнаухова необычайно продуктивной для самой различной тематики. Даже в требующей обострённого сходства портретной живописи она приносит свои любопытные плоды. На многих полотнах Карнаухова имеется надпись: «Привет из Саратова». Именно так назван им и групповой портрет, изображающий людей, несмотря на гротесковую трактовку, всё же легко узнаваемых, достаточно известных в художественных кругах города острословов и пересмешников, по-настоящему увлечённых творчеством этого живописца. Типовое и индивидуальное, акцентированные в чертах каждого из них, придаёт, их обликам слегка ироническую убедительность.

Алексей Карнаухов — зрелый мастер, выставки которого пользуются успехом, его полотна привлекают не только частных коллекционеров России и ряда зарубежных стран, они представлены и в собраниях различных галерей и музеев, включая Радищевский музей в Саратове и московский Музей современного искусства. Ежегодно он создаёт десятки полотен, и такая продуктивность, казалось бы, невероятная в условиях его жизни и творчества, не сказывается отрицательно на качестве его произведений. Он по-прежнему продолжает удивлять и радовать тех, кто ценит настоящую живопись.

Графика Рейнгольда Берга в собрании Радищевского музея *

* Волга-XXI век. 2010. № 11-12.

В Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева в середине 1980-х годов поступила обширная подборка графических произведений Рейнгольда Генриховича Берга. Она отличается достаточным разнообразием, позволяющим судить об особенностях его искусства в целом. В основном графические листы этого интересного художника были приобретены или получены в дар после большой персональной выставки мастера, развёрнутой в залах Радищевского музея осенью 1983 года. На ней экспонировались работы 1970—1980-х годов из разных серий, созданные как в Москве, так и во время его многочисленных творческих поездок по городам России и Германии.

«Я счастлив, что мои произведения экспонируются в залах Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева, что предстоит встретиться с родным городом, друзьями, любителями искусства. Жизнь сложилась так, что долгие годы я не мог осуществить давнюю мечту — создать цикл рисунков о Саратове, городе моей юности», — писал в предисловии к каталогу этой выставки Рейнгольд Берг¹.

В том, что так сложилась его судьба, менее всего повинен сам художник: просто ему пришлось разделить безрадостную судьбу своего народа — поволжских немцев. Рейнгольд Берг родился в 1917 году в селе Палласовка в семье немецких крестьян-колонистов. Отец умер молодым, и матери было достаточно трудно дать сыну хорошее образование. В многодетной семье каждый клочок бумаги был на счету, а страсть к рисованию, рано проснувшаяся в одарённом мальчике, была всепоглощающей. Первые профессиональные уроки он получил у своей учительницы: обстоятельства времени забросили в их село выпускницу художественного училища, сразу обратившую внимание на незаурядное дарование своего ученика. И это предредило его судьбу. По окончании сельской школы Рейнгольд Берг был отправлен в город Энгельс, столицу республики Немцев Поволжья, в студию для одарённых подростков, которой руководил очень серьёзный художник-педагог Якоб Вебер.

Этого замечательной души человека, доброго, но взыскательного, Берг всегда вспоминал с чувством особой благодарности: «Мы боготворили своего учителя, старались запомнить каждое сказанное им слово; вместе с ним мы рисовали, ходили на этюды. Как он любил Волгу и её окрестности, как чувствовал природу Поволжья, как умел передать её особенности в своей темпераментной сочной живописи! Свою любовь к пейзажу он вложил и в наши сердца. Но, кроме того, он научил нас необходимым навыкам ремесла художника, начиная от основных понятий и кончая сложнейшими системами композиционного построения»². Профессиональную подготовку, полученную в студии Я. Вебера, Рейнгольд Генрихович считал основной. Видимо, она действительно была достаточно серьёзной, если его сразу приняли на второй курс Саратовского художественного техникума.

Для техникума это были сложные годы. Лишившись к середине 1930-х годов лучших своих педагогов, действительно талантливых живописцев — Петра Саввича Уткина, Евгения Васильевича Егорова, Алексея Алексеевича Сапожникова, Валентина Михайловича Юстицкого, Константина Георгиевича Полякова и ряда других, оно находилось в стадии перманентной перестройки. Да и времена для свободного творчества наступили не самые благоприятные: заметно усилился идеологический прессинг окрепшей тоталитарной власти. В пору всеобщей политизации проблемы

собственно художественные были отодвинуты на задний план. По словам Берга, студенты больше учились друг у друга, а также в залах Радищевского музея у полотен русских и зарубежных живописцев. В 1938 году он окончил техникум и как ударник учёбы получил право поступления в институт. Но он решил подготовиться как можно лучше: отложил поступление на год, устроившись на работу преподавателем рисования и черчения в школе. А в 1939 году Рейнгольд Берг успешно сдал экзамены в Академию художеств. Но учиться там ему не довелось: он был призван на действительную службу в Красную армию.

Его часть располагалась на западной границе, и с первого дня Великой Отечественной войны он стал непосредственным её участником. Тяжёлое ранение под Смоленском, перемещение по госпиталям на восток вплоть до Тамбова, странное отсутствие писем от друзей и родственников и, наконец, известие о насильственной депортации поволжских немцев в Сибирь — таковы его переживания на рубеже 1941—1942 годов. По выходе из госпиталя Берг был демобилизован и отправился на поиски родных и близких. Художник рассказывал, как на одном из полустанков на Урале, его окликнули односельчане, мобилизованные в трудармию, и от них он узнал, что семья его выселена в Кемеровскую область. Много унижительного довелось пережить Рейнгольду Генриховичу при воссоединении с семьёй. Боевому офицеру, уже пролившему свою кровь в схватке с нацистами, довелось услышать кличку «фашист» в свой адрес от коменданта поселения, отсиживавшегося в глубоком тылу. Воля и мужество помогли ему пережить эти страшные годы.

Пригодилась его профессия и организаторский талант. Берг устроился художником-воспитателем эвакуированного в эти места ленинградского детского дома. «Он рисует вместе с детьми, режет с ними деревянные скульптуры и даже расписывает стены. При полном отсутствии материала спасает изобретательность, оставшаяся с детских лет: вместо белил использует белую глину, варит травы, узнаёт у старожилов места, где есть земляные краски. Художник привозит несколько мешков охры и с помощью огня увеличивает палитру от охры натуральной до охры красной и жжёной. Но от минимума средств не умаляется радость первоощущения материала. С тех пор Рейнгольд Генрихович любит работать в разных материалах, обостряя видение от подобной смены»³.

И всё же серьёзной творческой работой Бергу удалось заняться только после переезда в 1946 году в Кемерово. С 1948 года он непременный участник областных, зональных, республиканских, всесоюзных и ряда международных выставок. Жизнь не баловала художника: почти до самого её конца он вынужден был совмещать активную творческую работу со службой, и только удивительная организованность и самодисциплина помогали ему очень успешно совмещать, казалось бы, несовместимое. Созидательный потенциал Рейнгольда Берга в самых различных сферах деятельности был высок. Он начинал как живописец, но к 1960-м годам полностью сосредоточился на различных техниках гравюры и станковом натурном рисунке. На выставке 1983 года в Саратове он показал свыше 150 листов в основном предшествующих ей десятилетий. Это было для него время интенсивнейшего творческого труда, оказавшегося и эстетически необычайно плодотворным и значимым. Им созданы в этот период обширные графические серии: «По Средней Азии», «Кузбасс», «По Вологодской земле», «Москва», «По Воронежской земле», «По ГДР», а также многочисленные портретные гравюры.

На выставке заметно преобладали натурные станковые рисунки: карандаш, уголь, фломастер, пастель. Это не было случайностью, ибо Рейнгольд Берг оказался в числе тех, кто возрождал в эту пору свободный рисунок, активно утверждая его значение и его самоценность. Поворот к натурному рисунку, к практическому (с карандашом в руке!) осмыслению богатства пластических форм природы — верный способ преодоления дилетантизма. Ещё Энгр называл такой рисунок совестью искусства. А вся деятельность Берга как творческого руководителя молодых художников как раз и была направлена на то, чтобы высокая профессиональная культура стала достоянием многих.

Юрий Пименов как-то заметил, что новое лежит не в выдуманном, а в наблюдаемом. И эта мысль известного живописца очень сродни художественному самоощущению Берга. Он убеждённый противник умозрительности, туманного аллегоризма. Приверженность натуре избавляла его

от произвольных решений. Рейнгольд Берг подходил к жизни доверчиво и непредвзято, и в рисунках своих сохранял верность увиденному. Сюжеты их довольно разнообразны: зреющие нивы, лесозащитные полосы, домны, шахты и другие гиганты современной индустрии, улицы и площади больших городов, околицы деревень, памятники старины. Он воспринимал всё окружающее с неподдельным интересом, поэтому так интересно и зрителю рассматривать эти листы. В них нет стремления к внешнему эффекту, желания поразить чем-то необычным и неожиданным. Художник ищет не нарочитой новизны впечатления, а его верности, и особенности передачи этого впечатления предопределены здесь, прежде всего, реальными свойствами самого мотива.

Во многих берговских рисунках ощутима исследовательская вьедливость, стремление не скользить по поверхности, а вскрыть пластическую сущность предмета, осязаемо воссоздать его вещественность. Своеобразная аналитичность этих листов предопределена их задачей: не только любоваться мотивом, но и постижение его важнейших особенностей и свойств. Отсюда тщательная, «изучающая» проработка деталей, стремление к полной досказанности, почти скульптурное ощущение формы. Берг отличался всегдашней основательностью в работе. Чувственно-непосредственное корректируется у него рациональным осмыслением. Он не терпел бесконтрольных эмоций, и в его листах нет преобладания экспрессии над изобразительностью. Рисунки эти несут не только силу чувства, но и энергию мысли. Мастер искал путь и к сердцу зрителя, и к его разуму. И в этом особая убедительность его образных решений. Как правило, это не просто натурный набросок, а скорее графическая картина.

Берг был уверен, что чувство композиции как бы заложено в самом наблюдаемом мотиве, и художник должен уловить и реализовать его. Ему присуща была чёткая формулируемость своих впечатлений, а отсюда ощущение художественной законченности каждого листа. Подкупает в них не острота приёма, а зоркость взгляда, тщательная точность передачи увиденного. Один из коллег интересного графика В.Д. Двораковского очень точно заметил, что этот художник «обладает руками скрипача и разумом шахматиста»⁴. Такое определение очень подходит и к Бергу: чуткость и уверенность его руки всегда корректировалась неторопливым и вдумчивым анализом увиденного, активность непосредственного восприятия природы реализовалась в строгом композиционно-пластическом построении листа. В каждом из них своя образная концепция мотива.

Сохраняя свежесть восприятия любого уголка природы, Рейнгольд Берг всегда заботился о тщательной продуманности и убедительности графического его воссоздания. Он всегда искал не столько новизны впечатления, как глубины постижения. Содержательный «диалог с природой» требовал пристального взглядывания и неторопливого осмысления, полнокровного её воссоздания. Он начинался уже с самого выбора мотива, с вьедливого, словно бы «ощупывающего» изучения его реалий, со стремления выявить основной пластический мотив пейзажа. Именно это делает его рисунки самостоятельным художественным явлением, создаёт ощущение их особой значительности. Всё это не вспомогательные натурные наброски, а самостоятельные станковые произведения.

В этих листах манера художника напоминает творческие поиски мастеров прошлого, создавших особую культуру строгого, обстоятельного рисунка, претендующего на самоценную образность. Традиции классического натурального рисования начали активно возрождаться именно с середины 1960-х годов, и это было отмечено внимательными критиками: «Натурные зарисовки начинают всё более претендовать на выставочные стены, увеличиваясь в размерах и быстро навёрстывая в отработанности и чёткости»⁵. И Берг оказался в фарватере этого движения. Не случайно Г. Загянская приводит его в качестве примера того, как опора на традицию подымает современного художника и заставляет его «искать более глубокие корни в искусстве и жизни»⁶.

География городских пейзажей Рейнгольда Берга очень широка. Такие пейзажи лишены оттенка репортажности, в них нет равнодушной фиксации или поверхностной беглости туристических набросков. В этих изящных и совершенно раскованных рисунках особенно привлекательны непредвзятость в выборе мотива и большая достоверность образного его претворения. Художник

начинал свой творческий путь как живописец, и совсем не случайно во многих его листах, особенно в пастелях, столь велика роль цвета. Его выразительные возможности мастерски использовались Бергом. Чаще всего цвет был ему необходим для передачи очень тонко уловленных им переходных состояний в жизни природы: особенностей освещения, зыбкой подвижности воздушной среды — подход всё-таки куда более характерный для живописца-пленэриста, нежели для чистого графика. Изысканность цветового строя лучших берговских рисунков — верное свидетельство его колористического дара.

Мир городских его пейзажей совсем невыдуманный, напротив, он подкупает достоверностью жизненных впечатлений: это подлинное пространство площадей, бульваров и улиц с множеством примелькавшихся зданий, увиденных в их повседневном бытии. Зачастую пейзажи эти осложнены жанровым мотивом: фигурками людей, наполняющих это пространство. Берг остро чувствовал и увлечённо изображал не только памятники старины, но и своеобразие архитектурного облика любого из современных городов. В зримой конкретности мастерски воссозданного городского мотива Берг умел передать тот совершенно особенный ритм, которым проникнута его жизнь. Он легко достигал тональной цельности и композиционного единства листа. Особой слаженностью отмечены лучшие его пастели: «Вологда. Дом», «На Красной площади», «Вдали Москва», «Переход к станции метро». Как правило, цвет не мешает графичности, не размывает чёткости очертаний. Мастер нигде не утрачивал острого чувства формы. Упругая и лаконичная пластика его карандашных рисунков в какой-то степени присуща и многим его пастелям. В любом из этих листов авторская интонация угадывается легко: художник не скрывает ощущения своей сопричастности пульсирующей здесь жизни. Все они отмечены энергией восприятия, выразительностью ракурса, динамичностью графического рассказа. Их отличает ясность образной задачи: с осязаемой конкретностью воссоздать своё ощущение пространственного ритма городской среды, стремительно-го темпа современной жизни горожан.

Рейнгольду Бергу, при всей его внешней традиционности, всегда был близок дух современности. Он охотно шёл на допустимое расширение тематического диапазона: осваивал сугубо производственную тематику, индустриальный пейзаж. Он превосходно чувствовал напряжённый пульс огромного современного города: «Я люблю рисовать Москву с её праздничной сутолокой, строгой красотой улиц с новыми зданиями и старинными церквями. Я люблю рисовать города и сёла России, громады наших строек, людей, занятых трудом, люблю деревья в их раскидистой мощи, в острой пластической выразительности сплетений их ветвей и стволов, я люблю цветы, небо, разноликий образ родной земли»⁷.

Серьёзным мастером показал себя Рейнгольд Берг и в различных техниках гравюры. Эти листы гораздо более условны, чем оригинальные рисунки, но и здесь художник шёл всегда от вполне реальных зрительных впечатлений. В гравюре он очень техничен, даже технологичен. Но технологизм этот всякий раз предопределён у него конкретной образной задачей. Фактура гравюр намного изощрённее и активнее, чем в карандашных рисунках. С её помощью передаются не только те или иные свойства наблюдаемых объектов, но и ощущения самого художника — этот холодок по коже от блеска и скрежета монтируемых сложнейших металлических конструкций. Берг охотно обыгрывал своеобразную «живописность» офорта и сухой иглы, карандашную фактуру мягкого лака. Доверяя своему чувству особенностей каждого материала, остроте глаза, точности руки, он смело шёл на обогащение выразительных возможностей традиционных графических техник, добиваясь высокой содержательной наполненности каждого листа.

Зрелые достижения Рейнгольда Берга — результат многих десятилетий самоуглубления и роста, десятилетий напряжённого труда, мучительных поисков и нелёгких обретений. Долгие годы он совмещал творческую работу с административной, будучи сначала председателем Кемеровской организации Союза художников РСФСР, а затем директором Дома творчества графиков России

«Челюскинская». Но и из этих достаточно обременительных и ответственных обязанностей он стремился извлечь хоть какую-то пользу и для собственного творчества. По собственному признанию Рейнгольда Генриховича, постоянные контакты с художниками различных стилистических устремлений в чём-то обогащали и развивали, оказывали мобилизирующее влияние на его искусство.

Они рождали современный строй чувств, современный способ художественного мышления. Искусство видеть и высокая графическая культура — главные уроки тех лет.

Отточенное мастерство рисовальщика, творческая пылкость, высочайший профессионализм, эмоциональная убедительность его искусства определили непререкаемый авторитет Берга в художественной среде. Для множества своих коллег он был примером верности своему делу и настоящей творческой одержимости, о чём замечательно написал, как бы суммируя общее мнение, ещё при жизни мастера художник Май Митурич: «Преданность искусству, подкреплённая незаурядной волей, обострённое чувство долга и ответственности по отношению к любому делу соединяются в этом человеке с безупречной корректностью и доброжелательностью. Эти черты характера Берга являются основой его авторитета, которым он неизменно пользуется среди художников. <...> Немногословный, с виду неспешный, Берг постоянно в действии. И чем бы ни занимался Рейнгольд Генрихович, он всегда остаётся созидателем. Всё, что он создаёт, добротное, серьёзное и интеллигентно, собственно, таково и его искусство»⁸. Именно поэтому для ряда саратовских художников, особенно молодых графиков, оно стало поучительной школой мастерства, школой взыскательного и трепетного отношения к своему труду.

¹ Рейнгольд Берг. Каталог выставки. Саратов, 1983.

² Там же.

³ Заганская Г. Рейнгольд Генрихович Берг. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1980.

⁴ Зусман Л. О Валериане Дмитриевиче Двораковском // Советская графика-77. М., 1979. С. 124.

⁵ Поспелов Г. Русский рисунок 1960—1970-х годов // Советская графика-77. М., 1979. С. 139.

⁶ Заганская Г. Вторая Всероссийская выставка рисунка и акварели // Советская графика-78. М., 1980. С. 24.

⁷ Рейнгольд Берг. Каталог выставки. Саратов, 1983.

⁸ Митурич М. Рейнгольд Генрихович Берг. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1980.

Приколист. (Свободная игра на уровне интеллекта) *

* Саратовские губернские ведомости. 2011. 13 мая.

Входящее в моду «актуальное» искусство приводит иных зрителей в неумеренный восторг, других в непонятное замешательство, вероятно, вовсе не потому, что оно так уж сложно для восприятия, а скорее из-за того, что их ожидания неумеренно завышены. «Нетронутое мыслью бытие» (Л. Лосев) значительной части публики игривые авторы пытаются (иногда тщетно) хоть как-то ею затронуть. Весёлый груз талантливой интеллектуальной озорства, если оно действительно интеллектуально и талантливо, порою способен актуализировать сознание, побуждать зрителя к размышлению путём спровоцированных изображением раздумий или помочь ему ощутить известное воздействие чувственно воспринимаемых подсознательных аналогий с явлениями сегодняшней жизни, не всегда поддающимися словесному истолкованию. Иногда кажется, что особая притягательность подобного актуально-концептуального творчества для иных зрителей в чём-то сродни особой страсти к упорному разгадыванию различного рода кроссвордов.

Такое искусство стало уже неотъемлемой частью современного художественного процесса как реакция на претензии эпигонского натурализма быть единственным законным путём развития изобразительного искусства. И стремительный его подъём существенно опережает выработку зрительской восприимчивости к подобного рода творчеству. Тематический репертуар его беспредельно широк: травестирование опостылевших социальных мифов, давно утративших свою актуальность, высмеивание, набивших оскомину фальшивящих псевдореалистических пейзажиков с неизменными берёзками и церквушками зализанных букетиков, сусальных обнажёнок или гламурных портретов, вполне вписывается в преобладающий стиль эпохи, осмеивающий слашавые банальности упований совсем недавнего нашего прошлого. Не говоря уж о политизированной сюжетики.

Но «время, в котором стоим» (Ф. Искандер) требует не только осмеяния нелепых странностей привычного, давно навязшего в зубах. Хочется большего, нежели осмеяние «остраменяемого» обывательского мифотворчества. Так много уже развелось охотников «привычное делать странным», что уже и это «странное» становится слишком привычным. А густота этого слоя слегка ироничных или агрессивно глумливых разоблачителей былого и настоящего всё нарастает и нарастает. Подделом же и тому, и другому! Но какого покроя и цвета окажется ожидающее нас «завтра»? И ещё одна проблема не уходит: что же всё-таки является искусством? Славно, что в этом вопросе мы вышли-таки далеко-далеко за пределы устойчивых прежних представлений. И всё-таки ожидаешь, что и нынешнее искусство может и актуальные проблемы жизни обозначить, а не только сегодняшние способы их выражения. Важные и для мастера, и для всех тоже.

Не секрет, что в столицах старательно раскручиваются масштабные художественно-коммерческие проекты, что выросло племя кураторов-менеджеров, чутких к складывающейся конъюнктуре арт-рынка, нередко заслоняющих собою автора-творца, а то и вовсе программирующих направленность его работы. Именно эта среда весьма заинтересована в легендах о неизбежной смерти традиционного станкового искусства, точно так же как арт-дилеры современной традиционной живописи и антиквариата мечтают о противоположном. Думается, что будут разочарованы все они: многожды уже хоронённое станковое искусство (подлинно современное!) и в нынешнее время, трансформируясь, устоит, а искусство, рождённое новой эпохой, вероятно, имеет все шансы не только на выживание, но и на стремительное развитие и совершенствование своей образной системы. Сейчас же эти полярные направления, почти не пересекаясь, пока сосуществуют относительно мирно вот уже несколько десятилетий в необозримом социокультурном пространстве.

Случай Алексея Трубецкого совершенно особый. Доктор медицинских наук, профессор, при этом человек широкого гуманитарного кругозора, он пока абсолютно не зависит от капризов художественного рынка. Проблема добываемого искусством хлеба насущного для него лично не является насущно значимой. Ему не нужен никакой посредник: он сам себе и куратор, и автор проекта, и его реализатор, и критик, способный достаточно внятно его объяснить. Саморазвитие врождённых изобразительных способностей, известная техническая изобретательность принесли ему сравнительно быстрое признание в профессиональной среде. С 1991 года он участник различного уровня групповых выставок и множества персональных, с 2001 член Союза художников России.

Мне он всегда казался человеком, сохраняющим житейскую здравость, но склонным по своей основной жизненно-психологической установке превращать размышление в развлечение, а развлечение делать объектом рефлексии. Если бы «Книга о вкусной и здоровой жизни» не была написана А. Окунем и И. Губерманом, её подготовку следовало бы поручить именно ему. Быть может, с лёгким смещением акцента: «о здоровой и вкусной жизни». И всё же обычным кайфовщиком его никак не назовёшь. «Сон разума» ему явно не грозит. В освоении новых возможностей игрового зрительного воздействия просто так «выдуриваться», как иные, он не станет. Опосредованность

его визуальных размышлений о тех или иных объектах или явлениях явно направлена на то, чтобы в игровой форме выявить некоторые скрытые их закономерности, чтобы мгновенно срабатывающая подсознательная логика, чаще именуемая интуицией, их улавливала и выявляла.

Осязаемый источник его оцувствованной образной рефлексии — буквально вся окружающая реальность. Трубецковские раздумья «про жизнь, про непрочность её оснований, про тщету амбиций, про миражи и песочные замки», — очень точно обозначила Галина Ельшевская, рассуждая о серии «Вавилон». То же самое можно сказать и о ностальгической серии песочных замков, да и о некоторых других. При этом меня всегда занимало, что для этого художника первично. Понятно, что во время игровых акций для зрителя образное переходит в мыслительное (если переходит), но у автора, как представляется, сознание доминирует над подсознанием. По крайней мере, в процессе придумывания и воплощения уже целого цикла. Но поводом к созданию его может служить спонтанная реакция на увиденное. А потом, в уже отрефлексированном виде, она становится зародышем серии. Ибо переводится, как принято сейчас выражаться, «в концептуальный формат».

И как бы ни была конструкция целого обдумана заранее, художнику не обойтись без таких интуитивных озарений. Возникающие как бы случайно, они, вероятно, удивляют и самого автора наличием имманентной предпосылки к рождению концептуальной серии. Непроизвольная эта реакция, высекая общую идею, постепенно выкристаллизовывается в процессе вариативного полуповтора, т.е. свободной игры с обозначившимся объектом. Таким образом, его восприятие, в ходе последовательного «тематизирования» игры, переключается на уровень интеллекта. Всё у него построено на интеллектуальной игре, на подтекстовых (или затекстовых) ассоциациях. И не так важен сам объект, как возможности его игрового осмысления, наполнения ассоциативно-образными свойствами.

Взять хотя бы самый обыкновенный зуб. Художник открывает широкий простор, казалось бы, совершенно непредсказуемых нюансов его восприятия. Происходит своеобразная трансляция вербального в визуальное. Автор рассказывает изображениями, наполняя словесные описания наглядными, чувственно осязаемыми образами. Говорят, что «только зубные врачи и философы зрят в корень». Медик Трубецков явно ближе ко вторым, раздумчиво предлагая введение купюры «в один зуб». Неплохо было бы такой валютой расплачиваться у стоматологов. Тогда и «культ зуба» сразу стал бы оправданным.

Один проницательный острослов не случайно заметил, что «двусмысленности плодят много смыслов». Нередко они заставляют задуматься о семантических возможностях русского синтаксиса. Так в очень любопытной трубецковской акции «Служба времени», наткнувшись на кадр: «Время! Сидеть!», задумался о том, как это будет звучать при отсутствии знаков препинания. Повелительность приказа исчезнет, рождая интонацию горестного раздумья о возможных превратностях личной судьбы в такую эпоху.

Честно говоря, мне казалось странноватой идея визуализировать вербальную по природе своей информацию. Но должно быть, «истина чувств» (А.С. Пушкин) въедливее и прилипчивее истины мысли. Видно не случайно молодой Мейерхольд дожидался, «скоро ли запишут на театральных скрижалях закон: слова в театре — лишь узоры на канве движений». Алексей Трубецков движению в пространстве придаёт значение едва ли не определяющее: часто оно служит у него средством образной характеристики персонажа.

Играя с образностью позднего Малевича или персонажами знаменитых панно раннего Матисса, он целенаправленно обживает самые различные пространства — от уличного до музейного, активизируя и динамизируя их, сложнейшими изгибами танцующих тел или предельным напряжением буквально кричащего цвета. А уж дворницкие движения в красивой акриловой серии о снеге!.. Здесь обошлось без иронических отсылок к классикам мирового авангарда. По странной

ассоциации вспомнился давний рассказ об одном из директоров Абрамцевского музея, мечтавшего ввести в штатное расписание не только дворника, но также и должность «хранителя девственности снегов».

В обширной серии «Пляж», где акцентированные ракурсы поз и движений играют весьма существенную роль, автор, по собственному признанию, стремился, «имитируя работу папарацци», показать, что там «лицом человека становится весь человек». Однако, по общим наблюдениям, это не совсем точно. Желая «показать товар лицом», охотно выставляют нечто совсем иное, но не обязательно всё. Не зря ведь говорится, что «если прежде девушки стреляли глазками, то теперь ведут прицельный огонь с бедра». Фасоны современных купальников позволяют делать это вполне неприкрыто не только в переносном, но и в самом буквальном значении слова. Что, чётко фиксируя реальность, вполне подтверждает непреднамеренная оптика объектива фотоаппаратов или кинокамер, а не только преднамеренный и «заорганизованный» показ рисовальщика или живописца.

Такой целиком сочинённый автором показ в интересной серии, посвящённой менеджеру среднего звена. И условный пейзаж, достаточно далёкий от натурно достоверного воспроизведения реальных уголков природы, и стаффажные образы «менеджеров», оживляющих его. Прямо по А.П. Боголюбову: «дабы поставя фигурку, было интересно», их остро поданных движений и поз, общая атмосфера меняющихся мотивов — всё поставлено на службу явно превалирующей логически-мыслительной задаче, апеллирующей больше к сознанию, нежели к подсознанию. Но при этом автор стремится воздействовать визуально, хотя и исходит от вербально формулируемых посылок.

Любопытна и искусно разыгранная серия мизансцен «Фотограф отдыхает», где хищный и неустойчивый охотник за моделями, истинный и лютый папарацци Николай Титов, сам выступает в страдательной роли жертвы своих коллег. Впрочем, особых иллюзий, что это излечит его от профессионального зуда (по делу, а чаще и вовсе без того) накапливать «на цифру» разнообразнейшую визуальную информацию, увы, не питаю.

Можно соглашаться или не соглашаться с ассоциативным содержанием тех или иных, даже и прокомментированных автором «сериалов». Так жизненный опыт подсказывает, что утерянная шахматная пешка, заменённая пуговицей, отнюдь не превращается «в ослабленную несовершенную боевую единицу» (А. Трубецков). Сколько помнится, и монетка, и пуговица отлично справлялись с задачами пешки, ничуть не уступая ей в боеспособности, но авторская задача серии «Учебник послешахматной игры» мало от этого теряет. Практически ничего. Ибо не о шахматах же только ведёт он речь. Конечно же, зрители должны быть достаточно восприимчивы, чтобы понять задуманное им, если не во всей полноте и значимости, то хотя бы в его изначальной сути, а не довольствоваться случаем созерцать нечто не слишком понятное, но зато весьма «прикольное».

Молодой Борис Пастернак на вопрос, чего же он ждёт от читателя, решительно ответил: «От читателя я ничего не жду, но много ему желаю». Надеюсь, Алексей Трубецков желает всего самого хорошего своему внимательному зрителю.

Творчество Александра Файвисовича (Нью-Йорк) *

* 2013. По заказу Парижского интернет-журнала.

«Художник есть посредник между людьми и их подсознанием, а потому должен быть ясновидцем и хорошим психологом», — это пронизательное замечание талантливого русского живописца и графика Ростислава Барто не случайно приходит на ум при знакомстве с произведениями живущего сейчас в Нью-Йорке художника из России Александра Файвисовича. Речь не только о его портретных композициях, как живописных, так и графических, но также и о полотнах чисто пейзажных или пейзажно-жанровых. Такое ощущение идёт от эмоционального тонуса его работ, от медленной отдачи заключённых в них чувств и смыслов. Основным содержанием становится состояние несколько отрешённого раздумья, зыбкие ассоциации, рождённые им, особая философия художнического видения.

Александр Файвисович — мастер традиционной стилистики и вместе с тем художник вполне современный по характеру восприятий и чувствований. Он прочно стоит на позициях фигуративности, впрочем, за редким исключением, не акцентируя особо предметность и, трансформируя натурные впечатления вполне свободно. Объективно сущее, не утрачивая наглядной своей достоверности, проникнуто у него субъективным. Изобразительно-сюжетные начала в его работах заметно ослаблены. Они не столько о чём-то повествуют, как навевают определённые чувства, создают настроение.

Даже в чисто студийных, казалось бы, рисунках этого художника из серий «Движение», «Динамическая пауза», «Этюд Родена», есть известная дистанцированность от сугубо учебной задачи, от чистой демонстрации своей профессиональной хватки, и как-то совсем не нарочито возникает ощутимая эмоциональная нагрузка.

Куда откровеннее это выявлено в рисуночных этюдах серии «Взгляд», в графическом автопортрете, а особенно в цикле рисунков «11 сентября», где так убедительно переданы и персональные различия, и объединённая невиданной трагедией произвольная общность реакций на случившееся: чувство ошеломлённости, глубокой потрясённости, неизбывного ужаса от самой возможности подобного зверства. В беглых набросках сухой сепией чутко уловлено восприятие каждым из столь несхожих между собою людей чудовищного злодеяния, совершившегося прямо на их глазах. Острая наблюдательность сказалась в мастерской трактовке обликов. Цепким взглядом художника запечатлены мимические нюансы, характеризующие переживания конкретного человека.

Чуть размытым оттиском душевного состояния модели воспринимаются акварельные этюды женских голов кисти Александра Файвисовича. Мастерство рисовальщика чувствуется и в этой текучей, зыбкой технике, хотя в его листах нет чёткого линейного оконтуривания. Форму выявляют границы цветowych плоскостей. Художник хорошо чувствует возможности акварельной живописи, но никогда не злоупотребляет их произвольной демонстрацией в ущерб содержательности образа.

Техника изображения ему важна, а содержательный элемент важнее. Богатые цветовой вибрацией, тончайшими тональными переливами, они передают затаённое беспокойство, ощущение томительно-недосказанных состояний. Самоуглублённость, ненавязчивая исповедальность героинь едва обозначена мастером. Импровизационная свобода исполнения не мешает выявлению лирической экспрессии: «схваченность» сиюминутного душевного состояния моделей сомнений не вызывает. Более того: в трепетности как будто случайно уловленного мига таится и возможность постижения их характеров.

Как это ни покажется странным, в картинах данного мастера в большей мере, нежели в его этюдах, наше восприятие повёрнуто с изображаемого на изображающего. Не столько занимательны сами по себе пейзажные или жанровые мотивы, как их живописная трактовка художником, постижение им эмоционально-образной их сути, мысли и переживания, пробуждённые ими в творческом воображении. В сознании зрителей, рассматривающих эти полотна, происходит совпадение состояния увиденного мотива с настроением художника, воссоздающего его на плоскости холста. Субъективное видение выбирает или трансформирует объект наблюдения с повышенной чуткостью к таящимся в нём возможностям. Это сродни скорее лирическим, нежели эпическим литературным жанрам.

Не зря утверждалось, что поэзия ближе живописи, чем прозе. Они сближаются прямой передачей эмоционального тона воссозданного мгновения, фиксацией определённого душевного настроения. Им сродни язык ассоциативности, внимание к нюансам, особая тонкость чувствований, непринуждённость авторского высказывания. Произведения Файвисовича в основном наглядно подтверждают это.

Даже, казалось бы, наиболее «повествовательные» из его пейзажных картин — «Береговые рифы», «Ньюфаундленд. Остров Твиллинггейт», «Скалы Твиллинггейта», «Сен-Джонс. Сигнальная горка», «Квебек. Городская стена», «Лейк-Плэсид. Июнь» и ряд близких к ним полотен, словно воскрешают культуру неторопливого и пристального созерцания, в наше время почти совершенно утраченную. Но зоркое внимание к особенностям мотива, глубина погружённости в рассмотрение предметно-пространственной среды, вполне ощутимые в самом характере интерпретации ландшафта, не обнаруживают сколько-нибудь обозначенной «сюжетности». Лишь ощущение «говорящего безмолвия» в этих пейзажах, таящих в себе сдержанное напряжение и смутную тревогу.

В творчестве мастера подобным работам словно противостоят пейзажные и пейзажно-жанровые полотна, отмеченные выраженным динамизмом и менее подчёркнутой «картинностью» композиционного решения — «Ветер с моря», «Пенсильвания. Октябрь», «Ветер», «Городская сирень», «Утренний кофе», «Гарвард. Студенты», «Кафе в Гарварде». Все они выполнены в стилистике раскованного пленэризма. Пространственная глубина не получает в них существенного развития. Благодаря этюдной раскрепощённости письма, деревья, трепещущая листва, цветы, люди, столики и стулья уличных кафе, погружённые в вибрирующую цветоцветовую среду, даны в единой живописной слитности.

Этюдность вернула изобразительному искусству чувство непосредственного восприятия мира. Но в творчестве разных художников оно реализовалось неодинаково. «Незаконченная законченность», скажем, в работах Павла Басманова существенно отличается от «законченной незаконченности» картин Файвисовича. Обобщённость трактовки и взвешенный лаконизм письма у каждого предопределены полярными задачами: первый придаёт мгновению привкус «вечностного», второй дорожит именно длительностью самоценного мига. набросочность в цирковой серии Даниила Дарана один из артистов определил очень метко: «Недосказано, но недосказано верно». Активное созерцание Александра Файвисовича фиксирует само протекание момента, создавая ощущение затянувшейся паузы в стремительном и неостановимом потоке жизни.

Особняком среди этих его полотен стоит картина «Снег идёт», где художник дал неожиданную и острую интерпретацию динамично трактованного пространства смелой выкадровкой из причудливого калейдоскопа повседневной суеты современной улицы. Известно ведь, что «ракурс — это интерпретация». Уловлен кадр единственный, принципиально неповторимый, но столь характерный, что как бы уже знакомый, а потому убедительный при всей своей внезапной схваченности и заведомой уникальности. Словом, то, что сам мастер именует «отбором момента, наполненного смыслом». Подвижное равновесие композиции опирается здесь на сложную ритмическую систему, диктуемую расширением эмоционально-смыслового содержания мотива: его протекающая мгновенность символизирует изменчиво-повторяемую пульсацию городской жизни.

Схожий принцип организации живописного образа в произведении совсем иного жанра — натюрморте «Черешня». Здесь нет отбора значимых предметов, всё подано в естественном беспорядке, словно захвачено врасплох мимолётным беглым взглядом и поспешно брошено на холст. И скомканная скатерть по краям столешницы, и расположившиеся на ней кофеварки, и заткнутая пробкой початая бутылка на подносе, и бокалы с недопитым вином, и рассыпавшиеся с подноса ягоды тёмной черешни, и невесть зачем расположившаяся на столе скрипка, и спинки стульев — всё окутано рефлексамися законного света, обозначившего и едва намеченный интерьер.

Второй план проявлен не совсем отчётливо, но он-то и образует просвеченную среду, обрамляющую поверхность стола, концентрирующую внимание именно на ней. Фон этот образно активен: достаточно динамичная предметно-пространственная композиция насыщается ассоциативно. Ибо в самом предметном наборе натюрморта, где обыденное прихотливо сочетается с художественным, обнаруживается неназойливая символика единения повседневного быта и творчества — один из случайно увиденных моментов из жизни мастерской живописца. В этой сдержанной неназойливой ассоциативности сказался не только артистизм живописи, но и выработанный вкус Александра Файвисовича.

Есть у этого мастера и натюрморты совсем иного плана, призванные обозначить философию этого жанра — его выраженную устремлённость на предмет. Таков строгий и тщательно продуманный по своей режиссуре натюрморт со скрипкой и бокалом. Минимальный предметный состав, стремление до возможного предела овеществить изображаемое, выявить «геометрию» стола, бокала и скрипки требуют усиления структурного начала композиции, линейной определённости, жестковатости контуров.

Условно освещённые предметы, словно застыли в демонстративном «предстоянии». Изъятые из повседневного обихода, увиденные пристально, в упор, трактованные с гипернатуральной достоверностью, они подчёркнуто не сливаются с окружающей средой. Их акцентированная отдельность, заданная оппозиция до ошупи осязаемо переданной предметности и условно трактованного пространства дают впечатление застывшей оцепенелости, вневременности, сакрализованной иллюзорности, характерных для метафизической живописи минувшего столетия.

В другом его натюрморте самодовлеющая предметность и преднамеренная иллюзорность выражены не столь откровенно. Межпредметные отношения жизненно более мотивированы. Предметность здесь ничуть не подавляет живописность: она выявлена ею. Противостояние предметов и пространства исчезает. Световоздушная среда создаёт ощущение достоверной конкретности мотива. Свет слегка оплавляет изображённые предметы, бликами скользит по поверхности яблок, пакетов, бутылки, полосатой скатерти, подноса, ножей. Прозрачные стаканы, легко пропускающие свет, играют своими гранями. Условным остаётся лишь некое силовое поле, удерживающее изображённые вещи на чуть скошенной и развёрнутой на зрителя поверхности стола.

Любопытно и знаменательно, что такой зрелый и опытный, живописец, как Александр Файвисович, постоянно ставит себе разнообразные сугубо профессиональные задачи, ибо период овладения мастерством остаётся для него пожизненным. Это говорит о чрезвычайной взыскательности талантливого художника, для которого проблемы изобразительного ремесла по-прежнему оказываются столь же значимыми и важными, как и в годы творческой молодости. Его живописные этюды и картины с полуобнажённой и обнажённой моделью — вечерние, ночные или утренние — отмечены повышенным вниманием к найденной убедительности поз, жестов, выражения лиц, характера освещённости фигур, пластического, цветового и композиционного решения каждого холста.

Выработанная им культура цветоощущений достаточно высока. Но когда рассматриваешь в картине «Зимний свет» обнажённый девичий торс, погружённый в обтекающее его условное светоносное пространство, рождается чувство безошибочной колористической гармонии и точно угаданного композиционного решения. Заметный сдвиг изображения вправо от центра, нарушая

привычную симметрию, придаёт образу неожиданную остроту. Художник избегает здесь акцентированной телесности, но в зыбкости и полупризрачности его рафинированной живописи как бы произвольно возникает затаённое чувство деликатной и целомудренной эротики.

Примерами отточенного артистического мастерства и эмоциональной полноты вроде случайно увиденного мотива могут служить такие работы Александра Файвисовича, как «Июль» и «Тихий остров». Сохраняя видимость натурной импровизации, своей обдуманной недосказанностью, интенсивностью лирического переживания каждое из них организующей творческой волей мастера поднято до уровня философски-медитативных полотен. Ибо поэтический мотив в них много шире внешнего живописного сюжета.

Драгоценность обыденных радостей жизни, безмятежного покоя стали лирическим подтекстом этих картин, написанных как бы экспромтом, но очень далёких от бездумного этюдизма. Всё подчинено в них непогрешимому колористическому расчёту, тщательной выверенности цветового звучания каждого уголка композиции, подчинённой продуманному ощущению целого. Это внешне неброские, ничем особенным не примечательные мотивы. Но увиденные, будто «промытыми» глазами, — очень свежо и необыденно. Нежные касания свободно рисующей кисти, ликующее сияние прозрачно-ярких красок — вот в чём тайна очарования этих пленительных полотен, лишённых сколько-нибудь определённых топографических примет. Таков его «Июль».

Тонкими, почти прозрачными мазками лепится образ девушки, стоящей с босоножками в руке спиной к зрителю на крутом берегу у самой воды. Её тёплое, обласканное кистью тело, мягко сияющее на фоне холодных оттенков воды и голубого неба, рождает эффект трепетно-чувственный и одухотворённый. Тончайше нюансированные холодные и тёплые тона осязаемо передают ощущение летнего погожего дня с освежающим дыханием ветерка, с изменчивой переливчатостью света.

Его рефлексы играют на прибрежном песке, кустарнике, едва заметно скользят по матовой коже обнажённого тела, нежное мерцание которого, органично сплавлено с окружающей его светонесущей субстанцией. Схвачено мгновение, словно переданное замедленной съёмкой, — не остановленное, а слегка придержанное, пронизанное чувством полнейшей слитности человека и природы. Достоверность мига, будто эскизно намеченного, но безошибочно уловленного.

Спонтанный характер исполнения здесь только кажущийся. Это впечатление создают живой ритм визуального повествования и артистическая непринуждённость письма. Вообще же подобным этюдно-эскизным по внешней видимости полотнам художника присуща внутренняя картинность. Здесь нет напористого выплеска первичных эмоционально неотстоявшихся впечатлений. Они говорят не столько о мгновении мимолётном, случайно увиденном, как о негромкой радости бытия, запечатлевшемся в нём.

Живописная рефлексия, подспудная философичность его творчества, пожалуй, ещё нагляднее проявилась в картине «Тихий остров». Погрудное профильное изображение юной девушки, застывшей в слегка отрешённой задумчивости, мягкое сияние обобщённо трактованного фона — водной глади с отражениями облачного неба, ближнего и дальнего берега, оплавляющая все формы световоздушная среда, в маревой дымке, которой они буквально «утоплены», вот и весь живописный «сюжет» картины. Как выразить словом это состояние медитативной погружённости, это переживание простых и непреходящих ценностей бытия? Как передать этот безошибочно угаданный живописцем музыкальный строй, казалось бы, очень простенького мотива? В художественном воплощении несказуемого живопись имеет явные преимущества перед литературой.

Самому творческому методу мастера присуща осознанная недосказанность, открывающая множественность оттеночных интерпретаций, позволяющая каждому погрузиться в пространство образа. Словно прямо на наших глазах совершается самопроизвольный переход непосредственных впечатлений в план духовно-созерцательных раздумий.

Это живопись для длительного рассматривания; образная её информация открывается не с первого же взгляда, а требует неторопливого вникания, проникновенного постижения. Основным содержанием становится состояние несколько отрешённого погружения в пейзажный мотив, зыбкие ассоциации, рождённые им, особая философия художнического видения, претворяющего увиденный уголок природы в частицу мироздания.

Отличительным характером его изобразительного мышления является ненавязчивость авторской образной идеи, предполагающая «работу картины в зрителе» (К.С. Петров-Водкин). Процесс ассоциативного преломления видимого идёт по ходу нашего непринуждённого восприятия его полотен, акварелей, рисунков, благодаря интуитивному постижению эмоционально-смысловой устремлённости авторской воли.

Александр Файвисович — художник органически оригинальный, но абсолютно лишённый нарочитой отличительной странности, демонстративного своеобразия. Он отчётливо сознаёт, что выработка собственного почерка зиждется на прочном усвоении всеобщего, что уроки ремесла, профессиональная уместность раскрепощают творческий поиск. Он способен вдумчиво теоретизировать по поводу проблем не только собственного искусства. Открытый самым различным искажениям, он легко сохраняет художественную неповторимость, умение оставаться собой на давно проторенных путях. В этом залог неувядающей современности его вполне традиционного искусства.

Нужно умереть, чтобы быть открытым. Любовь Романова (Сапожникова): живопись *

* Саратов — Москва, 2013.

Бывают живописцы, профессиональное становление и творческий рост которых проходит почти незаметно не только для широкого круга любителей искусства, но для специалистов, казалось бы, обязанных пристально следить за появлением и развитием новых талантов, за движением самого художественного процесса, если не во всей стране, то хотя бы в пределах своего региона, не говоря уж о родном городе. Их не замечают не только строгие критики, но газетные рецензенты. Ибо своим неучастием в выставочной гонке, своей обособленностью от основного потока художественной жизни края они, как бы, и не дают повода для позитивной или негативной реакции на созданные ими полотна.

К числу таких мастеров принадлежала и Любовь Ивановна Романова, урождённая Сапожникова (1948—2004). Почти всю свою недолгую жизнь она прожила в Саратове, училась здесь в детской художественной школе у Г.Я. Харькова, а затем с 1966 по 1971 на живописно-педагогическом отделении художественного училища у В.И. Конягина, В.С. Успенского и Ю.Н. Бубнова. Её небольшая персональная выставка состоялась посмертно в мемориальном Доме-музее Павла Кузнецова в 2005 году. Именно с этой экспозиции семь живописных полотен художницы поступило в собрание Радищевского музея.

Меня познакомила с Любей (тогда ещё Сапожниковой) где-то в начале 1970-х годов сотрудница моего отдела Галина Фёдорова — они были одноклассницами. Имя молодой художницы мне ничего не говорило. Потом неоднократно встречал её в окружении талантливого живописца Виктора Чудина. В Радищевском музее хранится крепкий по цвету и пластике её портрет середины 1970-х

годов, созданный этим мастером. Близкое общение с таким чутким колористом в пору расцвета его дарования, безусловно, оказало на живопись Сапожниковой-Романовой самое благотворное влияние.

Но можно предположить, что именно оно в какой-то мере сковывало её инициативу трезвым сопоставлением своих достаточно скромных достижений с живописной раскованностью и волевым напором лучших чудиных полотен зрелой уже его поры. Сказывалась не только возрастная и статусная разница, но и различие творческих темпераментов тоже. Возможно, мешала её стремительному самоопределению и избыточная скромность Любы, взыскательное отношение к результатам своей работы.

Сведения о жизни художницы бедны и не всегда достоверны. По утверждениям Вячеслава Лопатина в начале 1970-х она недолго служила методистом Дома народного творчества, занимаясь с самодеятельными художниками области. Он же утверждает, что в составе бригад художественного фонда ездила по районам, участвуя в оформлении сельских клубов, красных уголков, правлений колхозов. В начале 1980-х недолго работала оформителем в Саратовском государственном университете и в местной филармонии.

Люба держалась как-то обособлено. На выставки ходила избирательно. Какие-то контакты поддерживала с соучениками — Романом и Аллой Мерцлиными, Юрием Суриным, но не вспомню сколько-нибудь развёрнутых суждений об их творчестве: своё мнение она не стремилась непременно обнародовать, а не то, чтобы навязывать. Она, сколько помнится, отличалась сдержанной приветливостью и некоторой отрешённостью. И свой внутренний мир не распахивала широко перед всяким и каждым. Так было, судя по воспоминаниям однокашников, уже смолоду. А интересовалась она многим. Но это открывалось только очень близким людям.

Представление о периоде её творческого становления как одарённого живописца тоже не может считаться достаточным. Скудость данных о Любове Романовой — явление вовсе не уникальное в отечестве нашем: ещё в 1936 году Абрам Эфрос писал о выставке незамеченных, а название книги о позабытых живописцах 1920—1930-х годов воспроизводит удивлённо-горестное восклицание одной из немногих доживших до второй половины XX столетия художниц той поры: «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» И Любове Романовой (Сапожниковой) тоже, как будто, не существовало на художественном горизонте Саратова, но только уже 1970—1990-х годов. Она не могла бы повторить даже и горестную фразу переживавшего затянувшееся непризнание поэта Бориса Слуцкого: «но в перечнях меня упоминали». Её фамилии нет среди великого множества имён ни в «Хронике художественной жизни Саратова», изданной в 1988 году, ни в библиографическом указателе «Художники Саратова и Саратовской губернии», вышедшем свет в 2010-м. Лишь в каталоге русской живописи XX—XXI столетия, в собрании Радищевского музея, напечатанном в том же 2010 году, воспроизведены семь её недавно приобретённых картин и приведены скупые биографические сведения. Указаны и посмертные выставки её произведений в Саратове в 2005 и 2007 годах.

Увы, явления хронологически, казалось бы, столь близкие, требуют чуть ли не археологических разысканий. Ибо художественная жизнь города всерьёз никем не фиксируется хотя бы в относительной её полноте. В несколько выпрессенном газетном отклике на посмертную выставку художницы в Доме-музее Павла Кузнецова сказано: «Так уж сложилось, что при жизни у Любове Романовой не было ни одной персональной выставки». А ничего удивительного в этом нет: персональные выставки местных художников — примета последних десятилетий, а до того они были редки. Удивляет иное: её имя практически не упоминается даже в связи с групповыми, городскими, областными экспозициями. Такой художницы, словно не существовало в Саратове последней трети XX столетия.

На областной выставке она участвовала, кажется, единожды. Это произошло в 1977 году: в экспозиции, посвящённой юбилею Октября. Любовь Сапожникова показала довольно большой «Натюрморт с водосборами» (1976, х.м., 80 x 50), как об этом свидетельствует запоздало изданный лишь в 1979 году каталог юбилейной выставки. Честно говоря, не запомнился этот скромный букет молодой тогда художницы, заслонённый более масштабными и по преимуществу тематическими полотнами зрелых живописцев. Его не упоминает и автор вступительной статьи к каталогу.

Осознать почти полную изолированность Л.И. Романовой от местного художественного процесса можно, лишь учитывая не только специфику социально-политического устройства тогдашнего советского социума, но также индивидуально-психологические особенности её самой: неприязнительность, повышенную ранимость, всегдашнее стремление держаться в тени, полнейшую неспособность куда-либо проталкиваться, самоутверждаться и абсолютное отсутствие у неё выраженного желания делать это. Ведь при любой степени природной одарённости есть пределы творческой самореализации, которые ставят не только обстоятельства места и времени, но также и собственный характер. Не знаю, всегда ли Люба была такой. Этому, казалось бы, противоречит волевая собранность и внутренняя энергия чудинского лаконичного и выразительного её портрета. Быть может, из-за отсутствия целеустремлённости и некоторой размагничности её натуры живописное наследие художницы не так уж и велико. И среди сохранившихся работ немало этюдов и эскизов, а также вещей незавершённых. Но дело даже не в масштабах дарования, а в его направленности и индивидуальном своеобразии. Любви Романовой была свойственна относительная широта жанрового диапазона: она оставила немало натюрмортов, пейзажных и портретных этюдов, некоторое количество работ бытового жанра, а также эскизов к ним. Система её живописного мышления не была застылой, она была открыта и впечатлениям жизни, и собственно художественным.

Родившаяся в деревне Петровского района, с трёх лет она с матерью оказалась в Саратове, и её искусство — это творчество горожанина, остро чувствующего напряжённую динамику пульсации уличной жизни и умеющего убедительно передать своё ощущение городской среды. Сохранилось немало этюдно-эскизных набросков, выполненных в свободной живописной манере, свидетельствующих о тонкой наблюдательности автора, о непосредственности и непредвзятости восприятия, честно фиксирующего увиденное. Все они дышат убедительной конкретностью. Заострённой выразительности типажа этих бессобытийных жанровых композиций немало способствует экспрессия фигур и лиц, и акцентированная характерность типизированного внешнего облика. Образную энергию этих работ поддерживает своя достаточно выраженная манера письма и угаданность цвета, его подвижная сбалансированность с пластикой. В них ощутимо то, что справедливо именуют «установкой на подлинность». Это не означает вовсе, что художница писала их прямо на городских улицах или площадях. Здесь можно говорить о значимости для неё натуральных впечатлений, какими они сохранились в её творческой памяти, и свободного обобщения их в процессе письма.

Специфику образного языка этих произведений определить не так уж просто: из-за невыраженности сюжета они не поддаются вербальному описанию. Рассказ здесь ведётся показом и без элементов литературно-фабульной описательности. Отсюда особая привлекательность недосказанности, оставляющая возможность довоплощения их в воображении зрителя. Но не стоит искать в них какой-то аллегории, некий иносказательный смысл. Они о будничной суете, о толчее городского повседневья. Наиболее законченные из таких произведений — композиция с цыганами среди спешащих уличных прохожих, завершённая уже в начале 1980-х годов, и небольшая картина «Остановка», над которой она работала едва ли не с дипломной поры и до самой смерти, добиваясь непринуждённой естественности поз, полной ощутимости пейзажного состояния

этого обыденного городского мотива, согласованного цветового звучания всей изобразительной плоскости холста. Подкупает в картине раскованность письма, ненатужность компоновки при столь долгой работе автора над ней — как бы самораскрытие самой натуры, встречное её движение непрерывным усилиям художницы, упорно добывающейся решения поставленной себе задачи.

В творчестве Любови Романовой заметное место занимают самого разного толка портреты — и этюдные типажные наброски, и вполне достоверные облики неизвестных нам, но явно абсолютно реальных людей, увиденных достаточно пристально и остро, и собственные её автопортреты, написанные в разные годы и в различном состоянии, и портреты детские, включая её дочь и соседского мальчику, сидящего на качелях. Иные из них свидетельствуют о том, что художница не только легко улавливала внешнее сходство и душевное состояние модели, но и основные черты характера, душевный склад изображаемых ею людей.

Её немногочисленные пейзажи, исполненные в раскованной эскизной манере, легко разделить на пленэрные с их ощущением конкретного пейзажного образа, созданные прямо на мотиве, и пейзажи, написанные по памяти или воображению. Кажется странным, что этот излюбленный жанр местных живописцев, оказался не слишком созвучным дарованию склонной к меланхолической созерцательности художницы, не получил в её творчестве подобающего развития. Можно предположить, что какая-то часть творческого наследия Романовой разошлась по друзьям и знакомым, и вполне вероятно, что пейзажные её этюды когда-нибудь обнаружатся с большей полнотой.

Натюрморты Романовой условно можно разделить на две группы. В первой с изображением разнообразной снеди (яблоки, луковицы со свечой, рыбёшки на столе, две воблы, вяленая рыба с пивом, хлебом, луковицей, дольками чеснока, ножом и вилкой) они отмечены повышенным вниманием к самой материальной субстанции изображаемых объектов, выявлению объёма, веса, пластических и фактурных особенностей каждого из них. Вторая группа — это многочисленные и разнообразные букеты. Понятие «мёртвая натура» ещё в меньшей степени приложимо к ним. Во всех её букетах лёгкое сияние красок. Они намеренно высвечены, и свет здесь не только наружный, но и сияющий изнутри, идущий от самих изображаемых садовых и полевых цветков. Их хрупкая красота, выявлена умением художницы тонко нюансировать любой цвет. Цветовую полифонию букетов образуют мягкость освещения и слегка размытые, нежные тона — никакой резкости, никакого буйства красок в их живописной изысканности. Живописная лёгкость этих натюрмортов, динамичная манера исполнения, светлая мажорная гамма, откровенная декоративность делают их особенно привлекательными. Кажется, художница была обречена на прижизненный успех. Но этого не случилось. Правда, и полного забвения не произошло.

«Нужно умереть, чтобы быть открытым», — читаем в романе Вениамина Каверина «Художник неизвестен». Давно было замечено, что степень забывости или прижизненной неузнанности тех или иных мастеров искусства существенно влияет на восприятие посмертного их открытия. Персональная выставка Л.И. Романовой 2005 года породила многочисленные отклики в городской прессе. Позитивной была и реакция Радищевского музея. Нисколько не пытаюсь преувеличить значимость этих факторов, хочется верить, что скромное творчество одарённой художницы займёт подобающее ему место в истории культурной жизни Саратова, что оно останется одним из значимых звеньев складывающейся здесь живописной традиции.

Турецкий Валерьян Георгиевич *

* *Турецкая М.В.* В. Турецкий. Каждый человек неповторим. Книга об отце. М.: Бослен, 2013.

Талантливый живописец Валерьян Георгиевич Турецкий (1909—1942) принадлежит к поколению художников, формирование которых выпало на годы, когда тоталитарная система в стране настойчиво пыталась подчинить себе все стороны духовной жизни народа, взять под неусыпный контроль творческие замыслы мастеров всех видов искусства. Это пора неуклонного становления пресловутого метода социалистического реализма, стилистические признаки которого ко второй половине 1930-х годов уже вполне обозначились. Естественно, что живое искусство сопротивлялось всё усиливающемуся нажиму, пыталось сохранить свои природные особенности и цели. В сфере искусства изобразительного такие возможности предоставлял прежде всего лирический пейзаж — жанр меньше всего подверженный навязываемой политизации. Предпочтение пейзажа для многих молодых живописцев этого времени было отчасти вынужденным как способ легального отказа от сюжетов откровенно конформистских и сохранения усвоенной колористической культуры. В этом смысле творчество саратовского художественного техникума было особенно показательным.

Валериан Турецкий поступил туда в 1925 году в пору расставания с исканиями местного авангарда 1910—1920-х годов и решительного поворота к саратовской живописной традиции, у истоков которой стоял В.Э. Борисов-Мусатов, её влияние было в разной степени ощутимо почти у всех саратовских наставников Турецкого. В наибольшей мере у П.С. Уткина, а через него у младших его коллег — А.А. Сапожникова, Ф.В. Белоусова, Е.В. Егорова, но менее всего у одного из лидеров саратовского авангарда В.М. Юстицкого. Генетической близости ни к одному из своих учителей персонально в сохранившихся работах Турецкого обнаружить, пожалуй, нельзя. Ведомый более всего своим талантом, он учился главным образом у природы. И справедливо говорят о незаёмности его творческой поэтики. Но в некоторых его этюдах рубежа 1920—1930-х годов ощутима особая тонкость колорита, восходящая к общим признакам живописцев мусатовской плеяды.

Ещё в студенческие годы он трижды участвовал в местных молодёжных выставках: однажды в 1927 году и дважды в 1929-м. На первой выставке ОМАХРР (Объединение молодёжи Ассоциации художников революционной России) осенью 1929 года он экспонировал портрет, пейзаж, картину «Мещанка» и два карандашных рисунка «Ночь» и «Фокстрот». Видимо, диапазон его творческих возможностей не ограничивался исключительно пейзажем, который явно доминировал в его живописи более поздней поры.

К моменту завершения учёбы в техникуме там обозначились существенные перемены, ведущие к развалу нормальной работы, к «исходу» наиболее образованных и талантливых педагогов, пытавшихся противостоять административному нажиму партийных демагогов, проводивших линию тотальной политизации учебного процесса, подчиняя его конъюнктурным задачам текущего момента. Протестующих педагогов поддержали и некоторые студенты, в числе которых был и Турецкий. Как и ряд его товарищей, он переехал в Москву, где отличаясь серьёзной профессиональной подготовкой, они оказались более востребованными. Его творчество 1930-х продолжалось именно там. Стиль образного мышления художника формировался как раз в эти нелёгкие годы.

Доступное нам сегодня творческое наследие мастера не позволяет с достаточной определённой судить о его достижениях. Его портреты и автопортреты, убедительные по сходству и характеристике, своим выраженным психологизмом заметно отличаются от случайных портретных набросков, передающих скорее тонко уловленное состояние модели. Задача их иная: острое чувство типажа в значительной мере компенсирует в них отсутствие более пристального постижения внутреннего мира изображённых персонажей.

Подмосковные и волжские пейзажные этюды с их разнообразием мотивов и интонаций отмечены эмоциональной раскованностью, смелостью восприятия, стремительностью воссоздания увиденного на плоскости холста, экспрессией самой манеры письма («Весенний гомон», «Переезд», «Осенний бурелом», «Купание коней», «Утро»). В других же его этюдах, более «успокоенных» и пространственно «распахнутых», построенных на тонких тонально-цветовых отношениях, ощутима некая самодостаточность и явно читается выраженный картинный прицел. И при этом никакой сюжетности в самом их замысле: «В Крыму. Судак», «Жигули», «Домик в лесу», «Последний снег», «Зимка. Околица», «Прорубь», «Облака», «Волга», «Район Жигулей», «Зимний день», «Пасмурно», «На опушке». Схвачен в них не столько единый миг, сколько характерное состояние. Показательно, что Турецкий предпочитал «очеловеченный» пейзаж: встречаются фигурки людей, пасущихся лошади, причаленные к берегу или плывущие лодки, домишки, ограды, тропинки, рельсовый путь, волжские малые пристани, но выраженного сюжетно-повествовательного начала и требуемой эпохой героики в них нет. Не было их, судя по старым фотоснимкам, и в масштабных пейзажных полотнах, с которыми художник участвовал на выставках в последние предвоенные годы.

Они не кажутся специально сочинёнными тематическими картинами, бравадно прославляющими победные шаги торжествующего социализма. В них не чувствуется та «агитация за счастье», которая предписывалась отечественному искусству той поры. Художник исходит не от заданных схем, а от реальных наблюдений. В них ощутима осязаемая точность передачи того ритма, которым проникнута каждая из этих пейзажно-жанровых композиций, ибо отмечены они реальной содержательностью пейзажного образа, таящейся за видимой обыденностью мотива. Но именно за отсутствие демонстративной героизации и упрекали тогда художника. Не было ничего патетического и в замысле задуманной картины на тему колхозного села, если судить по сохранившемуся эскизу с мотивом уборочной страды. Зато настоящая патетика (правда, не сугубо советская, а просто человеческая) в эскизе драматической композиции «Буря на Волге». Броско-экспрессивное изображение разбушевавшейся стихии написано смело и стремительно, как бы в едином порыве вдохновения. Несколько романтизированный мотив схвачен очень цельно и передан мастерски.

Мы все в неоплатном долгу перед погибшими воинами той страшной войны. За победными торжествами забываем о том, что мы должны разыскивать и воскрешать их творческое наследие. Хочется верить, что лирический пленэр предвоенных пейзажных этюдов Валерьяна Турецкого — это не всё, что сохранилось из его произведений середины 1920-х — начала 1940-х годов. История знает случаи, когда неожиданно всплывают, казалось бы, навсегда утраченные произведения. Продолжая отыскивать и собирать рассеянное наследие, мы с куда большим основанием могли бы сказать: «Никто не забыт и ничто не забыто».

В диалоге со временем (о выставке Юрия Петкевича) *

* Волга-XXI век. 2014. № 7-8.

В июле 2014 года в залах Радищевского музея проходила выставка произведений талантливого белорусского писателя и живописца Юрия Петкевича — любопытное событие в насыщенной многочисленными вернисажами художественной жизни нашего города. Он принадлежит к числу весьма неординарных личностей. Многообразие творческих интересов этого необычайно одарённого мастера не лишает его искусство завидной цельности. В наш суетный переимчивый век он сумел сохранить свою особость, непохожесть ни на кого другого, словно следуя завету поэта «оставаться собой — в диалоге со временем, в поединке с Судьбой». Самобытность этого мастера, его абсолютная творческая независимость рождены особенностями жизнеощущения, генетической памятью, предопределившей его. И обострённым чувством своего персонального художнического пути: «И я пошёл собственной тропой, не зная и не спрашивая никого, была ли это лучшая дорога. Я знал только одно: это была моя дорога» (Э. Сетон-Томпсон). Эти слова замечательного канадского писателя могли бы стать эпиграфом литературного и живописного творчества Юрия Петкевича.

Его живопись, как и его проза, отличается именно сутью своего эмоционально-образного содержания, а не какими-то нарочито акцентированными приёмами. Манифестировать свою стилистическую новизну у него нет ни намерения, ни желания. Технические изыски ремесла его не волнуют. Здесь нет ничего из того, что именуют «энергетикой дерзости». «Он творит так, будто до него вообще никого не было», — пронизательно заметил о Петкевиче писатель Евгений Попов. Это в равной мере относится к его прозе и к живописи, ибо всё он пишет, целиком полагаясь на свою художественную интуицию.

Здесь нет намеренного обособления от других мастеров. Ибо сам аппарат образного восприятия диктует ему тематику, сюжетные мотивы и стилистику, оставляя его в простодушной убеждённости, что всё, запечатлённое им словом, или же кистью, именно таково и есть. Однако не стоит излишне преувеличивать его творческую наивность. Да, он не учился ни в Литературном институте, ни в художественном училище. И, быть может, именно потому не пошёл по накатанной колее. Известно ведь, что иногда человек, шагающий не в том направлении, торит свою особую тропу. А формальное художественное образование зачастую не имеет в творчестве определяющего значения.

Сам Юрий Петкевич вспоминает: «Живописи я нигде не учился. Но, когда ещё мальчишкой показывал свои работы знаменитому белорусскому художнику В.К. Цвирко, он ещё тогда мне сказал: „Ну, поступишь ты в институт, но ещё неизвестно, чему тебя там научат...“ Показал мне свои работы и добавил: „Вот так надо писать“. Я перевёл свой взгляд со своих серых работ на его „цветные“ и сразу что-то понял». А понял он, что в живописи главное — цветовая энергия и напор пластики. Этому научить нельзя, а научиться можно, если есть врождённый вкус, чувство колорита, упорство неустанного поиска. А богатство впечатлений и нарастающий опыт получают важнейшее значение.

Виталий Цвирко дал первый толчок. Определяющую роль в становлении его творческой судьбы сыграл его наставник на Высших сценарных и режиссёрских курсах в Москве Павел Финн — высокообразованный, талантливый, требовательный и чуткий, по-настоящему мудрый педагог. Он бережно отнёсся к его индивидуальности, а сама учёба и пребывание в столице давали обиль-

ную пищу его уму и чувствам, обогащали настоящим чтением, знакомством с музеями, выставками, встречей с интересными людьми. Так заложены были основы художественной культуры, а непрерывная работа обеспечила заметный рост мастерства. Пришло и осознание высшей цели любой творческой работы: «И я понял, что и в литературе, и в живописи должно что-то пребывать, что выше самой литературы и живописи, — и только тогда это будет иметь смысл», — вспоминает Петкевич.

Сюжеты его возникают, по-видимому, спонтанно. Это свободные импровизации по поводу лично им увиденного и пережитого. Его живописные холсты и живописно-графические листы отличает свобода и непредсказуемость художественного воображения. Так проявляется прирожденная естественность дарования. Именно в этом коренится своеобразие его так называемого «примитивизма». Петкевич вовсе не обыгрывает иронически первоисточники изобразительного фольклора, как это делали в начале XX столетия мастера «Бубнового валета» или «Ослиного хвоста». Он и не стилизует под их художественное наследие собственные свои полотна, как это нередко делают неопримитивисты нынешние. Он руководствуется скорее интуитивной угадкой, нежели осознанным конструированием. Но его примитивистски пристальная обострённость видения, доверительно-поэтическая интерпретация наблюдаемых явлений и событий всё-таки заметно отличается от стилистики по-настоящему неискушённых в живописи, действительно наивных и безоглядно фантазирующих художников.

«Сказки-небылицы» священника Валентина Юшкевича, творчеством которого очень увлечён Юрий Петкевич, и доверительно-правдивая сказовая быль его собственных картин с их особой достоверностью или напряжённой гротесковой выразительностью — всё-таки явления различной художественной природы. Мастер порой чуть «умягчает» сдержанным юмором подспудный драматизм иных своих невыдуманных сюжетных мотивов.

Масштаб его творческой личности стал очевиден многим. Появились серьёзные публикации в журналах «Новый мир», «Дружба народов», «Знамя», «Континент», вышли книги: «Явление ангела» (2001), «Колесо обозрения» (2001), «С птицей на голове» (2012, Горьковская литературная премия). В Москве прошли персональные выставки его живописи: «Дух дышит, где хочет» в театре «Школа драматического искусства» и «Возвращение с праздника» в галерее «Кино».

О нём заговорили в художественных кругах. «Его называют наследником Марка Шагала и Анри Руссо, а как прозаик он явный и несомненный ученик и продолжатель Андрея Платонова», — отмечал писатель и сценарист Юрий Арабов. И не случайно его персональная выставка состоялась в художественном музее Воронежа в рамках очередного Платоновского фестиваля летом 2013 года.

Высокие сопоставления определяют вовсе не масштабы творчества, а скорее его направленность. Петкевич мог бы повторить вслед за Шагалом: «Жизнь — это очевидное чудо». Но чудо не только в смысле её чудесности, но и чудинки, чудаковатости, прихотливой и затейливой непредсказуемости, гротесковой выразительности неостановимого потока обыденного людского бытия. Эта видимая «очевидность» чуждого и чудного реализуется у него в примитивистской стилистике, напоминающей наивную удивлённость вроде бы неумелых детских рисунков, с ошеломляющей непосредственностью передающих всё, что случайно попадает в поле зрения их авторов.

Как и для них, так и для этого мастера, темой тоже становится буквально всё: вариации по мотивам древней иконописи, праздничное застолье, предметы домашнего обихода или нарядные букеты, распахнутые, просвеченные солнцем «плывущие» пейзажи, облики знакомых или случайно встреченных прохожих, люди, выходящие из храма, сидящие на лавочке, бегущие, поющие или танцующие на мосту, выпивающие или занятые рыбалкой, фантазийно-натурная, сложно выстроенная динамичная композиция «Идёт с птицей на голове», где особенно ощутимо воздействие образных возможностей кино, та непрерывно движущаяся «экранная визуальность», которая сообщает ощущение протяжённости во времени сугубо пространственному живописному произведению.

У данного живописца эта импульсивная непосредственность видения не имитированная, не извне привнесённая, а, по всей видимости, прирождённая, органично впаянная в саму поэтику, естественно образующая стиль образного мышления. И, как у малолетних, бесстрашно рисующих «гениев», всё написано Петкевичем с той степенью обобщённости, которая изнутри монументализирует образ.

Поэтому каждая его картина, за редким исключением, воспринимается эскизом масштабной стенной росписи или значимым её фрагментом, выявляющим сущностные стороны жизни, непринуждённо переводящим буднично-бытовое в бытийное, обнаруживающим глубинный духовный смысл самых повседневных и обыденных явлений.

И становится ясным, что не так уж прост такой с виду очень уж простодушный художник, без пафосных притязаний и шумного манифестирования отстаивающий своим творчеством подспудное содержательное начало непритязательного, обращённого к каждому искусства. Вот к этому и стоило бы внимательнее присмотреться не только нашим зрителям, но и саратовским его коллегам.

Юрий Менякин: графика, живопись *

*** Менякин Юрий Иванович. Саратов: Изд. дом «Волга», 2015.**

Юрий Менякин широко известен как архитектор и автор саратовского памятника погибшим воинам «Журавли». В Доме архитектора неоднократно устраивались и выставки его оригинальной графики, тоже в значительной мере связанной с основной профессией автора. Экспозиции его художественных работ проходили в разные годы также в Саратовском техническом университете, областном Доме правительства, Саратовском государственном музее боевой и трудовой славы, Саратовском областном музее краеведения.

Первые рисунки тушью, чернилами, рисунки фломастером и акварели Менякина отражают его пристальный интерес не только к прославленным памятникам отечественного и европейского зодчества, но и к обычным зданиям на улицах Саратова или других городов, к конструкции деревенской избы, к особенностям архитектоники любой постройки, к её органической вписанности в окружающую их пейзажную среду. И это вполне естественно для архитектора, привыкшего мыслить объёмами, их эмоциональным звучанием в пространстве, рождающим запоминающийся пластический образ.

Менякин много путешествовал и по родной стране, и по городам ближнего и дальнего зарубежья. Он был заядлым рыбаком и охотником; немалый запас зрительных впечатлений был им накоплен ещё смолоду — на фронтовых дорогах. Выработанная острота взгляда, активность визуального восприятия, пристальность взглядывания профессионального архитектора в окружающую среду, конечно же, «отозвались» в его натуральных рисунках и акварелях. Основная профессия сказалась и в преимущественном выборе сюжетных мотивов, где заметно преобладают памятники зодчества или мотивы современной городской застройки. «Путевыми заметками архитектора» справедливо называли их в местной прессе в середине 1980-х. Многие из них — это как бы своеобразный графический отчёт о поездках по городам России или зарубежных стран. География их обширна.

Станковые рисунки альбомного размера с выраженным стремлением документально передать точный облик изображаемого объекта, отмечающие его конструктивные особенности, сразу

выдают основную профессию их автора, лишённого всякого художнического тщеславия, особых претензий на творческое самовыражение. Однако, при всей их безыскусственности, они вовсе не лишены образного восприятия. Любое его изображение — не только профессиональное знание об архитектурном объекте, наглядно-чувственный образ постройки, но и поэтическое её восприятие. Поэтому надуманно-странным казался журналистский отклик на одну из экспозиций мастера, озаглавленный «Акварельные фантазии памяти» и иллюстрированный двумя его натурными рисунками.

«Рисунок с натуры — как много сулит он художнику откровений в творческом познании окружающего мира. И в то же время как трудно сказать что-либо новое в искусстве через натуральный рисунок. Ведь он, собственно, является основой любого вида изобразительного искусства, предельно скупым и главным средством правдивого изображения человека, природы, предметов. Вот почему так мучительно трудно в этом виде искусства найти свой собственный язык, оригинальное выражение своей оригинальности», — справедливо отмечал известный художественный критик Владимир Иванович Костин. Должно быть, не случайно Доминик Энгр называл натуральный рисунок «совестью искусства».

Менякинская экспозиция работ, посвящённых старому Саратову, экспонировавшаяся осенью 2013 года в областном краеведческом музее, тоже была как бы опосредованной передачей натуральных впечатлений, ибо «натурой» для множества, уже снесённых или искажённых последующей перестройкой, зданий послужили старые открытки или фотоснимки, запечатлевшие их в давно минувшие времена. Это мгновение, навеки остановленное тогдашним фотографом, стало объектом пристального внимания Менякина.

Здесь и Триумфальные ворота на Никольском взвозе, и сама улица Никольская (ныне Радищева), и Гостиный двор у Троицкого собора, и торговый корпус на Верхнем базаре, и Спасо-Преображенская единоверческая церковь, и Крестовоздвиженский женский монастырь, и Митрофаньевская площадь, и дом купца Тюльпина на Большой Сергиевской (ныне улица Чернышевского), и собор Святого князя Владимира, и синагога, и церковь Михаила Архангела, выполненные фломастером, а также перовой рисунок чернилами, тщательно воспроизводящий облик Александро-Невского кафедрального собора. Острота линейно-штрихового очерка этого листа была характерна и для перовых архитектурных набросков других циклов.

Архитектора-художника интересуют принципы формообразования воссоздаваемых им на плоскости листа зданий, их символика, неотделимая от конструкции, монументальная статика старых построек, особенно культовых. Памятники как бы изолируются от фона, выдвигаются на первый план, зрительно акцентируются. Пространственная обособленность отдельных памятников, их выхваченность из окружающей застройки усиливают элемент заданной «портретности» статусных зданий, их самодостаточность, эмоциональную окраску их восприятия именно как памятников архитектуры. Художник ориентируется здесь на персональное своеобразие этого конкретного здания.

Его рисунки выявляют особенности пространственного мышления зодчих, их представления о гармонии пропорций, чувство ритмической организации пластических масс — всё это говорит об убедительной зоркости Менякина-рисовальщика, стремящегося к точности передачи архитектурной формы, избегающего всякой отсебятины в её трактовке, дорожащего, прежде всего, правдивостью, отмечающего все важные детали функционально-конструктивной формы здания, акцентируя их содержательный смысл.

Таковы почти все его работы, объединённые единой историко-краеведческой задачей: памятники старого Саратова. Суховатую «документальность», предопределённую ею, Юрий Менякин пытался преодолеть, выявляя основную пластическую идею памятника. Ясная читаемость архитектурных форм позволяет выявить коренное различие между подчёркнутым вертикализмом,

ориентированным на готическую стилистику, устремлённого в высь лютеранского собора, и более округлыми и полновесными формами православных церквей. Он ничего не придумывает, а лишь правдиво фиксирует различие принципов зодческого мастерства.

Изобразительное творчество Менякина воспринимается вернее в контексте особенностей его творческой личности. Он всегда предпочитал наблюдать и чувствовать, а не фантазировать. И это стало объединяющим началом всего его творчества, в котором заметно преобладают циклы рисунков и акварелей, фиксирующих впечатления от увиденного во время рабочих или туристических поездок, посещения исторических достопримечательностей или памятных мест. Он воссоздаёт их целюно: в реальном пространственно-временном единстве, ибо запечатлены им не только особенности конкретного ландшафта, но и погодно-климатические свойства поры года, времени суток в конкретной местности в ту пору, когда писался данный мотив.

Эти работы более личностны, совершенно свободны от штудийной заданности, в них куда сильнее непосредственное ощущение и переживание городского или сельского пейзажа, как бы случайно подсмотренного художником, в них больше композиционной раскованности, нежели в художественно-документальной фиксации исчезнувших памятников гражданского и культового зодчества.

Архитектурные памятники воспринимаются в этих листах неотделимыми от сегодняшней городской застройки, накрепко связанными с нею. Более того: нередко фиксируется и вся свободно пульсирующая жизнь окружающего их пространства — облачное небо, растущие деревья, солнечные блики на трепещущей листве, заснеженные улицы и дома, решётки оград, летящие провода, антенны на крышах, фонарные столбы, проносящиеся автомобили, фигурки прохожих на площадях или тротуарах. Нередко встречаются довольно сложные, а порою неожиданные ракурсы показа: фрагменты архитектурных памятников увиденны сквозь арочный проём или природную «арку», образованную слившимися кронами могучих вековых деревьев. Нередко большие деревья или рядовая застройка, тоже отчасти заслоняя памятники, по контрасту акцентируют их образную значимость. Острота ракурса возникает при динамичной передаче пролётов моста, поворота улиц или их перекрёстка. И даже вид из своего окна на прилегающие дома и двор со сварными гаражами передан очень свежо и убедительно.

Юрий Менякин с его обострённой наблюдательностью отмечает и изошрённую деревянную резьбу наличников или ворот старой усадьбы, и кирпичные узоры иных культовых построек, и не слишком бросающиеся в глаза утраты на облике тронутых ветхостью зданий. Запоминающийся пример фиксации обыденных, но любопытных впечатлений — увиденное художником зеленеющее деревце, выросшее в расщелине руин рядом с одинокой античной колонной, чудом сохранившейся от разрушенного храма.

В многочисленных этих работах нет стилового единства. Зато вполне ощутима непреднамеренность творчества мастера. Или стремительный и смелый перовой импровизационный рисунок, скорее только намекающий на облик всемирно известного памятника, точность быстрой свободной линии, выявляющий самую его суть. Или неторопливое медитативно-созерцательное вживание в мотив: увиденные сквозь дымку, а также сквозь пелену тумана оплавленные силуэты зданий, мягкая светотень от пригашенного цвета с красочными отсветами на плоскостях стен, нежный размыв растекающихся красочных пятен, тонкие оттенки акварельных цветовых переливов.

Художника-архитектора неизменно волнует не только правдивая передача эмоционального состояния городского мотива, но и проблема ориентации памятников в окружении нынешней застройки, пространственные ритмы городской среды — распаханность и протяжённость широких площадей или затеснённость узких улиц-коридоров старинных городов. Нередко он выбирает для показа памятника и окружающей среды дальевые планы, когда тщательная прорисовка форм сменяется обобщающей их трактовкой.

Тогда и образные задачи существенно меняются. Активность пространства заметно возрастает. Возрастает и значение эффектов освещения, интерес к цветовому состоянию среды. Нередко можно говорить о живописном использовании цвета в архитектурных акварелях. Цвет не иллюминирует рисунок, а погружает изображённые здания в реальную пейзажную среду, что придаёт воссоздаваемому мотиву высокую степень наглядно-чувственной достоверности. Чаще преобладает сближенная гамма, точнее передающая тонкие нюансы и переливы цвета.

Изысканный артистизм отличает акварельные чистые пейзажи Менякина, где гораздо сильнее импульсивность отклика на увиденное, интенсивность быстротечных переживаний мотива. Важен в них и сам темп работы, открывающий его творческие возможности в этой сложной и прихотливой технике: в основном они написаны стремительно, как говорится, в одно касание. Эти безлюдные пейзажи в его акварелях сохраняют этюдную спонтанность — результат эмоциональной взволнованности автора от непосредственных визуальных впечатлений момента. В них подкупает внутренняя раскованность, трепетная лёгкость касаний кисти, импровизационная виртуозность письма.

Это скорее пейзажи настроения. У них иная поэтика, чем у акварелей с архитектурными мотивами. Главное в таких динамичных листах — открытый выплеск лирических эмоций автора. Вполне отчётливо выражено в них и эмоциональное состояние пейзажа. Написаны они достаточно просто, без акцентирования щегольских акварельных потёков. Мотивы их, как правило, обыденны, но одушевлены восхищённым менякинским их восприятием. Зритель может не знать, какой именно уголок родного пейзажа изображён, однако при этом сразу же возникает уверенность и в достоверности воссозданного мотива, и в непреложности правды его переживания художником.

Давно известно, что талантливый человек талантлив, если не во всём, то во многом. Рисунок и акварель в жизни Юрия Менякина, конечно же, связаны с его профессией архитектора, но обладают и относительной самостоятельностью, открывая ещё одну грань его исключительно деятельной и увлекающейся натуры. Это также наглядное свидетельство неиссякаемой потребности в постоянном живом контакте с пульсирующей изменчивой жизнью городов и извечным бытием нетронутой человеком природы.

Алексей Коблов: взгляд сквозь призму времени *

* Полный текст: на сайте А.С. Морозова.

Сокр. вариант: О творчестве художника Алексея Коблова // Авторский союз: альманах. Вып. 3. Саратов: Амирит, 2020.

«Сам он, изображая всё, „как есть“, ничего не добавляя „от себя“ к натурному мотиву, кроме сушей малости — он претворял его в искусство» (Борис Сурис. О Петре Ивановиче Львове).

Есть художники, которые, казалось бы, не нарушая господствующих устремлений эпохи, совершенно непредсказуемо оказываются на обочине художественного процесса родного города и всей страны. Такой оказалась и судьба Алексея Васильевича Коблова. И не то, чтобы он на протяжении всей своей долгой, насыщенной творчеством жизни испытывал какие-то серьёзные гонения — напротив, начиная с 1951 года, этот талантливый живописец в течение сорока лет относительно регулярно участвовал на групповых, областных, а дважды и на региональных художественных выставках, полвека работал в местном отделении художественного фонда РСФСР, выполняя разно-

образные заказы, провёл около десятка небольших персональных выставок в Саратове и области.

И всё же что-то мешало Алексею Коблову оказаться в центре художественной жизни города, стать своим в довольно пёстрой среде саратовских живописцев. На мой взгляд, он оказался недооценен и профессиональным сообществом живописцев, и газетной критикой, и музейными специалистами. В коллекцию современного искусства Радищевского музея он попал уже посмертно: дочь художника передала его мужской портрет, один из его букетов и два характерных для этого живописца пейзажа. Едва ли не единственная публикация, персонально посвящённая специально талантливому мастеру, — это заметка Бориса Глубокова «Букеты Коблова» в газете «Земское обозрение» за 17 мая 2004 года.

В 1980—1990-е годы мне довелось несколько раз беседовать с Алексеем Кобловым. Понравилось в его жизненной позиции то, что был он самодостаточен и бытийно, и творчески. И при этом самокритичен и духовно трезв: абсолютно чужд искательства, не вхож в руководящие «круги» местного отделения Союза художников, совершенно лишён сомнений, нередко встречающегося среди творческих людей. Обострённое чувство собственного достоинства не переходило у него в кичливую гордыню, повышенную притязательность.

Такое складывалось впечатление, что он упорно добивался не только внешней независимости, но и внутренней свободы, а добившись, обрёл ощущение спокойного самоуважения и значимости своего труда. Я не ведал его жизни ранней поры, времени творческого становления — передо мной был достаточно зрелый, очень скромный человек с развитым чувством достоинства и художник со своим выстраданным и окончательно выработанным мироощущением, со своей давно уже установившейся живописной манерой, безусловно, обладающей запасом немалой художественной прочности.

Отход от «союзских» разборок — это вынужденный акт человеческого и творческого самоопределения. Соблазн лёгкой и поверхностной работы как будто никогда не посещал его: претенциозное эффектичанье, щеголяние лихостью письма, новизной приёма всегда были чужды ему. Его творческую поэтику не так уж легко выразить словом или как-то чётко определить. Принципиальная традиционность, сохраняющая живую конкретность восприятия и передачи на плоскости холста реальных форм увиденного, корректируется в его холстах импульсивным и остро-взволнованным переживанием эмоционального восприятия состояния конкретного мотива, помогающим его образному самопроявлению.

Павел Кузнецов называл это стремлением «передать ощущение живого образа восприятия». Отсюда эта персональность интонаций в работах Коблова, делающая его вполне традиционное письмо неповторимым и легко узнаваемым. В собственном освоении традиции художник ищет и обретает свой путь, подтверждая старую истину, что оригинальность находят только тогда, когда её специально не выискивают. Это как раз то, что справедливо именуют «творческой силой традиции». Ибо подлинное искусство (вне зависимости от масштаба дарования мастера) рождается выявлением сущностного, а вовсе не стремлением кого-то поразить и тем привлечь к себе повышенный интерес. Идут года, и историческая дистанция даёт иную ауру восприятия, вносит свои коррективы в оценки оставленного каждым художником творческого наследия, заметно повышая акции скромных, но подлинных и честных мастеров, чьи полотна выдержали строгую проверку временем.

Интересно, что и в перестроечные годы не чувствовалось в нём никакой растерянности и боязливой подавленности, охватившей большинство его коллег, когда многие вынуждены были расстаться со своими устоявшимися принципами. Лишение государственного патроната искусству внесло отрезвляющие коррективы в оценки творческих достижений. Коблов же в контексте перестроечной эпохи чувствовал себя куда комфортнее, чем иные, казалось бы, более успешливые мастера совсем недавней поры. Уход от идеологического нажима он ощущал как благо: это никак не заде-

вало глубинных мотиваций его творчества, всегда обращённого именно к отдельному человеку, а искусство пресловутого «кооперативного времени» этому вполне соответствовало.

Думается, что подходит пора существенной переоценки творчества талантливого и необычайно работоспособного живописца Алексея Васильевич Коблова. Его многочисленные «Букеты» рассеяны по частным собраниям, картинным галереям и квартирам любителей искусства не только Саратова и России, но и ряда зарубежных стран. Это значительно затрудняет такую задачу. Но существует достаточно большой массив отборных его полотен (более сотни работ разных жанров), находящийся в доме местного коллекционера Андрея Морозова, который не только бережно хранит эти полотна, но и сумел опубликовать подавляющее большинство из них в прекрасно изданном альбоме. Здесь же публикуются бесхитростные, очень искренние воспоминания художника «Моя жизнь» и краткое и внятное послесловие искусствоведа Людмилы Пашковой с верной оценкой представленного в альбоме кобловского наследия. Почин пересмотра места этого живописца в художественном процессе Саратова 1950—2000-х годов как будто уже положен.

Остаётся закрепить его представительной выставкой полотен мастера в залах Радищевского музея, откликами в местной прессе, на сайте музея, изданием серьёзного каталога, а возможно и показом такой выставки за пределами нашего города, публикациями информативного характера в столичной печати. Не мешало бы провести на выставке вечер памяти А.В. Коблова с привлечением местных художников, студентов Саратовского художественного училища имени А.П. Боголюбова и широкого круга любителей искусства. Полагаю, что всё это в пределах возможностей при наличии совместных усилий коллекционера, Радищевского музея и других учреждений культуры Саратова.

* * *

Что же собой представляет коллекция полотен Алексея Коблова, собранная Андреем Морозовым? В основном это произведения от периода ранней зрелости художника с середины 1950-х годов и почти до конца его художественной карьеры: портреты, пейзажи, букеты цветов. И особой, бросающейся в глаза разницы в полотнах за полувековой период невозможно ощутить. Эволюция его стилистики была неспешной, почти незаметной. Ибо в самом методе построения образа художник достаточно стабилен. Его отличает завидная цельность творческого мышления. Это касается всех жанров его творчества, но особенно отчётливо проявилось в серии его полюбившихся зрителям «Букетов». Если говорить о его «Букетах», то в целом это как бы некий единый глубинный мотив в бесконечном разнообразии конкретных его воплощений. И всегда это образ и обобщённый, и вполне конкретный, легко опознаваемый, что обеспечило ровный и достаточно высокий уровень всей этой обширнейшей серии. Привлекательно удивительное упорство, с которым на протяжении стольких лет он настойчиво шёл от реального мотива в его конкретной видимости к художественному образу, не навязывая ему при этом своё субъективное восприятие. Ибо не было у него никогда стремления к своевольному преобразению натуры. В каждом из почти повторяющихся по своим излюбленным мотивам «Букетов» ощущение внутренней выношенности образа, его художественной полноценности. Удивительны свежесть воплощения их на плоскости холста и, вовсе не акцентированная, но вполне ощутимая персональность кобловской интонации, делающая его «Букеты» легко узнаваемыми.

Подкупает целомудренное отношение художника к самой форме и окраске любого цветка: «Натюрморт — это радость жизни. Поэтому цветы писать неправильно, плохо — нельзя. Они сами требуют, чтобы их написали красиво. Не красиво, в смысле ярко, а тонко, нежно. Они тоже имеют свой портрет, каждый — свой характер. Важно схватить его. Очень быстро. Цветы долго писать нельзя, они завянут, поэтому я их быстро схватываю. И получалось, конечно». В этих словах самого живописца ощутимы не только поэтичность его художественного мышления, но и важность для него предметно-изобразительного начала, как и стремление передать общую цветовую мелодию,

нечто сокровенное, таящееся в любом «Букете». Но цвет у него не ослабляет живописную пластику: он не только окрашивает конкретный цветок, но и рождает пластическое строение любого из них, определяет значение каждого цветка в пространстве букета, в его целостном живописном звучании. Отсюда пронизанный нежным свечением точный мазок, мягко лепящий каждый цветок, уверенно и точно передающий строение любого цветка, их структурную ритмику, нежное сияние цвета, его светоносность и характер его звучания в общей композиции букета.

Художник довольно точно определил свой метод работы: «Я из каждого цветка выжимал его суть, добывал — работал и переписывал, добывался, чтоб он говорил о себе», — вспоминал он. В этой красочной и пластической найденности каждого цветка, живущего своей особой потаённой жизнью, в умении схватить на лету её изменчиво-подвижное мгновение, как бы помогая самовыявлению природного естественного цвета его лепестков, передать их слитный цветовой аккорд в букете, рождается неподдельное ощущение, что художник чувствует живую и трепетную форму их бытия. Ибо это не аналитически-отчуждённое его наблюдение за жизнью цветов, а как бы слияние с ними, не только упорным их изучением, но и эмоциональным вчувствованием. Отчего и воссоздание их на холсте получалось у него достоверно правдивым, а не педантически натурным. Он научился в едином творческом акте сочетать дотошную пристальность наблюдения с нескованной искренностью переживания.

Уроженец Саратова, замечательный живописец и педагог Алексей Карев всегда требовал «согласовать чувство и знание» в любом произведении. Коблов не только выращивал замечательные цветы на собственном подворье, но и внимательно следил за их ростом и формированием. Соблюдая честную натурность, он (при всей своей пристальной и зоркой наблюдательности) всё-таки стремился в живописном воссоздании их не к буквальному сходству, а к образной точности, переводя на холсте натуру на язык достоверного и лирического восприятия разом, достигая этого в чувственно-конкретной и вполне осязаемой форме.

Вероятно, такую раскованность, такую маэстрию письма он обрёл не сразу. Не довелось видеть самых ранних его «Букетов», но убеждён, что он изначально стремился к повышенной жизненности их воплощения. Этика профессии, воспринятая им, не позволяла иного, подхода. Знаю, как упорно и методично разрабатывал он эту серию мотивов, достаточно близких по творческой своей задаче, наращивая своё мастерство и обретая высокий профессионализм. Алексею Коблову присуща стилистическая стабильность настойчивая выработка собственной живописно-пластической манеры. Но всё-таки многочисленные его букеты при внешней своей близости не производят впечатления отвердевшего навсегда приёма.

Высокий уровень живописного ремесла обеспечивал стабильную качественность стремительно нарастающей массы кобловских «Букетов». Справедливо заметил некогда В.А. Фаворский: «Бывает ремесло без искусства, но не бывает искусства без ремесла». Без нарастающего уверенного мастерства ему едва ли столь органично удавалось бы добиться в большинстве своих букетных композиций такой убеждающей передачи трепетности, словно бы неостановленного и перетекающего мгновения их пребывания в пространстве холста.

Его традиционность — абсолютно нескованная, свободная. Проявляется она и во всегдашней образной завершенности каждого такого холста. Этому немало способствует ощущение единства всего живописного пространства, достигаемое активностью точно угаданного для каждого букета, условно трактованного фона. Художник избегает в них форсированной цветности, напряжённого контраста с основным изображением. Природные формы не угашаются, а мягко акцентируются фонами. Отсюда сдержанное сияние красок практически во всех его букетах, мягкая пластическая лепка природных форм каждого цветка.

Алексею Коблову чужда любая аффектация или умилённая экзальтированность, он обладал хорошим чутьём на фальшь. Обострённую наблюдательность этот живописец сочетал с искренней взволнованностью увиденным. Коблов избегал своевольного преобразования натуральных впечатле-

ний, полноту воссоздания их в своих картинах он органично сочетал со сбережённой свежестью чувства. В лучших его «Букетах» подкупает не только уровень профессиональной сделанности, раскованный артистизм, глубинная органичность выразительных средств, но также и душевная подлинность. Поэтому досужие разговоры о налёте салонности, который якобы ощутим в них, лишены серьёзных оснований. Едва ли не со времён Горация известно, что настоящая живопись — это поэзия. Именно подлинной поэтичностью красота отличается от поддурманенной и угодливой красоты салонных картинок.

Есть в коллекции Андрея Морозова и натюрморты совсем иного рода. К примеру «В сельском клубе» (1978): темноватый уголок помещения, где хранятся музыкальные инструменты. Или «Натюрморт с арбузом» (2004): ломти арбуза и дыни, грозди разных сортов винограда, яблоки, груши, бутылка вина и недопитое красное вино в бокале, букетик осенних листьев — словом характерный изобразительный набор заказушных работ для украшения ресторанов, столовых и чаен. Как и ещё один «Натюрморт» (2007) с умело, но несколько вяловато написанным набором бубликов, батонов и других хлебобулочных изделий, имеющий, возможно, такое же предназначение. Не исключено, что престарелый художник просто пытался познакомиться с таким материалом. Увы, в них нет ни той органики, ни той поэтичности, которая так подкупает в его бесчисленных «Букетах».

Особый разговор о немногих представленных в этом собрании кобловских портретах. Известно, что в худфондовские свои времена художник не только тиражировал сухой кистью стандартные лики меняющихся партийных руководителей или героев труда. Случались и более творческие задания: он создал портрет саратовского поэта Исаея Тобольского, Юрия Гагарина, Нины Михайловны Чернышевской и ряда других. Довелось ему писать по заказу и многих учёных Саратовского университета. Коблов отнёсся к этому заданию с большой ответственностью, судя по его воспоминаниям. Он брался писать их только с натуры, а по фотографиям писать наотрез отказался. Ибо ему хотелось глубже проникнуть в характер и повадку конкретного человека, не довольствуясь лишь внешним сходством. Даже портреты Карла Маркса и Сталина он пытался писать с так называемой «натуры», опираясь на позирование людей сходной с ними внешности, чтобы достичь и в этих портретных композициях ощущения большей жизненности.

Видимо, в середине 1950-х годов созданы им одухотворённые образы студента-армянина и задумчивой старшеклассницы, а также импульсивного и неуравновешенного молодого цыгана из собрания Андрея Морозова. Похоже, этой же поры хранящийся у него пристальный и очень правдивый по характеристике портрет жены, на фоне просвеченной солнечным светом свежей листвы. Выразителен образ маленькой кореянки в красной одежде, чётко читающийся в контрастной по цвету среде обобщённо написанной зелени («Анюта», 2003). А сосредоточенный момент творческой работы в облике самого Алексея Коблова в его более позднем «Автопортрете» (1984) запечатлён таким, каким он запомнился во время непродолжительных наших встреч — напряжённо вслушивающимся и обдумывающим каждую фразу, сказанную собеседником.

Как и всюду у этого мастера, главная его задача — постигнуть важное, сущное в образе человека, цветка, пейзажного мотива. У живописца, для которого «каждый цветок — это портрет», которому важен индивидуальный «характер» этого цветка, который воспринимает и человека, как неотъемлемую часть природы, портретное изображение каждого просто немислимо без стремления проникнуть в душевную жизнь модели. И немногие портреты из этой коллекции непреложно об этом свидетельствуют.

Успех у публики кобловских букетов отчасти заслонил ещё одну, на мой взгляд, важнейшую грань его дарования — пейзажную живопись. А между тем в ней его талант раскрылся не менее полно и, пожалуй, более многогранно. Непритязательность его подхода к выбору мотива сказывается в пейзажах не в меньшей мере, чем в иных жанрах. У него и здесь нет особой избирательности

мотива. Он писал то, что в данный момент его окружало. В них тоже нет стремления к нарочитой красоте. Многие из них написаны неподалёку от его дома на самой окраине Саратова. Но сколько поэзии находит живописец в невзрачных улочках и переулках ставшей ему пожизненным приютом Агафоновки!

Условно пейзажи Алексея Коблова, собранные Андреем Морозовым можно разделить на четыре группы: мотивы утопающего в растущих «живых» цветах дома художника или цветущего сада. Но это всё же пейзажи, а не растущие, выхваченные и ограниченные кадром цветы или фрукты — своего рода пленэрный натюрморт, встречающиеся у некоторых художников. Даже «помидоры на корню», которые однажды написал Коблов — тоже у него образ по преимуществу пейзажный. Полотна с изображением Саратова или окрестных деревень различаются творческой задачей, которую в каждом конкретном случае ставил себе художник: это и быстрые натурные этюды, где правда неповторимого мгновения, эмоциональная наполненность таких, не столь уж эффектных мотивов, живописная непосредственность и сохранённая цельность первичного впечатления подкупают зрителя искренностью переживания. Художник, одарённый повышенной чувствительностью к изменчивым состояниям природы, особой тонкостью пейзажных ощущений, легко добивается тональной цельности, отчего звучание мотива кажется слегка приглушённым. Он пишет его не с холодным рассудком, но и не безрассудно. Достигнутая гармония чувственного и духовного близка в них той «спетости», которая так покоряет в лучших кобловских «Букетах».

Печатью непосредственно увиденного отмечены и его продуманно построенные пейзажные картины. Присущее им единство настроения, стремление передать тот ритм, которым пронизан мотив, подкупающая сдержанность интонаций — результат неспешного и вдумчивого созерцания, сосредоточенной углублённости, стремления передать не сиюминутное переживание, а постоянное неспешно выношенных эмоций. Он всегда ищет в таких полотнах основной тон, преобладающее чувство, стремясь овладеть образной сутью мотива. Мелодия туманного зимнего дня, сдержанное звучание распахнутых далей приволжского мотива, меланхолия зрелой осени, едва затеплившиеся краски ветвей ранней весной.

Коблов предпочитал простую размеренную жизнь, обыденный быт, невыисканную красоту окружающей природы. Его пейзажная лирика с оттенком некоторой идиличности, душевной ясности и просветлённого покоя многое говорит душе человека. Но, казалось бы, отрешённо-созерцательное начало его работ обманчиво: они дышат жизненной конкретностью, стремлением к полноте её выражения. Мягкий и призрачный свет, деликатный колорит, построенный на сочетаниях неярких, слегка приглушённых тонов, — это вовсе не случайная находка, не интуитивное озарение, переплавляющее, как было заповедано, «краски природы в цвета переживаний». Художник действительно любил такие мотивы, предпочитая изменчивые состояния в природе, когда она богаче оттенками, переходами тонов, — позднюю осень с ранним снегом или самое начало весны со снегом, неторопливо сходящим. Писал он всегда только с натуры, упорно добиваясь желаемого результата. «Я старался закончить работу настолько, чтобы она о себе говорила то, что я хочу от неё услышать. От этого зависит время моё использованное. Некоторую работу, например, я работал над ней месяцы — и видел, что не передал в ней тонкости, и я её переписывал — через месяцы! Даже через несколько лет было, что я видел, что-то не успел сделать». <...> Работал я достаточно много, но не от того, что жаждал много заработать, а была жажда схватить природу, передать подлинную её красоту», — вспоминал художник. И это были вовсе не пустые: слова его отношение к родной природе всегда оставалось благодарным и трепетным.

Особую серию образуют ночные пейзажи Коблова. Он написал их уже в зрелые годы, когда мастерство его достаточно окрепло. По его словам, он «заинтересовался красотой ночного неба». Некоторые из них написаны в зимнюю пору, и мороз сильно осложнял его работу. Он вспоминал, что ночные пейзажи его очень увлекли, и он озабочился, чтобы всегда было освещение такое,

как ему требовалось. Он писал огни ночного Саратова с Агафоновской горы, парочку влюблённых у фонарного столба зимней порой, горящие окна собственного дома и проблески выходящей из-за облаков луны, родной посёлок новогодней ночью. Его занимал, как он рассказывал, эффект двойного освещения, панорамный пейзаж с видом на пристань, занесённые снегом улицы и дома Агафоновки, встречу знакомых на заснеженной ночной улице посёлка. Однажды он написал летний вечер в самом центре города — около кинотеатра «Победа», но более всего он любил места своего повседневно обитания. У него развилось острое чувство привязанности к ним, о чём он говорил неоднократно. Контраст ночного неба и электрического освещения заметно усиливал выразительность. Мрачноватая тональность этих полотен, драматизировала такие мотивы, заметно усиливала экспрессию.

Пейзажи, написанные Кобловым на Урале, тоже созданы в русле характерной для него полнокровной и деликатной живописи. Они заметно отличаются от саратовских. Но вовсе не подходом к задаче и не методом её решения, а существенной разницей пейзажных мотивов. Характер уральской природы он изучал также пристально, как и волжской. Только она была совсем иной. Он писал её, не изменяя ни самим этим мотивам, ни своим приёмам письма, так же, как и в саратовских пейзажах, избегая неоправданных пластических деформаций, форсированного цвета: и сосновый бор, подсвеченный солнечными лучами, и спокойную гладь лесного озера, и бурлящую воду стремительных горных рек, и неоглядные уральские просторы, оставаясь самими собой, обретали под его рукой характерно кобловскую интонацию. Ибо и он вовсе не собирался менять выработанную стилистику, творчески осваивая иную природу этого сурового и прекрасного края.

Творчество Алексея Коблова — это искусство художника преимущественно чувственного темперамента без всяких досужих умствований, но вовсе не бездумное искусство. Голос его негромкий, но очень искренний и убеждающий. Живопись кобловскую отличает непритязательность, приглашенность тона. Пора бы рассмотреть его художественное наследие в достаточно полном объёме. Пора выяснить привычный ему круг профессионального общения в Саратове и его место в этом кругу. Он сам обозначил его в своих воспоминаниях: Александр Рыбаков, Борис Трусковский, Григорий Харьков и Василий Фомичёв. Первых двоих я часто встречал в музее, как правило, в зале, где висели полотна В. Серова, К. Коровина, С. Жуковского, С. Виноградова и этюды Л. Туржанского и П. Петровичева. Это и были их творческие ориентиры. Василий Фомичёв — да кто ж его не знает? Алексей Коблов в беседах со мной почему-то не упоминал этого самого удачливого в этой группе, тоже ориентированного на московский импрессионизм «Союза русских художников». И самый старший из них — Григорий Харьков, двигавшийся в симпатиях своих от СРХ почти к В.Э. Борисову-Мусатову.

Все они были интересными пейзажистами, и основные достижения их (включая Фомичёва!) были в натуральных этюдах. Коблов же независимо от размеров холста чаще тяготел к картинному его решению. И все они, кроме весьма преуспевающего Фомичёва, были оттеснены на обочину. Мне показалось тогда, что Коблову довольно уютно там, а его воспоминания говорят о другом. Я бы добавил к ним ещё одного тонкого и культурного пейзажиста — Владимира Белоновича, тоже фронтовика, ушедшего, казалось бы, целиком в педагогическую деятельность. Алексей Коблов, старший среди них, пережил всех, и до последнего он работал. Стоит только увидеть крохотный шедевр «Цветы моего сада» (2003), чтобы оценить сохранность таланта 80-летнего живописца, раскованную маэстрию его письма.

Полагаю, что вызрела тема исследования творческого наследия этой группы талантливых пейзажистов, рождённых в середине 1920-х годов, переживших в юности ужасы войны, идеологический пресс сталинщины и последующих десятилетий, оказавшихся вне туземного художественного мейнстрима, но сумевших развивать своё незаурядное живописное дарование, создать свою особую манеру письма, оставаясь традиционалистами в самом добром смысле этого слова.

Пожалуй, следовало бы причислить к ним, ещё одного фронтовика — Владимира Штоколо, державшегося особняком. Главное в том, что они сумели избежать клишированности образов и приёмов, оставаясь неповторимыми творческими личностями. И центральной фигурой такой группы, безусловно, оказался бы Алексей Васильевич Коблов. Ибо «в искусстве важно не что и даже не как, а Кто?» (Н. Тырса). При всей своей скромности он был незаурядной личностью в трудное и опасное время. А это многого стоит.

Январь 2017

Пушкиниана Валентина Юстицкого в собрании А.С Морозова *

*** Опубликовано на сайте коллекционера. 2018.**

Немало талантливых и ярких художников, оставивших сколько-нибудь заметный след в искусстве своего времени, становятся легендой после долгого забвения их творческого наследия по обстоятельствам эпохи. Спустя десятилетия, постепенно проясняется существо их творческих исканий, появляется взвешенная оценка реально ими сделанного на основе сохранившейся части их художественного наследия, рассеянного по музеям и частным собраниям родной земли, а то и ряда зарубежных стран. Уточняются биографические сведения, характер художнической эволюции, её причина, последовательность этапов их творчества.

К числу таких мастеров принадлежит и Валентин Михайлович Юстицкий (1894—1951). Его зрелое творчество связано в основном с пребыванием с 1919 по 1935 и с 1946 по 1950 в Саратове, где он преподавал, активно участвовал на городских выставках, занимался декоративно-монументальным искусством, азартно теоретизировал, участвуя в жарких диспутах рубежа 1910—1920-х годов, словом, был едва ли не самым активным участником местного художественного процесса, бродильным и будоражащим его началом.

Однако в последние десятилетия постепенно высветляется и та доля его художественного наследия, которая создана мастером за пределами Саратова, — частью как упоминания о его полотнах дореволюционной поры (в сохранившихся письмах, воспоминаниях, каталогах и откликах прессы), а частью в обнаружившихся работах его московского периода 1935—1937 годов и затянувшейся почти на десятилетие лагерной поры его жизни. Они существенно различаются между собой — прежде всего, своей эмоциональной окрашенностью. Но есть нечто невытравимо «юстицкое» в его живописи и графике различных периодов, как и в жизненном поведении в разные годы.

Бывают художники, сравнительно быстро нашедшие свою тему и свою особую творческую манеру. Сформировав персональную неповторимую стилистику, они развивают и обогащают её, не сворачивая с избранного пути на иные дороги. Валентин Юстицкий не был однолюбом ни в жизни, ни в творчестве. Его во все периоды художественной деятельности отличала повышенная способность впитывать и преображать разнообразные стилистические тенденции своей, необычайно богатой противоборствующими исканиями, эпохи, создавая на их основе собственную стилистику. Постичь причину персональной интонации мастера — такой разной в различные периоды жизни и вместе с тем, безусловно, единой, присущей только ему одному, — задача совсем не из простых. Суть именно его творческой личности угадать в протеизме Юстицкого довольно трудно. Бесконечные творческие перевоплощения в пределах только полутора десятилетий (1919—1932)

и совсем иные картины рубежа 1940—1950-х годов с их прихотливым затейливым артистизмом, а иные из них («Парки», «Дон-Кихот») с налётом символично-гротесковой образности, воспринимались абсолютно несвязанными между собой. Ибо пропущенным оказалось десятилетие с середины 1930-х до середины 1940-х годов, нам неведомое и всплывшее отчасти не ранее начала 1970-х, когда вновь пробудился, заметно с годами усиливаясь, интерес к творческому наследию этого многообразно одарённого и необычайно активного мастера. Удивительно, как в творческом сознании одного художника умещались столь разнородные, казалось бы, несовместимые стилистические традиции.

Иные полагали, что полотна Юстицкого второй половины 1940-х созданы под влиянием художника-репатрианта Николая Михайловича Гущина, с которым он, вероятно, был знаком ещё в дореволюционную пору, а на рубеже 1940—1950-х они жили в одном доме на улице Гоголя и постоянно общались. Мне тоже поначалу это представлялось очевидным. Но когда я привёз в музей из Москвы две его небольшие картины, написанные им на фанере от посылочных ящиков в концлагере, стало понятным, что перемена в его стилистике началась задолго до саратовской встречи с Гущиным уже в 1947 году. Живописцы это разные, и произвольное их сближение объясняется только тем, что оба они были контрастны саратовской живописи той поры — и характером мотивов, и манерой исполнения, свободой от господствующей тогда стилистики. Но по мироощущению своему Юстицкий и Гушин скорее полярны. Существенно разнятся они и своей образной системой, и самим характером живописи, отношением к цвету, кладкой мазка, фактурой. Каждый из них шёл своим путём, обретая право на столь субъективную оптику.

Лагерные картины подарила Радищевскому музею ученица и верная подруга художника Гали Алексеевна Анисимова, жившая с ним в короткий московский период его творчества. Она же передала мне тетрадь с выписками из его лагерных писем, теперь уже опубликованных, где тоже проскальзывают его раздумья об искусстве, существенно отличающиеся от его записей начала 1920-х годов. Анисимова рассказывала, что в связи с его попытками выступить иллюстратором произведений французских писателей — Гюстава Флобера, Эмиля Золя, Марселя Пруста, а также бельгийца Мориса Метерлинка — Валентин Михайлович серьёзно интересовался старой и новой французской философией и литературой.

И Мишель Монтень, и Блез Паскаль, и Рене Декарт, и Вольтер с Дени Дидро и Жан-Жаком Руссо, а из новых — Анри Бергсон были интересны и нужны ему в ту пору. А из писателей и поэтов его более других привлекали Франсуа Рабле, Оноре де Бальзак, Анри Стендаль, Ги де Мопассан, Анатоль Франс, Шарль Бодлер, Поль Верлен, Гийом Аполлинер. В искусстве изобразительном ему стали близки и мастера XVIII—XIX веков, а не преимущественно живописцы, графики и скульпторы авангардные, как в 1910—1920-е годы. Он увлёкся Антуаном Ватто, Никола Ланкре, Жаном Фрагонаром, Франсуа Буше, Эженом Делакруа, Теодором Жерико, Камилем Коро, Жаном Милле, Гюставом Курбе, Шарлем Добиньи, а не только импрессионистами, фовистами, кубистами, экспрессионистами, как прежде. Особенно он интересовался, праздниками Адольфа Монтичелли, скачками Эдгара Дега, разыскивал рисунки Константина Гиса, которого знал по Радищевскому музею. Его вообще потянуло к классике, своеобразно осмысляемой им. Он много говорил ей и о великих старых мастерах.

Так запомнилось его ученице. А вот Владимир Алексеевич Милашевский рассказывал в самом начале 1970-х годов о горячем увлечении Юстицкого этой поры мастерами Парижской школы, особенно живописью Хаима Сутина. На моё замечание, что само понятие «Парижская школа» и во Франции-то обозначилось не ранее середины 1920-х годов, а полотно Сутина и вовсе не было на московской выставке русских парижан в 1928 году, он насмешливо ответил, что они тогда (на рубеже двадцатых — тридцатых) знали о современном зарубежном искусстве куда больше, чем мы сейчас о нынешнем. А судьбами русских художников в Германии, Франции и даже Америки

интересовались особенно. И живые контакты с ними, по его словам, в ту пору ещё сохранялись.

Вообще же представить себе мироощущение Валентина Юстицкого того периода довольно трудно за отсутствием вполне достоверных свидетельств, а только при смутных биографических сведениях его ранней поры. Постепенно уточняются усилиями разных исследователей и факты реальной его биографии, начиная с документально зафиксированной даты рождения, и годы недолгой учёбы, как в России, так и в Париже, и меняющееся семейное положение. Развеиваются или ставятся под сомнение не подтверждённые ничем легенды. Уточняются его перемещения начала 1910-х и послужной список в Саратове с конца 1918 года.

Любопытно, что у Юстицкого никогда не было по-настоящему серьёзного наставника в искусстве, не было Учителя в высоком и по-настоящему творческом значении этого слова. Он мог бы повторить за Владимиром Милашевским: «Мы развивались без учителей, нас учил воздух эпохи». Быть может, отсюда столь частая смена стилевых ориентиров, характерная в целом для русского художества той поры. Но можно предположить и совсем иную причину: импульсивный склад натуры художника, склонной к переменчивости горячих увлечений, постоянному поиску и апробированию всё новых и новых путей в искусстве. Такие художники встречались во все времена и в разных странах, но первая половина XX столетия в России была для появления их очень уж благоприятна.

Раннее знакомство Юстицкого с относительно «левым» искусством в виленский период его жизни на рубеже 1900—1910-х годов носят, увы, только предположительный характер. Но исключать их полностью, конечно же, нельзя. Ибо вероятность их влияния на пробуждение интереса будущего художника к новейшим исканиям всё-таки довольно велика. Открытый всему новому, любознательный и увлечённый юноша едва ли мог пройти мимо тех, нарушавших школярские каноны исканий, которые были на этих экспозициях представлены. Но всё это, к сожалению, остаётся пока в сфере недостаточно аргументированных догадок. И будут ли они когда-нибудь подтверждены тоже, увы, весьма гадательно. Предположительны и сроки пребывания молодого художника в Париже — 1912—1913 годы. Вернувшись в Вильно, он женился и переехал к родственникам в Петроград, а в начале 1916 года перебрался в Москву, где и родилась его первая дочь.

К моменту своего появления в самом конце 1918-м года в Саратове за плечами Валентина Юстицкого было участие на разношёрстных по своему составу выставках Московского товарищества художников и салона «Единорог», выставке художников-фантастов и футуристической выставке «Магазин», организованной Владимиром Татлиным. Последняя экспозиция ознаменовалась решительным разрывом с супрематическими поползновениями Казимира Малевича, забравшего свои полотна из экспозиции. С ним ушёл и Иван Клюн. Пустующие в экспозиции места были заполнены остальными участниками выставки. Этикетка «футуристическая» достаточно условна для тогдашних левых выставок: обычно она объединяла различные течения отечественного изобразительного авангарда той поры.

В самом начале 1917 года Юстицкий с семьёй перебирается в Кострому, где была поддержка родных его супруги. Там он стал деятельным участником «Северного общества художников». Местная пресса уделяла внимание не только его произведениям и общественной деятельности (работа в Совете костромского художественного общества, созданного в 1917 году, в комиссии по созданию плакатов «Займа свободы» после Февральской революции), но также его активному участию в развлекательных «Вечерах контрастов». В местной газете «Поволжский вестник» 28 февраля можно было прочесть забавный анонс: «Сольные выступления. Небывалая программа. Новотаризм поэтерик выявляет Валентин Юстицкий».

«Начало деятельности левых художников в Костроме связано с приездом из Москвы в январе 1917 года В.М. Юстицкого, участника выставок „Магазин“ (Москва, 19 марта — 20 апреля), художников-фантастов (Москва, 1916), Московского товарищества художников (Москва, 2 фев-

раля — марта 1916). Если на фоне московских левых художников (выставка „Магазин“) картины Юстицкого не выделялись критиками, то на фоне спокойной костромской художественной жизни Юстицкий предстал бунтарём», — сообщает один из местных газетных обозревателей. А несколько месяцев спустя, 9 мая 1917 года в той же газете другой автор недоумевает, «почему так упорно продолжают называть его футуристом»?

«Быть может, как „выявитель Новотаризма в поэтерике“ он и футурист. Но как художник, имеющий дело с красками, он ничего общего с этим течением в искусстве не имеет», — резюмирует он. И, перечисляя ряд выставленных этим мастером полотен, иронически добавляет: «Все они далеко не однородны и, на первый взгляд, можно подумать, что принадлежат разным авторам». Запомним это весьма пронизательное замечание газетного обозревателя, относящееся к раннему периоду творчества Юстицкого. Интересно, что среди экспонентов одной из костромских выставок, наряду с Юстицким, был и Михаил Ксенофонович Соколов. Его импровизационная графика 1920-х — начала 1930-х годов даёт серьёзные основания для плодотворных сопоставлений с графикой Юстицкого. К этому ещё предстоит непременно вернуться. Да и сама судьба этих очень нестандартных художников, репрессированных в середине 1930-х годов, освобождённых по болезни в середине 1940-х, но не доживших до своей реабилитации, во многом схожа. В их общем жизненном опыте было немало общего, но по своему восприятию жизни, по темпераменту, как и чертами характера, они весьма различались между собой.

Если у газетных обозревателей Костромы были ещё основания сомневаться в принадлежности Юстицкого широко понимаемому футуризму, то в Саратове с первых же его шагов он воспринимался как представитель самого крайнего левого направления. Кипучая деятельность Юстицкого 1920-х годов, участие в многочисленных диспутах, стремление всюду заявить о себе, некоторая доля эпатажа, игровой раскованности создавали впечатление известной эстетической всеядности. Восприимчивый ко всякого рода веяниям, пробуя себя на самых различных путях, не имея постоянного ориентира, он никогда не обладал непреклонным упорством художников-путепроходцев или постоянством преданных им учеников, навсегда заворожённых творческими принципами своих фанатичных наставников.

Мощь односторонности Юстицкому была чужда. Он интересен противоположным: за какие-то полтора десятилетия художник успел побывать и неопрimitивистом, и футуристом, и презентистом, и ахрровцем, и остовцем, и почти голуборозовцем на выставках «4 искусства», и виртуозом из группы «13». Сейчас нелегко объяснить эту всеотзывчивость талантливого живописца и графика, парадоксальность его блистательного эклектизма. Очевидна явная недостаточность изучения наследия Юстицкого только на уровне выразительных средств и технических приёмов: это не даст разгадки его стилистических пируэтов.

Необходимо понимание личности художника, вся жизнь которого была безостановочным поиском, а также специфических условий его творческого бытия в провинциальном городе. С одной стороны, его стремление прорваться на престижные столичные выставки, ни одна из которых никогда не была для него по-настоящему «своей». С другой — особый склад натуры Юстицкого: постоянная готовность к усвоению отовсюду идущих импульсов, гибкость реакций на меняющиеся обстоятельства, отсутствие фанатизма, как в дурном, так и в высоком значении этого слова, смолоду присущая ему неодолимая тяга к непрестанному иронически-игровому самообновлению.

Человек он был горячий, искромётный, увлекающийся многим, чуждый стремлению создавать каноны жёсткой законченной системы, способный едва ли не одновременно обращаться к различным стилистическим течениям, чем и объясняется разбросанность его исканий. А художник — творчески очень мобильный, раскованный, абсолютно свободный в выборе стилистики, легко меняющий манеру, не скованный заученными приёмами. Он переимчиво вникал в особенности различных стилистических систем, субъективно переиначивая их на свой лад, достигая иного образно-семантического единства и персональной тональности.

По самому существу его отзывчивого творчества Юстицкого не назовёшь стойким последователем ни одного из тогдашних художественных течений. К нему вполне приложимы отдельные тезисы из доклада А.В. Бакушинского в ГАХНе (1929), посвящённого искусству М.К. Соколова: «Повороты его пути очень резки, но органичны. Его увлечения влияниями — многочисленны и в своей последовательности, и в одновременности. Что этот широкий круг воздействий стирает индивидуальность? Нет».

Индивидуальность Юстицкого бросалась в глаза всем: «Это был живой, талантливый, темпераментный художник. Быстрый в своём творчестве, излишне самолюбивый, он всегда гнался за чем-нибудь новым. Отсюда и дефекты: отсутствие глубины, подражательность, неоправданные вольтфасы. Работы его, часто дискуссионные, всегда смотрелись с большим интересом и, наряду с дарованием, он обладал большим художественным вкусом. Я встретился с ним после Октябрьской революции и испытал на себе некоторое его влияние. Правда, отталкивался от него в противоположную сторону, но я и сейчас помню несколько его очень красивых пейзажей», — таким запомнился Юстицкий осмотрительному и неспешному художнику Борису Александровичу Зенкевичу.

Начинал он в Саратове, конечно же, не с красивых пейзажей. Едва ли не самой ранней из сохранившихся его саратовских работ оказался тонированный гипс «Голова киргиза» (1919), напоминающий о том, что он брал уроки скульптуры в Париже. Выразительный облик в примитивистской трактовке как бы продолжает его гуаши из серии «Рыбаки» (1916). В этот же год он взялся за масштабные монументальные росписи в клубе Пролеткульта. Тема их — героика труда, пафос революции. Ему помогали студийцы. Одна из них — Муза Александровна Троицкая (Егорова) — так вспоминает об этом: «Работа была выполнена в короткий срок в смелой, уверенной манере Юстицкого. Декоративная обобщённость, динамичность, острый рисунок характеризовали манеру Юстицкого, да и были присущи общему направлению искусства тех дней. <...> Смелость, уверенность руки Юстицкого, оригинальность композиционного решения восхищали меня, волшебная быстрота и безошибочность кисти запомнились мне на всю жизнь».

По сохранившемуся в музейном архиве любительскому фотоснимку отчётной выставки мастерской В.М. Юстицкого, проходившей с 11 по 18 мая 1921 года в художественно-практическом институте, можно судить об общей направленности его искусства этой поры: поиски законов формообразования, выявление первичных значимых элементов формы, проблемы статики и динамики, забота о самой материи живописи, отвлечённой от своего предметного носителя, лишённой какой бы то ни было изобразительной темы, построенной на экспрессии самих живописных цветофактур, которые и становились «сюжетом» этих неизобразительных работ. Шёл тренаж в освоении выразительных возможностей материала. Тогдашние эстетические его тяготения явно ближе к В.Е. Татлину, нежели к К.С. Малевичу. Но, вероятно, именно в это время Юстицкий, стремившийся выявить самое существо живописи как таковой, мечтавший о самодовлеющей живописности, записывал в тезисах к одному из своих выступлений: «Шедевром всё же будет покрытие плоскости тоном настолько живописным, что не понадобятся ни литература, ни психология, ни объёмы и формы. Такой иногда уже Матисс; несмотря на свою легкомысленность, в живописи понимает лучше других — к чему надо вести живопись».

Юстицкий, всегда стремящийся к непрерывному обновлению, никогда не был склонен канонизировать какую бы то ни было живописную систему. «Писать и прятать, и не видеть своих вещей при письме новой — вот верный приём; при нём нет давления из старых изжитых вещей, и, по крайней мере, не рискуешь повторяться; быть последовательным — вопрос иной». А вслед шёл, казалось бы, совершенно неожиданный для перманентного новатора вывод: «Настоящее новое искусство — непреходящий продукт вполне понятой и пережитой прежней культуры, без этого — всё крик неврастеника, а их так много». Это вовсе не означало, что художник напрочь откостил

от исканий современного искусства, напротив, он был уверен, что обращение к традиции только укрепляет их: «Материальное искусство — вот девиз дня — ближе к возрождению через станок — к живописи, через опыт — к плоскости».

Традиционное и новаторское постоянно сопрягаются в его текстах: «Сезанновский объём живописен — в этом его ценность. Тициан и Сезанн — два полюса одного и того же начинания», — отмечал он в своих черновых набросках к выступлению. В его творческом сознании сближаются достижения великих мастеров с живописными исканиями текущего дня: «Хочется думать живописью, как думали ясно не одними образами, а красками, то есть через тон. Воздействие красок велико, в Ренессансе была гармония, почему же тогда анализ играл большую роль, чем теперь? Картину можно узнать по поверхности, и критерий её фактура — силой живописной, силой влияния красок при определённой живописной конструкции определяется ценность мастерства».

Произведение В.М. Юстицкого «Станковая живописная конструкция» (1921), экспонированное десятилетия спустя на выставке «Великая утопия», дало основание современному американскому исследователю утверждать, что «его картины представляют род обобщённых организационных схем потока или процесса, призванных передать беспредметную зримость богдановских систем исследований и тектологии». Шарлотта Дуглас явно основывает своё суждение на том, что Юстицкий, руководивший сначала художественной студией саратовского Пролеткульта, вероятнее всего, был хорошо знаком с основными идеями активно теоретизирующего идеолога Пролеткульта А.А. Богданова. Это предположение не лишено оснований: в тезисах Юстицкого к одному из выступлений той поры, хранившихся в семье художника, есть тому подтверждения. Во всяком случае, журнальная публикация «Очерков организационной науки» А.А. Богданова ему определённо должна была быть известна. Не случайно в «Тезисах» разговор об абстрактной живописи начинался сразу после рассуждений о тенденциях «коллективного мышления» по А.А. Богданову. Однако сводить живописные конструкции Юстицкого лишь к иллюстрированию богдановских теорий, видимо, было бы опрометчиво: его напряжённые эксперименты тех лет шли в русле широкого диапазона исканий русского авангарда конца 1910-х — начала 1920-х годов. Углубляться всё дальше в «метафизику беспредметности» Юстицкий не стал. Пришедший от изобразительности к конструкциям, он вернулся к обновлённой изобразительности, обогащённой опытом формальных экспериментов.

В Саратове Юстицкий начинал с преподавания в студии Пролеткульта, затем в художественном институте. Он был самым активным экспонентом всех местных авангардных выставок рубежа 1910—1920-х годов, занимался и праздничным оформлением зданий, выступал на многочисленных диспутах о современном искусстве, участвовал в различных конкурсах, был неизменным организатором разного рода театрализованных развлечений творческой молодёжи города: спектакли театра «Арена ПОЭХМА» (поэт, художник, музыкант, артист), и так называемый «Шумовой оркестр», занимался разработкой самых фантастических архитектурных проектов типа движущегося моста через Волгу, или проекта памятника Борцам революции в духе «гениального прожектёрства» Владимира Татлина. Именно в ту пору Юстицкого увлекают идеи конструктивистов. И в сценографии (оформление «Паровозной обедни» Василия Каменского), и в станковых композициях он повернул на этот путь.

Но с 1922 года господствующее положение левых близилось к закату: начинался достаточно крутой антиформалистический поворот, как в столицах, так и в провинции. Один из самых пронизательных художественных критиков Абрам Эфрос уже годом раньше признавал, что «левизна политическая окончательно разошлась с левизной художественной». «Появились симптомы, что искусство возвращается к прекрасной вещности. „Беспредметничество“ тает, становясь элементарной школьной дисциплиной для молодых живописцев. Может быть, „супрематизм“ в какой-нибудь разновидности останется в мастерских нескольких искателей законов абстракт-

ного искусства, но с его общественной ролью покончено», — утверждал он. Есть немало свидетельств тому, что ощущение кризиса авангарда, осознание несовершенства, созданного им, появилось и у самих левых живописцев, которые предчувствовали неизбежность надвигающихся перемен. Сохранились и отрывочные тезисные заметки В.М. Юстицкого, навеянные, вероятнее всего, чтением художественных изданий и саратовскими дискуссиями тех лет. Эти наброски-раздумья позволяют хотя бы отчасти почувствовать волнующие мастера творческие проблемы.

Юстицкий писал о необоснованных скачках и забегании вперёд отдельных художников, стремящихся «делать новые вещи во имя оригинальности», ради которой «большинство готово бросить и само искусство». Рассуждал о том, что супрематизм, «явление чисто живописное», должно было бы удержать и поднять живопись, а на деле с этим лучше справляется искусство личное... А потому писал он: «Супрематизм кончен и также не нужен нам кубизм Пикассо — искусству сегодняшнему от них не легче. Но школы обогатятся опытом, проверенным на деле». Уже с 1922 года чисто авангардистских выставок в Саратове не было. Речь, конечно же, вовсе не о том, что мастера «левого» искусства мгновенно поправили, но период «бури и натиска» в художественной жизни Саратова, как и всей страны, безусловно, уже заканчивался. «Выставка картин современных живописцев: Художники м голодающим», открывшаяся в мае 1922 года, уже самим названием своим (**«Выставка картин»**) знаменовала собой возврат к изобразительности, который, несмотря на наличие в экспозиции ряда беспредметных работ, обозначился достаточно чётко.

Это не означало отказа буквально всех саратовских авангардистов от поисков самоценной живописности. Только искания эти пошли иными путями. От беспредметничества мастера эти повернули к станковой картине (чаще к пейзажу или натюрморту), в которой решались в основном живописно-фактурные и пластические задачи. «Бунт материи» против засилья идей продолжал сказываться в постановке преимущественно формальных задач, в акценте на проблемах технологии, в демонстрации своей живописной кухни. Начиная с середины 1920-х годов, эти черты будут в их творчестве преобладающими. Все эти изменения отчётливо проявились и в творчестве Валентина Юстицкого, что стало заметно уже на его персональной выставке 1923 года. И это было отмечено как в предисловии к её каталогу, так и на страницах местной прессы. «Вот художник, на котором с барометрической чувствительностью отразились характерные черты и вехи нашей переходной эпохи в искусстве», — писал рецензент, предваряя свои рассуждения об этой экспозиции. К 1922—1923 годам обостряется интерес художника к собственно живописи, к изобразительным её возможностям, к архитектонике картинной формы, её ритмическому строю.

Стремление обрести новую стилистику, найти вполне современные средства выразительности, придать композиции особую весомость, а образам некую вневременную эпичность наглядно читаются в двух очень заметных и значимых в его творчестве начала 1920-х годов произведениях, отмеченных грубоватой величавостью: «Анжелюс» (1922) и «Молочница» (1923). Далеко уходя от бытовой конкретики, Юстицкий акцентирует значительность жеста, затормаживая динамику: как бы приостанавливая на миг движение, он придаёт персонажам повседневного быта не свойственную им торжественность. Они мифологизируются, обретая символическое звучание. Смысловое содержание этих полотен гораздо выше внешнего их сюжета. Добиваясь монументальности в станковых полотнах, Юстицкий приходит к выразительному силуэту, жёстко оконтуривающему форму. «Молочница» и «Анжелюс» написаны лаконично и строго, в сдержанной, почти монохромной гамме. Ритм их замедленный, тяжёлый. Собранность внутренней формы, экспрессивная «неуклюжесть» плотной живописи придают обобщённым фигурам сконденсированность и напряжённость. Насыщенность приглушённого цвета, выразительность живописной фактуры тоже работают на художественный образ, подчёркивая конструктивно-пластическую основу. Цвет неотрывен от мощно построенной формы. Эти, по сути своей станковые, полотна обладают качествами подлинной монументальности.

По-иному смотрится «Пейзаж. Канал». В нём тоже обобщённость и выразительность примитива, но красочная гамма построена на более звучных тонах. Контрастные сопоставления тёмно-красного и охристо-коричневого в изображении городских строений с чернильно-синим в передаче воды и схематично трактованного кораблика, плотная фактура живописи заставляют вспомнить о творческих исканиях московских сезаннистов из числа мастеров «Бубнового валета». А его картина «Сцена за столом» (1923) из собрания Вольского краеведческого музея гротесковой огрублённостью обликов, собравшихся за столом персонажей, экспрессией их жестов и напряжённым звучанием цвета уже предвещает серию больших гуашей художника середины и конца 1920-х годов. В сохранившихся ярко красочных, островыразительных своих гуашах Юстицкий даёт выход раскованной внешней экспрессии самой манеры письма, пластической и цветовой энергии. В этом обширнейшем художественном цикле метко схваченные сцены обыденной жизни, остро увиденный типаж. Все они отмечены терпким привкусом нэповского бытия — «запах времени» ощутим в них сполна. Современники чувствовали образную энергию этих листов. Облик тогдашнего городского обывателя дан в них шаржировано: гротескная колоритность персонажей акцентирована нарочитой утрированностью характерных жестов и поз. Здесь несомненна стилистическая близость немецким художникам-экспрессионистам, но нет их экстатической напряжённости, смакования уродливого или страстного его обличения. («Четыре женские фигуры», «Две женские фигуры с белым конём», «За картами», «Сцена за круглым столом», «Охотники», «Три мужские фигуры», «Четыре фигуры за столом»). Названия условные.

В немного эстетском живописном портрете своей жены, созданном в 1924 году, Юстицкий, пожалуй, ещё острее, чем А.А. Сапожников в аналогичной по сюжету работе, передал характерные приметы эпохи, определённое самоощущение, выработанную манеру держаться, умение подать себя. Но по остроте восприятия этих примет и типажной акцентированности образной характеристики модели, пожалуй, его превосходит портрет своей молодой жены, созданный два года спустя учеником и другом Юстицкого Евгением Егоровым. Труднее судить о как бы «голуборозовских» пейзажах Юстицкого, которыми он участвовал на выставках объединения «4 искусства». Судя по немногим сохранившимся фотоснимкам и по рассказам младших современников художника, композиции их были острее и конструктивнее, а живопись была более плотной и терпкой, нежели в «тающих» маревных пейзажах характерных уткинцев.

Черты характера Валентина Юстицкого ярко проявились в его педагогической деятельности. Его мастерская была особенно привлекательна для учащихся «левой» ориентации. В ней и в изменившихся к концу 1920-х условиях, пожалуй, дольше, чем во всех остальных мастерских, теплились отзвуки авангардных увлечений и дух непредуказанных свыше исканий. Там свободно и горячо спорили о классическом и современном искусстве, о различных течениях в отечественной и европейской живописи. Руководитель стремился расширить эстетический кругозор своих питомцев, стремясь, чтобы, у них, по слову К. Малевича, «нарастилась определённая культура живописных ощущений». Беседы Юстицкого о самом живописном материале, о фактуре, о качестве красочного мазка, о специфике масляной живописи, темперы, гуаши, акварели, о краске как о важнейшем факторе в создании живописного образа, запомнились многим его ученикам.

Но горячая привязанность к наставнику вовсе не означала обязательного следования его искусству. «Идите по стопам моим, говорит каждый вождь», — писал Казимир Малевич. Юстицкий был для большинства своих студентов неотразимо привлекателен, но по стопам своим их не отправлял. Занимательный и темпераментный рассказчик, он увлекал своих учеников, покровительствовал их формальным исканиям, всячески поощряя устремлённость к неизведанному, настоящую одержимость новым. Единоправным же властителем, подобно Малевичу, он по складу своей натуры быть не мог и не хотел. Этому препятствовал не только спонтанный характер его собственного

творчества, но и методы его преподавания. Ученики Юстицкого, которые состоялись как художники, ни в чём не повторяли своего учителя.

«Как педагог он был своеобразен и интересен, — вспоминала Гали Анисимова. — В период моей учёбы наблюдалась такая картина: каждый преподаватель вёл свой курс с первого по четвёртый год обучения. И входя в мастерскую, можно было сразу сказать: «Это мастерская Петра Саввича Уткина» — от всех работ веяло «Голубой розой». А это мастерская Полякова — все работы напоминали Сезанна, любимого художника Полякова и т.д. А в мастерской Юстицкого все ученики были разные, все были самими собой. Юстицкий не подавлял индивидуальность, а наоборот, старался развить особенность каждого ученика. Часто у него в мастерской засиживались до позднего, вели с ним беседы об искусстве, спорили, и это было интересно». И она, как и другие выпускники этой мастерской, в своих письмах и беседах повествовали о неистощимой изобретательности и безупречном вкусе Юстицкого в постановках учебных натюрмортов и живой натуры. Они были изначально ориентированы им на нешаблонное восприятие и своеобразность вероятного их воплощения в студенческих работах.

Он поощрял поиск, настойчиво ратовал за выраженную персональную интонацию каждого студенческого холста, поощряя именно нестандартные решения, терпеть не мог равнодушного отношения к работе, всегда стремился ввести своих подопечных в эмоциональное состояние, помогающее раскрыться его личному ощущению увиденного. Хорошо запомнился рассказ одного из учеников Юстицкого. Когда он увидел, что студент пишет постановку вяло, без подъёма, без волнения, он подозвал его, сунул трёшницу и сказал: «Сгоняй на вокзал, выпей водки, разбей витрину, убеги от милиционера, а уж потом и становись к мольберту». Не столь уж простым и цельным был Юстицкий: в нём странным образом сочетались очень уж различные возможности, по-разному проявлявшиеся в различные времена, И рисовать его благостным и успокоенным не стоит: он бывал и насмешливым, колким и язвительным, порывистым, переимчивым, легко и всегда искренне меняющим свои увлечения. В Саратове начала 1920-х годов он был одним из самых ярких катализаторов местного художественного процесса, увлечённым поборником любых интересных начинаний, человеком широких, лишённых косности воззрений. Обаяние личности этого художника надолго запомнилось его ученикам. Он был человеком достаточно гуманитарно образованным, порою с выраженной склонностью теоретизировать, но импульсивное, чувственное начало явно доминировало в нём над рассудочным, чисто головным. Ему не могли пришпилить кличку «мозговик», как, к примеру, Павлу Кондратьеву.

В нашей долгой телефонной беседе известный литературовед, доктор филологических наук, профессор Анатолий Михайлович Абрамов, которого интересовала проблема соотносённости стилистики прозы Андрея Платонова и живописи Павла Филонова, неожиданно вспомнил о годах учёбы в Саратовском художественном техникуме, о той атмосфере полной раскованности, которая царила в мастерской Юстицкого. Он отмечал важность для ребят тех свободных бесед о современном искусстве, в которых ощущалось не только умение транслировать чужие идеи, но и давать им собственную оригинальную огласовку. Юстицкий представлялся ему человеком широко образованным, увлечённым, зажигающим других. Абрамов потом прислал по моей просьбе краткие воспоминания о поре его учёбы, которую пришлось оставить из-за аллергии на краски. Приложил к ним биографическое стихотворение «Дорога», где есть и строки, посвящённые своим педагогам: «А Саратов? Разве я забуду, / Сколько я в душе понёс оттуда? / Я не знал, бывало, года сытого, / Но не раз Юстицкий и Мельситова / (Музыка их душ во мне звенит) / Будто поднимали нас в зенит». Рядом с живописцем Юстицким он называет Варвару Терентьевну Мельситову — преподавателя русского языка и литературы, замечательные уроки которой, предопределили его будущую литературоведческую карьеру. Это не случайно. В телефонной беседе профессор акцентировал и серьёзный общегуманитарный потенциал Валентина Михайловича.

Двадцатые годы — наиболее счастливая пора в жизни и творчестве Юстицкого. К середине 1920-х наметился, быть может, вынужденный поворот Юстицкого к бытовому жанру, к той тематике, которая получит развитие в полотнах ближе к середине 1930-х годов. Если об этих несохранившихся жанровых картинах можно предположительно судить как о тенденциях, реализовавшихся уже в последующее десятилетие, то о грандиозном заказном портрете Ленина, экспонировавшемся на выставке в 1925-м году, можно говорить лишь на основании беглых упоминаний в прессе и рассказам его младших коллег. Единственное, что совершенно очевидно, — к такого рода «социальному заказу» в ту пору относились совсем иначе, чем десятилетие спустя.

Вместе с другими саратовскими мастерами он участвовал на ряде столичных выставок. На седьмой выставке АХРР он представил типажный портрет немца-колониста, интерьер и ряд пейзажей. Привлекательнее для него было участие в экспозициях объединения «4 искусства, где ему, если верить В.А. Милашевскому, покровительствовал Павел Кузнецов. Он выставлял там и пейзажи (на выставке 1926 и 1928 года), и жанровые композиции: «Рыбаки», «Девушки с сетями» (в 1929 году). Но, быть может, гораздо важнее для понимания значения рисунка в творчестве этого художника является его участие графическими листами в первой выставке группы «13», открывшейся в феврале 1929 года. Инициаторами её стали бывшие саратовцы, известные графики — Владимир Милашевский, Даниил Даран и косвенно связанный с этим городом Николай Кузьмин.

Участие Юстицкого на первой выставке группы «13» её признанный лидер и теоретик В.А. Милашевский объяснял следующим образом: «И, наконец, под номером 13 — Юстицкий. Наш с Дараном знакомый по Саратову. Он привёз в Москву показать своё масло. Очень сумбурное, очень модное, псевдопарижское и по-настоящему провинциальное. Ни следа жизни, ни следа наблюдения. Я запротестовал. Менее всего я хотел сколачивать группу „слов модных полный лексикон“, выставку пародий. Ловкий Юстицкий бросил своё велеречивое масло и сделал несколько лошадок. Они тоже фальшивы и поддельны, но так и быть, по крайней мере, они легки и коротки. Не скучны. И даже обманули Терновца, как потом оказалось». Действительно, «Скачки» Юстицкого удивляют цепкостью памяти художника, захватывают виртуозностью исполнения. Язвительный Милашевский, культивировавший темповое рисование с натуры, всегда настороженно относился к вольным импровизациям на заданную тему, сколь виртуозными они ни были бы. Но именно такого рода рисунки Юстицкого, мастерски варьиовавшего подобные мотивы, поражали тогда воображение многих молодых художников. Об этом восторженно рассказывал мне в своей мастерской в Волгограде один из его учеников Алексей Иванович Бородин.

О том же вспоминала в своём письме художница Галина Гавриловна Пелевина (жена Фёдора Русецкого): «Мне посчастливилось наблюдать за его работой в 1930 году: он делал моментальные рисунки углем на 1/4 листа ватмана у нас дома. Процесс работы запомнился на всю жизнь. Тема: скачки, лошади и всадники. Юстицкий, подойдя к столу, стремительно рисовал лошадей и всадников, отбрасывал лист и тут же брался за следующий, предварительно отступив, „отбежав“ от стола шага на два. Наброски полны движения. Какой это был великолепный рисовальщик! И какая трудная судьба!»

Стремление к максимальному динамизму характерно и для других рисунков Юстицкого — стремительных набросков, ухватывающих буквально «на лету» всё увиденное, сохраняющих трепетность самой жизни. Иногда натурность их имитированная: немало рисунков чисто импровизационных, в которых острота восприятия подменяется остротой подачи. Но если в изображении скачек художник ищет графическую формулу стремительного движения, то другие рисунки, не скованные определённой задачей, лишены этой лапидарной чёткости линий. В них больше свободы, импульсивного самовыражения художника, его творческой фантазии. Одна из статей Юрия Герчука, глубокого знатока искусства графики, называется «Стихия рисунка». О графике Юстицкого можно было бы сказать «стихия импровизационного рисунка». Юстицкому присуща была настоящая

одержимость рисованием. По воспоминаниям Музы Александровны Егоровой (Троицкой) он с Евгением Васильевичем Егоровым культивировали как жизненный принцип постоянный и упорный тренаж руки и глаза, рисуя так называемые «сгоqis» (кроки) — мелькающие пейзажи, цирковые репетиции, воображаемые образы, овладевая предельно лапидарной и экспрессивной манерой. Это как раз то самое динамичное видение, которое питает стилевую энергию.

Увлечение виртуозным набросочным рисунком сохранилось у него навсегда, как и импровизационная манера исполнения и выработанная отточенность графической формы этих мгновенных и как бы мимолётных его набросков. Отсюда их внутренняя напряжённость при видимой лёгкости. У Юстицкого к началу 1930-х годов давно уже был выработан свой графический почерк: его подвижная и гибкая линия живо передаёт эмоциональные реакции художника. И вполне понятна реакция Б.Н. Терновца на его «Скачки» в предисловии к каталогу выставки «13»: «Этюды скачек Юстицкого — проблемы передачи движения, увлекавшие когда-то Дега, и не перестающие волновать современных художников».

Вызревшая к началу 1930-х ситуация в социально-политической и художественной жизни страны оказалась крайне неблагоприятной для мастеров такого плана. Поворот к бытовому жанру, к портрету и пейзажу, обозначившийся в его живописи середины 1920-х годов, получил развитие в известных нам его полотнах середины 1930-х: «Рыбаки», «Пейзаж» и подаренный Радищевскому музею Владимиром Спиваковым эффектный женский портрет «Печальная муза». По сохранившимся фотографиям известны и несколько иные работы этого времени: фантазийный «Индустриальный пейзаж» и «Шуцбундовцы» (1934).

Последняя картина — оперативный отклик на политическую злобу дня: в феврале 1934 года в Вене шли бои — отряды шуцбунда (соцдемократического союза) отказались разоружиться. Войска и полиция начали осаду кварталов, занятых ими. Часть их отступила в Чехословакию, а захваченных руководителей повесили. Форсированная, почти плакатная экспрессия этой картины, судя по фотографии, перекликалась с исканиями той группы живописцев ОСТА, которая явно ориентировалась на эстетические принципы немецкого экспрессионизма, хорошо знакомые Валентину Юстицкому и в чём-то близкие ему. Но судить по тоновому снимку можно только о композиции и пластике, но не о колорите.

К этому моменту ситуация в Саратове стала для Юстицкого крайне неблагоприятной. Уже с рубежа 1920—1930-х годов, в пору так называемого «Великого перелома», обозначились заметные перемены в методах и стиле руководства тоталитарной властью всей духовной жизнью страны. В провинции это принимало особенно жёсткие и часто нелепые формы. Существенно изменились порядки в художественном техникуме. Они привели к «исходу» наиболее образованных и талантливых педагогов, пытавшихся посылить противостоять административному нажиму партийных демагогов, настойчиво проводивших линию тотальной идеологизации учебного процесса, подчиняя его конъюнктурным задачам текущего момента. Юстицкий продержался дольше других, но и он в 1935-м году вынужден был покинуть Саратов, пытаясь как-то закрепиться в Москве.

Сохранились воспоминания его ученицы и близкой подруги той поры Гали Анисимовой: «Московский его период был трагичен. Он сильно пил и потому мало работал. Да и работать было негде, так как приходилось жить за сто километров от Москвы в Кашире. Всё же в этот период он получил интересный заказ в издательстве „Academia“. Иллюстрировал он две вещи французских авторов: Золя „Деньги“ и А. Франса „Суждения аббата Жерома Куньяра“. Это очень трудная вещь с отсутствием фабулы. Но Валентин Михайлович справился с ней блестяще. Я помогала ему в этих работах. Рисунки В.М. были очень своеобразны и остры, но затруднительны в печати. На просьбы упростить рисунки для печати В.М. отвечал: „Я — Юстицкий, если вам это не походит, возьмите другого художника“. Юстицкий никогда не шёл на компромисс. Работы эти закончились трагедией. Он был арестован, и иллюстрации эти не были напечатаны. Где они сейчас я не знаю. После

его ареста я пыталась создать его словесный портрет стихами. Я не поэтесса, и потому привожу эти стихи только как сжатую характеристику этого человека. Так, как я его понимаю: „По старым улицам Каширы / Шагает странный человек: / На сапогах, на шубе дыры, / Но утончённый древний грек / Так не носил свои одежды. / В глазах каширского невежды / Сей человек и прост и мил / Тем, что подвыпить он любил, / Что не обидел он собаки / Не принимал участия в драке, / С народом ласков был и мил, / А сильным мира не кадил. / Он плакал на чужих могилах, / С мальчишками в войну играл, / Искал он ангелов бескрылых / И в Мире Совести искал“».

Этот благостный облик задиристого художника, который рисуется влюблённой в него ученице, весьма отличается от того, как вспоминали о нём другие. Милашевский рассказывал, как в эти годы изрядно подгулявший Юстицкий шумно «выступал» на Тверской, громко и настойчиво требуя: «Дайте мне хоть на пяточок истины». Он получил её на два «пяточка»: 10 лет лагерей. И большую часть срока отсидел.

Думается, что Анисимова догадывалась о действительных причинах его ареста: в архиве Третьяковской галереи сохранилось её письмо 1978 года, адресованное М.А. Немировской (авторитетному исследователю художественного наследия группы «13»), где она сообщает сведения о Юстицком: «Отец его был русский дворянин, он был очень крупным юристом в старом Петербурге. Мать была дочерью миллионера Кашина. У них, кажется, был конный завод». Уже одного этого было в ту пору вполне достаточно, даже если забыть о весьма иронической по отношению к власти раскованности его разговоров. Но важно в этом письме и другое: то, о чём она говорила мне и при личной встрече в Москве: рисунки его были «затруднительны в печати», а насиловать себя, приспособиваясь к требованиям полиграфии, Юстицкий не желал или, скорее, даже и не мог. Именно это оказалось самым главным в том, что предопределило их печальную судьбу. Такая позиция художника в мировом искусстве иллюстрации не уникальна, но достаточно редка. В тогдашней же жизненной ситуации Валентина Юстицкого она была заведомо обречённой, хотя сама по себе обладала вполне реализуемой, весьма интересной и вполне перспективной выставочной или чисто альбомной (вне книжного текста) публикацией.

В одной из бесед с Владимиром Милашевским я услышал от него, что книжные иллюстрации трудно давались ему, как и Даниилу Дарану, Татьяне Мавриной и некоторым другим мастерам из группы «13», что успешнее других с этим справлялся Николай Кузьмин. Все эти талантливые рисовальщики охотно избегали бы полиграфии, явно тяготея скорее к станковой форме иллюстрирования, решаемой в самодостаточном и достаточно обширном цикле графических листов по мотивам творчества того или иного писателя или поэта. «Иллюстрация — вовсе не обязательно графический комментарий текста, как полагал известный литературовед Б.В. Томашевский, он может быть и произвольным откликом на прочитанное. И достаточно свободным при этом. Всякий рисунок графичен... Но не всякий рисунок нужно считать книжно-графическим, т.е. связанным с природой книги», — справедливо отмечал Эрих Голлербах. Юстицкому был привлекателен именно путь свободного «сопровождающего» литературный текст рисования. Рассматривать его рисунки лишь в силовом поле стилистики «13»-ти не слишком продуктивно, хотя он близок им внешне, но внутренне скорее перекликается с Михаилом Ксенофоновичем Соколовым, тоже отчасти сродным рисовальщикам этой группы. И он чаще выступал вовсе не как книжный оформитель, а как иллюстратор-станковист, избегающий какой-либо зависимости от издательских требований. Сродни Юстицкому также импровизационный характер его искусства, устремлённость не столько на выявление литературной фабулы конкретного произведения, сколько на общий эмоционально-стилистический строй поэтического творчества, акцентированная личностность его восприятия текстов и художественной манеры различных авторов.

Этих талантливых художников роднит и повышенная восприимчивость к разнородным искажениям, органично претворяемых в собственную стилистику. Уже в начале 1929 года в своём выступлении в ГАХНе, посвящённом этому мастеру, искусствовед Дмитрий Недович весьма проница-

тельно характеризовал такую особенность Михаила Ксенофоновича: «У Соколова ценно как раз то, что он по-гётевски честный плагиатор. С большой лёгкостью меняя направления, пробуя разные подходы, как будто примеряя разные одежды — какая больше к лицу, — он всё же внутренне целен и верен себе, постоянен в своём бродяжничестве, и в других ищет себя. И под этой сменой различных манер и костюмов мы угадываем его лицо. Может быть, оно ещё не совсем определилось, не вполне устоялось, но лицо есть, и это существенно важно...» Совсем как будто о Валентине Юстицком, который оставался собой, пробуя себя на самых разных путях. Казалось бы, следуя определённой чужой стилистике, он делал это всегда своеобразно и по-настоящему талантливо.

Судя по письмам жене, Юстицкий, вероятно, очень верил в возможность реализоваться в качестве успешного книжного иллюстратора. И все данные для этого у него как будто были. Реальность, однако, оказалась не столь лучезарной, как виделось поначалу. Его рисунки книжной графикой не стали. Он сделал ряд станковых иллюстраций по мотивам поэзии В.В. Маяковского и экспонировал их на выставке в Центральном парке культуры и отдыха. А затем включился в охватившую едва ли не всю художественную интеллигенцию подготовку к столетнему юбилею гибели А.С. Пушкина. Трудно сказать, на что надеялся художник, затеявая этот обширнейший цикл, прямо или косвенно соотнесённый с пушкинской тематикой. Он создал сотни графических листов, расплывённых, к сожалению, по нескольким собраниям, что разрушил цельность этого интересно задуманного цикла. Нет уверенности, что всё, что было создано им в эти годы, доступно рассмотрению, а может, не всё и сохранилось. Обширная, но целостная сюита оказалась разрозненной. И никто не знает о характере его общего замысла, как и о продуманности или случайности в последовательности создания конкретных листов.

Но коллекция, о которой пойдёт речь, насчитывает более двухсот рисунков, частью подписанных и датированных автором. Сопоставляя её с обнародованными листами других собраний, можно попытаться дать взвешенную версию вклада Юстицкого в графическую пушкиниану и вообще в отечественную графику середины 1930-х годов. Это собрание — часть коллекции живописи и графики Андрея Морозова, проживающего в селении Усть-Курдюм, в окрестностях Саратова. Листы этого цикла, каждый сам по себе, зрелищно привлекательны и интересны. «Принципы свободного ассоциативного иллюстрирования, которых почти всегда придерживался Матисс, освобождали его от необходимости буквального следования за текстом», — утверждал Юрий Русаков в глубоко продуманном предисловии к каталогу выставки «Анри Матисс, Искусство книги». Именно такое понимание своей задачи характерно для всего этого обширнейшего цикла графических листов пушкинианы Юстицкого — стремительное и экспрессивное выражение своей реакции на прочитанное лежит в его основе. Рисунки эти свободны от задачи визуального сопровождения конкретного текста. Это вольная интерпретация самого духа пушкинского творчества. В станковой самостоятельности этих рисунков (вне их соответствия сюжетике конкретных стихов или прозы), в их стилистическом строе легко угадать самостоятельную графическую ценность свободного и смелого высказывания художника. Ибо для Юстицкого обращение к Пушкину — не только конъюнктурная (юбилейная) возможность реализации своего творческого потенциала, но и ощущение глубинной ментальной близости их художнических натур.

Порою случается так, что происходит полнейшая несоединимость двух творческих темпераментов, — поэта или прозаика и художника-иллюстратора. Но тут случай удивительного сродства при разной масштабности и размахе творчества. Ибо художнику удалось не столько точное прочтение того или иного текста, как совпадение с Пушкиным по общему эмоциональному строю творчества. Он ведь и прожил, как говорится «без возраста», т.е. вполне по-пушкински, сохраняя душевную озорниковатую молодость при подлинной зрелости духовной. Каждого из них отличали порывистая пылкость натуры, поведенческая раскованность, соединённые с трезвой ясностью охлаждённого ума, жизненная беспечность и при этом повышенная жизнестойкость. Порывистый

ритм пушкинской повседневной жизни Юстицкий на свой лад варьировал в новых исторических условиях.

«Наша память хранит с малолетства весёлое имя: Пушкин...», — писал Александр Блок и добавлял, поясняя: «Пушкин так легко и весело умел нести своё творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта не лёгкая и не весёлая: она трагическая». Юстицкого роднит с Пушкиным постоянная смешливость, иногда переходящая в едкую насмешливость, что сродни эпиграммам поэта. Им обоим присуще гедонистическое мироощущение, эпикурейское отношение к жизни, обострённый интерес к чувственной её стороне, любовно-ироническое восприятие эротических игр, насмешливое прославление именно природно-плотского начала любви. Оба они ярко выраженные жизнелюбцы.

«Пушкин тем и Пушкин, что граней в нём без числа» (Александр Бенуа). В поэзии, в прозе и в драматургии Пушкин решал весьма различные творческие задачи, они разнятся стилистически, эмоционально: каждое произведение обладает своей неповторимой интонацией, проникнуто особенным ритмом, но при всём многообразии собственного дарования, он всегда оставался только самим собой. Это было предопределено удивительной цельностью его жизненного и творческого мироощущения. Многогранность Юстицкого тоже не рушила цельности. Как и Пушкин, он тоже разнообразен, нередко отзвучен, свободно переимчив, легко трансформируя чужое в своё. Настойчиво повторяю: сопоставляются не масштабы их дарований и не размах творческого воздействия, а лишь особенность ментальности поэта и художника, бесспорно роднящая их. Если Пушкин мог написать Дельвигу: «Я думал стихами», то и Валентин Юстицкий «думал» о поэте, его поэзии, прозе и драматургии, его биографии своими рисунками. Мыслил визуальными образами.

«Стихотворениями для глаза» назвал талантливый искусствовед Рудольф Дуганов рисунки Константина Батюшкова. Определение, вполне приложимо к рисункам Юстицкого. Если, согласно Абраму Эфросу, пушкинские рисунки были «изобразительным дневником», то графика этого цикла — тоже ведь своеобразный дневник Юстицкого, его неотрывных раздумий о поэте, о его творчестве и его биографии. Роднит их и безудержное стремление к персональной и творческой свободе в годы решительного и ожесточённого на неё наступления самодержавной или тоталитарной власти. Как и Пушкин, Юстицкий всегда становился душой любой компании, направляя тематику общего разговора, оживляя и его и обостряя его. Как и Пушкин, он частенько «сыпал остротами», насмешничал над приятелями и коллегами, позволял себе иронизировать и над верховной властью. Словно пушкинское «да так, само как-то с языка слетело...» — это азартное требование Юстицким «истины хоть на пяточок». По воспоминания Н.М. Языкова на замечание о странном названии — «Московский английский клуб» Пушкин мгновенно назвал как ещё более странное — «Императорское человеколюбивое общество», а о Николае I заметил: «Хорош, хорош, а на тридцать лет дураков наготовил». Судя по следственному делу Юстицкого, он тоже не слишком почтительно отзывался о советском тиране. Заговорщиками оба они не стали, а остеречься и вовсе прекратить опасно насмешничать, увы, не могли. И это понятно...

Тут снова возникает имя Михаила Соколова. Жена его друга вспоминала, годы спустя, что он отличался в тот же период «резкими непримиримыми высказываниями о беззакониях в стране». Ведь и он тоже получил свой лагерный срок за осуждающие власть безоглядно откровенные и публичные высказывания, «за болтовню», если пользоваться тогдашней терминологией. А это куда страшнее, чем ссылка и прочие ограничения поднадзорного Пушкина. Так ведь и статус этих художников был в их эпоху, конечно же, совершенно иной, чем в 1820—1830-е году у великого поэта, получившего широкое общественное признание уже с молодых лет. Связывает их и кровная привязанность к нему. Юстицкий мог повторить за М.К. Соколовым: «сейчас „волнуюсь“ Пушкиным...» Слова эти М. Соколов написал уже из лагеря в 1940-м году. Валентин Юстицкий творчески «взволновался» Пушкиным уже в середине 1930-х, когда широко готовился несколько странный юбилей: столетие гибели поэта. Годом Пушкина был обозначен заклятый 1937-й.

Видимо, «отцу народов» срочно нужен был единый буквально всех, поистине общенародный шумный праздник, отвлекающий от разгула репрессий и вызванного ими цепящего ужаса, охватившего множество людей.

Уже в 1936-м году развернулась по всей огромной стране подготовка к этому празднеству. Естественно она захватила и художников: готовились живописные, скульптурные и графические портреты Пушкина. Особенно активно обсуждались проблемы массового издания, а также достойного иллюстрирования его произведений. Любопытно и показательно, что об этом думал и говорил талантливый живописец и график Николай Тырса, выступивший с докладом «Иллюстрация и творчество» в ноябре 1936 года на совещании художников, искусствоведов и писателей, посвящённом обсуждению новых иллюстраций ленинградских художников к произведениям А.С. Пушкина. Отмечая, что «иллюстраций к Пушкину мало» что он «почти не иллюстрирован», надеясь, что к юбилею их будет гораздо больше, докладчик при этом осуждал попытки пойти по линии вторичных, чисто биографических реалий, когда художники вместо фотокоргов едут в Михайловское, Тригорское и по прочим пушкинским местам. Тырса настаивал на необходимости обратиться к существу пушкинского художественного творчества, к необычайно сложным и запутанным проблемам его общественной и частной жизни.

«Почему бы не взяться за само творчество Пушкина? Почему бы не посотрудничать — осмелюсь так выразиться, — с ним, с Пушкиным? Мне кажется, например, что подлинное переживание Пушкина можно получить вместо Михайловского и Тригорского, в томе его писем, в этой замечательной книге, которую держишь в руках, как кровоточащее сердце, и по прочтении которой уже навсегда думаешь о Пушкине, как о родном человеке. Мне кажется, что весь зрительный материал, который целесообразно складывается в образ, художник впитывает постоянно, а не только тогда, когда срисовывает стул, на котором сидел Пушкин». «Конечно, иллюстрирование — не пересказ текста. Текст любого автора должен пониматься свободно. <...> Дело не в том, как художник трактовал текст, а вышло ли это художественно, передал ли автор своё отношение к тексту». <...> «Мне кажется, гораздо плодотворнее и ближе к цели вести иллюстрирование Пушкина путём серии рисунков, в которых вдруг где-то может проглянуть подлинный Пушкин».

Трудно сказать, знали ли Валентин Юстицкий или тот же Михаил Соколов эти рассуждения ленинградского художника. Но, видимо, принципы свободного иллюстрирования по мотивам творчества поэта или писателя были, как говорится, «у времени в крови». Уже отмечалось рассуждение Ю.А. Русакова о циклах свободных иллюстраций Анри Матисса. Не менее наглядный пример приводит другой современный исследователь М. Климова, повествуя о творчестве швейцарского мастера Ганса Эрни, который был гораздо моложе не только М.К. Соколова, но и В.М. Юстицкого. Живя и работая в совершенно иных условиях, он, естественно, мог позволить себе быть ещё своевольнее их в обращении с любым текстом. «От Эрни было бы напрасно требовать буквального и почтительного иллюстрирования книги. Он редко удовлетворялся ролью комментатора — хотя бы и проникновенного — авторского текста. Его привлекает другой тип иллюстрации, существующий на равных правах с текстом. Эрни предпочитает создать цикл, живую последовательность образов, связанных друг с другом теснее, чем с литературным повествованием. Его иллюстрация не столько воплощает литературный образ средствами пространственного искусства, сколько создаёт ему свободную аналогию. Его рисунки живут сами по себе и вступают в контакт с текстом лишь изредка, когда этого требует логика графического цикла. Но эти мгновенные соприкосновения литературы и графики порой стоят более тесных связей — они вскрывают внутреннее единство текста и рисунков очевиднее, чем это было бы при их непрерывном сочетании».

Часто пишут: имя рек такой-то — **художник** и человек. О Юстицком следовало бы всегда говорить в обратном порядке: «**Человек** и художник». Акцентирую именно личные качества его натуры: вне контекста его жизни само творчество Юстицкого-художника не понять. И Пушкина тоже:

«Переживания Пушкина-человека оказывали исключительно мощное воздействие на его творчество», — отмечал в своей биографии поэта Ю.М. Лотман. Творчество того и другого очень разнообразно и вместе с тем удивительно едино. Не случайно оба они исповедовали абсолютную свободу жизненного поведения и — как её результат — полную раскрепощённость творчества. Как и у Пушкина, душевная молодость художника затянулась, пожалуй, до самой кончины. И авторская интонация поэта, звучащая в его стихах, — это и собственная его интонация, органически отзвучная поэтовой. Неведомы его высказывания о Пушкине, но думается, они звучали бы близко к определению М.К. Соколовым своего отношения к поэту поздней осенью 1940 года: «Пушкин — мой любимец, „мой жизненный спутник“ и, наконец, Пушкин — моя мера». Отсюда и погружённость его воображения в реалии пушкинской поры, его поэтику, и своевольная динамичная манера изображения, и его ритмика близкая звучанию пушкинских стихов.

Книга Абрама Эфроса о рисунках Пушкина, вышедшая в 1933 году, инспирировала, увлечение ряда советских графиков его раскованно-непроизвольной манерой рисунка. Неповторимое обаяние ритмики и стилистики этих как бы случайных перовых набросков оказалось очень заразительным. Широкое распространение в те годы импровизационного и острого перового рисунка непреложно об этом свидетельствует. Естественно, это сказалось достаточно ярко в иллюстрационной графике пушкинской поэзии: «Думать о пушкинских стихах — значит вызывать в памяти его графику, так же, как рассматривать его рисунки, — значит мыслить о его поэзии», — утверждал в своей книге Абрам Эфрос.

Это средство хорошо почувствовал Николай Кузьмин в цикле иллюстраций к пушкинскому роману в стихах: «Дерзновенная мысль проиллюстрировать Евгения Онегина зародилась у меня осенью 1929 года в Саратове, когда я был на курсах переподготовки комсостава. Там, в „военном городке“, каждый вечер я уходил в библиотеку и читал „Евгения Онегина“. Там-то я прочитал впервые по-настоящему этот роман». В стремлении этого художника освободиться от наработанных штампов в трактовке романа ему помогали и профессиональные пушкинисты (прежде всего, М.Я. Цявловский), а также публикации В.В. Вересаева «Пушкин в жизни», Н.С. Ашукина «Живой Пушкин».

Сознательно или нет, но он не упомянул ни книгу Абрама Эфроса, ориентирующую его на стилистику пушкинского рисунка, ни подсказки своего приятеля Владимира Милашевского — иллюстрировать именно лирические отступления. Впрочем, и книга Абрама Эфроса, и идея Владимира Милашевского возникли несколько позднее, когда работа над циклом иллюстраций к стихотворному роману уже шла. И к тому времени художнику, по его словам, уже открылся автобиографический смысл многих строк пушкинского романа, а потому и обращение к рисункам поэта, и к его лирическим отступлениям, занимающим в нём очень уж значительное место, обрели для иллюстратора особое значение. Они помогали вернее передать и душевно-духовный склад Пушкина, и приблизиться к стилистике и ритмике его поэзии и графики. Не зря бытует представление, что главным героем этого стихотворного романа стал сам его автор.

Художников-иллюстраторов нередко сравнивают с музыкантами-исполнителями, с переводчиками поэзии и прозы, ибо у всех стоит проблема художественной интерпретации творчества других авторов. Здесь уместно вспомнить размышление Корнея Чуковского о незыблемых принципах художественного перевода: «Отражение личности писателя в языке его произведений и называется его индивидуальным стилем, присущим ему одному. Поэтому я и говорю, что, исказив его стиль, мы тем самым исказили его лицо». Говоря о «языке», следует трактовать это понятие не только как речь, но и как темп её и ритм, эмоциональную окраску, потенциальную метафоричность и символику, то есть понимать его не только как орудие повседневного общения, а именно как язык искусства. И не случайно книга о работе переводчиков названа им «Высокое искусство». Творчество талантливых иллюстраторов тоже вполне заслуживает такого признания.

Но тот же К.И. Чуковский одну из глав этой книги озаглавил: «Перевод — это автопортрет переводчика». Так и иллюстратор, стремясь не исказить творческую личность писателя или поэта, не должен прятать и собственное своё художническое лицо. Именно это отличало творческую манеру Юстицкого, который при всей своей отзывчивости и восприимчивости к чужому творчеству всегда был обострённо-субъективен в случаях претворения его в творчестве собственном. Это всегда было «сотворческое сопереживание», если воспользоваться терминологией Михаила Бахтина. Его раскованная и дерзкая фантазия была сродни пушкинской свободе воображения. Однако, как художник острой наблюдательности, он и в фантазиях своих верен увиденному и запомнившемуся. Этого требовала передача особенностей образности вербальной образностью визуальной с её наглядной, осязаемой глазом конкретикой.

«Тридцатые годы, предшествовавшие 1937-му юбилейному пушкинскому году, были отмечены особым подъёмом в нашем пушкиноведении. Нет нужды припоминать все названия вышедших тогда посвящённых пушкинской теме книг, статей, рассказов, фильмов, картин, рисунков, — многие из этих трудов вошли в Золотой фонд нашей культуры», — отмечал Н.В. Кузьмин. К нему постепенно прибавляется и графическая пушкиниана Юстицкого. Но это осложнено тем, что обширнейший цикл его пушкинских рисунков расплывён по различным коллекциям и, вполне вероятно, не все они уже обнародованы и доступны обозрению. Но всё же, относительная полнота их, сосредоточенная в коллекции А.С. Морозова, о которой уже шла речь, позволяет сделать некоторые предварительные предположения.

Уже говорилось о том, что на многих рисовальщиков и не только иллюстраторов Пушкина, начиная с середины 1930-х годов, оказали существенное воздействие опубликованные рисунки великого поэта с его черновиков. Глубокий и проникновенный исследователь пушкинской графики Абрам Эфрос, искренне восхищённый «летучими» рисунками поэта, писал: «В его рисунках не было ничего принудительного и важного. <...> Они обладали лёгкостью внезапной игры пера и воображения...» «Он рисовал, в самом деле, легко и бездумно. Он рисовал беззаботно. Он рисовал, как хотел бы писать. Он не усердствовал, не искал, не отделявал». Прямая перекличка с ними в графике Валентина Юстицкого.

Природу Пушкинского рисунка объяснить нелегко. В конце 1980-х довелось рецензировать замечательный альбом «Рисунки русских писателей XVII—XX века». Довольно точно сформулировал причину этих затруднений составитель альбома и автор текста к нему Рудольф Дуганов: Пушкинские рисунки «читать» несравненно труднее, чем рисунки Жуковского. Не только потому, что он делал их для себя, но и потому, что его контрапункт гораздо богаче и, главное, идёт на большей ассоциативной глубине». Об этом же задолго до него предупреждал и Абрам Эфрос: «Пушкинский рисунок — дитя ассоциации <...> иногда очень далёкой, с почти разорванной связью». И о том же: «Самое глубокое в его поэзии проецировано уловленным и запечатлённым в стихах тёмной творческой стихии»: «Среди бессвязного маранья/ Мелькали мысли, примечанья, / Портреты, буквы, имена / И думы тайной письмена». О рисунках Пушкина и сопутствующих его стиху ассоциациях Эфрос замечает, что они «дополняют варьируя, развивая образные возможности стиха». Стало быть, отражают, по сути, самую ткань его поэзии. Критик отмечает их разнообразие: от почти сюжетных до лишь намекающих на мотив стихотворений — «от изображений, близких иллюстративности, до образа, соединённого легко усвояемой ассоциацией».

Но ещё в пушкинские времена просвещённые люди верно понимали назначение иллюстраций. Не фиксируя фабулы, художник призван не повторять литератора визуально, а «домолвить карандашом то, что словами стихотворец не мог или не хотел сказать», — утверждал А.Н. Оленин, который с 1817 стал президентом Императорской Академии художеств. Такой подход открывал почти неограниченные возможности для свободной интерпретации поэтического текста, а стало быть, иллюстратор получал законное право на посильное сотворчество с писателем или поэтом, возмож-

ность быть оригинальным мастером в художественно-образном претворении текстов, а не просто ремесленным оформителем книг. Именно к этому всегда упорно стремился Валентин Юстицкий.

Сугубо сюжетный подход к пушкинской поэзии не слишком плодотворен, ибо, по очень точному замечанию Абрама Эфроса, «в иных его созданиях сила гармонии так велика, что смысловые ряды едва сквозят под музыкальным очарованием его фонем». А ведь это ставит иллюстратору пределы любой наглядно-семантической интерпретации: музыку стиха, которая апеллирует к подсознанию, никакой внешней фабулой не уловить.

Любопытно, что владелец коллекции, самочинно публикуя эти рисунки, проделал поистине титаническую работу в попытке сопроводить их созвучным поэтическим текстом. Он множество раз от корки до корки перечитывал десяти томное Собрание сочинений А.С. Пушкина, добывал и тщательно просматривал немало биографических книг, посвящённых различным этапам жизни поэта, многочисленные мемуарные и эпистолярные источники, хотя бы отдалённо связанные с ним. Нельзя сказать, чтобы кропотливый труд его был совсем уж напрасен: всё-таки десятки листов обрели вполне достоверную привязку к конкретным пушкинским текстам. Какое-то количество рисунков получило привязку вероятную, хотя и довольно сомнительную. Значительная же их часть оказалась неприкрепляемой ни к пушкинским поэзии, прозе и драматургии, ни к сколько-нибудь достоверным перипетиям его земного бытия. Да ведь и у самого Пушкина, согласно Эфросу, в редких рисунках ощутим «иллюстрационный характер», и существует множество сюжетов «не поддающихся отождествлению». Ведь вовсе не сюжетные рисунки выявляют то, что критик определял, как «эмоциональную первооснову творчества» гениального поэта. Задача иллюстратора — передать не столько сюжет, как стилистику литературных произведений, выразить преобладающую общую эмоциональную атмосферу произведения или всего творчества автора.

Юстицкий шёл именно таким путём. Его рисунки — свободные размышления и импровизации по поводу текстов или жизни поэта, в которых нет заботы о прямой связи с конкретным текстом или жизненным событием. Может быть, подобного мотива у Пушкина и вовсе нет, но он пушкинский по духу, пушкинский эмоционально, вполне соответствующий ментальности поэта. У Пушкина художник искал нечто созвучное собственным своим чувствам. И экспрессия пушкинского стиха оживает в экспрессии графических листов Валентина Юстицкого. Обнаружить содержательно-смысловые связи между конкретными рисунками и текстами Пушкина не всегда возможно. Ведь то, что именуют «эмоциональным содержанием», пересказать буквально едва ли вообще реально.

Здесь, пожалуй, снова стоит обратиться к опыту М.К. Соколова, ибо, в отличие от Юстицкого, сохранились не только циклы его иллюстраций и научное осмысление принципов его работы с текстами, но и собственные раздумья обо всём этом старшего мастера, опубликованные годы спустя исследователями. Переключка этих талантливых художников оказывается важной и для понимания той атмосферы, в которой они творили, и для осмысления существа их подхода к иллюстрированию. Михаилу Соколову, как и Юстицкому, тоже оказывается более важным не столько выявление литературной фабулы конкретного произведения, сколько общий эмоционально-стилистический строй творчества писателя или поэта.

Т.А. Лебедева в статье «М.К. Соколов — иллюстратор», рассуждая об обширнейшем цикле рисунков этого мастера к различным произведениям Диккенса, в которых нет точного совпадения с конкретными текстами, ибо они вовсе не были ориентированы на то или иное издательство, приводит фразу из письма этого мастера Н.В. Розановой (март 1945 г.), воплощающую, по её мнению, его творческое кредо художника-иллюстратора: «В иллюстрировании писателя важен дух его, а не протокольность момента». Исследовательница цитирует и соколовское рассуждение из другого его письма той же Н.В. Розановой и тоже 1945 года, но уже не марта, а первых дней мая. Речь он ведёт о тех рисунках, когда, отходя далеко от конкретного текста, он подписывал листы просто — «К Диккенсу»: «Ведь для меня всегда дорого в работе — суть вещи — если это Диккенс, то изо-

бражение воспринималось бы как Диккенс, хотя момента такого во всём Диккенсе не было. <...> Я считаю это единственно верным решением», — писал он. Сходный принцип иллюстрирования в пушкиниане Юстицкого.

Это невольно почувствовал и Андрей Морозов, подбиравший конкретные тексты к его рисункам. Иногда их оказывалось от двух-трёх до семи к одному листу, ибо в основном они — к Пушкину вообще, как у М. Соколова — к Диккенсу. Давая в своей публикации ко множеству рисунков Юстицкого по несколько пушкинских текстов, коллекционер явно не притязает на категоричности своих интерпретаций конкретного рисунка. Прямой соотнесённости с любым из этих текстов в таких рисунках чаще всего нет или обнаружить их пока не удаётся, а потому попытки их буквально расшифровать их, видимо, обречены на неудачу.

В сущности, так обстоит дело и с упорными попытками разгадать скрытый смысл буквально каждого из пушкинских рисунков. Особенно настойчиво, превращая исследование в расследование (дознание), иные авторы пытаются непременно определить буквально каждый из множества его графических портретов, забывая пронизательное эфросовское предупреждение: «К миру современников Пушкин прибавил облики людей, созданных его графической фантазией. <...> Он общался с ними, как с живыми». О том же и замечание Сергея Гессена, уважительного критика этой книги А.М. Эфроса: «Переоценка значения пушкинской графики влечёт за собой ложные и ничем не обоснованные выводы, приводя подчас к подмене документальной биографии поэта продуктами творческого воображения исследователя».

А поэтому, находясь на нынешнем уровне изучения пушкинианы Юстицкого, и не стоит давать конкретные названия множеству подобных его рисунков, ограничиваясь указанием: «К Пушкину», не отягощая себя произвольными домыслами. В сущности, другие коллекционеры, публикуя рисунки этой серии, так и поступают, давая или в подписи безликое «Без названия» или визуально и так очевидное: «Пушкин и барышня с букетом», «Пушкин и всадница», «Пушкин и обнажённая», «Пушкин, дама и гусар» и тому подобное.

Ещё в 1938 году, незадолго до ареста, у Михаила Соколова возникали те же самые проблемы с издательствами, что у Юстицкого. Но и освободившись по болезни из лагеря, художник, оказавшийся к труднейшей жизненной ситуации, всё же оставался верен себе: «Я хочу не только петь, я хочу петь свою музыку» (сентябрь 1945 г.). Тоже прямая переключка двух талантливых мастеров, умученных тоталитарной системой физически, но душевно так и не сломленных. И Соколов, как и Юстицкий, в какие-то моменты лагерной жизни получал возможность писать на толстой фанере пейзажи натюрморты и «скачки». И, как у Юстицкого, графика его — вовсе не подспорье живописи, она самодостаточна, а не служебна. Как и Юстицкий, М. Соколов любил живопись Адольфа Монтчелли, также как он, увлечённо изображал летящих всадников и вообще лошадей. И ему были присущи дар импровизации и техническая виртуозность, стремление визуально воплощать литературные импровизации. Натуру каждого из них отличало сочетание чувственно-эмоционального начала с живым активным интеллектом, стремление в иллюстрациях не только к внешней маэстрии, но и к угадке эмоциональной заряженности авторского текста.

Есть ещё одна черта, роднящая этих двух талантливых мастеров, успешно работавших в живописи и графике, — это богатство и смелость воображения. Серьёзный и глубокий искусствовед Н.М. Тарабукин, в прошлом ученик М.К. Соколова, в своём докладе в ГАХНе «Колористичность и живописность в работах художника Михаила Соколова» (1929) рассказал о том, что в живописной серии «Старая Москва» была «изображена приземистая, сросшаяся с землёй ветхая церковь, окрашенная в какой-то трудно определимый красноватый цвет. Какая из церквей изображена?» — спросил он художника?

Тот лукаво посмотрел и ответил: «Московская! Ведь это синтез. В действительности такой, может быть, и нет. Но она всё же, московская». Тарабукин восхитился: «Вот достойный ответ художника, мыслящего образом. Что убеждает в картине? Её жизненность. Она не списана с действитель-

ности, но она живёт, подобно действительности. Перед зрителем образ, то есть неизбежно живое, ибо образ рождается». В статье «Искусство М. Соколова» исследователь его творчества Н. Третьяков справедливо отмечает: «Он создаёт множество родственных вариаций, идёт к цели на ощупь, полагаясь на удачные находки случайной импровизации». Критик почти повторяет высказывание самого художника в одном из писем Н.В. Верещагиной: «Я на одну тему делаю много вариаций, и это совсем не повторение — это мой способ овладения темой...» Думается, что Валентин Юстицкий мог бы на законном основании повторить подобное признание. Стилистические устремления их в чём-то неуловимо перекликаются.

В аналогичной позиции Юстицкого разгадка основного характера данного цикла: его тогдашняя погружённость в пушкинскую эпоху, в реалии повседневной жизни той поры, в поэтику его стихотворений и прозы — настойчивое субъективное вживание в существо самой поэтической материи пушкинских творений. И это совершенно очевидно в его рисунках. Лишь ассоциативно связанные вовсе не с конкретными произведениями, а с общими чертами творчества, они отзвучны характерной интонации его поэзии, самой музыкальной вибрации пушкинского стиха. Вроде бы листы совершенно самостоятельные, каждый вполне самодостаточен, но глубинно они связаны между собой единством общего замысла. В этой бесконечной вариативности близких мотивов проглядывает творческая расточительность художника, свободно импровизирующего на заданные мотивы. И в основе её лежит безудержное, стремительное и экспрессивное самовыражение самого Юстицкого. А потому верная суммарная характеристика здесь гораздо плодотворнее дробной описательности при перечислении буквально всех рисунков серии.

«Выразительность, выразительность и ещё раз выразительность — вот единственная доблесть рисунка», — прокламировал один из лидеров группы «13» и признанный теоретик её Владимир Милашевский. Валентин Юстицкий, отличавшийся врождённым артистизмом художественного мышления, в своих листах пушкинской сюиты вполне соответствовал этому определению. Его ненатужный, летучий рисунок, его пластическая активность, смелая энергия штриха, предельный лаконизм обобщённых форм сродни манере пушкинских рисунков, основному характеру их изобразительно-выразительных средств. Он выражал в них скорее стилистику пушкинских творений, их эмоциональное звучание, нежели повествовательные мотивы, и, отталкиваясь от его текстов, передавал собственные свои представления о жизни той эпохи. Выставка в ГМИИ рисунков В.А. Милашевского из собрания Воронежского художественного музея называлась «Иллюстрация, как верность стилю». В ещё большей мере это название приложимо к пушкиниане Юстицкого: её отличает верность стилю поэта и верность собственной стилистике. Так уж случилось именно в коллекции Андрея Морозова, где сконцентрировалась самая обширная часть этой серии рисунков, явно доминируют те, где отчётливо проявился не столько собственно содержательно-смысловой подход к иллюстрированию, сколько эмоционально-стилистический, где сюжетные прямые переклички изображения со словом сменились скорее их чисто ассоциативной близостью. Но именно такие листы и наиболее интересны в собственно графическом отношении.

Неугомонный обновитель своей стилистики, Юстицкий, видимо почувствовал, что именно эмоционально-метафорический способ иллюстрирования в большей мере обнаруживает наличие психологического и творческого избирательного сродства его самого, как художника-интерпретатора с поэтом. Ибо в подобных листах, сберегая свежесть собственного своего графического прочтения текстов и сохраняя их стилистическую и эмоциональную окраску, он отражает пушкинскую скоропись, «избыточную энергию» его письма и рисунка, то, что Абрам Эфрос называл «пафосом экспромта». Они и делались, вероятно, в один присест. Динамическая выразительность этих стремительно набросанных листов Юстицкого, прихотливая виртуозность его линий и штрихов передают пульс пушкинской стилистики, открывая самое сокровенное в ней, ибо дух поэта гораздо важнее для художника, нежели сюжеты его стихотворений или прозы — не зримая точность

передачи текста волнует иллюстратора, а передача его эмоционального звучания. И не так уж просто восстановить ход творческой мысли художника в этих рисунках, лишь ассоциативно связанных, не столько с конкретными произведениями, как с общими чертами пушкинского творчества, отзвучных характерной интонации его поэзии. Как утверждал в своей статье «Иллюстрация» (1923) Юрий Тынянов, «никто не может отрицать права иллюстраций на существование в качестве самостоятельных произведений графики».

Таковыми они остаются у Юстицкого и в тех случаях, когда он приоткрывает мотивы конкретного произведения с помощью значимого визуального намёка, играющего роль локально-сюжетной привязки к конкретному тексту. Увидев на рисунке Юстицкого конного богатыря у шатра Шамаханской царицы, сразу вспоминаешь пушкинского «Золотого петушка», а медведь у постели спящей девушки явно намекает на сон Татьяны Лариной из его «Евгения Онегина». Человек, стоящий у клетки и улетающая птица явно намекают на стихотворение «Птичка» 1823 года, а пишущий монах в келье ассоциируется с Пименом из драмы «Борис Годунов». Мужчина, разглядывающий игральную карту и очертания умершей старухи на фоне, как бы воскресающей в воображении игрока, пробуждают в памяти персонажей «Пиковой дамы», а воротившийся домой Пушкин и женщина с младенцем на руках (другой ползает на полу) — явно намёк на строки его «Послания к цензору» («Жена и дети, друг, поверь — большое зло...»). Ряд скабрёзных рисунков, где художник представляет конкретно-образное воссоздание весьма пикантных ситуаций, бесспорно, перекликается с пушкинской «Гаврилядой», а почти столь же «рискованные» сценки, судя по характеристикам персонажей, относятся к поэме «Руслан и Людмила».

Никаких сомнений не вызывают рисунки «Сказке о рыбаке и рыбке», особенно с изображением тощего старика с неводом, в котором трепыхается рыбка, и стоящей, как монумент, на высоком берегу старухой, что-то властно указующей ему. Неоспоримы и листы к «Сказке о Попе и работнике его Балде», где Балда даёт шёлчок главному чёрту, заметно смахивающему на В.И. Ленина. Наверняка к пушкинскому «Дон Жуану» условный рисунок, где ангел, слетающий с небес, поражает нечестивца около лишь слегка обозначенной статуи командора. Черти, преследующие сзади и спереди сидящего на лошади юного поэта, вероятнее всего по мотивам самого раннего из сохранившихся произведения четырнадцатилетнего Пушкина «Монах», Песнь 3-я (1813). Можно предположить, что изображённый Юстицким стремительно мчащийся вслед за бегущей собакой всадник, целящийся из ружья в летящую птицу, навеян строками из той строфы «Евгения Онегина», которая была напечатана лишь в первом его издании (глава четвёртая): «У всякого своя охота, / Своя любимая забота: / Кто целит уток из ружья, / Кто бредит рифмами, как я...» Сам заядлый охотник и страстный любитель лошадей, он, видимо, не мог отказать себе в удовольствии графически воплотить этот мотив. Во всех этих случаях, как и в ряде других, коллекционер, напечатавший рядом с репродукцией этого рисунка рисунком пушкинские строки, пожалуй, ничуть не ошибся: очень уж ложится каждый рисунок на текст, а может, напротив — текст на рисунок.

Есть доля вероятности в предположении А. Морозова, что озорной и явно фантазийный рисунок Юстицкого, изобразившего Пушкина в шляпе и с рюмкой в руке, мчащегося на сильно удлинённой лошади, чтобы на её спине во весть рост разместились обнажённая девушка. Его ссылка на строки из пятой главы «Евгения Онегина»: «За ним строй рюмок узких, длинных, / Подобных талии твоей, / Зизи, кристалл души моей, / предмет стихов моих невинных, / Любви приманчивый фиал, / Ты, от кого я пьян бывал!» Вполне вероятна, и почти недоказуема разом. Тогда как рисунок, изображающий Пушкина всадником с рюмкой обращённой к летящей Музе, таких сомнений не вызывает: строки его юношеского стихотворения «Мечтатель», обращённые к музе «О будь мне спутницей младой / До самых врат могилы» раскрыты визуально. Тем более что Муза до конца оставалась верной мечте поэта. Столь же убедительно ложится на строки из пушкинских «Бесов» и рисунок Юстицкого изображающий поэта в кибитке, которую бешеная тройка несёт во весь опор сквозь буран, увозя от кружащихся вокруг бесов, примнившихся и кучеру, и автору стихов.

Подобные примеры нетрудно умножить. Касаются они не только изобразительной трактовки пушкинских произведений, но и событий его жизни. Наглядный пример рисунок, где растерянный, робко оправдывающийся Пушкин, уронивший рукопись стоит перед императором, а унтер-пришибеевского типа государь грозит ему кулаком. Или другой рисунок, где изображён Пушкин, подъехавший на коне к пограничному столбу, а некий полицейский чин протягивает ему конверт с гербовыми печатями, где вероятнее всего, значит, что он всё ещё остается, если воспользоваться сленгом советской поры, «невыездным». Думается, А. Морозов верно подобрал строки из пушкинского стихотворения «К Языкову»: «И я с весёлою душою / Оставить был совсем готов / Неволю невыходных берегов. И что ж? Гербовые заботы / Схватили за полы меня, / И на Неве, хоть не охоты, / Прикованным остался я».

Любопытнейший пример многоаспектной иллюстрации к стихотворению «Деревня», написанному ещё двадцатилетним поэтом. Юстицкий нарисовал взъерошенного, широко шагающего Пушкина, возбуждённо декламирующего призывные стихи. За ним от собора на грузном тяжело ступающем коне едет военный с палашом в руке (возможно император). Можно назвать множество строк в этом стихотворении, которые внутренне отзвучны изображённому. Художник иллюстрирует не один какой-нибудь эпизод, он стремится выразить эмоциональный заряд всего произведения, характерного для пушкинской поэзии той поры, передать не столько те или иные сюжетные мотивы, а стилистику текста, его индивидуально-выразительные особенности, выразить своё понимание многозначности пушкинских текстов.

Повторяю, такого рода примеры составляют явное меньшинство в рассматриваемой здесь личной коллекции. Даже и в этих немногих примерах становится очевидным, что повествовательные функции иллюстраций, рассказы о событиях текста утрачивают для этого художника первенствующую роль. Ему важно другое: переводя фабульные задачи на второй план, избегая подробной описательности, он стремился, чтобы читатель-зритель силой разбуженного рисунком воображения самостоятельно домыслил сюжетно-фабульную ситуацию произведения, а главное — верно ощутил его эмоциональный тон. В большинстве же своём рисунки эти свободны от задачи с визуального сопровождения конкретного текста. Это свободная интерпретация самого духа поэзии Пушкина, её преобладающей ритмики и стилистики. Поэтому многие из таких его рисунков обречены быть неразгаданными в их отношении к конкретному тексту: они ведь к «Пушкину вообще...».

Юстицкий не толкователь пушкинских произведений, а скорее «сочитатель», работающий в соавторстве с чутким к поэтике рисунка зрителем. Он стремится к совпадению с ним не в понимании тематики и сюжетики, а самого духа Пушкинского творчества. Не задумываясь о проблемах полиграфического конструирования книжной формы, оставаясь в пределах образного иллюстрирования, он задумывался о том, как перевести на графический язык поэзию и прозу, передать визуально вербальную стилистику. А о существенном различии конкретности в словесном и изобразительном творчестве толковал Ю. Тынянов ещё в самом начале 1920-х годов.

В коллекции А.С. Морозова много рисунков, показывающих поэта в буднях его деревенской жизни, когда персонажем всей графической серии становятся не герои пушкинской поэзии и прозы, а сам поэт. Как бы длинная кинолента, то неторопливо движущихся, то стремительно пронесшихся кадров. В них нет определённой фабулы, отдельного эпизода из биографии Пушкина, а есть стремление образно воссоздать общую атмосферу жизни поэта.

В деревне Пушкин почти не слезал с лошади: «я провожу верхом в поле всё время, когда я не в постели». Да и в пору южной ссылки его любимым занятием была верховая езда. «Наездник смиренного пегаса» и в обыденной жизни любил гарцевать на коне, обладая достаточным наездническим опытом, не чурался стремительных скачек, что отразилось и в его собственной графике. Пушкинский рисунок буквально летящего всадника на черновике рукописи стихотворения «Делибаш» мог бы служить эпиграфом почти всех «деревенских» рисунков Юстицкого из обширного морозовско-

го собрания. Они представляют собой единую сюиту с вариациями тематически близких листов, которые отличает их внутренняя пружинистая напряжённость при видимой лёгкости стремительного движения пера. Стремительно скачущие наездники и целые кавалькады всадников и всадниц на лесных и полевых дорогах. Нередко изображены в них обнажённые дамы верхом или встречные крестьянские девки и молодые бабёнки голышом — почти в каждом рисунке.

Юстицкий явно не был лишён той пылкой чувственности, которая с юности и до гибели была в высшей степени присуща его герою, воспевавшему «Любви безумную тревогу». По-пушкински раскованно-античное восприятие всемогущего эроса, присущее и художнику, было в годы нэпа обострено в общественном сознании, уставшем от трагического напряжения первых революционных годов. Гедонистическое мироощущение пришло на смену суровости и аскетизму. Эпикурейское жизнелюбие, интерес к чувственной, эротической стороне жизни обострился. Пушкинское «пью жадно воздух сладострастья» находило достаточно широкий общественный отклик к середине 1920-х годов. А к началу 1930-х снова повеяло суровым аскетизмом. На этот раз скорее имитированным, псевдореволюционным.

То, что Юстицкий и в середине 1930-х шёл в этом против волны, связано не только с лично-биографической его ситуацией той поры, но и с его неиссякаемым вольнолюбием, нежеланием подчиниться общественному диктату. А Пушкин с его «повышенной эротической чуткостью», отмечаемой и современниками, и биографами, всегда воспевавший «восторг и дерзость наслаждений», давал художнику широкие возможности визуальной реализации подобных настроений: «Предметы страсти менялись в пылкой душе его, но сама страсть его не оставляла», — вспоминал о поэте его младший брат Лев Пушкин. Не чуждое его жизнелюбивой натуре повышенное женоловие сказалось в пушкинских рисунках в большом количестве профилей тех дам, чьим небезгрешным любимцем и ему доводилось порою бывать.

Юстицкий похож, не отличаясь беззаботной неразборчивостью, свойственной Пушкину, но постником в этом деле тоже не был, всегда оставаясь вполне эмансипированной личностью. Многие рисунки его отмечены нарочитой ненормативностью и свободой эротического воображения. Нередки в них и отзвуки «фаллического культа». Впрочем, иные листы Юстицкого свидетельствуют скорее не столько о мужском «напоре», сколько о женской зазывности: обнажённые женские тела даны им не только в чувственно-грациозных, но и в откровенно эротических позах. Слегка иронически обыграны их фигуры с трепетно-изогнутыми линиями порывно извивающихся тел. Пушкинские «Минувшей резвости нескромные стихи», получают вполне адекватное графическое воплощение во многих набросочных листах художника. Не гонясь особо за выдуманной идеальной красотой. Юстицкий рисует не слишком-то стыдливых крестьянок из окрестных деревень, приветливо встречающих весёлого и доброго барина, возвышающегося, как правило, в седле. Обнажённые тела их, то стройные и гибкие, то плотные, крепко сбитые, дышат здоровьем и свежестью. Эротика художника, как и поэта — вовсе не похожа смакование «голенького» у дряхлеющих эротоманов: это откровенная грубоватая чувственность ещё полных жизненной силы и упоённой ею людей. Русская литературная и изобразительная эротика, не говоря уж о советской, развивалась полуподпольно не только вследствие государственных запретов, но также и потому, что отечественное искусство в подцензурной стране брало на себя функции политологические и идеологические. И стремлением психологически одолеть всякого рода табу, навязываемые властью, ту гнетущую атмосферу всяческих ограничений личной свободы хотя бы в сфере сугубо частной жизни, нарушая любые ограничения, и породили такую раскованность в трактовке эротической тематики. Эта раскрепощённость в середине 1930-х уже не была в нравах той жёсткой поры.

Среди листов этой группы есть несколько рисунков с изображением стремительного, буквально полётного движения пронсящих всадников. Они отмечены совершенно особой стремительностью — стремительностью как темой графического повествования, стремительностью самого

изображения, а не только изображённого. Они заметно выделяются спонтанной динамикой и выраженной экспрессией формы. Лаконично-экспрессивные рисунки эти дают как бы обобщающую формулу скачки. Они выделяются не только артистизмом художественного мышления, но выработанным артистизмом исполнения: легчайшее, но уверенное и стремительное касание пера к бумаге листа, ощущение полнейшей раскованности и свободы графического почерка, предельная скупость выразительных средств для достижения высокой экспрессии. Особенно впечатляет очень узкий и сильно вытянутый по горизонтали рисунок несущейся кавалькады семи всадников — сложнейшая миниатюрная композиция, созданная явно в один присест, без последующих поправок, доработок. За этим стоит громадный навык рисования «по воображению», которое мгновенно «считывает» любой его импульс, и стремительно запечатлевает его на плоскости листа.

Видимо, совершенно несправедливо осуждал его именно за это поборник натурального беглого рисунка Владимир Милашевский. Такие натурные или созданные по памяти рисунки у Юстицкого тоже были: один из них — скромный городской пейзажи есть и в собрании А. Морозова, но всё же гораздо интереснее фантазийные его рисунки: торжественное увенчивание Пушкина на Парнасе, Пушкин, сняв шляпу, приветствующий с лошади кентавра, Пушкин, стоящий с кнутом в руке на арене цирка, дирижирующий выступлением обнажённых наездниц, Муза верхом на летящем коне везёт приветствующему её Пушкину лиру. Непринуждённость его затейливых фантазий, словно походя рождаемых богатым и раскованным воображением, подкупает зрителя.

* * *

В морозовской коллекции рисунков Валентина Михайловича Юстицкого есть ещё две группы листов, никак не связанных с пушкинской проблематикой. Одну из них можно условно обозначить как пляжную. А другая — буквально несколько рисунков — отмечена нескрываемым ироническим отношением к советской действительности. Можно предположить, что обе они, особенно вторая, были более обширными, чем представлены у него. Но всё это на день нынешний, конечно, гадательно. Возможно, что эти работы отчасти автобиографичны. Они говорят сегодняшнем дне художника времени их создания. Ощущение своей неукоренённости в московской жизни, точнее сказать — на обочине её, он как бы компенсировал радостями летнего отдыха вдали от суетной столичной жизни, укрывшись на лоне природы от навязываемого массового единомыслия, с упоением предаваясь плотским удовольствиям, утехам полнокровной чувственности.

В большинстве этих, лишённых отрешённой идиличности, пляжных рисунков, заметно стремление к откровенной и достаточно острой подаче образа, ощущение жизнерадостной уверенности в своей желанности и в своих ещё не истощившихся силах. Эти рисунки, отмеченные столь непосредственной жизненностью, существенно отличаются от виртуознейших эротических фантазий в рисунках обширного цикла состарившегося Пабло Пикассо. Столь неприкрытая раскрепощённость воображения уже расходилась с существенно меняющимися нравами прочно утвердившейся тоталитарной эпохи. И дело не только в акцентированной демонстрации пресловутого «мужского достоинства», сколько в создании общей нарочито эротической атмосферы. Сюжеты их по тому времени достаточно сомнительные. Уже относящиеся к числу запретных. Прямо-таки по-пушкински, с его безоглядной откровенностью, не знающей ложного стыда: «Я нравлюсь юной красоте / Бесстыдным бешенством желаний...» Родство душ и в этой переключке. Однако Юстицкий всегда оставался Юстицким, не утрачивая прирождённого гедонистического начала, склонности к раскованному озорству, тяги к насмешливому скоморошеству. «Бес благоденственный скуки тайной...» (А.С. Пушкин) не одолевал его: трудности жизненные были, и они усиливались в тот период очень уж заметно, надежды таяли. Но ... скуки не было.

Её не допускала к душе непреходящая юность художника, затянувшаяся на всю его жизнь. Ей препятствовала и дерзкая нелояльность к властям предрержавшим, приведшая его, по слову

поэта, «В места по прозванию не столь отдалённые, / Хотя бы лежали за дальними далями...» (А.Т. Твардовский). Об этой насмешливой неприязни к отвердевающему режиму свидетельствуют немногие сохранившиеся рисунки по мотивам тоже вполне современной художнику советской жизни.

Васе они тоже густо пропитаны грубоватой эротикой. На одной из них — художник пишущий стоящую обнажённую модель, которая, подняв одну ногу, недовольно указывает ему пальцем на своё «причинное место». Другой лист, самый, пожалуй, невинный эротически, но не политически, изображает пышногрудых и крепконогих, девиц, бодро вышагивающих с развевающимися красными флагами явно «в означенную даль...» Она озаглавлена самим автором: «Три грации для нашей агитации». В третьем листе доблестный красный воин с винтовкой в руках «штурмует» убегающую, даже летящую в свободном прыжке крестьянскую девку, вооружённую серпом. В четвёртом не менее доблестный вояка в кубанке, при винтовке с приткнутым штыком на плече и с саблей в другой руке, расстегнув ширинку галифе, пытается «обиходить» почти сомлевшую от таких нежностей барышню.

Пятый лист достаточно загадочный. Именуется он надписью: «Царь Гондон», обрамляющей голову восседающего на троне бородатого абсолютного монарха с яблоком в руке над головой сидящей в центре трёх обнажённых «граций». Судя по опечаленным лицам её товарок, сидящих от неё слева и справа, именно она уже высочайше признана повелителем прекраснейшей из них. Державный Парис, как всегда, неоспоримо прав... Владелец коллекции предположил здесь (и вполне резонно) карикатуру на Сталина, ибо ясно читаются с двух сторон увенчивающей надписи небольшие изображения серпа и молота. И впрямь — в какой другой стране использовалась тогда эта символика? А к середине 1930-х годов советский диктор уже обладал всей полнотой самодержавной власти. Понятно, почему эти рисунки всплыли из затянувшегося «небытия» так поздно. Предполагаю, что таких гротесковых изображений современности могло быть и больше.

* * *

Судьба очень медленно и трудно складывающегося «юстицковедения» ещё окончательно не определилась. Сохранились ли его дореволюционные произведения ранней поры в Вильно, Париже, Москве, Костроме? Знаем ли мы всё (хотя бы основное) о его периоде саратовском от лабораторного экспериментаторства самых первых советских годов, до самых последних его работ. И много ли мы знаем о его внутренней жизни? Боль и горечь пережитого, их неизбывность, иллюзорность призрачной свободы по выходе в «большую зону», где тоже оказалось совсем не сладко.

Человеческая талантливость Юстицкого ничуть не уступала художнической. Он сумел сохранить и «душу живу», и творческий запал как за «колючкой» гулаговского архипелага, так и в чуть более просторной «зоне» расконвоированного своего бытия на рубеже 1940—1950-х. Конечно, искусство его существенно трансформировалось. Полотна его последних лет нельзя сопоставлять с долагерными: это как бы работы уже другого художника. Рождается серия импровизированных живописных спектаклей в духе не то Ватто, не то Монтичелли, отдалённо перекликающихся с «карнавальной феерией» картин Башбеук-Меликяна. Это любование красотой воображаемого с налётом таинственной недоговорённости.

Творчество Валентина Михайловича Юстицкого пережило годы запрета и относительного забвения». Оно трансформировалось в идиллическую, чуть ироничную мечтательность: «Мы уже дошли до буколик, / Ибо путь наш был слишком горек, / И бесплоден с временем спор». (Д. Самойлов). И снова оно вернулось к зрителям, ибо выдержало жестокое испытание реалиями трагической эпохи, а потому и займёт своё место в художественном наследии ушедшего столетия. Теперь это уже гарантировано. Но усилиями отдельных людей такое может случиться с куда большим размахом и полнотой. А главное — гораздо быстрее.

Трапезундская кофейня. (И.К. Айвазовский) *

* На сайте А.С. Морозова. 2018.

В своей блистательной статье «Романтический художник», предваряющей изданный Русским музеем альбом «Иван Константинович Айвазовский. К 200-летию со дня рождения» (СПб., 2016), Григорий Голдовский сразу же определяет непреходящую значимость и неиссякающую популярность этого знаменитого художника-мариниста в современном мире.

«Художник Иван (Ованес) Константинович Айвазовский (Гайвазовский, Айвазян), родившийся 17(29) июля 1817 года и умерший 19 апреля (2 мая) 1900 года, не нуждается в многословном представлении. Вряд ли найдётся сегодня в анналах русского искусства живописец, который, подобно Айвазовскому, был бы равно близок и ценим и неискушённым зрителем, и изощрённым любителем, и эрудированным профессионалом. Произведения Айвазовского пользуются неизменным коммерческим успехом. Его картинам обеспечен высокий спрос на международном художественном рынке, их разыскивают и многоопытные коллекционеры, и очевидные дилетанты. Полотна Айвазовского чаще работ других художников копируются и подделываются»¹.

Это в целом верное утверждение всё же требует некоторых оговорок: не все полотна прославленного мариниста ценятся достаточно эрудированными профессионалами. Что же касается неискушённого зрителя, то оно неоспоримо. Ещё в ушедшем столетии приятель мой Даниил Дондурей, тогда увлечённо изучавший зрительские предпочтения в сфере искусств, рассказывал о социологическом опросе молодёжи по этой популярной в ту пору тематике, если не ошибаюсь, в Калуге. Всё шло, казалось бы, вполне предсказуемо: самой популярной и действительно хорошо знакомой аудитории, как и ожидалось, оказалась музыкальная попса, за ней шли кинофильмы-боевики, тоже реально известные, потом молодёжные пьесы в театре, за ними следовали детективы литературные, а последним, естественно, оказалось изобразительное искусство. И здесь исследователи тоже угадали: самым любимым художником многие назвали Репина. Но всё внезапно изменил проверочный вопрос о самой любимой картине самого любимого живописца. Последовал совершенно неожиданный ответ — «Девятый вал». Поистине, это творение Айвазовского обрело для широкого зрителя бессмертие на века. Ну, и, конечно же, огромное количество созданных им полотен и широкое их распространение не только по территории нашей страны, но и буквально по всему миру тоже стали существенной предпосылкой его необычайной популярности.

*«Профессиональная привычка неукоснительно соблюдать технологические правила масляной живописи должным образом сказала на **состоянии сохранности** и численности художественного наследия мастера. Сочетание его высокой творческой продуктивности с хорошей сохранностью дошедших до нашего времени работ, а также их высокая стойкость к температурно-климатическим перепадам делают реальным предание о шести тысячах картин, созданных Айвазовским (именно это число приводят исследователи творчества художника)»²,* — утверждает Михаил Каменский.

И ещё одну оговорку хотелось бы сделать: действительно Айвазовского часто копировали (ещё и при жизни), как и подделывали многократно. Но стоило бы сказать и о том, что этот мастер довольно охотно (иные из них и не единожды!) повторял понравившиеся публике свои произведения, о чём свидетельствуют мемуаристы, историки искусства, да и сам Айвазовский признавался в этом. Упоминания о многочисленных повторях содержатся почти во всех изданиях, посвящённых его творчеству. А такой поворот существенно затрудняет определение авторской подлинности каждого конкретного полотна. Возникает также проблема первого варианта и авторского повто-

рения, а также копии, сделанной под его приглядом кем-то из учеников. И нередко всё это было создано уже при жизни художника, что делает менее надёжными исследовательские возможности чисто технологической экспертизы.

Отсюда, согласно Григорию Голдовскому, *«многократные попытки формализовать экспертно значимые признаки полотен знаменитого мариниста»*. И, по его словам, *«Многие из них — прежде всего технологического характера — усилиями разных специалистов и экспертов удалось выявить и сформулировать»*³. В сноске он указал изданную в 2002 году книгу, основанную на базе изучения феодосийской коллекции. Это исследование киевлян: В.И. Цитович, Л.Н. Лугина, Т.Р. Тимченко «Технология и экспертиза живописи И.К. Айвазовского» (Киев, 2002), а также и накопленную базу эмпирических данных в отделе технологических исследований Русского музея. К этому можно было бы добавить и публикацию сотрудницы ВХНРЦ имени И.Э. Грабаря Е.Н. Седовой «Принципы экспертизы произведений, приписываемых И.К. Айвазовскому» (Вопросы исследования, консервации и реставрации произведений искусства. М., 1984), а также публикацию её коллеги: Н.С. Игнатова «Проблема разграничения почерка И.К. Айвазовского и его подражателей» (III научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства»: материалы. М.: Изд. объединения «Магнум Артс», 1998. С. 65–71). Ну, и совсем недавнюю статью Н.Г. Минько «Новые исследования произведений И.К. Айвазовского из собрания Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля» в сборнике научных трудов этого музея, изданном в Омске в 2016 г. (С. 31–41).

*«Безусловно информативным для определения подлинности картин Айвазовского, — вполне резонно полагает Голдовский, — является их исследование в инфракрасной области спектра, позволяющее увидеть и вывести на монитор типичный подготовительный рисунок по грунту. Кстати, особенности такого рисунка, его наличие или отсутствие в живописном произведении — весьма важный атрибуционный признак. Он несёт ярко выраженный индивидуальный характер и труднее всего имитируется или подделывается. Для Айвазовского тип подготовительного рисунка — значимая составляющая творческого метода»*⁴.

А далее он опирается на «хрестоматийное» описание талантливым пейзажистом и серьёзным коллекционером с необычайно развитым знаточеским чутьём — Ильёй Остроуховым — самого характера художественного процесса Айвазовского, подробно воссоздавшее его манеру работы над картиной. Всё это действительно убеждает, но остаётся не слишком корректный, быть может, и вполне профанский, вопрос: а была ли вообще насущная необходимость столь талантливому живописцу-импровизатору делать подготовительный рисунок и для авторского повторения, имея завершённую композицию первоначального варианта? Необходим ли ему был подобный «композиционный ориентир», особенно при наличии «памяти, воображения и навыка», которые в этом случае гораздо менее необходимы, чем в случае, описанном зорким и очень приметливым Ильёй Остроуховым.

Голдовский, кажется единственный, кто в статье, не сугубо атрибуционной, всерьёз поднял вопрос о проблемах подлинности на примере необычайно масштабного, но художественно очень уж неравноценного, творческого наследия великого мариниста. Исследователь, перечисляя уже замеченные признаки его живописной манеры, характер фактуры, особенности лессировок, *«излюбленный пигментный состав его палитры»*, утверждает: *«Он практически всегда подписывал свои полотна!»* И вместе с тем сознаёт недостаточность этих данных для окончательного атрибуционного приговора. Ибо *«достаточно одного-двух достоверных исключений — „мутантов“, аутентичность, которых подтверждена незыблемыми документальными и провенансными данными, чтобы поколебать доверие к выводам сугубо технологической экспертизы»*⁵. И в этом он абсолютно прав.

Но подлинность вообще-то достаточно условно связана с подписью. Когда в 1970-е годы я активно паломничал по коллекционерам Москвы и Ленинграда, довольно часто приходилось

слышать: «А вот Левитан, Серов, Коровин и т.д. — подлинный, **хотя** и подписной». Но избыточно пиететное отношение к авторской подписи даже среди опытных музейщиков не вполне пока изжито. Можно привести любопытный пример почти абсолютно идентичного мотива с изображением отары овец с пастухами в час заката, известный пока лишь в семи вариантах, четыре из которых хранятся в отечественных музеях, два высветились на солидных аукционах, и один всё ещё в частном собрании: Великоустюгский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, 1857 г.; Челябинская областная картинная галерея, 1857 г.; Омский музей изобразительных искусств, 1858 г.; Аукцион «Сотби», 2011 г., № 5; Аукцион «Кристи», 1997 г.; Государственная Третьяковская галерея, 1860-е годы (ранее полотно находилось в частном собрании С. Горшина); собрание Э. Шагиняна. Ереван. Шесть из них подписные и датированные, а единственный вариант, неподписной и условно датированный, хранится теперь в Третьяковской галерее. Он был опубликован в её каталоге. И только в процессе подготовки юбилейной выставки к 200-летию И.К. Айвазовского, его авторство у этой картины было отвергнуто. Трудно предположить, что ожидает после серьёзной технико-технологической экспертизы, остающиеся пока «Айвазовскими» подписные и датированные варианты.

Опытные эксперты знают случаи, когда подпись скорее настораживает, нежели убеждает в действительном авторстве. Имитировать её куда легче, чем саму живопись. А цель этого одна: внушить веру коллекционеру-неофиту в фальсифицированное авторство. Что же касается провенансных данных, то Голдовский не случайно акцентирует их мнимую незыблемость, ибо не зря же опытный московский эксперт Иоланта Ломизе утверждала, что провенанс — последнее, из необходимого для атрибуции, ибо это — самое первое, чем всерьёз озаботится именно тот, кто изготовил подделку.

В Радищевском музее три картины Айвазовского. Одна, самая маленькая, пришла в 1885-м году от А.П. Боголюбова и имеет подпись: Aivazovsky. Другая — крупнее и без подписи — поступила в 1925 году из государственного музейного фонда (прежде Румянцевский музей), третья — огромная (194 x 301) и тоже без подписи — оказалась в музее в 1916-м по завещанию М.Н. Галкина-Врасского (ранее в собрании великого князя Константина Николаевича). Вот и думай тут о соответствии провенанса с подписью.

Две небольшие картины из нашего музея мне удалось посмотреть в 1985 году в составе персональной выставки Айвазовского в Москве, в залах Академии художеств. И обе они — как подписная, так и неподписная — смотрелись в общем ряду его многочисленных полотен вполне достойно. Всё-таки главным (хотя и не единственным!) критерием подлинности остаётся для многих само художественное качество произведения. Но в случае с Айвазовским и этот критерий не всегда вполне действителен: в его грандиозном творческом наследии сосуществуют неоспоримо подлинныя полотна, очень уж различные в смысле их эстетических достоинств, на что неоднократно указывали критики, исследователи, что откровенно признавал и сам художник.

Совсем не случайно Григорий Голдовский полагает, что *«единственный путь для обоснованного суждения — комплексное исследование, невозможное без учёта всех аспектов (источниковедческого, провенансного, сравнительного стилистического, и непременно технико-технологического), то есть предполагающее близкое и непосредственное общение с памятниками. Для изучения творчества Айвазовского такой комплексный подход особенно важен»*⁶.

*«Маринист Айвазовский по рождению и по натуре своей был художник совершенно исключительный, оригинальный...»*⁷, — как метко определил его В.В. Стасов, оказался замечен и оценён ещё в годы своей молодости. Творческие принципы Ивана Константиновича Айвазовского, казалось бы, давно уже верно определены и внятно сформулированы. Даже в лучших популяризаторских изданиях об истории отечественной живописи, рассчитанных на самого широкого читателя, они обозначены достаточно чётко и неоспоримо.

К примеру, в книге «Рассказ о русской живописи» Григория Островского дана продуманная, лаконичная и вполне убедительная характеристика живописи этого выдающегося художника-

мариниста. *«Он писал не только море: украинские степи, поросшие седым ковылём, чумацкие возы на крымских дорогах, прибрежные города и гавани; писал баталии, принесшие славу русскому флоту, сложнейшую оснастку парусных бригав и фрегатов передавал с такой точностью, что ни один капитан или боцман не мог найти ни одной ошибки. Но подлинным призванием И.К. Айвазовского было изображение морской стихии. Морских пейзажей Айвазовский создал несметное множество <...>. Писал легко и быстро, воссоздавая с виртуозностью многоопытного мастера безбрежную гладь моря, ласкового и спокойного в безветрие, грозного в непогоду, восходы и закаты на морских широтах, ревущие штормы и бури, волны, вздымающиеся до туч, и небеса, обрушивающиеся в пучину, хрупкие парусники в отважном единоборстве с разъярённой стихией, потерпевших кораблекрушение. Писал не с натуры, а по памяти и воображению, постоянные и долготлетние наблюдения, совершенное знание моря и прекрасная зрительная память имели решающее значение. Не всегда Айвазовский оставался на высоте своего дарования. В его громадном наследии есть полотна, в которых банальным мыслям и чувствам, образным и колористическим решениям отвечают столь же непритязательные и привычные, неоднократно повторённые приёмы и мотивы. И всё же не они служат мерой его значения в истории русской живописи. Судить об Айвазовском можно и должно не по его поражениям, а по бесспорным победам»⁸.*

В качестве наглядного примера этот автор приводит прославленные его полотна: сравнительно ранний, исполненный ещё романтической патетики, «Девятый вал» (1850) и одну из сравнительно поздних его картин «Чёрное море» (1881), трактуя которую, опирается на бесконечно цитируемое суждение о ней Ивана Крамского, известного как «строгий ценитель искусства и ревностный приверженец реализма».

«Девятый вал» я помню с детства по репродукциям — открыточным и «огоньковским», а «Чёрное море» впервые увидел летом 1956 года, оказавшись проездом в Москве в пору своего абитуриентства, когда наконец посетил Третьяковскую галерею. Картина эта, почти однотонная, лишённая броских цветовых эффектов, выдержанная в единой тональности, поразила меня своим суровым величием, переданным сдержанно и убедительно. В мерно нарастающем движении волн эта бескрайняя водная даль, медленно закипающая ожидаемой бурей, рождает впечатление неотразимое. А о Крамском в ту пору я знал столь же мало, как и об Айвазовском: помнил его «Незнакомку» и портрет молодого Льва Толстого со сверлящим пронзительным взглядом, о строгости же его художественно-критических суждений узнал лишь десятилетие спустя.

Через год, оказавшись в пасмурной зимней Одессе, я увидел абсолютно то же самое море Айвазовского. И с той поры, ещё весьма далёкий от профессиональных занятий историей изобразительного искусства, навсегда отдал предпочтение его полотнам, лишённым форсированной эмоциональности и нарочито ярких красочных эффектов. А потому с удовольствием прочёл мнение талантливого композитора и блистательного музыкального критика Бориса Асафьева — его эстетически и **психологически** убедительный пассаж: *«В гостиной, в салоне, в кабинете должны находиться картины, ничем не тревожащие сознания, но „дразнить“ (не волновать, а дразнить) чувство они могут. На этом „базисе“ получают громадный отклик, повсеместный и долготлетний, моря И.К. Айвазовского. Их много. И раздражений им миллион! Лучшие картины Айвазовского ещё дышат жизнью, хотя стихийное в них — в самых стихийных — всегда слишком „шикарно“ и эффектно, чтобы действительно звучать величием и ужасом интонаций разбушевавшегося моря. Очевидно, именно это свойство — от „воды“ Айвазовского и страшно, и приятно, и хоть оно и настоящее, а всё же мнимое, и страх поэтому не страшный — это свойство и было основной причиной исключительной притягательности его привычного для глаз мастерства»⁹.*

Об особенностях «воды И.К. Айвазовского» специально оговорился и влиятельный художественный критик Сергей Маковский, числящий этого живописца одним из эпигонов романтического пейзажа: *«Айвазовский (маринист весьма одарённый, но нарядно-пустой) умиллял больше всего*

тем, что вода его морей до обмана глаз похожа на воду...»¹⁰. Это и всё, что нашёл он возможным сказать о его творчестве в своей книге «Силуэты русских художников», посвящённой мастерам «серебряного века».

Сергей Маковский в этом своём суждении, несомненно, опирается на снисходительную оговорку очень ещё молодого Александра Бенуа, давшего на рубеже XIX—XX столетий общую пренебрежительную оценку «безобразной массе совсем тождественных, точно по трафарету писанных, большущих, больших, средних и крошечных картин» этого мариниста. Но тот же Александр Бенуа писал: «Айвазовский действительно любил море и даже любил как-то сладострастно, неизменно, и нужно сознаться, что, несмотря на всю рутину, любовь эта нашла себе выражение в лучших вещах его, в которых проглянуло его понимание мощного движения вод или *дивной прелести штиля* — *гладкой зеркальной сонной стихии*»¹¹. Александр Бенуа винит тогдашнее русское общество, а также современную мастеру художественную критику, не сумевшие поддержать лучшее в творчестве живописца и потакавшие его коммерческим наклонностям.

В самые первые годы работы в Радищевском музее, готовя курс лекций по истории русского искусства, невольно задумался о том, что влияние академических наставников Айвазовского в становлении его стилистики не столь существенно, как подспудное притяжение дозированной романтической патетики Карла Брюллова, мощнейшего размаха его творчества, ставших для начинающего талантливого мариниста пожизненным ориентиром. Приверженность Айвазовского такой стилистике оказалась сродни его ментальности. Вообще же понимание творческой эволюции Ивана Айвазовского весьма затруднено. Смолоду он чутко улавливал флюиды романтической эпохи, их влияние и на художников, и на тогдашнюю публику. Избыточная патетика оказалась востребованной не только в пору расцвета русского романтизма, но и гораздо позднее: вкусы широкого зрителя всегда отставали от исканий передового искусства. Отсюда устойчивая целенаправленность стилистических устремлений Айвазовского: художник, ориентированный на коммерческий успех, вынужден был считаться со сложившимся спросом. К тому же это полностью совпадало с его собственной увлечённостью такими поражающими глаз броскими цветоцветовыми эффектами.

Всеобщее признание и слава этого живописца очень рано далеко вышли за национальные границы — его ожидал быстрый успех на современном ему отечественном и международном художественном рынке. А потому вполне естественно, что он охотно тиражировал во множестве холстов мотивы и приёмы, приносящие ему успех у публики и многих собирателей живописи. Но при этом Айвазовский смолоду постоянно пристально наблюдал натуру, изучал полотна старых мастеров живописи. Творческий инстинкт порой уводил его весьма далеко от избыточно эмоциональных «штормов и бурь». Впечатления, полученные художником, как в родной Феодосии и других гаванях Крыма, так и от множества морских пейзажей Турции, Греции, Италии, Франции, Бельгии, Голландии, Англии, запечатлены им во многих черноморских и средиземноморских мотивах, пронизанных ощущением глубокой умиротворённости и покоя, той их чарующей красотой, на которой глаз художника был воспитан с самого раннего детства.

Живописец мастерски передавал в своих полотнах эти будничные мотивы, лишённые стихийного порыва и напряжённой цветовой экспрессии, но зато жизненно более убедительные, образно вполне достоверные. Это (при всей заведомой условности данного термина) — своего рода российский бидермейер, то есть стилистика, мягко противостоящая отвлечённой пафосности классицизма и необузданной патетике романтизма, — некое предвестие нарождающегося реализма. Иногда данное понятие применяют к произведениям В.А. Тропинина, А.Г. Венецианова и П.А. Федотова второй четверти XIX столетия, то есть как раз той самой поры, когда необычайно стремительно шло творческое становление И.К. Айвазовского, зарождалась его настоящая слава художника-мариниста.

Именно в эти десятилетия начиналось и активное становление отечественного художественного рынка, когда живописцы, скульпторы и графики могли ориентироваться не только на конкретного сиятельного заказчика, но и на анонимного любителя живописи. И не только ориентироваться на его непредсказуемый вкус, но и своим творчеством посылно формировать его, становиться отчасти законодателями художественной моды. Иван Айвазовский чутко уловил открывающиеся возможности, весьма успешно реализовавшись в меняющейся ситуации, связанной с появлением нового, куда более широкого потребителя живописного искусства.

Почти одновременно с экспрессивно-патетическими полотнами рождались у художника и такого рода «успокоенные» картины. Они изначально предшествовали романтической патетике, но также появлялись, как это теперь очевидно, практически до последних лет его жизни. По своему эмоционально-образному смыслу **эти две линии**, конечно же, очень различны, но, никогда между собою не пересекаясь, они сосуществовали у него параллельно практически всегда, очевидно ориентируемые на вкусы и пристрастия самых разных ценителей и собирателей его искусства. С наибольшей наглядностью запечатлены в его пейзажно-жанровых композициях и успокоенная гладь штилевого моря, и естественный ход, нерушимая гармония издревле налаженной, веками устоявшейся жизни прибрежных поселений. Лично мне такие мотивы — без нарочито броских эффектов, избыточной красочной насыщенности, построенные на тончайших нюансах преобладающего цвета, пожалуй, интереснее, нежели его бесчисленные бури и морские баталии. Догадываюсь, что многие чувствуют и думают иначе.

Творческий метод Айвазовского соответствовал природе его дарования и его ментальности, но при всей своей относительной стабильности, не был чем-то раз и навсегда найденным. Он эволюционировал, хотя и без рывков и резких перепадов. Живописец оставался верен себе, совершенствуя своё мастерство: его тематическая и стилистическая эволюция до смерти художника шла по этим двум направлениям одновременно. Без осознания этих факторов невозможно адекватное понимание его пути.

Во многих публикациях настойчиво повторяется мысль, что именно становление и расцвет передвижничества оказали плодотворное воздействие на стилистику Айвазовского, повернув художника к реалистическому видению. Такая трактовка эволюции его творчества, возникшая из-за идеологический веяний в отечественном искусствознании в середине двадцатого столетия, представляется несколько упрощённой. Забываются при этом особенности и характер творческих исканий эпохи русского романтизма, не только обременённого не до конца изжитым наследием академического классицизма, но одновременно чреватого и зарождающимся реалистическим видением.

Пресловутый «поворот» Айвазовского к жизненной достоверности под влиянием передвижников явно преувеличен: задолго до них он писал вполне реальные бытовые сценки и успокоенное тихое море, лишённое каких бы то ни было нарочитых композиционных и цветопластических драматизирующих эффектов. Смена манеры письма зависела у него всегда от характера выбранного конкретного мотива, и шла она лишь в соответствии с поставленной творческой задачей. Конечно же, совсем не заметить художественных завоеваний передвижничества пейзажа во второй половине XIX века, как и его широкого успеха и растущей популярности у русской публики, Айвазовский просто не мог. Но для зрелого, давно состоявшегося и необычайно успешного мастера, оказавшегося несколько в стороне от общего хода развития отечественного живописного пейзажа, это уже не имело определяющего значения: он был сформирован иной эпохой и развивался в совершенно другой традиции.

«*Возможное, но необычное было девизом романтиков*»¹², — отмечала в своей публикации об этом живописце Ольга Лясковская. И действительно, во многих значимых его полотнах ощутимо полное соответствие этому девизу. Однако, жизненно вполне возможное, но при этом весьма обычное,

охотно поэтизируется в произведениях лучших мастеров бидермейера. И огромное число картин прославленного русского мариниста, не только времени его ранней творческой зрелости рубежа 1840—1850-х годов, но также и куда более поздних периодов наглядно убеждают в этом. Конечно, эти полотна эстетически неравноценны — спору нет. Но разве его бесчисленные штормы и бури или морские баталии чем-то отличаются в этом отношении от них? Разве абсолютно все они художественно совершенны?

Лично мне такие мотивы, пусть менее масштабные и не столь уж эмоционально насыщенные, представляются не только более убедительными, но и более привлекательными, художественно более значимыми, эстетически сохранными в большом времени, когда притупляется острота звучных эффектов и обаяние маэстрийного их воссоздания на живописной поверхности холста. Быть может, именно поэтому и заинтересовался рассказом молодых сотрудниц отдела русского искусства Радищевского музея, посетивших собрание местного коллекционера по его приглашению. Услышать о сравнительно большом и характерном полотне столь популярного живописца, как Айвазовский, хранящемся в селении Усть-Курдюм, расположенном в полудне езды от Саратова, было всё-таки достаточно странно.

Должно быть, с подачи моих коллег и я получил приглашение посетить эту коллекцию. Честно говоря, меня привлекал не столько холст Айвазовского, как возможность посмотреть картины и этюды ряда саратовских живописцев 1940—1980-х годов, а также обширную серию рисунков 1936—1937 годов Валентина Юстицкого по мотивам жизни и творчества Пушкина. И, конечно, несколько произведений одарённых живописцев: репатрианта Николая Гущина, а также одного из группы «омских озорников» Николая Мамонтова, окончившего свой творческий и жизненный путь в Саратове. Ну, ещё двух работ одарённого пейзажиста Якоба Вебера, произведений которого, к сожалению, не было тогда в коллекции нашего музея. В наличие же подлинной работы Айвазовского как-то не очень-то верилось.

И впрямь, едва взглянув на эту картину, я понял, что где-то уже видел её. Сказал об этом коллекционеру. Он спросил: «Не в Омском ли художественном музее»? Сразу же я вспомнил, что лет пять тому назад, рецензировал каталог русской живописи из собрания этого музея, и в корпусе изображений, присланных мне для ознакомления электронной почтой, был среди других полотен мариниста и этот мотив. Омичи подарили мне потом экземпляр прекрасно изданного каталога, и, вернувшись вечером домой, я сумел сопоставить небольшую цветную фотографию усть-курдюмской картины с цветной репродукцией из этого каталога. Но что можно понять при сопоставлении двух не самых совершенных воспроизведений? Владелец картины Андрей Морозов абсолютно уверен, что у него подлинник. Не сомневаясь и в авторстве Айвазовского подписной и датированной 1852-м годом картины Омского музея, он предполагает, что одна из них (скорее омская!) вариант-повторение другой.

Так показалось и мне. Но лишь в том случае, если будет непременно доказано действительное авторство Айвазовского у морозовской картины.

Не настаивая несколько на абсолютной достоверности высказанного предположения о последовательности создания этих картин, не стал бы совсем сбрасывать его со счетов. Ибо есть для этого, быть может, не слишком уж значимые, однако не только косвенные, но и вполне ощутимые аргументы. Мой опыт активного паломничества по московским и питерским коллекционерам в 1970—1980-е годы свидетельствует о том, что они обладают более обострённым чутьём на подлинность или подделку, нежели музейщики (исключаю, естественно, музейных профессиональных экспертов), уверенные, что они работают с несомненными подлинниками, неслучайно оказавшимися в престижном музейном хранилище.

У частных коллекционеров такое чутьё вырабатывается в результате собственных ошибок на раннем этапе собирательства, когда почти неизбежно в их личные коллекции попадали работы

копийные, а то и заведомые подделки, исполненные достаточно искусно. Ведь не все из них обладают столь чуткой интуицией и колоссальной знаточеской выучкой Феликса Евгеньевича Вишневого, у которого поразительное чутьё на подлинность, казалось бы, заменяло ему цифровую рентгенографию, изображение в инфракрасном свете, пигментный химический анализ, графологическое и стратиграфическое исследования, анализ используемых средств. Но и ему, похоже, доводилось изредка ошибаться. Обширнейшая насмотренность, потрясающая память Вишневого на едва уловимые приметы персональной стилистики старых русских и европейских живописцев поразили меня с первой же встречи, как, впрочем, и собирательский его фанатизм.

Заметил и то, что коллекционеры, десятилетиями любовно собирающие картины, относятся к своим, особенно к недавно приобретённым, уж слишком пристрастно. Они всячески стремятся акцентировать их особую значимость в творчестве художника, явно отдают им предпочтение не только в сравнении с полотнами, приобретёнными их коллегами и конкурентами, но также и с экземплярами лучших музейных собраний. Иногда это бывает вполне оправдано, но, конечно же, далеко не всегда. Частные собиратели менее зависимы от идеологических поветрий и куда более расторопны, не скованы финансовыми ограничениями. Они нередко опережают музейные закупочные комиссии. Но в силу субъективности персонального вкуса и ошибаются куда чаще. Поэтому давно взял за правило относиться к их суждениям уважительно, но с долей осмотрительного скептицизма, стремлением к основательной фактологической проверке.

Никогда не стремился всерьёз заниматься экспертизой произведений искусства, особенно установлением безусловной подлинности авторства. Да и не было в этом нужды. В нескольких случаях аргументировал необходимость уточнить действительное время создания ряда полотен К.С. Петрова-Водкина, авторство которых никогда и никем не ставилось под сомнение. А ведь это — экспертиза совершенно иного рода — сугубо искусствоведческая (историко-художественная), вовсе не требующая обязательного технико-технологического анализа: при слишком малом временном отрезке он и не может иметь в ней решающего значения. Серьёзным опытом определения авторства старой живописи не обладаю. И не притязая нисколько на такого рода экспертные заключения, требующие совсем иных знаний и навыков, чем те, которыми обладаю я. Тем более что И.К. Айвазовский справедливо числится среди очень часто подделываемых художников. А потому установление подлинности его произведений превращается в серьёзную и не всегда легко разрешимую проблему. Особенно при активной циркуляции, как на стихийном, так и на организованном антикварном рынке, великого множества копийных и поддельных его работ (новейшие подделки пытаются мастерски «состарить»), а также немалого числа вполне качественных авторских повторов.

Поэтому писать что-либо об этой картине меня не тянуло. Ко всему прочему, круг моих научных интересов всегда был достаточно далёк не только от Айвазовского непосредственно, но и вообще от искусства этого периода, не говоря уже о специфике творчества живописцев-маринистов, о которой я специально никогда особенно не задумывался. С нею столкнулся лишь однажды в начале своего искусствоведческого пути. И вовсе не по своей воле: меня обязали написать предисловие к каталогу юбилейной выставки Алексея Петровича Боголюбова, которую в 1974 году подготовил возглавляемый мною, совсем недавно созданный в Радищевском музее отдел русского искусства. Тогда-то я впервые и обнаружил, что серьёзных фундаментальных монографических исследований творческого наследия не только этого, достаточно известного живописца, но и всемирно прославленного Айвазовского, не было, и сейчас, по большому счёту, пока нет.

Более того, автор специальной статьи «Романтические мотивы в русском пейзаже (проблемы иконографии)», опубликованной в журнале «Искусство» (1984, № 5), А. Кашук даже и вовсе не упоминает творчество И.К. Айвазовского. Ни слова об этом мастере в обширной концептуальной статье Е. Дёготь «Большой и малый мир в русском пейзаже романтической традиции».

(См.: Пространство картины. М., 1989. С. 104–138). Только пару абзацев уделил Айвазовскому в своём предисловии к большому альбому репродукций «Пейзаж в русской живописи» (М., 1972. С. 10–11) А. Стерлигов, в основном повторив общеизвестное. Не случайно современный исследователь творчества этого всемирно прославленного мариниста констатирует с горечью: *«В искусстве XIX века трудно найти крупного мастера, жизнь и творчество которого не были бы изучены досконально. Как ни странно, одно из редких исключений составляет И.К. Айвазовский. Многие в его творческой жизни до сих пор — а прошло уже более 100 лет со дня его смерти — остаётся в густой тени. Пока не чувствуется стремления рассеять эту тень и раскрыть духовный мир певца моря на более многогранной основе. Выходят всё новые работы, посвящённые Айвазовскому, однако читатель едва ли обнаружит существенную разницу в их иллюстрационном и фактографическом материале»*¹³.

В своей лекционной работе приходилось довольствоваться, кроме сугубо биографических текстов, прижизненными откликами литераторов Аполлона Майкова и Фёдора Достоевского, критика Владимира Стасова, талантливого художника и духовного лидера передвижников Ивана Крамского, цитируемых в большинстве изданий по истории русского пейзажа и русского искусства вообще. А также краткими оценочными суждениями Александра Бенуа, Абрама Эфроса, Бориса Асафьева, Алексея Фёдоров-Давыдова, Ольги Лясковской, а затем и Виталия Манина и Григория Голдовского. Использовал, конечно же, монографийки и статьи Николая Степановича Барсамова — неутомимого пропагандиста творчества Айвазовского, директора его картинной галереи в Феодосии, а также книгу Николая Новоуспенского, изданную в середине 1990-х годов.

У каждого из этих авторов есть лаконичные и внятные характеристики наиболее известных и значимых полотен мастера, общее понимание принципов его стилистики, но нет глубокого обобщения всей его многолетней и необычайно продуктивной творческой практики с детальным анализом эволюции его искусства на каждом из её последовательных этапов.

Впрочем, сделать это не так уж и просто. По причине особенностей творческого метода этого талантливого живописца обозначить структурирующие принципы всего его художественного наследия действительно довольно трудно, если вообще возможно.

*«Художник рано создал себе запас зрительных впечатлений и свёл их к типическим эталонам, по которым затем всю жизнь осуществлял свою тему. Они отложились в приёмах его композиции и живописи так устойчиво, что, если на картине нет даты, атрибуционные ошибки возможны в десятки лет. Это означает, что в его навыках преобладающее место занимало писание наизусть, силой зрительной памяти, правдоподобного примысла и школьного наследия»*¹⁴, — справедливо писал об И.К. Айвазовском проницательный Абрам Эфрос в своей книге «Два века русского искусства».

Эту мысль А.М. Эфроса плодотворно развивает в своей статье Григорий Голдовский, подтверждая и обоснованно мотивируя её разнообразными и конкретными примерами. Речь, понятно, идёт об атрибуции лишь датировок той или иной картины, а вовсе не авторства любого из поминаемых полотен, которые в их рассуждениях, представлялось несомненным. Но и это порою оказывается важным. Особенно в случаях близких вариантов или авторских повторений, последовательность которых не всегда безразлична для вдумчивого исследователя.

Настойчиво повторяю: всё это проблемы, которые можно решать только при наличии безоговорочно аргументированного доказательства авторства у того или иного варианта.

Именно поэтому я упорно отказывался что-либо писать о картине Айвазовского из усть-курдюмской коллекции Андрея Морозова. Однако с течением времени, внимательнее приглядываясь к этой картине, невольно проникался её обаянием. А владелец картины настойчиво подбрасывал мне самые различные публикации об Иване Константиновиче Айвазовском — как достаточно давние, так и изобильно появившиеся в преддверии широко отмечавшегося его двух-

сотлетия. Большинство из них — заурядная популяризация, восторженно-приподнятым тоном повторяющая общеизвестное. Но появились и публикации иного рода. Кроме, уже упоминавшейся, продуманной и глубокой статьи Григория Голдовского, а также книг дотошных армянских исследователей, многое уточнивших в биографии и духовном облике художника, хочется особо отметить изданную в Москве в 2016 году книгу Джанни Кафферы и Ивана Самарина «Неизвестный Айвазовский», существенно расширившую наше представление о разбросанном по всему миру, поистине необозримом творческом наследии великого мариниста.

В самом начале нового тысячелетия издательство «Белый город» выпустило в серии «Большая коллекция» альбом произведений художника, интересный скорее не текстом, а множеством относительно качественных воспроизведений. Назову ещё одну важную работу, пропущенную мной в своё время, — достаточно серьёзное монографическое исследование живописи Ивана Айвазовского, подготовленное специалистом по русскому пейзажу романтической эпохи Валерием Пилипенко. Его книга, тоже богато иллюстрированная, была переиздана в Ленинграде в 1991 году. Так что база для размышлений об усть-курдюмской картине И.К. Айвазовского как-то сразу существенно расширилась. И я стал приглядываться к ней всё пристальнее.

У Айвазовского в этот период (рубеж 1840—1850-х) нередко появлялись картины-близнецы, практически идентичные друг другу по своему мотиву и размеру, но хранящиеся ныне в разных музеях под разными названиями. К примеру, «Рыбаки на берегу моря» (1852) из Ереванского художественного музея, и картина «Двадцатипушечный корабль в виду берега» (1852) из собрания Русского музея. В одном случае «незамеченным» остался большой боевой корабль, а в другом — довольно крупные рыбацкие лодки. На мой взгляд, не лишено оснований предположение А.С. Морозова, что обе они имели ещё при жизни художника отмеченное в «Списке» Н.П. Собко и датированное 1852-м годом, полотно, которое объединяет оба различных мотива, ныне по-разному произвольно акцентированно поименованных. Это нейтральное название: «Восход солнца в Амунте».

Любопытно и другое: своим форматом и размерами они очень уж близки к картине «Набережная восточного города», тоже 1852 года, а стало быть, и полному её близнецу из морозовского собрания. Конечно, даже по качественным репродукциям серьёзно судить было бы опрометчиво, но Ереванский вариант представляется художественно более совершенным, нежели полотно из Русского музея. Как, в прочем, и усть-курдюмский холст кажется более проработанным, нежели его близнец из Омского музея.

Не то чтобы я вполне разделял безусловную убеждённость владельца картины в её несомненной подлинности и временной приоритетности перед омским вариантом — врождённый и с годами всё усиливающийся скептицизм не позволял этого. Хотя такая гипотеза кажется вполне убедительной, но ведь можно предположить и обратную последовательность появления этих полотен. Или почти одновременную. Ибо любая гипотеза предполагает нечто допустимое, вполне вероятное, то, что не может быть абсолютно исключено, оставляя при этом возможность совершенно иного, даже и противоположного истолкования.

Я вспоминал и собственную одержимость отрицанием авторской датировки широко известной и, казалось бы, давно изученной, картины К.С. Петрова-Водкина «Мать» (1915 ?) из собрания Русского музея, полагая завершение картины более поздним, вопреки, вроде бы, вполне резонным возражениям очень серьёзных и уважаемых мной исследователей. Мне повезло: главный оппонент Б.Д. Сурис неожиданно сам увидел, что картина переписана, и настоял на рентгенограмме и прочих исследованиях в отделе экспертизы ГРМ, которые успешно провела серьёзный и вдумчивый профессионал С.В. Римская-Корсакова. Вот и здесь не мешало бы основательнее «допросить» оба варианта с помощью средств технико-технологического анализа. Заодно бы проверить и уменьшенный вариант этого же мотива, хранящийся в художественном музее города Николаева в Украине.

Случай-то совсем не ординарный: три картины с абсолютно повторяющимся мотивом. И при этом две из них в музейных коллекциях. Без серьёзного технико-технологического исследования **всех этих полотен** ни один ответственный специалист не возьмётся судить о несомненном авторстве каждого из них. Тем более что совершенно неизвестно, из какой первоначальной коллекции выплыла эта усть-курдюмская картина, вовсе не отличающаяся, казалось бы, столь безукоризненным провенансом омского её варианта. Так как она не датирована, поставить её в хронологический ряд, близкий подписному омскому варианту 1852 года, памятуя о вполне резонном предостережении Абрама Эфроса, можно лишь очень условно. Думается, это рубеж 1840—1850-х, если она предшествовала омской картине, и не позднее конца 1850-х, если была создана вслед ей. Но всё это пока гадательно и вовсе не исключено, что таковым, скорее всего, останется навсегда.

У Айвазовского нет буквальных повторений, обычно отличающих работы старательных и дошных копиистов. Мастер часто слегка варьирует характер освещения, устраняет или изменяет малозначительные и не слишком приметные детали, порой ищет более выигрышный и эффектный ракурс. Иногда же, напротив: слегка упрощает повторяемый мотив, избегая тщательной прорисовки, передаёт его более набросочным, обобщённым и свободным. Теряя в пристальности видения, подобные авторские повторы иногда могут выигрывать в общем ощущении художественной цельности такого холста. Но рассуждать о последовательности двух довольно близких вариантов картины — омском и усть-курдюмской — практически идентичных и по размеру, трудно и рискованно без достаточных визуальных обоснований.

Кажущаяся с первого беглого взгляда абсолютная невозможность обнаружить какие-то различия между этими вариантами картины, азартно опровергалась Андреем Морозовым, проделавшим скрупулёзное сопоставление не только общего колорита обоих вариантов, но и множества почти неощутимых предметно-изобразительных отличий, которые при беглом осмотре сразу легко и не заметить. Лишь при очень тщательном сравнительном разглядывании сопоставляемых полотен можно обнаружить мельчайшие различия, не имеющие существенного содержательного значения, но позволяющие задуматься о последовательности создания этих картин, как и о художественном уровне каждого из этих полотен. Далеко не все они значимы для поставленной проблемы, но само их количество — несколько десятков, — безусловно, впечатляет и наводит на раздумья. В этом плане ознакомительная экскурсия в Омский музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля оказалась совсем не лишней. Прежде всего, укрепилось доверие к изыскательским сопоставительным сравнениям мелких фрагментов каждого из вариантов картины, проведенных коллекционером. Они подтвердились. Что касается общего колорита, то в обоих вариантах он связан с определяющим цветом подсвеченного солнцем предрассветного или закатного неба. В омском варианте он кажется ближе к закатному, а в усть-курдюмском — к рассветному. Но это различие очень уж зыбко, почти неощутимо.

В стремлении достичь живописной гармонии Айвазовский не сковывал себя впечатлениями реально увиденного, как это было присуще Сильвестру Щедрину. Работая по памяти и воображению, он, конечно же, и не мог буквально следовать наблюдаемому некогда натурному состоянию мотива. Точно заметил об этой его особенности Александр Шестимиров в своей энциклопедического притязания книге «Морской пейзаж. Русская и европейская живопись», изданной в Москве в 2005 году: *«Некоторые солнечные марины Айвазовского настолько сочинены, что порой возникает путаница — восход или закат стремился показать маринист, и в качестве аргументов, проливающих свет на суть представленного освещения, исследователи приводят топографические данные конкретной местности и соответствующего положения солнца в тот или иной момент времени. Однако понятно, что такой анализ не всегда представляется возможным»*¹⁵. Действительно это так. А вот расхождения в мелких деталях архитектуры, цвета виноградных листьев, окраски и освещённости ступеней и стен, в позах и обликах ряда персонажей, пристально разглядывая и сопоставляя оба варианта, выявить вполне возможно.

Первое, что бросилось в глаза при сопоставлении усть-курдюмского и омского вариантов, — наличие верхушки какой-то башенки или минарета, едва выглядывающей с правого края над черепичной кровлей открытой веранды кофейни, но гораздо левее вершины минарета, виднеющегося за кровлей основного её здания. В омском варианте её нет. Красочный слой при изображении неба и воды в этом варианте и плотнее, и светлее, чем в омском, где он тоньше и чуть розоватее. Фигурки персонажей в картине коллекционера прописаны в большинстве своём чётче и выразительнее. Особенно это заметно в правильном рисунке пальцев рук и самих ладоней, в выражении лиц. И позы их естественнее и органичнее, сюжетно мотивированнее. Нагляднее выявлены фактурные особенности прибрежной полосы, площадки перед кофейней, самого строения и особенно кровли кофейни и веранды. Точнее и художественно оправданнее переданы тени и световые рефлексы. В усть-курдюмском (в отличие от омского варианта) разнообразней написаны виноградные лозы, оплетающие здание кофейни и веранды; листва их не сплошь зелёная, встречаются и жёлтые листья, а кое-где темнеют грозди спеющего винограда. Всё это вполне очевидно лишь при самом пристальном разглядывании любого персонажа, буквально каждой детали картины.

Но даже с небольшого расстояния оба варианта смотрятся прекрасно и оставляют впечатление почти полных близнецов. Только состояние сохранности этого усть-курдюмского варианта сейчас гораздо лучше, нежели у омского. Он прошёл реставрацию в Радищевском музее, которую провела опытный и серьёзный мастер И.В. Абрамова с июня 2007 по май 2008 года. В наибольшей части она касалась двух утрат размерами со спичечный коробок на изображении неба с грубыми записями и заплатами с оборота. Сильно потемневший лак и основательное поверхностное загрязнение лишали картину экспозиционного вида, которую она вновь обрела потом. Следов предшествующих профессиональных реставраций обнаружено не было. Сама живопись этой картины представляется реставратору очень качественной. Композиционный строй этих полотен Айвазовского, выдержанных каждая в своей единой тональности, основывается на светотени, охватывающей всю картину в целом. В её ключе художник мог по памяти воссоздавать свои различные, но очень близкие колористические вариации, поражающие неожиданной правдивостью впечатления.

В этом плане показательным проципательное замечание одного из сравнительно ранних биографов художника и исследователей его творчества, директора Феодосийской галереи и одарённого живописца Николая Барсамова, указавшего объединяющую роль светоцветовой среды, пронизывающей буквально всё изображённое в полотнах мастера: *«В картинах Айвазовского не встречается так называемого локального цвета, т.е. основного цвета, присущего данному предмету и передаваемого без учёта изменений в нём, вызванных воздействием окружающих предметов, воздуха и прочего»*¹⁶. *«Цвет в этих картинах использовался не только как средство эмоционального воздействия, но и как средство „связи“ композиции в единое целое»*¹⁷, — справедливо отмечает также и О. Лясковская. И в этой картине, как и в подавляющем большинстве его полотен, огромную, если не определяющую, роль играет мастерское изображение неба, световоздушной среды. Должно быть, не случайно в числе первых сколько-нибудь значимых произведений художника значится *«Этюд воздуха над морем»* (1835), написанный по предложению покровительствовавшего юному Айвазовскому президента Императорской Академии художеств А.Н. Оленина.

Воздушная среда и морская вода — это родная его стихия. Небо его картин — вовсе не просто условный фон для изображения моря с его кораблями или берега с его растительностью и постройками. Это даже не только природная стихия, равнозначная морской воде и земле, но и атмосфера, мягко обволакивающая их собой. Пронизывая и подчиняя всё своему воздействию, она подспудно определяет общее визуальное восприятие этого пейзажно-жанрового мотива. В картине из собрания А.С. Морозова небо написано очень деликатно, лёгкими касаниями кисти. Но при этом, благодаря тончайшим цветовым градиациям, оно вполне осязаемо в каждой своей части. Именно небо явно доминирует в общей композиции картины. Пространство воды и берега занимают

гораздо меньше четверти общей площади холста. Весь дальний план картины прикрыт мягко мерцающим маревом, сквозь которое едва проступают очертания парусов стоящих на рейде кораблей.

Колористическое противопоставление дальнего и ближнего планов смягчено деликатными переливами цвета. Айвазовский всегда настойчиво искал и добивался соответствия освещённости неба с тонами земли и воды. Рефлексы светоносного неба ощутимы в лёгком мерцании мелких успокоенных волн, ласкающих узкую полоску берега, в нежных отсветах белых парусов кораблей на зыблущейся глади едва плещущей воды. Они оплавливают очертания красноватой весельной лодки с матросом в ней, небрежно брошенных у берега бочонков, смягчают ощущение конструктивной жёсткости строения прибрежной кофейни, абрисы её завсегдатаев при довольно чётком образно-пластическом воссоздании персональных особенностей каждого из них. Их беззаботно-гармоничное существование немислимо без умиротворённой гармонии, царящей в этот час в окружающей природе. Небо проникает сквозь окна внутрь помещения, заметно высветляя идущие вниз ступени, скользя по отливающей золотистыми отсветами большой конусообразной занавеси, защищающей от ветра и солнца, которой, судя по форме и фактуре своей, стал отслуживший свой срок, не единожды латанный корабельный парус. Именно воздушная среда, в которую погружены и стоящие на рейде парусные суда, и коричневато-серая земля с разбросанными на ней предметами, завершаясь чётко вырисовывающимся фрагментарно показанным строением возвышающейся над берегом кофейни с людьми, определяет собою общую художественную целостность произведения, его эмоционально-образное восприятие.

Художник комбинирует пейзажные и архитектурные мотивы вполне органично. Пытается достичь внутренней сращённости жизни берега и морской стихии, хотя относительная самостоятельность кофейни и её посетителей достаточно ощутима. Единство световой среды, свободное и лёгкое ритмическое дыхание красочной поверхности всего холста сближают эту картину с особой аурой лучших полотен Айвазовского различных периодов его творчества. Это тот качествен-но-признаковый ореол, который позволяет предположить подлинность усть-курдюмского неподписного её варианта. Именно своими светоносными эффектами он действительно «омолаживал» традицию всей европейской маринистики, начиная с морских пейзажей голландских живописцев семнадцатого столетия.

И как справедливо отметил А. Шестимиров, наиболее наглядно роль освещения сказывается в переломных состояниях от дня к ночи и обратно: «*Эффекты освещения в этих случаях приобретают доминирующее положение в смысловом строе картин*»¹⁸. Не случайно известный эксперт русской живописи В. Петров, рассуждая об одной из картин Айвазовского, цитирует Григория Голдовского: «*Художественное чутьё подсказывало мастеру соотношение главного и второстепенного в его картинах. Главное — броский эффект освещения, своеобразный ритмический строй. Световоздушное единство — это „тоника“, опора каждого из его холстов*»¹⁹.

Смысловой центр этой, продуманно скадрированной картины, смещён в правый нижний угол, в ту часть берега, где располагается кофейня. В решении этого сюжета он откликнулся на довольно характерную приметку гаваней черноморского и средиземноморского побережий — греческие или турецкие кофейни. Лирическое звучание пейзажа не нарушается непритязательным жанровым мотивом, изображающим достаточно традиционную в этих местах разноплеменную группу посетителей кофейни в характерных костюмах и головных уборах, расположившихся в самых непри- нуждённых, несколько расслабленных позах.

Работа по памяти — не всегда абсолютно фантазийна, она имеет основой прежние изучающие наблюдения. Подобные мотивы явно навеяны реальными жизненными впечатлениями художника от многочисленных его поездок по городам Чёрного и Средиземного морей. Сохранилось и несколько натуральных зарисовок, сделанных в середине 1840-х годов, фиксирующих непосредственные наблюдения Айвазовского времени его путешествий, в которых уже намечены будущие

вариации его живописных кофеен и их обычных клиентов. Наиболее выражен такой пристальный интерес к мотиву кофеен в графических листах «Группа на террасе» с характерными типажными намётками и в многофигурной композиции. «Сценка в кофейне», где намечен и общий антураж подобного заведения. Оба рисунка хранятся в Феодосийской картинной галерее имени И.К. Айвазовского. Он не использовал их в своих полотнах буквально: они лишь оживляли его память, пробуждая и стимулируя творческое воображение.

Любопытный пример особого пристрастия художника к этому мотиву приводит Наталья Буянова в своей статье «Великий маринист и царская семья».

Опираясь на дневник великого князя Константина Николаевича за 1843—1845 годы, описывая его совместное с Айвазовским путешествие по Турции, она приводит воспоминание князя об особой увлечённости живописца и самими турецкими кофейнями и отрешённо-расслабленной жизнью её завсегдатаев. *«На возвратном пути Айваз-Эфенди делал эскизы сегодняшних сцен и хотел из них сделать настоящий рисунок или литографию. <...> Посреди долины течёт ручей, на котором между огромными деревьями стоит Турецкая кофейня. Они удивительно как живописны и всегда наполнены группами сидящих турок, которые курят, пьют кофе и делают кейф, или dolcefarniente. Они всегда восхищают Айвазовского»²⁰.*

Возможно, что кочующая по разным изданиям, но, увы, ничем не подтверждённая, легенда о том, как десятилетним мальчиком он, тогда ещё Ованес Айвазян, из-за финансовых трудностей в родной семье был отдан в услужение в феодосийскую кофейню, всё-таки верна. И детские впечатления будущего художника о блаженном времяпрепровождении её постоянных клиентов окрашивали его воспоминания зрелой поры. Вообще же, не только подобные, но и другие, чаще всего тоже не слишком-то акцентированные, повествовательные мотивы в живописи этого прирождённого мариниста встречаются достаточно часто на всём протяжении его творческого пути. И всегда они полны точных примет места и времени.

Жанровая коллизия в усть-курдюмском, омском и николаевском вариантах этого мотива никак не выявлена. Фабула намечена, но совсем не прояснена. Сюжетная завязка вовсе отсутствует, и персональная роль каждого персонажа в общей многофигурной композиции никак не акцентирована. Показана повседневная, часто повторяемая жизненная ситуация с типичными персонажами, передающая общую атмосферу свободного общения — привычное беспечное времяпрепровождение беззаботного отдыха обитателей уютных морских гаваней тихими летними вечерами и ночами, когда спадает зной и уходят дневные заботы.

Визуальный ритм композиции усть-курдюмского варианта в целом тщательно продуман художником. Весь дальний план прикрыт плотным мерцающим маревом, заслоняющим пространственную глубину картины. Это совершенно нейтральный, мастерски сгармонизированный в почти неразличимых оттенках цвета, фон рассветного неба с едва проступающими сквозь маревную дымку белыми парусами стоящих на рейде кораблей. Отмеченный биографом *«вековечный дуэт воды и света»²¹* звучит здесь деликатно и сдержанно.

Взгляд зрителя невольно устремляется не вглубь, а по горизонтали — вдоль нижнего края холста. Узкая полоска моря постепенно сужается слева направо, высветляясь от тёмно-синего в левом углу к светло-голубому ближе к достаточно чётко вырисовывающемуся на фоне рассветного неба характерному для этих мест строению. Берег же, напротив, постепенно расширяется от зелёной полосы водорослей в левом углу к буро-коричневой и серой земле в центре, всё более высветляющейся по мере приближения к площадке, где разместилось здание этой турецкой кофейни. Связующим мотивом моря и берега становятся вёсельная лодка с фигуркой матроса-гребца, повёрнутая кормой к берегу, бочонки, валяющиеся на границе воды и земли, одинокая фигура, опирающегося на чубук мужчины в красной феске (грека?), стоящего ближе к центру — спиной к морю, а лицом к кофейне, ну и, конечно же, проступающие из густеющего марева белые паруса кораблей.

Зрелое мастерство Айвазовского сказалось не только в свободной и тонкой передаче пейзажного состояния момента, но и в органичной вписанности в пейзаж этого архитектурного сооружения, а также в естественно трактованной жанровой сценке, весьма характерной для тех мест и той эпохи. С неожиданной тщательностью воссоздаёт мастер образ приморской кофейни (она — довольно внушительная часть композиции!) и её достаточно разнообразных, этнически неоднородных посетителей. Сказывается всегдашний интерес живописца к окружающей жизни и виртуозное мастерство в передаче внешнего облика людей, а также конкретных примет их постоянного жизненного обихода²². Но и здесь нет ощущения композиционной перегруженности. Все детали пейзажного мотива и предметной среды кофейни зрительно входят в общую цветовую тональность картины, и они органично спаяны ею, как с окружающим антуражем, так и между собой. Потому восприятие Айвазовским внешних примет местного бытового колорита представляется совершенно естественным и вполне убедительным. Цветовая гармония всей композиции нисколько не нарушена.

Ощутимо чувство искренней и глубокой привязанности художника к подобным мотивам, исполненным безмятежности и бестревожного покоя. На фоне его экспрессивных полотен с изображением неистовых бурь и жарких морских баталий они смотрятся идиллически умиротворёнными. *«Картинный мир вымысла, прототип которого достаточно реален, устанавливал невидимую границу между мечтой и реальностью. Романтическая картина мира, нередко похожая на декорацию, уносила в высоты сладких грёз, уводя созданный мираж от прозы жизни»²³*, — справедливо полагает Виталий Манин.

Привлекает и абсолютная завершённость таких полотен. Не случайно исследователи, неоднократно говоря о стихийности дарования живописца, лихорадочной поспешности его письма, отмечали при этом крепкую сработанность каждой из его картин. Отсюда и широкий успех его полотен у зрителей: *«Выходившие из-под кисти Айвазовского композиции неизменно вызывали восторги, и любители живописи спешили заказать художнику повторения полюбившихся сюжетов»²⁴*, — утверждает известный российский эксперт Владимир Петров в своём заключении о картине «Вид Венеции. Сан-Джорджо Маджоре», близкой по мотиву, размеру и датировке рассматриваемой здесь картине.

Поэтому определение подлинности полотен этого мастера чревато многими неожиданностями. И удивительная производительность мастера, и копиисты, которые с учебной целью начали повторять его работы уже в сравнительно раннюю пору его творчества, и копирование их мастерами подделок ещё при жизни художника, и многочисленные повторы, сделанные самим мастером по заказу или указанию должностных лиц — все эти факторы весьма затрудняют достоверную атрибуцию авторства многих его полотен. Известно, что президент Императорской Академии художеств А.Н. Оленин распорядился заказать Айвазовскому копию с его картины, уже принадлежащей Академии, для великого князя Константина Николаевича. А в 1848 году по завершении выставки художника в залах Училища ваяния и зодчества в Москве, Айвазовский позволил ученикам копировать его полотна, что и было исполнено иными «довольно удачно». Среди копирующих был и А.К. Саврасов. Кстати, и сам Саврасов создал в 1850-е несколько марин.

Немало и свидетельств Айвазовского, охотно признающего во всегдашней готовности повторить для желающих особо понравившийся им пейзаж. К примеру, случай с неким бакинцем Гукасовым: *«Я с большим удовольствием готов повторить картину желаемую и в более удачном тоне, а он может оставить за собой, если ему понравится, даже на выбор (по вкусу), только, чтобы он был доволен»²⁵*. Удавшиеся мотивы возникают в его творчестве многократно. Так, картина «Овцы, загоняемые бурей в море», почему-то особенно привлекавшая любителей живописи: *«Художник делал новые варианты этого произведения, а иногда одно повторял несколько раз, поскольку полотно заинтересовало публику»²⁶*.

Возникает вполне резонный вопрос: считать ли такие повторы авторскими копиями или очень близкими вариациями одного мотива. Видимо, что в каждом конкретном случае ответ на него

может быть различным. То, что его копировали очень часто — вовсе не секрет, как и то, что полотна других маринистов, написанные под влиянием Айвазовского, снабжались его «автографами». Даже о том, что иногда подлинные его работы, почему-либо неподписанные автором, получали фальшивый его «автограф» — тоже теперь известно. Копии с картин сравнительно молодого Айвазовского писал совсем ещё юный Лев Лагорио. На самом раннем этапе своего творчества ему подражал и Алексей Петрович Боголюбов, а также копировал в 1851-м году по заказу его полотна. Под руководством Айвазовского в Феодосии работал в конце XIX века маринист М.А. Алисов. Качественными копиями полотен Айвазовского прославился и один из его талантливых и вдумчивых учеников Адольф Фесслер. А.Г. Горавский не очень-то ясно, с какой именно целью, копировал всю императорскую коллекцию полотен Айвазовского. Не для великокняжеских ли дворцов близкой родни российского самодержца предназначались подобные копии? Маринистом был и «певец Адриатики» А.В. Ганзен, внук И.К. Айвазовского и самый последний его преемник на посту главного художника Морского ведомства. Не исключено, что не только их копии с работ Айвазовского, но также и неподписанные собственные подражательные полотна этих мастеров имеют сейчас более популярное «авторство» прославленного мариниста. А они могут быть отменного качества.

Уверен: разобраться в этом не удастся без технико-технологической экспертизы и целостной многосторонней историко-художественной интерпретации искусствоведами каждого из подобных холстов. Боюсь, однако, что это дело весьма отдалённого будущего: не так уж много достоверной информации собрано о прошлом бытовании каждой из этих вещей. Не случайно современные исследователи (Людмила Маркова) призывают развеять миф об изученности художественного наследия Айвазовского, а особенно, как справедливо полагает она, требует самого серьёзного переосмысления именно ранний этап его необычайно продолжительного творческого пути. С этим трудно не согласиться.

Омский вариант подписан и датирован 1852 годом. Его название — «Набережная восточного города», на мой взгляд, достаточно условно. Оно явно не авторское: Айвазовский обычно довольно точно обозначал конкретные географические названия своих изображений. Усть-курдюмский вариант и вовсе пришёл к нынешнему его владельцу без хотя бы условного его названия, а этот коллекционер — страстный ценитель кофе — присвоил ему название по личному своему вкусу: «Каве-Ханэ на берегу моря». Конечно же, название это не с потолка и не только по прихоти владельца взято. Иван Константинович Айвазовский не единожды запечатлевал подобные кофейни на своих полотнах, начиная с середины 1840-х годов. В его тематическом репертуаре, вообще-то довольно широком, встречаемся с заметным корпусом полотен, посвящённых этому мотиву. В списке работ Айвазовского, опубликованном в 1893 году Н.П. Собко, за 1852-м годом числится картина «Вид Требизонда (кофейня?)» (С. 321, № 199). Можно условно предположить, что это был именно подписной и датированный омский вариант (сам А.С. Морозов предполагает, что это возможно именно его вариант). Но ведь они по своему сюжетному мотиву почти абсолютно идентичны, и название, данное любому из них, вполне подходит и для иного. Понятнее станет поставленный Собко знак вопроса после слова «кофейня». Увидев, не поднос с чашечкой кофе, а чубуки в руках иных персонажей, заметив к тому же разморённо-расслабленные позы остальных, он мог предположить, что здесь потребляют не только бодрящий кофе, явно предпочитая ему слегка дурманящий кальян. Или этот автор был неспособен вообразить естественную возможность органичного сочетания полезного с приятным, как это и принято было в тогдашних турецких кофейнях.

И ведь не случайно тот же мотив (ещё один вариант, но меньшего размера) из музея изобразительных искусств города Николаева так и именуется «Кофейня в Крыму». Если возникают какие-то сомнения по поводу этого названия, то они касаются скорее географических координат изображаемого, а вовсе не самой постройки кофейни. Но кто, и когда дал этой картине такое название? Подобные сооружения художник мог видеть не только на набережной Трапезунда,

но и по всему Причерноморью, отчасти и Средиземноморью. Теперь этот старинный город с богатейшей историей именуется Трабзоном.

В списке работ Айвазовского, составленном Н.П. Собко ещё при жизни художника, кроме «Кофейни в Требизонде» (1852), числится, вероятно, самая ранняя из кофеен художника: «Турецкая кофейня» (1846), а также «Кофейня на острове Родосе» (1857) и «Кофейня в Золотом Роге в Константинополе при закате солнца» (1861), «Вид из кофейни в глубине Золотого Рога в Константинополе» (1886). Андрей Морозов, питающий к кофейням особое пристрастие, горячо приветствующий ширящееся их распространение в сегодняшнем нашем обиходе, лелеющий робкую надежду, что кофейный бизнес будет приносить стране больший доход, чем алкогольный, насчитал не менее десятка произведений Айвазовского с этим сюжетом. И, выяснив нынешнее местонахождение подавляющего большинства из них, он попытался предположительно сопоставить их с упоминавшимися в списке Н.П. Собко полотнами той же датировки, носящими ныне иные названия. Он собрал воедино воспроизведения разрозненных изображений различных восточных кофеен Айвазовского, лежащих на дальней периферии внимания исследователей его творчества, как бы в отдельный цикл, настойчиво акцентируя этот, всё более актуальный и в нынешние времена мотив.

Некоторые из этих полотен повторялись художником, а две из них и не единожды. К примеру, «Лунная ночь на море» 1873 года из собрания Нижегородского художественного музея. Повторение её, имеющее теперь название «Константинополь» 1882 г. было в петербургской коллекции братьев И. и Я. Ржевских (ныне в составе всей этой коллекции в Русском музее). Ещё один «близнец» этого мотива (меньшего размера) под названием «Лунный свет на Босфоре» (1865) возник в 2014 году на лондонском аукционе «Сотби». Возможно, это и был первоначальный вариант, по просьбам заказчиков или по собственному усмотрению повторяемый художником в увеличивающемся размере. Можно привести ещё несколько картин, в которых значение этого мотива дано в несколько ослабленном виде: «Вид Константинополя» (1849), ГМЗ «Царское Село»; «Вид Константинополя и Босфора» (1856), аукцион «Сотби», 2012; «Лунная ночь на Крымском берегу» (1875), аукцион «Сотби», 1996; «Каприччо. Турецкий берег в лунную ночь» (1876). Частное собрание; «Вид Босфора» (1878), аукцион галереи «Коллер» в Цюрихе, 2011.

«Каждая работа большого мастера — это в определённом смысле разговор с самим собой. Айвазовский довольно часто подчёркивал свое присутствие на полотне, делая себя одним из персонажей», — утверждает Шаэн Хачатрян в своём труде «Айвазовский известный и неизвестный»²⁷. Андрей Морозов предполагает, что в нижнем левом углу картины «Вид Константинополя» (1849), ГМЗ «Царское Село», рядом с официантом расположился и сам рисующий художник, привлекающий внимание других посетителей находящейся прямо на берегу открытой кофейни. Иногда же, напротив, чисто интерьерная трактовка этого мотива становится абсолютно самодовлеющей, а городской пейзаж и мачты кораблей — лишь сопровождающий фон масштабно поданной типичной жанровой сценки в турецкой кофейне: «Восточная сцена. Турецкая кофейня» (1846), ГМЗ «Петергоф».

Вообще же условность такого сближения по одному избранному мотиву очевидна. Тем более что обращение к подобным мотивам наблюдается у Айвазовского с середины 1840-х до середины 1880-х годов. Целых четыре десятилетия, насыщенных неустанным и напряжённым, поистине подвижническим трудом... И, кроме того, эти полотна существенно различаются между собой: одни из кофеен являются более или менее существенной частью окружающего пейзажа, а другие — самодостаточное крупнопланное изображение самого строения и его интерьера с куда более масштабной и пристальной трактовкой подробностей его убранства и обликов завсегдатаев. А нередкая повторяемость в иных картинах некоторых из этих, этнически довольно разнородных персонажей, свидетельствует о том, что писались они вовсе не с натуры, а скорее по памяти и воображению художника, меняющего общий сюжет, но сохраняющего частично типаж отдыхающих посетителей.

Видимо, этим и объясняются незначительные различия их образной трактовки даже в столь идентичных по мотиву его полотнах, как омский и усть-курдюмский варианты. Но, ни в том, ни в другом случае, они, ни в коей мере, не нарушают достигнутого художником сюжетно-смыслового единства. Картины эти созданы в период окончательного творческого становления мариниста, характеризуемый исследователями как пора расцвета его дарования и рано пришедшей славы. Пенсионерские годы в Италии и путешествие по Европе окончательно сформировали его неповторимую стилистику. К этому времени он был уже знаком не только с пейзажами Сильвестра Щедрина, но также и с полотнами Теодора Пюдена, Антона Мальби, Эжена Изабе, Ричарда Бонигтона, Джона Тёрнера и множества других менее известных европейских маринистов, довольно успешно конкурируя с иными из них.

Вернувшись на родину, он уже освободился от ученической робости, ощущая себя востребованным европейским мастером, живописцем-импровизатором, свободным от обязательного следования сиюминутным натурным впечатлениям. *«Живописец, только копирующий природу, становится её рабом, связанным по рукам и ногам. <...> Движения живых стихий неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны — немисливо с натуры. <...> Моё воображение сильнее восприимчивости действительных впечатлений. Они записываются в памяти моей какими-то симпатическими чернилами, проступающими весьма явственно от времени или тёплого луча вдохновения»²⁸*, — так объяснял он свой творческий метод десятилетия спустя.

«Подобно грессмейстеру, играющему вслепую, он создавал живописные полотна по памяти, не обращаясь к этюдам», — так трактовал его метод работы Виталий Манин²⁹. Отсюда понятен его отказ не только от кропотливого традиционного академического штудийного метода работы над картиной, но и от зарождавшегося в европейской и русской пейзажной живописи последовательного пленэризма. Путь Сильвестра Щедрина Айвазовского поначалу заинтересовал, но не показался ему перспективным: собственное его дарование было существенно иным. И он вполне отчётливо и трезво сознавал это. Вместе с тем, Айвазовский уже и в этот период вовсе не довольствовался только «сочинённой» красотой, как в полотнах характерных мастеров классицизма, стремясь к большей или меньшей степени правдоподобности изображения: морской и приморский ландшафтный вид у него в этот период уже всегда воспринимается как эмоциональный пейзажный мотив. Он стремился создать у зрителя впечатление как бы реального восприятия в большинстве своих закатных или предрассветных марин, когда ещё не развеялась дымка туманного утра и не ступилась окончательно мгла подступающей ночи. И при этом Айвазовский спокойно жертвовал буквальностью достоверности реальных наблюдений ради приманчивой для зрителя выразительной эффектности их живописного воссоздания в картине.

Коллекционер познакомил меня и с хранящимся у него «Заключением специалиста», посвящённым его варианту картины. Оно подготовлено Людмилой Васильевной Пашковой, опытным сотрудником Радищевского музея, имеющим за спиной годы работы в отделе русского искусства этого музея, а затем хранителя музейного собрания живописи, прежде чем она стала заместителем генерального директора музея по научной работе. У неё в наличии не только достаточный искусствоведческий опыт, но и выработанные навыки работы со старой живописью, а также ряд экспертных заключений на произведения русской живописи по запросу международных аукционов. После краткого описания сюжетного мотива рассматриваемой картины и состояния её сохранности, следует собственно само её заключение. Приведу его полностью.

«Турецкая кофейня на берегу моря» — вид, характерный для ряда ранних произведений Айвазовского. Известно, что в становлении знаменитого русского художника-мариниста огромную роль сыграло его первое большое путешествие по Средиземному морю к берегам Малой Азии и Греческого архипелага, состоявшегося весной 1845 года.

Особенно сильное впечатление на молодого художника произвёл Стамбул. Во время этого плаванья Айвазовский сделал большое количество рисунков карандашом, служивших ему в течение мно-

гих лет материалом для создания картин, которые он писал в мастерской. Рассматривая картину „Кавэ-Ханэ на берегу моря“ можно сделать предположение о том, что изображена кофейня в большом портовом городе.

Над крышей дома с верандой, увитой виноградом, виден шпиль высокой остроконечной башни-минарета. Мечети с такими минаретами сохранились на низком морском берегу в Константинополе и в Трапезунде. О том, что в картине изображён вид крупного турецкого портового города говорят стоящие на рейде большие парусные корабли.

Аналогичные фигурки турок можно увидеть в ранних картинах И. Айвазовского „Восточная сцена“ (1846, х.м., 46,5 x 37, Государственный музей-заповедник „Петергоф“), „Восточная сцена в лодке“, „Вид на острове Родос“ и в ряде других.

В подробном списке произведений И.К. Айвазовского, составленном Н.П. Собко и опубликованном при жизни художника в „Словаре русских, художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков...“, упоминается картина под названием „Турецкая кофейня“, датированная 1846 годом (размер 10 x 8 вершков (44 x 35,2, ст. 27, № 41).

Видимо, позже, художник написал в большем размере несколько картин-вариантов этой темы, так полюбившейся ему и имевшей успех у публики. В том же списке названы три картины: „Вид Требизонда“ ((кофейня?) — ст. 321, № 199); „Кофейня в Золотом Роге в Константинополе при закате солнца“ (собств. Н.Х. Криха — ст. 339, № 616).

В настоящее время известны две картины на эту тему: „Кофейня в Крыму“, Николаевский художественный музей, Украина) и „Набережная восточного города“ (Омский художественный музей, 1852). Они незначительно отличаются в деталях от картины „Кавэ-Ханэ на берегу моря“, и, как нам представляется, уступают ей по качеству живописи.

Представленная картина „Кавэ-Ханэ на берегу моря“ при визуальном исследовании по стилистическим и технико-технологическим характеристикам не противоречит живописной манере эталонных работ И.К. Айвазовского. Картина имеет художественное и историко-культурное значение. Представляет интерес для музейных и частных собраний».

Нисколько не сомневаясь в добросовестности и компетентности коллеги, остаюсь в уверенности, что более обоснованная и наиболее глубокая аргументация авторства Айвазовского в этой картине возможна лишь после тщательной технико-технологической экспертизы, отмечающей всякие сомнения в её подлинности. Или же **доказательно** признающей её несомненно копийной. Что же касается времени создания каждого из рассматриваемых вариантов этого мотива, то и они тоже основаны лишь на косвенных по большей части аргументах, а неоспоримого заключения, увы, тоже пока нет. Понятно, что многочисленные авторские повторения полотен знаменитого мариниста предопределялись, прежде всего, именно растущим покупательским спросом.

Но, быть может, стоит прислушаться с чуть большим доверием и к свидетельству самого художника, оставленному им незадолго до смерти: «На вопрос Ваш, какие картины я считаю лучшими, я ответить не могу по той причине, что положительно в каждой есть что-нибудь удачное; вообще не только между картинами в галерее, но между всеми моими произведениями, которых, вероятно в свете до 6000, я не могу выбрать. Вполне они меня не удовлетворяют теперь, продолжаю я поэтому писать. Я стараюсь по возможности **ис-править** прежние недостатки, почему и приходится повторять прежние сюжеты и мотивы. Вообще могу сказать одно — я полагаю, что мои произведения отличаются не только между моими, но многими чужими силой света, и те картины, в которых главная сила — свет солнца, луны и проч., а также волны и пена морская — надо считать лучшими»³⁰.

Мы привыкли видеть в авторских копиях в большей или меньшей степени ослабленное повторение первого варианта. Так, увы, чаще всего и случается. А психологически это тоже вполне оправдано: в повторениях уходит изначальный творческий порыв. Однако почему же нельзя

допустить авторское повторение, созданное на ином и более высоком уровне мастерства? Или же вариант, ориентированный для более взыскательного и требовательного заказчика? А быть может, художнику попросту захотелось исправить просчёты, допущенные при написании в спешке более раннего варианта. Всего не угадаешь.

И вполне справедливо рассуждение Григория Голдовского об основополагающих принципах искусства выдающегося мариниста: *«Школа в смысле тренинга и напряжённый труд способствовали лишь кристаллизации основ индивидуального художественного метода, главный устой которого — работа „по памяти“». Стоя на берегу Чёрного моря, наблюдая его разнообразные динамические проявления, Айвазовский фиксировал их в зрительной и эмоциональной памяти, совмещая оба эти важные в эстетическом смысле аспекты в своих неформально достоверных и романтически взволнованных картинах»³¹.*

Виртуозная техника и раскованный артистизм исполнения определяли повышенное эмоциональное звучание картин Айвазовского. В том числе и многочисленных пейзажно-жанровых его полотен. Выверенная композиция, стремление к предельной упорядоченности художественной формы, делают его марины легко узнаваемыми. Картина из собрания Андрея Морозова, как и тематически близкие ей полотна, вовсе не заряжена чем-то «высоким». Художник избегает в них повышенной звучности цвета. Вникнуть в образную систему этих работ, лишённых цветовой насыщенности «Бурь» и «Морских баталий», несколько сложнее.

Чисто визуальная экспертиза порою вводит в заблуждение и самых опытных профессионалов. Отсюда их разоблачения и саморазоблачения последних десятилетий, когда активно формировался на шальные деньги неторопливо возрождающийся отечественный художественный рынок. Пора уже выработать и в музейном сообществе, и в кругу частных собирателей профессионально-серьёзное отношение к технико-технологической экспертизе художественных произведений, приступить к планомерному обследованию своих коллекций.

Оригинальность живописной манеры художника, его «почерка», так же, как и более или менее умелая имитация его стилистики, характера композиционной схемы, достоверные варианты подписей или монограмм — всё это сейчас доступно такой экспертизе. Диктат арт-рынка не только стимулирует обострённый интерес к подлинности произведений популярного художника, но и масштаб имитационных подделок самого разного качества. Ускоренная каталогизаторская работа музеев тоже нуждается в выяснении или достоверном уточнении уже накопленных сведений.

Поучительны уроки серьёзного технико-технологического обследования коллекции западноевропейской живописи Радищевского музея. Прояснилось и уточнилось, если не абсолютно всё, то всё же достаточно многое. Смушает только попытка установить подлинность картины всего лишь по аналогии с другими работами сходного сюжета этого же художника в различных музеях. Столкнулся с этим, работая над статьёй о музейных полотнах мастеров «Бубнового валета». Обнаружились аналогичная картине Петра Кончаловского «Кассис» картина в Тульском художественном музее (обе 1913) и две, почти неотличимых работы Александра Куприна «Натюрморт с кактусом и конским черепом» (обе 1917 года) в Радищевском и Русском музеях. Естественно, что зная источники, время и способ поступления каждой из них в музей, не составит труда определить их названия, время создания и несомненную подлинность. Удивительно, что при этом картина Кончаловского долгое время именовалась «Сиена», хотя на обороте французская надпись (Casis), а потому и датировалась 1912-м а не 1913-м годом (видимо, тоже по аналогии с другими его «Сиенами»).

А вот судить о подлинности авторства **(по аналогии)** музейных полотен популярнейших и часто копируемых и подделываемых работ Мейсонье или Айвазовского лишь на основании схожих работ, хранящихся в других собраниях, стоило бы воздержаться. Поэтому и следует пропустить многие музейные, галерейские и коллекционерские художественные произведения сквозь гор-

нило технико-технологических и прочих атрибуционных исследований, особенно при выявлении вновь обнаруженных картин-близнецов.

Ибо приобретающим их частным лицам, как и музеям, вовсе не безразлично, покупают они подлинник или современную подделку, старую ли копию кисти серьёзных живописцев или одно из достаточно удачных авторских повторений популярного мотива. Ничего не имею против качественных копий — они всё же гораздо ближе к оригиналу подсвеченных при съёмке нарядных постеров. И не зря в музеях висят варианты копий великих живописцев прошлого, созданных в их мастерских учениками.

Я не говорю уже об авторских повторениях — ведь это та же рука, тот же мозг и глаз, которые создали некогда впервые данное произведение. Каждый из них готов считать подлинниками, если они выполнены с душой и художественно полноценно. Достаточно вспомнить «Автопортрет на фоне московского Кремля» кисти В.А. Тропинина. Все три его варианта исполнены живописцем прекрасно. И трудно однозначно предпочесть какой-либо из них. У каждого право на музейную стену вполне оправдано.

Но сами музейщики должны отчётливо представлять, что именно они показывают зрителю, — буквальное ли это авторское повторение или несколько им изменённый, но близкий вариант. А если это достойная старая копия, то, не мешало бы знать, какого она времени и, ежели такое возможно, уточнить, чьей же именно кисти.

То же самое следовало бы учесть и частному коллекционеру, активно комплектующему своё собрание, хотя, конечно же, в отличие от государственных хранилищ, никаких обязательств перед зрителем у него нет. Он вправе ориентироваться только на личный вкус или свою собственную прихоть. Ибо расплачиваться за свои промахи будет лишь он сам. Вероятно, что экспертиза даст возможность выявить реальную хронологию создания всех этих модификаций. Особенно это важно для авторских повторений, независимо от того, какой из вариантов качественней или сохранней. Не говоря уж о том, если это будет хорошая подлинная работа одного из русских маринистов, младших современников Айвазовского, испытавших его влияние, по неведению нынешних владельцев или умышленно, выдаваемых ими за работу его кисти. В случае же авторских повторений — сама их последовательность (при существенных различиях художественных достоинств) помогает понять не только колебания рыночного спроса, но в какой-то мере и направленность творческой эволюции мастера, с её подъёмами и спадами, с её соотносённостью с движением самого художественного процесса.

В книге Дж. Каффьеро и И. Самарина «Неизвестный Айвазовский. К 200-летию со дня рождения», изданной в 2016 году в Москве, есть специальный раздел «Подделки под Айвазовского», где авторы высказали ряд плодотворных и спорных суждений. Трудно согласиться с утверждением о том, что в деле выявления подделок «истиной в последней инстанции по-прежнему остаётся знаток». Во-первых, в деле этом последней инстанции не существует, во-вторых, где они эти многочисленные знатоки нужные и антикварному рынку, и живому художественному процессу, в-третьих, кто поручится за их совестливость и безупречный профессионализм? А потому вовсе не должна наука быть «служанкой экспертизы». Они должны сотрудничать, помогая друг другу, ибо только сочетание выработанного знаточеского чутья с технико-технологическими исследованиями, а также историко-художественным анализом может приблизить к истине.

Но эти авторы совершенно правы, справедливо обличая, падких на сенсации и раздувающих скандальные слухи, представителей всевозможной прессы, только мешающих выяснять её. Они действительно ставят буквально всех экспертов в положение заведомых пройдох, необычайно сковывая свободный поиск опасением честных и добросовестных экспертов прослыть коррумпированным специалистом. Полностью разделяю также их выстраданное понимание того что «исключение произведения из истории искусства в силу ошибочного мнения специалиста **представ-**

ляет собой гораздо большую утрату для культуры, нежели признание подделки...»³². Ибо авторы эти отчётливо представляют себе возможную судьбу настоящего подлинника, признанного подделкой: рано или поздно он почти неизбежно обречён на полное исчезновение, тогда как подделка, ошибочно признанная подлинником, со временем может быть разоблачена: физическая утрата ей всё это время вовсе не грозит.

А потому, естественно, что торопливая негативная реакция, сходу, без глубокой и обоснованной аргументации отмечающая подлинность исследуемого произведения, действительно чревата весьма опасными для культуры последствиями. Особенно же в тех случаях, когда качественность произведения сама по себе не вызывает сомнений. Повторюсь ещё раз, что это само по себе, хотя и не единственный, но, бесспорно, необычайно важный и очень значимый критерий в окончательном определении подлинности любого произведения.

Мне представляется, что вариант Андрея Морозова, если когда-то и получит серьёзную технико-технологическую проверку, то лишь в том только случае, если нынешний владелец пожелает или, скорее, по жизненным обстоятельствам вынужден будет навсегда расстаться со слишком дорогой ему картиной. Но в этом случае инициативу, как и во всех аналогичных ситуациях, должен, на мой взгляд, взять на себя потенциальный покупатель — музей или частный коллекционер: доверие к экспертизе, заказанной самими владельцами, у очень многих наших сограждан совсем не котируется в настоящее время.

И свои резоны в этом, безусловно, есть: приобретающий должен бы хорошо узнать, что именно он покупает. А потому ему и следует обращаться только к тем экспертам, которым лично он вполне доверяет. Лишь тогда он будет относительно застрахован от всякого рода возможных и не так уж редко встречающихся, недоразумений. А они возникают подчас не только у частных лиц, но и у самых престижных мирового значения музейных коллекций. К примеру, в Национальной галерее Лондона хранилась картина известного болонского живописца XV—XVI веков Франческо Франчи. А в середине XX века на одном из лондонских же аукционов неожиданно появился её абсолютный «близнец». Химико-технологические исследования, исследования под микроскопом и прочие операции научно-атрибуционных исследований показали, что аукционный вариант, купленный питсбургским Музеем изящных искусств Карнеги, и есть бесспорный подлинник, а в Национальной галерее, как это ни странно, хранится поздняя XIX века подделка. Подобные случаи вовсе не исключения, но, конечно же, гораздо чаще подделкой оказывается, не музейный, а именно аукционный вариант. И далеко не всегда это добросовестное заблуждение продающего субъекта, который приобрёл или получил по наследству ловко сработанную фальшивку, будучи искренне уверенным, что он обладает несомненным подлинником.

Случаются и совсем иные варианты, когда владелец спешно избавляется от заведомой фальшивки, как только он осознал, что и сам был обманут. Или того хуже, когда сбывают поддельную работу, специально для продажи изготовленную. Именно по этим соображениям во всех случаях, когда возникают всякого рода хотя бы малейшие сомнения, упорно настаиваю на непрременной необходимости проведения технико-технологической экспертизы, исключаяющей их.

И настойчиво повторяю, что инициатором и заказчиком таких исследований должна всегда выступать (во избежание каких-либо неожиданностей) именно приобретающая картины сторона. Ибо она, прежде всего, заинтересована в том, чтобы избежать их. Такие вот размышления вызвало у меня достаточно пристальное знакомство с прекрасными полотнами-близнецами И.К. Айвазовского из частного усть-курдюмского и омского музейного собраний. Полагаю, что рано или поздно время ответит на все возникающие вопросы, постепенно расставляя всё на свои места. И, если уж не нам, то наверняка далёким потомкам суждено будет узнать истину во всей её полноте.

- ¹ *Голдовский Григорий*. См.: Иван Константинович Айвазовский. К 200-летию со дня рождения: альбом. СПб., 2016. С. 7.
- ² *Каменский Михаил*. Айвазовский в бушующем море элит // Третьяковская галерея. № 4 (53). 2016. С. 138.
- ³ *Голдовский Григорий*. Там же.
- ⁴ *Голдовский Григорий*. Там же.
- ⁵ *Голдовский Григорий*. Там же. С. 7-8.
- ⁶ *Голдовский Григорий*. Там же. С. 8. (Выделено мной).
- ⁷ *Стасов В.В.* Избранные сочинения в 3 томах. Т. 3. М., 1952. С. 669.
- ⁸ *Островский Григорий*. Рассказы о русской живописи. М., 1987. С. 246-247.
- ⁹ *Асафьев Б.В. (Игорь Глебов)*. Русская живопись. Мысли и думы. Л.-М., 1926. С. 125.
- ¹⁰ *Маковский С.К.* Силуэты русских художников. М., 1999. С. 12.
- ¹¹ *Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX веке. М., 1995. С. 304-305.
- ¹² *Лясковская О.А.* См.: История русского искусства / под. ред. И.Э. Грабаря. М. 1965. Т. IX. Кн. 1. С. 370. Ф.С. Мальцева. Пейзаж. (Раздел об И.К. Айвазовском написан О.А. Лясковской).
- ¹³ *Хачатрян Шаэн*. Айвазовский известный и неизвестный. Самара, 2013. С. 5.
- ¹⁴ *Эфрос Абрам*. Два века русского искусства. М., 1969. С. 227.
- ¹⁵ *Шестимиров Александр*. Морской пейзаж. Русская и европейская живопись. М., 2005. С. 320.
- ¹⁶ *Барсамов Николай*. И.К. Айвазовский. Симферополь, 1952. С. 135.
- ¹⁷ *Лясковская О.А.* Там же. С. 368.
- ¹⁸ *Шестимиров Александр*. Там же. С.138.
- ¹⁹ *MacDougall's*. 2012. London. P. 150.
- ²⁰ *Буянова Наталья*. Великий маринист и царская семья // Третьяковская галерея. № 4 (53). 2016. С. 38.
- ²¹ *Хачатрян Шаэн*. Айвазовский известный и неизвестный. Самара, 2013. С. 6.
- ²² Это отметил композитор и музыкальный критик Александр Серов, высоко оценивший в одном из писем В.В. Стасову, не только непревзойденное во всей Европе искусство Айвазовского-мариниста, но также его заметно возросшее умение рисовальщика, замечательно передающего характерные фигуры завсегдаев стамбульской кофейни или женщин, сидящих в лодке.
- ²³ *Манин Виталий*. Русская пейзажная живопись. М., 2000. С. 59. (Выделено мной).
- ²⁴ См.: *MacDougall's*. 2012. London. P. 108.
- ²⁵ Письмо И.К. Айвазовского Г.А. Эзову от 1 декабря 1898 // И.К. Айвазовский. Документы и материалы. Ереван, 1967. С. 305.
- ²⁶ *Саргсян Минас*. Жизнь великого мариниста. Иван Константинович Айвазовский. Феодосия–Москва, 2010. С. 105. (Выделено мной).
- ²⁷ *Хачатрян Шаэн*. Айвазовский известный и неизвестный. Самара, 2013. С. 72.
- ²⁸ Айвазовский и его художественная деятельность // Русская старина. 1878. Июль. С. 425-426.
- ²⁹ *Манин В.* Там же. С. 59.
- ³⁰ Письмо И.К. Айвазовского Н.Н. Кузьмину. 1 ноября 1899 года // Мир. СПб., № 1. С. 72. Цит. по: *Айвазовский И.К.* Документы и материалы. Ереван, 1967. С. 308. (Выделено мной).
- ³¹ *Голдовский Григорий*. Там же. С. 14. (Выделено мной).
- ³² *Каффьеро Дж, Самарин И.* Неизвестный Айвазовский. К 200-летию со дня рождения. М., 2016. С. 428-429. (Выделено мной).

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ. ПРЕДИСЛОВИЯ И ПОСЛЕСЛОВИЯ

Вступительная статья к каталогу выставки произведений художника В.А Милашевского *

* Саратов, 1979.

Персональная выставка произведений известного советского графика Владимира Алексеевича Милашевского экспонируется в Саратове впервые. Художнику, мечтавшему увидеть её в залах Радищевского музея, не суждено было дожидаться этого радостного дня.

Милашевский любил этот шумный волжский город и лучшее его украшение — художественный музей, как любят самые светлые и дорогие воспоминания детства.

«Город свободных демократов», каким виделся ему Саратов, среди прочих губернских центров выделялся насыщенностью художественной жизни. На рубеже XIX—XX столетий он выдвинул целую плеяду блистательных мастеров, творческие импульсы которых ощутимы в нашем искусстве и сегодня. В.Э. Борисов-Мусатов, П.В. Кузнецов, А.Т. Матвеев, П.С. Уткин, А.Е. Карев, А.И. Савинов — вот имена наиболее значительных представителей «первой саратовской волны», сразу занявшей почётное место в русском искусстве. Всех их объединяло некое родство; не стилистическая даже близость, не единство творческого метода, а какая-то глубинная общность, словесно не очень-то определяемая, но явственно ощутимая для каждого, кто пытался осмыслить их место и роль в художественном процессе эпохи. «А школы особой саратовской никакой и не было», — напишет В.А. Милашевский много лет спустя. Вроде бы оно действительно так. И всё же: школа не школа, направление не направление, но прочные скрепы, десятилетиями державшие эту общность, одним только землячеством не объяснишь.

Для поколения Милашевского это «родство» было куда менее значимым. Его сверстники развивались в условиях уже совершенно иных: Саратов всё более активно приобщался к художественной жизни обеих столиц. Для будущих художников (а их в ту пору в городе было немало)¹ саратовский этап их первоначального развития уже перестал быть определяющим. И Милашевский не был исключением: кратковременное освоение основ изобразительной грамоты в вечерних классах «Боголюбовки», насильственно прерванное отцом, немногие уроки у третьестепенного художника Никулина, которые учёбой никак не назовёшь, — вот в сущности всё, что дал ему родной Саратов. Впрочем, не всё... «Мы развивались без учителей, нас учил воздух эпохи», — напишет об этом времени сам художник. Учили открытки, репродуцирующие произведения современных живописцев, которые можно было купить или, не покупая, смотреть в вестибюле студии Фёдора Корнеева, учили богато иллюстрированные журналы: «Мир искусства», «Весы», «Золотое Руно», «Аполлон», учили критические статьи А. Бенуа, Я. Тугендхольда, С. Маковского, ярко и увлекательно объясня-

ющие текущий художественный процесс, учили полотна замечательных мастеров в залах Радищевского музея.

Заметный след в формировании молодого художника оставили годы его пребывания в Харькове, где он занимался в студии А. Грота и Э. Штейнберга, которые были вдохновенными популяризаторами новейшей французской живописи. И Милашевский, будучи ещё в Саратове «ужален этим новым», оказался достаточно восприимчивым к их проповеди. Понадобилось, однако, немало времени, чтобы в его творчестве «прозвучал голос своего тембра». Харьковская «прививка» постимпрессионизма помогла ему выработать иммунитет против чрезмерного увлечения мирискуснической эстетикой. Благотворное же общекультурное воздействие крупнейших представителей «Мира искусства» — А. Бенуа и М. Добужинского — уберегли как от поверхностного левачества, так и от «мертвенной правильности» набирающего силу неоакадемизма.

Петербургский период его развития (учёба на архитектурном отделении Академии художеств, активная работа в «Новой художественной мастерской») был прерван Первой мировой войной и революцией. Только с лета 1920 года Милашевский вновь вернулся к творчеству. Путь театрального декоратора и журнального графика, на который его толкнула необходимость заработка, Милашевского тяготил: «Так уж устроена была моя психика, и в некоем послушливом „поводу“ я никогда не был». Он много рисует просто так, без намерения сделать что-либо для печати, оттачивая свой дар наблюдательности, тренируя руку и глаз. И в этом страстном рисовании «взахлёб», ежедневном, едва ли ни ежеминутном, рисовании весёлом и озорном, уже проглядывает тот вкус к мгновению, к его быстротечности, который так свойствен Милашевскому зрелой поры. Его тревожило ощущение явной «устарелости» прежней изобразительности: «Страна! Люди! Революция! Эпоха! О них надо было говорить свежим и новым языком».

Летом 1921 года он много работает акварелью, стараясь возможно глубже постичь её «самовитую» сущность: «кисть во влажной плоскости бумаги лепит форму цветом! Размывание форм по мокрому как-то усиливает специфику материала «водяной» живописи. Текучесть, вливание одного цвета в другой, отсутствие боязни «ошибиться» в смысле точности скульптурной формы» — вот чем более всего привлекает его акварель. Именно в акварели Милашевский, по собственному признанию, уже «почувствовал вкус свободы», но одновременно и опасность «вседозволенности». Поэтому он намеренно обращается к строгой и дисциплинирующей технике рисования сангиной. Впрочем, и в сангине он стремится к более свободным и условным решениям, опасаясь удариться «в жёсткую буквальность» школы Кардовского (Яковлев, Шухаев), где «всё можно пальцами хватать».

Милашевский активно заявил о себе в начале 1920-х годов, когда шла «жестокая борьба за новое зрение» (Ю. Тынянов), участником которой ему довелось быть. Он выступил в ту пору, «когда над каждым элементом художественной формы был поставлен знак вопроса». Художник должен был найти свое особое место в многообразии творческих исканий этой яркой, смело дерзающей эпохи. Он был уже не новичком в искусстве, глубоко изучил историю мировой живописи («Я же знал Эрмитаж наизусть! Как „Отче наш“!»). И всё же не было у него ещё своего и по-своему сказанного слова: «личный стиль не вырабатывается, когда идёшь по проторенным дорогам, по истоптанному асфальту. Художник и его язык рождаются в падениях, в садинах, с разбитыми коленями».

В 1924 году Милашевский покинул Ленинград и окончательно переселился в Москву. Летом 1925 года в дачном Подмосковье он «напал на тему „Купания“», которая необычайно увлекла его. Через год по приглашению Н. Кузьмина Милашевский отдыхал и работал в Сердобске. Главная тема — сенокос. Сердобские пейзажи были приняты на очень строгую выставку «4 искусства», где молодому художнику покровительствовали Павел Кузнецов и Константин Истомин. Сердобская серия была использована Милашевским в его иллюстрациях к повести М. Горького «Городок

Окуров». Затем поездки в Бердянск на Азовское море (1927), снова в Сердобск (1928), путешествие по Оке и Волге, работа в Гурзуфе и Кусково (1929). В графических листах этих лет и родился художник Милашевский, каким он вошел в историю советского искусства. Окончательно складывается его творческая индивидуальность. Стремительное совершенствование техники позволяет ему реализовать свои идеи ярко и убедительно.

Смолоду присущее ему обострённое чувство «ускользания» времени, преходящести каждого момента делает он исходной посылкой своих поисков. Особая значимость и интересность сиюминутного, мимолетного рождена любовным доверием к скачкам и поворотам самой жизни. Милашевский желает запечатлеть во всей непосредственности мгновенной реакции все то, что открывается его случайному взору. Эта «неожиданность», «заставание врасплох» становятся у него существенным компонентом образа. Они входят в замысел.

Мастер находит свои темы повсюду. Стоит лишь приглядеться к проносющейся мимо жизни — всё, буквально всё вызывает к художнику: «Изобрази!» Каждый миг видится ему неповторимо-единственным. Милашевскому жаль незапечатленных мгновений: их словно бы вовсе и не было. Фиксация своего внезапно-яркого впечатления, фиксация по мере возможности адекватная — вот видимая цель каждого из этих рисунков. Подспудная же цель куда сложнее. Она раскрывается лишь при рассмотрении их совокупности. Движущаяся лента жизни предстанет перед зрителем, если «смонтировать» великое множество отдельных листов. Бег времени, раскадрованный на сотни рисунков. Спешащая жизнь — лейттема художника, духовная первопричина его графического импрессионизма. Схватить и передать неповторимость сегодняшнего дня, суету нынешних будней — такова задача каждого из этих динамичных и острых листов. Милашевский особенно гордился тем, что в рисунках и акварелях 1920—1930-х годов он всегда был «верен действительности, верен эпохе». Всякое его изображение уже изначально имело двойную задачу: достовернейше запечатлеть бытовую мотив и одновременно дать кадр в хроникальную ленту истории.

Милашевскому присуще увлечение мотивами сугубо прозаическими. Было много броско своеобразного и ещё не установившегося «в развороченном бурей быте» (С. Есенин) первых послереволюционных десятилетий. Было немало накипи, немало того, что постепенно отшелушилось самим движением жизни. Нэповский быт родил программную антивозвышенность, которая присуща многим листам Милашевского. В других же его листах, напряженных, экспрессивно-динамичных, словно слышится железная поступь века. Милашевскому всегда хотелось быть в гуще событий. Он был критичен (быть может, излишне) даже и к лучшим образцам искусства отрешённо-созерцательного, меланхолического: «Не Уткин же характеризует эту бурю, которая была в нашей жизни! А какой-то всплеск этой бури явно отразился в моих рисунках».

Рисунки Милашевского, словно съёмки скрытой камерой, фиксируют всё то возвышенно-героическое и мелочно-обыденное, что произвольно попадает в поле его зрения. В них лишь то, что запечатлелось как бы само собой, без всякого видимого усилия по отысканию сюжета. И эта программная безвыборность мотива сродни исканиям многих операторов 1920-х годов (Дзиги Вертова), стремящихся преодолеть искусственность и фальшь театральщины в кино. У Милашевского тот же пафос естественности: «Мой приём... заключается в том, чтобы хватать жизнь в её беге, так как ряд неуловимых движений, свойственных человеку, живущему своей жизнью, а не позирующему, имеет особое свойство естественности! Их выдумать или повторить по памяти художнику невозможно».

Несочинённость — обязательное свойство его графических композиций, интересных не столько сюжетно-смысловой содержательностью, сколько выразительностью мгновенно суммирующего впечатления. «Зрительное ощущение „множественности“», «острота взаимодействий» людей, деревьев, машин, домов, пейзажа — вот то новое, что активно усваивает художник. Недосказан-

ность же внешнего повествования с лихвой компенсируется остротой подачи: «Меньше ценности „предмета“ в рисунке и больше ценности исполнения» — таков его принцип.

Художник становится всё более экономен и быстр. Буквально несколькими штрихами запечатлевает сущность увиденного эпизода. Подробности опускаются, и рисунок получает характер брошенного вскользь намека, самой недосказанностью своей стимулируя активность зрителя. Художник посылает ему лишь первичный яркий импульс, провоцируя волну ответных ассоциаций, резко повышая степень зрительского соучастия. Пропуск ряда опосредующих звеньев передачи образа заставляет зрителя домысливать и допереживать увиденное. Этот лаконизм — результат уже вполне сложившейся техники. «Опасная техника, без хода назад. Никакого: «Ах, я этого не говорил». Нет, каждое движение остается навечно. Не вырубишь топором. Каждое движение, каждый штрих — следствие наивысшего напряжения всей нервной системы. Хождение по проволоке под куполом цирка. Неверное движение — и сорвался».

Дело, однако, не в технике. Техника — всегда производное. Она подчинена логике творческого метода, способу восприятия жизни, она обслуживает и выражает его. Стремительность и меткость графических рассказов Милашевского — результат совершенно осознанной задачи «динамизировать» повествование, сделать темп создания рисунка главнейшим средством художественной выразительности. Именно «темп» даёт изображению банально-будничного эпизода неожиданное значение, именно он несёт основную эмоционально-смысловую нагрузку. И зрелые проявления этого принципа — свидетельство большой раскованности графического мышления.

Обыгрывание этого приема нельзя считать сугубо индивидуальной чертой стиля Милашевского: экспрессивные потенции «темпа» были известны многим мастерам и много раньше XX столетия. Заслуга советского художника в глубокой осознанности его применения, в своеобразной «философии темпа», в преднамеренном и настойчивом культивировании мгновенной реакции на окружающее: «Он обосновал учение о „темпе“ рисунка. Рисовать без поправок, без ретуши, без калькирования, рисовать так, чтобы сам процесс работы был открыт зрителю, как мысли вслух, как письмо близкому другу, — в рисунках Милашевского этот „стендалевский“ принцип проявляется строго и бескомпромиссно. Все они созданы на натуре за один сеанс. „Заканчивать“ или „поправлять“ рисунок в мастерской считалось недопустимым», — вспоминает один из ближайших друзей Милашевского, блестящий рисовальщик Н. Кузьмин.

Милашевский осознал «стремительность» как новый тип художественного видения. И это его «открытие» выражало, очевидно, какие-то существенные стороны мироощущения людей 20—30-х годов. Идея Милашевского захватила многих. И не столько, вероятно, сама прокламируемая идея, сколько эмоциональная убедительность её воплощения в графических сериях художника той поры. Его влияние на рисуночный стиль В. Юстицкого и особенно Д. Дарана очевидно. Введённое им понятие «темпа» исполнения было очень существенным в формировании эстетического кредо выставочного объединения «13», родившегося на рубеже 1920—1930-х годов. По авторитетному свидетельству Н. Кузьмина, «Владимир Алексеевич Милашевский был вдохновителем и теоретиком группы».

Сам Милашевский хорошо сознавал свою роль одного из лидеров молодого объединения, более того — первооткрывателя его основных художественных принципов: «Ведь это только в Евангелии рассказывается, — писал он, — как „Дух Божий“ сошёл на 12 человек одновременно! В обычной же реальной жизни идеи приходят в голову одного человека, а потом распространяются и становятся достоянием многих... Моими первыми „апостолами“ были Кузьмин и Даран». При этом художник решительно возражал как против попыток свести его творчество тех лет к воплощению эстетической программы «13», так и против стремления трактовать наследие остальных мастеров группы лишь как реализацию его собственных идей.

Пути бывших «единоверцев» разошлись слишком далеко. Художнические судьбы их сложились по-разному. И сама направленность последующей эволюции каждого существенно уточняет его действительную позицию в годы совместных выступлений. На закате своих дней Милашевский многое пересмотрел, взыскательнее и строже оценил реальный вклад участников объединения в советское искусство, четче обозначил свою «особость» внутри содружества близких по своим исканиям начальной поры мастеров; «Тогда по молодости лет я не очень строг был к несколько имитационной струе, которая имела в нашей группе. Да и оригинальность личная в области реалистического „видения“ — особенность столь редкая, что тринадцать человек трудно было бы набрать... Поэтому никак нельзя считать, что „13“ это что-то целиком „моё“. Я отвечал за своё искусство, где „правда жизни“, включая точный пейзаж и тип человека, и даже погоду того дня, когда я рисовал, были для меня обязательны. Некий новый реализм без надоевших шаблонов <...>. Не вкусенькие позы, а движения, выхваченные из жизни, пойманные влёт! Движения, в которых есть правда».

Его рисунки и акварели — любопытные свидетельства эпохи. Они всегда документальны. Но документальность здесь совершенно особого рода. По ним не скажешь с окончательной уверенностью: «Так оно было». Они говорят лишь о том, как оно (то, что было) воспринималось и переживалось художником Милашевским. Ибо мастера заботила не буквальная точность мотива, а цельность собственного его восприятия. Любой из этих листов очень конкретен, но не столько конкретностью бывшего и запечатлённого, сколько конкретностью виденного и воплощённого. В каждом из них — меткость слёту схваченного бытового эпизода, но всегда с преизбыточной персональностью взгляда, персональностью нарочито демонстративной, педалированной. Другой художник увидел бы все не просто, не так, но и не близко даже, иначе совсем, быть может, противоположно. Но ведь и его (Милашевского) взгляд весьма занимателен. Это художник, с которым не всегда соглашаешься, но которому всегда веришь. Веришь, что он увидел и почувствовал именно так. За его затеями следить интересно и в тех случаях, когда они не очень-то убеждают.

Есть некая формульная непреложность в графических решениях Фаворского и мастеров его круга. Путь Милашевского подспудно полемичен поискам абсолюта художественной гармонии. Его больше привлекает момент творческого произвола, раскованная импровизационность, прихотливая, затейливая и отнюдь не общеобязательная. Его субъективность, программная и прокламируемая, пришлась не ко времени и в 1920-е годы с их коллективистскими устремлениями, и в пору нивелирующих тенденций 1930—1940-х годов. Отсюда некоторая гипертрофированность этого свойства как решительное отстаивание своего права и своей обязанности быть личностью. Это отчетливо ощутимо в его ранней графике, в его позднем литературном творчестве, в едковатой желчи его отрезвляющих суждений о многих кумирах художественной жизни недавнего прошлого. Он всегда был пристрастен в своих оценках, пристрастен намеренно, порой и неумеренно.

И смелой эксцентричностью его высказываний легче восхищаться или возмущаться, нежели их понять. Между тем, все они — следствие продуманной и выстраданной системы воззрений, системы внутренне целостной и по-своему очень последовательной. Их видимая парадоксальность не должна вводить в заблуждение. Ибо исходят они из единого взгляда на цели искусства и миссию художника-творца. Взгляд этот сложился не сразу и во многом в прямой зависимости от тех конкретных художественных задач, которые приходилось решать Милашевскому. И кроме того, ведь писал он вовсе не историю искусства, а лишь «историю своих вкусов в искусстве», а такой поворот уже сам по себе освобождает от обязательств беспристрастного, «стопроцентно объективного» повествования.

После выхода в свет его воспоминаний многие «обиделись» на Милашевского. Точнее сказать, обиделись не «на», а «за». Не на мемуариста, а за его персонажей. А.Н. Савинов, автор послесловия

к книге «Вчера, позавчера», обиделся за К.А. Сомова. Пишущий эти строки обиделся за А.Я. Головина, К.С. Петрова-Водкина, А.И. Савинова. Кто-то обиделся за Александра Яковлева. Действительно, в общей оценке творчества этих мастеров Милашевский, «увидевший их под своим — острым — углом зрения» (А.Н. Савинов), не просто пристрастен, а скорее даже несправедлив. Угол зрения оказался чрезмерно острым... Согласимся, однако, что черты, подмеченные им, были не просто присущи данным художникам, но и очень существенны для их человеческого и творческого облика.

Милашевский односторонен в своих оценках, но всякий раз он подмечает сторону значимую и важную. Тот же метод подачи характера и в его портретах графических: «Как удалась ему эта бесноватинка!» — восхищенно воскликнул А.Н. Толстой, едва взглянув на портрет Андрея Белого. Конечно же, «бесноватинка» эта не исчерпывает суммы психологических черт знаменитого поэта, как не исчерпывает барственное эпикурейство, выпяченное Милашевским, всей полноты духовного облика самого Алексея Толстого.

«Портрет халата», — иронично заметил об этом рисунке один художник. Впечатление очень поверхностное. Нет, не «портрет халата», не портрет чашечки кофе... Совсем другое. Очень меткая передача всепроникающей игровой стихии, свойственной всему обиходу «рабоче-крестьянского графа»: «...вкус к жизни, чувственное восприятие мира, великолепная фантазия, юмор сказывались и в том, что, орудуя вещами, он их оживлял», — вспоминал о своих встречах с А.Н. Толстым Юрий Олеша. Он запечатлел в них и момент абсолютно идентичный рисунку Милашевского: «Мы только что пообедали, в руках у него чашка кофе, которую он не просто держит, а держит с той особой выразительностью, с какой он совершает все действия: чашка, вижу я, перестаёт быть вещью — сейчас это какой-то крохотный персонаж в сцене питья им кофе, в сцене нашего разговора с ним».

Принцип Милашевского — заострение и гиперболизация, если и не самого главного, то во всяком случае броско-примечательного, сразу и накрепко запоминающегося.

«Говорили, что в обличье / У поэта нечто птичье / И египетское есть; / Было нищее величье / И задёрванная честь <...> Гнутым словом забавлялся, / Птичьим клювом улыбался, / Встречных слёту брал в зажим, / Одиночества боялся / И стихи читал чужим». Кажется, что строки Арсения Тарковского писаны не с «натуры», а под впечатлением портретного рисунка Милашевского, столь одинаково оба они прочитали «внутреннее во внешнем» у Осипа Мандельштама. Более совпадающего показа, большего эквивалента словесного портрета графическому, пожалуй, не сыщешь. Два столь непохожих мастера, каждый языком своего искусства, выявили нечто коренное, органически свойственное физическому и духовному облику замечательного поэта, сделали его узнаваемым.

Такое же обостренное сходство и в портрете лучшего иронией Исаака Бабеля, в образах Анри Барбюса, Антала Гидаша, Лидии Сейфулиной. Во всех этих «темповых» портретах-набросках, портретах «сверхукороченного, сверхскупого стиля» — живая непосредственность стремительно-активного постижения модели, умения мгновенно схватить «некую изюминку лица», верная «угадка индивидуальности».

Острое чувство характера и в лучших иллюстрациях Милашевского. Он оформлял книги не только советских писателей, своих современников, но также произведения классической литературы. Иллюстрация была «хлебом» художника на протяжении всей его долгой жизни. Выросший в семье настоящих русских интеллигентов, Милашевский был человеком широчайшей гуманитарной образованности. Он превосходно чувствовал своеобразие самых различных эпох и стилей. Ощущением светлой радости и ренессансной полноты жизни пронизаны его заставки к сочинениям Гвиччардини. Фантасмагория быта в иллюстрациях к Достоевскому очень сродни «фантастическому реализму» этого писателя. Милашевский убеждающе передаёт и напряжённо-гротескную манеру Салтыкова-Щедрина, и суховатую точность чеховской прозы.

Высшим своим достижением в книжной графике мастер справедливо считал один из ранних циклов — иллюстрации к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Ч. Диккенса: «материальный быт XIX века, переданный с игривой дерзостью». Он очень гордился своей «пиквикианой» и до конца дней не переставал сетовать, что направление, выработанное им в этой серии, не могло быть продолжено в последующие десятилетия.

Комическая идиллия Диккенса не случайно так пришлась по душе Милашевскому. Стихия «дурашливости» и незлобивого юмора, насмешливо-оппозиционная скучной серьёзности мещанских обычаев и нравов, ему очень сродни. Его раскованно-импровизационный графический язык хорошо ложится на импровизационную природу самого текста. Богатство комических ситуаций, сменяющихся в «Записках» непрерывной чередой, открывает иллюстратору поистине безбрежные возможности для прихотливой игры воображения. Милашевский ценил свободу графического прочтения текста, выявляющую и оригинальность художника-интерпретатора: «Иллюстратор как пианист, исполняющий Листа, Шопена, Скрябина. Лист должен быть Листом, Шопен Шопеном, но личность-то пианиста присутствует!» В «пиквикиане» личность Милашевского проявилась сполна.

Можно лишь сожалеть о том, что изобразительная манера, найденная Милашевским в книжных и станковых рисунках начала 30-х годов, не получила своего естественного продолжения. Она столь очевидно не совпадала с общей тенденцией последующего развития нашей графики, что художник вынужден был перестраиваться, менять свои приёмы, свой стиль. «На горло собственной песне» он наступал с несравненно меньшей убежденностью и самоотверженностью, нежели великий поэт, и скорее в силу обстоятельств, а не по своей охоте. Бесконечно продолжаться это не могло, ибо грозило потерей творческой индивидуальности. Но как раз ею Милашевский дорожил более всего. Он мучительно искал выход и нашел его. Это был выход в сказку. Сказка не сковывала полета фантазии, не требовала натуралистического жизнеподобия.

«Начало работы над сказками, сначала пушкинскими, а затем и народными, было вызвано чисто внешними причинами. Определённым заказом Гослитиздата, от которого я, как художник, усиленно отказывался, полагая, что это не моё „амплуа“ и что мне „это не по голосу“, — вспоминал художник. Оказалось, вполне «по голосу». Сказка всколыхнула глубинные слои его памяти, уводившие в давнюю пору саратовского детства: к незабываемо-ярким впечатлениям от нестеровского «Приворотного зелья» в Радищевском музее, от «Василисы Прекрасной» с картинками И. Билибина, от первой поездки с матерью на пароходе по Волге. Он сам описал этот «ход» к сказке и в книге «Вчера, позавчера», и в своём мемуарном эссе «Золотой петушок».

Исследователи справедливо отмечали родственную близость иллюстраций Милашевского его станковой графике. В наибольшей мере это родство ощутимо в иллюстрациях к книгам советских авторов: А. Жарова, К. Скосырева, А. Аргутинской, К. Паустовского. И лишь иллюстрации к сказкам стоят несколько особняком, но их связь с основной линией его творчества, более опосредованная и дальняя, достаточно устойчива. Об этом хорошо написал К. Федин в своём превосходном очерке «О художнике, о земляке, о Милашевском». Ведь не случайно более всего удалась ему пушкинская «Сказка о попе и работнике его Балде», — «самая не волшебная, а почти бытовая», по слову мастера.

Сказки принесли успех и признание, поистине всенародную известность. Слава Милашевского-иллюстратора заслонила другую, пожалуй, более важную сторону его деятельности, работу в станковой графике. Массовому зрителю она оставалась почти неизвестной. Художник обострённо переживал это. Он понимал, что в его творчестве оценили не самое главное: «Слава лепится многими руками. Мы аплодируем только тому, что нам по плечу...» Он горячо верил, что лучшие времена настанут и для любимейших его работ. Тех, в которых с наибольшей полнотой раскрыва-

ется его художнический облик и своеобразие его вклада в развитие советского искусства. И хотя Милашевский хорошо сознавал невозможность поторопить время, горечь недооцененности звучала во многих его высказываниях: «Есть разные сорта славы, подобно сортам яблок. Ранняя скоро-спелка... Зрелая августовская... Есть поздний октябрьский сорт, осенний». Он догадывался, что на его долю выпал именно последний, «осенний» сорт признания, немного запоздалого, зато более долговечного. И нынешняя выставка его работ лишней раз подтверждает пронизательность такой самооценки.

В.А. Милашевский прожил долгую увлекательную жизнь. И вся она без остатка была отдана искусству. Богатейшее творческое наследие этого писателя-художника требует самого пристального к себе внимания. Изучение его не только углубит наши представления о разностороннем и самобытном мастере, оно поможет также уяснить некоторые важные проблемы развития советской графики.

¹ «В нашем реальном училище на Малой Сергиевской улице учились одновременно Лодыгин, Симон, Даран-Райхман и я, Милашевский».

Прогулка по выставке *

* Предисловие к неизданному каталогу выставки
«Предмет и среда в зеркале искусства». 1989.

«Перед культурой встаёт задача — расколдовать вещь, вызволить её из отрешения и забытья, при этом домашность раскрывается как важнейшая общественная и культурная категория, знаменующая полную душевно-телесную освоенность вещи, приобщённость её к жизни», — такую задачу, сформулированную сегодняшним исследователем пыталась на материале музейного собрания живописи, графики и прикладного искусства решить выставка «Предмет и среда в зеркале искусства» (1994).

У неё мудрёное название, но цель её была достаточно проста: познакомить зрителей с живописными и графическими натюрмортами и интерьерами из нашей коллекции. Не было стремления показать путь развития этих жанров в искусстве последних столетий, ибо на материале только музейного собрания это едва ли возможно. Но отзвуки самых различных эпох были слышны во многих графических и живописных работах. Безгласные стены и вещи не так уж мало могут сообщить и о своих владельцах.

Предметно-пространственная среда — превосходный резонатор «бытия быта», стиля жизни людей. А сами предметы — поистине овеществлённая память, которая всегда служила культурной преемственности поколений. Экспонирующиеся интерьеры разнятся как изобразительными мотивами, так и своей стилистикой. Это жилища людей различных социальных групп, разных культур: римский дом князя А.М. Голицына — русского посланника в Ватикане — или жилище бедняка середины прошлого столетия, престижные городские интерьеры и те, что условно обозначают некую формулу русского деревенского дома, интерьеры торжественно-официальные и дачные. Различаются они не только предметным своим наполнением, но также и способами композиционно-пространственного построения.

На выставке было немало интерьеров «автобиографических», запечатлевших атмосферу творческого труда художника. Каждый предмет свидетельствовал о трудах и днях отсутствующего хозяина мастерской. Это доверительный рассказ о себе посредством молчаливых вещей.

Или интерьер литературного музея, где вещи начинают сюжетно «действовать», помогая зрителю войти в особый мир великого поэта: «Два несовместных мира — быт и дух / Бок о бок здесь пытались жить совместно». Или возможность с помощью предметной среды передать своеобразие национального бытового уклада. Не зря одна из статей называлась «Многозначный мир интерьера». Поистине многозначный.

Ещё больше разнообразия в показанных на выставке натюрмортах, выявляющих бытовую предназначенность, материальную природу или пластический смысл самых различных вещей. Но ведь интересны не они сами по себе, а образ вещей, живописное или графическое воссоздание их художником: «Вещи сами по себе ничего не представляют. В них нет ни радости, ни печали. Мы сами одухотворяем их» (Дени Дидро).

Художник помогает нам увидеть предметы как бы заново, «свежими очами». Он обостряет наше восприятие вещей. Открывает не только внешнюю их оболочку, но и сокровенную суть. Даёт «чувствовать душу неодушевлённых вещей». Но в «Букете» К.А. Коровина слышны не только голоса бумажных роз, перекликающихся световыми рефлексам, но и властный голос живописца, навязывающий нам своё видение вещей и среды.

Если в натюрмортах, созданных мастерами прошлого столетия, заметно стремление к иллюзионистической передаче (у Хруцкого, например), то с начала века нынешнего пришло время более свободной и субъективной интерпретации: одни художники акцентируют декоративные качества предметов, другие же стремятся постичь их конструкцию, вес, объём, материальные свойства — то самое «вещества крутое тесто», из которого творится предмет.

На выставке острее стало ощущение, что смысл вещи раскрывается в её соприкосновении с человеком. Предметы одушевляются лишь в процессе своего повседневного бытования, вбирая тепло человеческих касаний, как бы проникаясь чувствованиями людей, «приручающих» их, возводящих в высокий ранг Вещи. Искусство помогает этому наполнению материального духовным.

Ранние русские натюрморты (при всей их повышенной иллюзорности) имели скорее чисто декоративную задачу — быть украшением жилого интерьера. К этому стремился не только Хруцкий, но и Карл Гун. Куда больше осязаемой точности в «ботанических» натюрмортах Черкасского. А.П. Боголюбов не менее уверенно передаёт в одном из своих натюрмортов материальность самых различных предметов: окраску и фактуру битой дичи, различных овощей, благородное свечение меди. Его заботит и то, как каждый из них вписывается в общий колористический ансамбль. Конечно, здесь нет ещё той живописной раскованности, которая появится в натюрмортах К. Коровина или И. Грабаря.

Яблоки, тарелки, крахмальная скатерть в натюрморте Грабаря буквально «утоплены» в вибрирующей световой среде, окутаны как бы материализовавшимся «сжиженным» воздухом. Мастер достигает этим трепетной жизненности, правды конкретного мига. У него нет нарочитой постановочности: такие натюрморты «поставлены» самой жизнью.

А рядом перегруженные предметами «антикварные» натюрморты А.А. Арапова. Рука опытного сценографа угадывается в них: чуть ироничная игра в старину, лёгкое лукавое стилизаторство. Один из них играет в экспозиции несколько необычную роль, вступая в своеобразный диалог с витриной фарфора. Зритель легко обнаруживает в ней вещи, которые привлекли внимание живописца и перекочевали в его картину. А там цветовые и пластические ценности реальных предметов стали ценностями живописными.

Араповский натюрморт — своеобразное зеркало, отразившее предметный мир. А включённые в экспозицию выставки настоящие зеркала были призваны ориентировать зрителя не только на

восприятие действительных и изображённых предметов, но и на определённым образом организованное пространство самой выставки, почувствовать её атмосферу.

Внимательный зритель мог заметить, что была своя логика именно в такой организации экспозиционного пространства, хотя экспозиционеры и отказались от расположения работ в строго хронологическом порядке. Была достигнута относительная целостность каждого из разделов, своя логика показа именно в данных местах произведений прикладного искусства, дававших пространственные паузы — перебивающих показ живописи и вместе с тем связывающих части расчленённого ими пространства. Да и сам набор предметов не был случаен, ибо был связан со смысловой программой каждого раздела.

Попыткой сопоставить концепции живописного интерьера середины XIX века и начала XX столетия продиктовано было соседство в одном экспозиционном ряду произведений столь различных эпох. Ранний «Интерьер» неизвестного живописца круга Венецианова, эпохи высокого расцвета этого жанра. Скромный уют — воплощение пушкинской мечты о «пустынной келье», «приюте спокойствия, трудов и вдохновенья», образец той самой усадебной культуры, которую ностальгически вспоминали потом поэты серебряного века:

Вот дом старинный и некрашенный,
В нём словно плавает туман,
В нём залы гулкие украшены
Изображением пейзаж.

В пору создания этого живописного интерьера никакой туман ещё не плавал в комнатах этого дома: даже картины на стенах можно опознать, не говоря уже о различных предметах, воссозданных с любовной тщательностью. У каждой вещи есть биография, вещь здесь не товар, а соучастник жизни владельцев. Такими вещами и держалось чувство оседлости, «одушевлённый воздух дома», по слову Марины Цветаевой. Дома, а не стандартной квартиры.

Не случайно в самом начале нашего столетия в русской живописи появилось так много «интерьеров настроения» с явным ретроспективным уклоном. Старинные портреты в опустелых комнатах у С. Жуковского словно следят за происходящим в доме. Это «облучение прошлым» питало поэтизацию старинного уклада. Жуковский прекрасно чувствовал органическую ансамблевость усадебного интерьера, общую атмосферу, создаваемую мебелью, портретами, но вместе с тем и радостное цветение законного мира, врывающегося с сегодняшним весенним ветром в это замкнутое и как бы замершее на десятилетия пространство. Сегодняшним для художника, но как бы и для нас.

Живописцы СРХ были, прежде всего, пейзажистами, и жизнь мебели, жизнь стен не могли умерить их восхищения жизнью живой природы. Солнечный свет проникает в жилое пространство, играя на полу, стенах, мебели. Проходя сквозь цветные стёкла, он окрашивает разноцветными пятнами отдельные участки интерьера, сообщая всей композиции ощущение светлой праздничности. В отличие от интерьеров ностальгических — полувоспоминаний, полугрёрз — с их старинной мебелью и портретами, вовлекаемыми в образный контекст картины, интерьер Виноградова воссоздаёт конкретный час конкретного дня и года. Это было в традициях импрессионизма вообще и импрессионизма московского в частности.

Между полотнами Виноградова и Грабаря превосходно смотрелся небольшой натюрморт Борисова-Мусатова. Чистотой и звучностью цвета он сразу приковывал к себе внимание. Мотив его предельно прост, и привлекает к нему само драгоценное сияние цвета. В постоянной экспозиции, среди других мусатовских работ он не производил столь сильного впечатления.

Несколько по-иному в непосредственном контакте с витринами фарфора смотрелся и экспозиционный натюрморт Головина «Розы и фарфор». Он тоже сценичен, как и натюрморты

Арапова. Подкупает в нём более всего удивительное чувство ансамблевости. К подобной сложной ансамблевости стремились и устроители данной выставки. Не случайно оказалась в экспозиции пышная фарфоровая ваза: её роспись — тоже своего рода натюрморт: плоды, ягоды, цветы. Или своеобразные интерьеры в росписи мейсенского фарфора. Не говоря уже о том, что экспонирующиеся сервизы — сами по себе прекрасный мотив для любого живописного или графического натюрморта:

Кофейник, сахарница, блюдце,
 Пять чашек с синею каймой
 На голубом подносе жмутся
 И внятн их рассказ немой.

Столь же внятнм был и молчаливый «рассказ» старой мебели, которая органично вкомпоновывалась в стенку живописи, образуя своеобразный уголок интерьера, если и не жилого, то музейного. Уголок, готовый «позировать» любому живописцу. А звонкое многолосье дымковской игрушки совсем не случайно соседствовало со светозарной живописью Павла Кузнецова, который держал её в своей мастерской.

Уже говорилось, что в экспозицию включено было несколько старинных художественно оформленных зеркал. Одни из них отражали предметы ближнего ряда, другие — далекой план всей экспозиции. Глубина отражения зависела от их расположения в пространстве. Она различалась, но все зеркала отражали с буквальной точностью всё то, что попадало в поле их «обзора»:

Я глаз, лишённый век
 Я брошено на землю,
 Чтоб этот мир дробить и отражать...
 И образы скользят.
 Я чувствую, я внемлю,
 Но не могу в себе их задержать.

Так Максимилиан Волошин, вещая от имени зеркала, поведал об органической его неспособности удерживать в памяти своей образы реального мира. Воспроизводя с буквальной точностью формы мебели, картин, фарфора, их положение в пространстве, степень освещённости различных частей помещения и цвет каждого предмета в общем колорите среды, — всё то, что архитекторы именуют «цветоклиматом интерьера», зеркала не могут удержать всё это в себе. Исчезнут предметы и среда, исчезнет и их зеркальное отражение. Сохраняет навеки лишь зеркало искусства, но при этом оно субъективно преобразует видимое, окрашивает его эмоциями художника.

Прошло более столетия, а мы всё ещё можем увидеть мастерскую Боголюбова, начатый им холст на мольберте, даму, разглядывающую папку с рисунками. Можем ощутить и атмосферу знаменитого парижского кафе на улочке Мари-Роз, какой почувствовал её в 1930-е годы Роберт Фальк. Мы можем подняться вслед за Поленовым по ступеням Теремного дворца в московском Кремле или перенестись вслед за Александром Скворцовым в жилище саратовских обывателей середины 1920-х годов.

«Остановись мгновенье...» Десятилетия тому живописец В. Кашкин остановил его, и мы получили возможность любоваться красотой рыб, о которых знаем по воспоминаниям людей старшего поколения или по строкам раннего Николая Заболоцкого: «Тут розовой севрюги, / Прекраснейшей из всех севрюг...» Впору причислить и эту картину к серии «это ушло в прошлое». В прошлое ушли многие предметы и явления, но для искусства прошлого не бывает, оно обращено к настоящему и будущему.

«Я пишу для тридцать лет спустя», — говорил Адольф Монтичелли, не очень-то признаваемый современниками. Но запечатлённое его кистью живо на его картинах поныне. Как жив и один из «колючих» натюрмортов Николая Гущина, написанный им при мне на волжском берегу в августе 1959 года.

Говорить о живописи, особенно о натюрмортах всегда нелегко. Всё сказано самим изображением. Вот «Сванский натюрморт» В. Шухаева — в нём ощущение суровости и благородной сдержанности жизни горцев. Обычные вещи — кухонная утварь — обретают почти ритуальную значимость. Каждая из них самоценна и вместе с тем каждая — частица единого, очень целостного быта. Внимательно прослежены художником и цвет, и фактура этих добротных, прочных вещей, игра света на их поверхности. Мы радуемся столь осязаемой убедительности живописного их воссоздания.

Прогулка по выставке показала всю трудность разговора о натюрмортах. Ну, что тут сказать: овощи и заварочный чайник, написанные Сергеем Романовичем, или редиска, изображённая Павлом Кузнецовым: пучок как пучок. Или, к примеру, прекрасный букет в литографии Тырсы. Этот художник обронил очень верную мысль: «Надо уметь делать не предмет, а живопись предмета». Так он и поступал. И его ближайшие товарищи Конашевич и В. Лебедев тоже. Они выявляли цветовые возможности графических техник.

За это в 1930-е годы на страницах «Правды» их окрестили художниками-пачкунами. Это весьма осложнило их жизнь, но не остановило творческого поиска. И как виртуозно и изысканно продолжали они «пачкать»! Казённый газетный зоил давно позабыт, они же стали гордостью отечественного искусства. Когда смотришь лебедевский «Натюрморт» с его тончайшим перетеканием прозрачного цвета, с особой трепетностью касаний кисти к мокрой бумаге, вспоминаются слова поэта о «музичировании акварелью».

Виртуозное владение своей техникой — предпосылка убеждающей передачи предметно-пространственной среды, выявления её образной сути. Оно позволило Алексею Кравченко как бы преодолеть возможности самого материала — очень условной техники ксилографии. Ещё нагляднее это в листе Михаила Полякова «Вот пещера Эттингера». С помощью фактурно-технических приёмов ему удаётся достичь в своей гравюре осязаемой вещественности изображаемого. Это вовсе не означает, что мастер не чувствует природу своего материала: напротив, он расширяет границы его возможностей. В других листах Поляков легко обходится без акцентированной вещественности, стремясь к чисто силуэтной выразительности, к более условной трактовке пространства. Здесь мы уже не «осязаем» глазом каждый предмет, но поэзия домашнего уюта, тихая гармония приватного бытия звучит не менее убеждающе.

К такой обыкновенности человеческого жилья охотно обращались и живописцы, и графики. «Комната у моря» Субботиной — типичный дачный интерьер, наскоро обустроенное и наспех обживаемое пространство, где не может быть достаточно прочной связи человека с налаженным и устойчивым бытом. Но и в таких интерьерах есть стремление к индивидуальной упорядоченности пространства, попытка его одомашнить, очеловечить. Приближающие человека к природе, дачные интерьеры, как правило, открыты протекающему внутрь помещения пейзажу.

Таковы и изображения дачи П. Кузнецовым и З. Мостовой-Матвеевой, Нередко границей двух взаимодействующих пространств — интерьерного и пейзажного становится изображение окна, как в полотнах П. Кузнецова и В. Чудина. У Чудина в контрастном противопоставлении тёплой домовитости, нехитрого домашнего уюта и законного зимнего пейзажа напрашивается некий аллегорический подтекст: попытка заслониться уютom человеческого жилья от бесприютности и холода наружного большого мира.

Напротив, В. Шухаев, изображая вход на террасу, как бы размывает границу между интерьером и пейзажем. Это как бы «интерьер снаружи» — свободное перетекание замкнутого пространства в простор природы. Пространство человеческого бытия здесь главный «сюжет» картины.

Вадим Орлов и вовсе затевает довольно сложную игру этих взаимодействующих пространств. Возникает интерьер, развёрнутый наружу: стены «раздвигаются», пространство улицы и пространство комнаты свободно перетекают друг в друга без всякой сюжетно-смысловой мотивировки. Возникает необычный симбиоз пейзажа, интерьера и натюрморта: письменный стол с лампой и книгами, забор, калитка, дома, поезд, пароход на Волге, летящие стрекозы — смысловая нагрузка пространственных смещений не очень-то поддаётся обсказу или анализу.

Свободное нарушение перспективы, совмещение нескольких различных точек зрения создают образ метафорический, построенный на сложных ассоциативных сцеплениях, близкий по своим образным ходам стихотворениям нынешних поэтов-метафористов:

Вот так, играя возле глаза
Калейдоскопом, можно сразу
Увидеть всех формаций связь,
Когда по воле первой встряски
Тасуются узоры, краски,
Но всё — лишь взора ипостась.

Надо сказать, что картину Орлова только с некоторой натяжкой можно назвать живописью: в ней явно преобладает графическое начало. Его работы в графическом разделе выставки занимали почётное место. Это и очень детальное, со скальпельной проработкой формы, изображение его мастерской, и довольно условный букет в не менее условном пространстве интерьера. Всюду субъективное преобразование реальности — «лишь взора ипостась» размечтавшегося художника».

Иногда жанровые границы в картине выявлены не очень отчётливо. Стожаров говорит нам о духовном мире крестьян с помощью деталей интерьера и натюрморта. Но устойчивость крестьянского быта не заслоняет при этом примет вполне определённой эпохи. Совсем не то, что в «воспоминаемых интерьерах» Ермолаева, где дан деревенский лад вообще, на все времена. При этом весьма опоэтизированный, доведенный до формулы вековечной основы основ. А у Стожарова это быт 1960-х.

Как и в картине Е. Егорова — это быт середины 1920-х. Угар НЭПа. Вечера в саратовской пивной «Венецианская капелла». Нечто подобное запечатлел в том же 1926 году Николай Заболоцкий:

Сирена бледная за стойкой
Гостей попотчует настойкой,
Скосит глаза, уйдёт, придёт,
Потом с гитарой наотлёт
Она поёт, поёт о миллом,
О том, как милого любил.

Что это? Бытовой жанр? Может ли он существовать без направляющих подсказок интерьера?

Натюрморт нередко может многое рассказать и о своём создателе. Не только путём предметной ассоциативности — набор вещей у Моисеенко кажется достаточно произвольным, но и тем, как мастер смело режиссирует их в единство картины, и они не кажутся уже такими разобщёнными. В общем ритме натюрморта, раскованном и одновременно собранном, угадывается смелый композитор, мастер сложного картинного построения, каким был Е. Моисеенко.

А в авторе натюрморта кисти М.К. Соколова чувствуется эстет, балансирующий на грани красоты и красоты. Рафинированность его живописи, стремление цветовому изыску, артистическая маэстрийность письма не скрывают глубокой меланхоличности, а иногда и подспудного трагизма его работ.

К числу наиболее красивых и убедительных по живописи среди всех полотен выставки надо отнести скромный натюрморт К. Зефирова. Обыденные предметы домашнего обихода воссозданы тончайшими градациями цвета. Это как раз тот случай, когда краска как будто образует саму материю изображаемых вещей, так же как и целостную материальную среду, пронизывающую и объединяющую эти бытовые предметы.

Быть может ещё явственнее чары самой живописи, умение тончайше нюансировать любой цвет в позднем натюрморте Р. Фалька. Пробуждая цветовую жизнь предметов, овладевая «душой краски» мастер в сугубо материальном прозревает глубоко духовное.

Совершенно особое место занимают натюрморты в творчестве Павла Кузнецова. Уже в ранний период он показал себя великолепным мастером этого жанра. Порою недооценивают художественную значительность поздних его работ. И совершенно напрасно. Они стали иными, но не менее прекрасными: это гимн повседневной праздничности жизни природы. Их сияющая красочность — часть безбрежного светового пространства, это сгустки просвеченной насквозь живописной материи, где небо сливается с землёй и одрагоценивает своей светозарностью всё земное, будь то корзина цветов или сочащаяся мякоть спелого арбуза. Это как раз тот случай, когда живописная виртуозность переходит «в невысказанную простоту», и составляющую тайну очарования его искусства.

Рядом с неосязаемой трепетной живописью П. Кузнецова полотна В. Солянова и В. Полякова, экспонирующиеся на этой выставке, хочется не только смотреть, но и трогать: с помощью цветых и фактурных эффектов эти мастера создали ощущение явственно шероховатой поверхности, дающее чувство особой, почти осязаемой вещественности.

Упоение «вещественностью вещей» отличало мастеров «Бубнового валета», акцентирующих конструкцию предмета, его вес, объём, его фактуру и материальные свойства. Для них, по слову П. Кончаловского, «в живописи — главное живопись», и они активно живописали, лепили формы цветом, а не раскрашивали рисованное.

Одной из программных картин на выставке был огромный «Интерьер» Ильи Машкова. Его хочется назвать «цветомощным», пользуясь определением Сергея Эйзенштейна. О «басовой звучности» машковских красок писали уже его современники. Как победительно, как бравурно звучит у него цвет! Как притязательно демонстрируют себя многочисленные предметы из машковской мастерской! Чего стоит один только самовар красной меди. Поистине: «император белых чашек чайников архимандрит...» А как подаёт себя благородная текстура красного дерева! О вещах Машкова и Кончаловского не скажешь, что это мёртвая натура: они обладают скорее даже повышенной жизненностью.

Любопытнейшая особенность живописного натюрморта: натура действительно умерщвлённая, может оказаться даже избыточно полногласной: «А рыба немота — не есть ли крик, не слышимый, но зримый, оранжево запёкшийся у рта»?!. Жутковатые морские рыбы с распахнутой пастью и вытаращенными глазами написаны Беринговым как яростные участники какого-то скандального происшествия. Натура умерщвлённая, но не мёртвая!

Прогулка по выставке знакомит со множеством подлинных и изображённых вещей. Их голос рождён не сегодня. Он доносится к нам из той поры, когда они навсегда запечатлелись в зеркале картины или графического листа. И мы воспринимаем их тогдашними, такими, какими они представились художнику в тот самый момент, когда он образно воссоздавал их. И, конечно же, мы видим их в значительной мере его глазами, но с необходимой поправкой на наше сегодняшнее видение творчества того или иного мастера.

Послесловие и комментарий к публикации романа В.А. Милашевского «Нелли» *

* Волга. 1991. № 12.

Предвижу, что публикация «романа» принесёт журналу скорее скандальную известность. Автору же это не грозит: «мёртвые сраму не имут». Журналу же это принесёт известную пользу, ибо читателей у романа будет великое множество. Читателей самых разных, ищущих в повествовании каждый своего. Одни — густой, до грубого физиологизма доходящей эротике, другие — окололитературных и околохудожественных сплетен, третьи — особую атмосферу первых послереволюционных лет, как она ощущалась сравнительно узким и достаточно рафинированным кругом петроградской творческой интеллигенции. И всё это имеется в публикуемом тексте с некоторым даже избытком.

Кстати об авторе... Редакция поступила вполне разумно, оставляя авторство за В.А. Милашевским. Предлагаемый Милашевским в его предисловии «Псевдо-Юркун», пожалуй, лишь затемнил бы существо дела. И не только по причинам, объясняемым в предисловии, но и по целому ряду фактов, которые не могли быть известны Ю.И. Юркуну в момент указанного Милашевским времени создания «романа». Главное же — по характеристике множества самых различных художественных явлений, которые совпадают с воззрениями Милашевского его зрелой и поздней поры, настолько совпадают, что трудно поверить, что «общий дух» первоисточника передан в «копии» Милашевского сколько-нибудь верно.

О существовании предполагаемого «первоисточника», правда, тоже со слов «копииста», Т.Л. Никольская, автор публикации «Творческий путь Ю.И. Юркуна»: «В двадцатые годы Юркун работал над романом „Туман за решёткой“, который М. Кузмин сопоставлял с произведениями Ф. Клингера. По словам В. Милашевского, действие переносилось из Америки в Петроград 20-х годов, описание снов героини перемежалось дневниковыми записями». Автор романа «Туман за решёткой» Юркун (Юркунас) Юрий Иванович был немного моложе Милашевского. Он родился в 1895 году в Вильно, а в 1938 сгинул «без права переписки». В Петербурге они появились почти одновременно, в 1913 году. Но сблизились гораздо позже — уже после Гражданской войны. Поначалу каждый шёл своим путём: Милашевский шаг за шагом становился профессиональным художником, а Юркун — писателем. Имя этого писателя почти ничего не говорит современному читателю. Даже в Краткой литературной энциклопедии не нашлось для него места, даже и в девятом, дополнительном томе. Между тем уже ранние его публикации были замечены прессой.

По свидетельству А.Е. Парниса и Т.Л. Никольской, печатался он с 1914 года. Сначала небольшие рассказы в «Огоньке» и «Лукоморье», затем повесть «Шведские перчатки» (СПб., 1914), «Рассказы, написанные на Кирочной улице в доме № 48» (Пг., 1916), «Дурная компания» (Пг., 1917). Т.Л. Никольская считает, что в повести «Дурная компания» дарование Юркуна раскрылось уже в «полной мере»: «Традиционный сюжет — столкновение молодого провинциала с соблазнами столичного города превратилась под его пером в фантастический гротеск. Элементы стилизации, выразившиеся в частности в длинных заглавиях, характерных для романтической повести XVIII в., сочетаются с пародией, граничащей с абсурдом». Повесть получила высокую оценку молодого Бориса Пастернака, который в интереснейшем письме Ю. Юркуну (опубликовано в журнале

«Вопросы литературы». 1981. № 7) писал о герое повести приказчике Пичунасе, что он «ближе и роднее» ему «сегодняшней и вчерашней, майской и мартовской, Московской и Петроградской, временной и местной и потому, разумеется — несовременной, ведущей сомнительное существование (появляется, не составляя явления) „художественной“ прозы».

Прозу Юркуна Пастернак воспринимал как составляющую явление и как художественную без кавычек. Думается, в этом ещё одна причина, чтобы заменить его авторство романа «Нелли» Милашевским: всё-таки Юркун прозаиком был вполне профессиональным, а в рисунке — талантливым самоучкой. С Милашевским же всё обстоит как раз наоборот.

Когда в 1986 году появилась, наконец, замечательная книга М.А. Немировской «Художники группы „Тринадцать“», подлинный образ Юрия Юркуна — одарённого художника и весьма своего обычного человека — выступил из полумглы, благодаря яркой характеристике его и Владимира Милашевского Ольгой Гильдебрандт (Арбениной), тоже одной из персонажей романа «Нелли». Особенно интересны взаимоотношения двух предполагаемых «авторов» — Милашевского и Юркуна. «Милашевский — злоязычный — к Юркуну отнесся тепло и любовно. Мне лично как-то даже назвал его „гениальным“ — в самом „дионисийском смысле“ — т.е. в полном кавардаке всех представлений», — свидетельствует Ольга Гильдебрандт. Редчайший случай, когда Владимир Милашевский признавал кого бы то в своем поколении «гениальным» в чём бы то ни было. Разве что самого себя... А вот другое, достаточно трезвое и вполне объективное свидетельство той же самой мемуаристки: «Для меня рисунки Милашевского казались слишком „злыми“, но Юркун их очень хвалил и любил „объяснять“ Милашевскому значение его в искусстве. Он это очень любил, а Милашевский любил, когда про него говорят. Я не думаю шутить или посмеиваться — Милашевский был совершенно „монолитен“, другого такого не было».

Увы, монолитность эта уж очень ощутима, в «Нелли», одним из авторов и важных персонажей которой является в одном лице сам Милашевский. Если судить по прежним публикациям Милашевского, по его эпистолярному наследию, он никогда не отличался особой скромностью и сдержанностью самооценок, но здесь, кажется, дал себе в этом полную волю. Понятнее становится замечание О.Н. Гильдебрандт, что В.А. Милашевский «иногда будто захлёбывался в каком-то самовосхищении». Очень яркий пример такого «захлёба»: Молодой поэт Борис Папаригупало, ныне забытый, а некогда замеченный Н.С. Гумилёвым, гадает на страницах романа, предсказывая Милашевскому среди прочего «славу, которая придёт тогда, когда она ему будет внутренне не нужна...»

Лукавил в конце 1960-х Владимир Алексеевич: слава ему была очень нужна до последнего дыхания — и внутренне внешне». Думается, именно в этом причина безудержного «злоязычия» Милашевского: славы — не только той огромной, на которую он готов был притязать, но даже и вполне им заслуженной, он при жизни недополучил, и это сделало его желчно-раздражительным по отношению к более удачливым, на его взгляд, старшим и младшим своим современникам. Трудно назвать персонажа (из вполне реальных, живущих рядом с автором людей), который не получил бы свою порцию этого, очень мягко выражаясь, «злоязычия». В иных оно пушено полной горстью, другие задеты слегка, но жажда ужалить, принизить редко остаётся неутолённой.

Несколько примеров. Вот героиня раздумывает о своём брате, «режиссёре собственного театра» который «не такой „новатор вприпрыжку за всеми“», как знакомый Милашевскому режиссёр С.Э. Радлов. Вот доброе отношение балерины Е.В. Лопуховой к М.А. Кузмину подаётся как «тёплый гонорар за какие-то услуги в смысле хвалебных рецензий». Попутно задет и Кузмин, действительно балерину отличавший. И, прежде всего, за отсутствие «специфической пикантности», за «эротическую чистоту»: «Действительно, трудно себе представить, чтобы Лопухова „спела бедром“ или „сыграла декольте“ или всю сцену „основала на голой спине“», — писал о Лопуховой М.А. Кузмин. Не эти ли строки породили замечание автора «романа» об их «бесполой любви».

А вот «всесильная» М.Ф. Андреева, которой «надо, чтобы и «мужчина понравился», и только тогда открыт ход в «режиссёры». Или походя задетый ближайший сподвижник Милашевского по группе «Тринадцать» Н.В. Кузьмин — обладатель злополучного «мещанского мягкого знака» после буквы «з» в начертании своей фамилии. Или «общая смазь», сделанная мимоходом сразу всем «Серапионовым братьям»: «Гофман им подходит так же, как корове седло». Ведь ещё в авторском предисловии все они без разбору попали в разряд «весьма трезвых, карьеристичных». Так же и Н.Е. Добычина — организатор художественного бюро на Марсовом поле, инициатор ряда интереснейших выставок отечественного авангарда, превращается у него в «некогда просто спекулянтку картинами».

Или изощрённейший Бенедикт Лившиц в растерянности не знает, как отнестись к показанным ему рисункам Милашевского, ибо «по-староеврейски блюдет закон правоверности модернизму. Страшно боится быть отсталым...» И далее о том, будто Лившиц и крестился «из какого-то снобизма... Быть евреем ... о, как это не изысканно!» Так уж и смутился Лившиц рисованием Милашевского? Кто же в это поверит? Что же до его крещения «из какого-то снобизма» — это тоже не очень-то достоверно. Во всяком случае, в анкете для «Словаря русских писателей», составляемого С.А. Венгеровым, Б. Лившиц указал, что вероисповедания он иудейского. И, судя по многим страницам его мемуарной книги «Полутороглазый стрелец» своего еврейства Б. Лившиц отнюдь не стыдился. Эпизод с Лившицем вскользь затрагивает ещё одну тему, задолго до него уже намеченную в романе, — еврейско-чекистскую или еврейско-комиссарскую. Эти страницы должны пролиться, как целебный бальзам и на страждущие души нынешних «профессиональных патриотов», упорно муссирующих подобные идеи, избегая, что правда, то правда, того эротического контекста, которым они сопровождаются в романе. В наше время евреев корят отнюдь не семейными добродетелями и показною целомудренностью. Скорее, напротив — как вводящих в эротический соблазн. Впрочем, частные несоответствия новые «патриоты» могут и не заметить. Было бы главное... А оно, увы, есть: и социальные, и национальные предвзятости не были автору чужды.

О резком неприятии графической манеры таких превосходных русских рисовальщиков, таких, как прославленные Борис Григорьев или Юрий Анненков, и говорить, пожалуй, не стоит. Эстетические предпочтения — личное дело каждого художника.

Здесь есть полное право на субъективность, а продуманные и взвешенные оценки — это обязанность честного историка искусства, а вовсе не художника-творца. Но так уж складывается повествование, что все персонажи — и мнимый повествователь (Псевдо-Юркун), и поэт Михаил. Кузьмин, и Константин Марджанов — буквально все очаровываются творчеством Милашевского, явно предпочитая его иным мастерам. И все почему-то пользуются при этом персональной лексикой и характерными стилистическими конструкциями писаний самого Милашевского.

В своей книге о группе «Тринадцать» М.А. Немировская рассматривает рисунки Юрия Юркуна «лишь как любопытный факт психологии творчества писателя». В равной мере и прозаические упражнения Милашевского многое объясняют в его изобразительном творчестве, показывают источники влияния, поле отталкивания, среду формирования неординарного художника. В этом смысле интересны и некоторые деятели русской культуры, ставшие «персонажами» романа.

Константин Марджанов, который, по слову А. Таирова, «чувствовал себя собирателем театральной Руси», оказал на Милашевского большое и благотворное влияние. И, прежде всего, в общем понимании задач искусства. В романе Милашевский занят оформлением комической оперы французского композитора Обера «Бронзовый конь» в постановке этого режиссёра. И быть может, страницы с описанием его больших декоративных панно — единственное, что осталось от них.

Николай Евреинов, режиссёр, драматург, театральный критик. Это в его очерке «Бёрдслей» (СПб., 1912) опубликован цветной рисунок с изображением рыжей Режан, прообраз той молодой художницы, которую успешно, хотя и не без потерь, «штурмовал» Милашевский во время учёбы

в мастерской Гольдבלата. Очерк Евреинова начинается словами: «Кто не прочь рассматривать страницы истории прищуренными глазами современного эпикурейства...» Роман «Нелли» написан с подобной позиции.

Михаил Алексеевич Кузмин... Его воздействие на близких друзей было значительным и неоднозначным. Двойственную природу Кузмина весьма пронизательно угадал ещё в 1906 году в своих интересных «Письмах о поэзии» Александр Блок: «...как будто есть в Кузмине два писателя: один — юный, с душой открытой и грустной оттого, что несёт она в себе грехи мира, подобно душе человека „древнего благочестия“; другой не старый, а лишь поживший, какой-то „запылённый“, насмехающийся над самим собой не покаянно, а с какою-то задней мыслью, и немного озлобленный». В романе эта двойственность выявлена вполне отчётливо. И в проходящем сквозь весь текст цитировании его стихотворений с достаточно широкой гаммой чувств — от «И если ангел тихо склонится...» до «Ротмистр лихо уезжает...» И в собственно авторском повествовании, где Кузмин дан то сплетничающим и хихикающим, то пишущим высокие и трагические стихи, о судьбах многих людей его круга на крутом вираже эпохи: «А мы, как Меньшиков в Берёзове, читаем Библию и ждём...»

Именно М.А. Кузмин создаёт в «Нелли» исторический фон изображаемой эпохи. Чтение им вслух романа Анатоля Франса, посвящённого времени якобинской диктатуры, — опосредованная попытка осмысления переживаемой героями исторической ситуации, попытка осудить взаимное ожесточение и террор. Сам Анатолий Франс не случайно говорил, что в романе «Боги жаждут» он «хотел показать, что люди очень несовершенны, чтобы отправлять правосудие во имя добродетели». Это как раз Кузмин подсовывает Милашевскому роман Жака Казота, казнённого роялиста, увлечённого оккультизмом, активно противостоящего идеалам Просвещения. Это он обратил внимание молодого художника на томики Ретиф де Ла-Бретонна с эстампам Л. Бине. Писателя ныне почти забытого, тесно связанного с традициями галантно-эротического романа XVIII столетия, за что его воспринимали как «эротомана и порнографа». И вместе с тем это был правдивый бытописатель своей эпохи, которого называли «Бальзаком XVIII века».

От Кузмина идёт и куда более глубокий исторический фон романа. Это он, у которого «библиотека в голове», ведает и об александрийских гностиках, и о христианских ересьях средневековой Европы — альбигойцах и вальденсах (в романе последние именуются валдонами), и о сомнительном прообразе Синеи Бороды — маршале Жиль де Рэ, обвинённом в чудовищных жестокостях и казнённом в Нанте в 1440 году, и о членах средневекового духовно-рыцарского ордена тамплиерах (храмовниках), которые, по Кузмину, были оккультистами и приверженцами «голубой любви». С тамплиерами, впрочем, вышла накладка: казнил и обобрал их вовсе не Генрих IV, а задолго до него (в 1310) году Филипп IV (Красивый), и отомстить Бурбонам через двести лет не было никакой возможности: первый из этой династии, всё тот же Генрих IV, стал королём только в конце XVI столетия. Думается, что это абберрация памяти повествователя, а вовсе не Кузмина.

М.А. Кузмин (Учитель!) не только даёт по ходу действия оценку читаемым фрагментам рождающегося романа, но как бы и направляет развитие повествования. Именно с замечанием Кузмина связана аллюзия с четвёртым сном героини Чернышевского, иронически предвещающая последний сон Нелли. Надо сказать, что это один из наиболее излюбленных приёмов повествователя: образы персонажей Бальзака и Достоевского, Салтыкова-Щедрина и Оскара Уайльда, Гоголя и Лескова, Аристофана и Шодерло де Лакло, Конан-Дойля и Маяковского, Гончарова, Франсуа Мориака и Джека Лондона, те или иные речения этих писателей или утвердившееся в читательском сознании общее ощущение их творчества — всё это мобилизуется повествователем как своего рода резервуар образности, откуда можно черпать ассоциации, ориентирующие достаточно образованного читателя.

Ещё ярче это проявилось в отношении изобразительного искусства. Образы Рафаэля, Джорджоне, Леонардо да Винчи, Франсиско Гойи, П.А. Федотова, И.Е. Репина, Н.Н. Сапунова, С.Ю. Судейкина и множества других мастеров служат своего рода эмоциональными ориентирами читательского восприятия. Порой как бы воссоздаётся восприятие той или иной картины, с тем, чтобы дать дополнительный заряд эмоций от памятников прошлого искусства. Например, картина Эдуарда Мане «Бар в Фоли-Бержер», «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт» Жоржа Сёра, «Зеленщица» Луи Давида, названная в романе «Вязальщицей», или картина Джованни Беллини «Сакра конврсационе» из галереи Уффици во Флоренции. Автора привлекает в них предельная (с очень конкретными деталями) достоверность и вместе с тем какая-то мистериальность изображённого, то, что именуется им «призрачный намёк на жизнь». Живопись, отражающая жизнь, сама в свою очередь становится переживаемой действительностью. В пассаже с Луи Давидом, ополчаясь на искусство осознанно идеологизированное, автор, пожалуй, напрасно валит в одну кучу В.Г. Перова и И.Н. Крамского с Л.И. Соломаткиным. Ибо «перовщина» и «соломаткиновщина» — явления разные: у Соломаткина передвижническая тенденциозность как раз отсутствовала.

Особую роль играют в картине работы рокайльных французских живописцев и рисовальщиков Антуана Ватто, Франсуа Буше, Оноре Фрагонара, а также иллюстраторов и гравёров той поры — Шарля Эйзена, Жана-Мишеля Моро Младшего (в романе Моро лё Жён), автора знаменитого альбома «Памятник костюма». К ним проявляют специфический интерес не только главная героиня, но и другие персонажи романа, смакуя грациозную фривольность этих картин и гравюр. Утончённый гедонизм кануна Великой французской революции, так перекликающийся с умонастроением русской художественной богемы середины 1910-х годов! Мир, вытесняемый новой реальностью, но упорно цепляющийся за осколки уходящего. Юркун, продающий гравюры Д.Н. Ходовецкого, собранные некогда Михаилом Кузминым, и сам Кузмин, пишущий: «наверно нежный Ходовецкий гравировал мои мечты».

Особый круг художников, помянутых в романе, составляют русские и европейские мастера, с работами которых без ложной скромности Милашевский сопоставляет собственные свои произведения. О Борисе Григорьеве и Юрии Анненкове уже говорилось. В этот ряд попадают и Константин Сомов, и Александр Головин, и Поль Сезанн, и Пабло Пикассо. Все сопоставления, естественно, к выгоде автора-персонажа.

Несколько иначе проходят по тексту Анри Тулуз-Лотрек и Эдгар Дега, названный великим, — художественные ориентиры самого Милашевского.

Роман перенаселён бесчисленным количеством имён, как широко известных, так и полузабытых. Здесь и Мирович — кличка одного из персонажей: (подпоручик В.Я. Мирович, организатор неудачного дворцового переворота в пользу заключённого в Шлиссербургскую крепость номинального российского императора Ивана Антоновича в 1764 году), и художник А.И. Божерянов, один из издателей (вместе с Н.С. Гумилёвым) парижского журнала «Сириус» в 1907 году, и талантливая поэтесса и переводчица А.Д. Радлова. Заметный в предвоенные годы литератор Ю.Л. Слёзкин и популярный в начале столетия мыслитель и публицист В.В. Розанов, после долгого перерыва вновь охотно публикуемый в наши дни. И популярные актёры О.А. Глебова-Судейкина, В.Н. Давыдов, И.И. Можжухин, В.В. Холодная, В.Ф. Комиссаржевская, Элеонора Дузе, Габриэль Режан. А.Л. Волынский — известный литературный критик и искусствовед, автор книги о Леонардо да Винчи, большой знаток классического балета. Замечательные архитекторы — классики русского ампира А.Н. Воронихин, А.Д. Захаров и Карл Росси.

Поминаются талантливый поэт и прозаик К.К. Вагинов, произведения которого начинают возвращаться читателю, С.А. Ауслендер — поэт, драматург и критик, критики В.А. Чудовский и К.Л. Зелинский, поэт и прозаик В.С. Познер, родившийся в Париже и ставший впоследствии

французским писателем, немецкий поэт и переводчик Иоганес фон Гюнтер; к началу двадцатых годов уже достаточно известный прозаик Е.И. Замятин; фотограф Напельбаум и дочери его — Ида и Фредерика, писавшие стихи, участницы созданной Н.С. Гумилёвым молодёжной организации «Звучащая раковина», члены которой после гибели Гумилёва собирались в квартире Напельбаумов, куда нередко заходил М.А. Кузмин со своими молодыми друзьями.

Из литературного окружения автора подробнее стоит сказать о тех, кому в повествовании уделено значительное место. Это юная поэтесса Ирина Одоевцева (Ироида Густавовна Гейнике) и искусствовед и художественный критик Эрих Фёдорович Голлербах, автор книги «В.В. Розанов. Жизнь и творчество» (СПб., 1922).

Повествователь отнесся к ним по-разному. Голлербаха Милашевский выделял всегда, ценя его искреннюю заинтересованность явлениями искусства: «... я и все мы в Вашем лице нашли человека, ещё не утратившего способности некоего „влюбления“ в художественные произведения, способности о них думать и вдумываться, вспоминать и таить в памяти!.. Мы, живя на „большой дороге“, уже отвыкли от типа писателя об искусстве, способного просто любить „для себя“, а не „для других“, то, о чём приходится писать свои статьи», — такой отзыв злоязычного, не склонного к сантиментам художника, надо было заслужить.

Отношение же автора к Одоевцевой иначе, как злобным, не назовёшь. И в назойливом подчёркивании её немецко-бюргерского происхождения, и в избыточной раздражительности по поводу её манеры чтения своих стихов, и главным образом в уничижительной оценке женских статей молодой поэтессы. Создаётся впечатление, что гусарские доблести повествователя не имели в этом случае обычного успеха, не были по достоинству оценены.

Интересно, что интуиция художника оказалась честнее его раздражённой памяти: Одоевцева заставляет его вспомнить Джейн Авриль — любимую модель Тулуз-Лотрека, которая стала другом этого художника. В кабаре «Мулен Руж» она выделялась элегантностью, тонким вкусом, хрупкой одухотворённостью.

Похоже, что чувство какой-то более поздней обиды продиктовало повествователю его желчные строки о молодом театральном художнике В.В. Дмитриеве.

Из русских художников поминаются также Леон Бакст и Мстислав Добужинский — ведущие мастера «Мира искусства», из западных Томас Лоренс, французы — импрессионист Фредерик Базиль и примитивист Анри Руссо (Таможенник). Показательны для формирования молодого художника упоминания о его интересе к двум не столь известным мастерам: первый их Луи-Фелибер Дебюкур, превосходный мастер цветной гравюры, автор острых жанровых листов, а второй — Хеблот Найт Браун — английский рисовальщик, прославившийся (под псевдонимом Физ) как блистательный иллюстратор произведений Чарльза Диккенса и в частности «Посмертных записок Пиквикского клуба», иллюстрации к которому — едва ли не самое лучшее в книжной графике самого В.А. Милашевского.

И последние два имени, которые вполне органичны на страницах подобного романа. Когда мы произносим «мазохизм», «мазохист», то едва ли вспоминаем при этом австрийского писателя Леопольда Захер-Мазоха, автора эротических романов, патологические мотивы которых подсказали немецкому психиатру Ричарду Крафт-Эбингу ввести в обращение термин «мазохизм».

«Мир болен эротикой» — эта мысль, рождённая нашей эпохой, похоже, находит себе подтверждение в веках. Кажется странным, что в эпохи мучительных судорог исторического развития, социальной напряжённости, когда людям, вроде бы не до того, внезапно обостряется интерес к этой сфере человеческого существования. Будто вступают в силу защитные механизмы самой жизни, которая в эпохи массовых движений, всеобщей политизации упорно поворачивает наше внимание к частному бытию отдельного человека, к интимнейшей стороне его переживаний.

Порою проповедь сексуального плюрализма, навязчивого упоения всем эротическим принимает характер настоящей эпидемии. Но, всё же, это не самая страшная из болезней, которым подвержено человечество. И, быть может, стоит внимательнее присмотреться к картине подобной эпидемии в не столь уж далёком прошлом, чтобы лучше понять причину её сегодняшней вспышки. Такой картиной или не слишком отчётливой с неё репродукцией представляется предлагаемый читателю роман «Нелли».

Выделенные жирным шрифтом строки вырезаны редакцией.

Послесловие к «Запискам пятилетнего» *

*** Волга. 1993. № 2. С. 91–93.**

«Скучаю по Саратову. Не по нынешнему, чудовищно разросшемуся после войны и потерявшему своё лицо, а по Саратову моего детства, быть может, лучшему из волжских городов», — говорил незадолго до смерти Владимир Алексеевич Милашевский, замечательный мастер острого станкового рисунка и акварели, прославленный иллюстратор отечественной и мировой литературы, автор интересных, хотя и слишком «приперчённых» мемуаров. Меня всегда удивляла какая-то совсем особая цепкость его памяти: ему было уже за восемьдесят, а он мог с необыкновенной лёгкостью воспроизвести в мельчайших подробностях фасады саратовских особняков и общественных зданий, виденных им в последний раз чуть ли не в середине 1920-х годов. Меткость и точность характеристики, присущие его станковой и книжной графике, отличают и его литературное творчество. Страстный наблюдатель, он буквально охотился за выразительной деталью, ловил её, что называется, на лету.

Милашевский никогда не был «мучеником слова». Он писал стремительно и легко. Вдова художника, Ариадна Ипполитовна, рассказывала, что по утрам он садился в кресло и до завтрака записывал карандашом по несколько страниц, которые после перепечатки почти не правил. Так глава за главой писалась мемуарная книга «Вчера, позавчера», так создавались и публикуемые ныне журналом очерки его «Глазами пятилетнего». Это очень различные книги, хотя обе они отмечены печатью неповторимой личности их автора. Ядовито саркастический, он даёт в первой из них характеристики яркие, запоминающиеся, но часто окрашенные слишком уж очевидной предвзятостью. Во второй — восхищённое удивление увиденным и услышанным, доверчивая открытость чувств, непредсказуемость реакций. И вместе с тем манера видения и манера мышления в них одна, и многие черты бытового уклада его детской поры увиденны и воссозданы очень уже «по-милашевскому». Для художника словно не существовало ушедшего — оно оставалось для него живой частью настоящего, частью, это настоящее сотворившей. Парадокс Вордсворта: «Дитя — отец человека» очень понравился Милашевскому наглядностью воплощения его излюбленной мысли.

У цикла «Глазами пятилетнего» нелегкая биография. Эти очерки писались художником, видимо, на рубеже 1960—1970-х годов. Во всяком случае, окрылённый публикацией эссе В.А. Милашевского «Побеги тополя» (Волга. 1970. № 11), автор предварающей её статьи Э.Н. Арбитман пытался напечатать в журнале один из лучших очерков «Записок пятилетнего» «Золотой петушок»,

но получил отказ. Художник был очень огорчён этой неудачей: у него были свои причины настаивать на возможно более быстрой публикации хотя бы отдельных очерков из цикла. Он объяснил их в одном из более поздних писем, когда речь зашла о подготовке его персональной выставки в Радищевском музее. Он просил, чтобы этот очерк был опубликован рядом с предисловием искусствоведа в каталоге его ожидаемой выставки в Саратове: «Но... но... Я бы хотел, чтобы и моя статья „Золотой петушок“ была помещена. Как это случилось, что иллюстратор Диккенса, Флобера и даже Салтыкова-Щедрина (я делал эти литографии, по правде говоря, через силу: тенор пел громовым басом или наоборот) вдруг стал сказочником?.. Я описываю Волгу, путешествие на пароходе... Сам этот конгломерат народов был уже сказочным. Я ехал рядом с каютой, где сидела „шемаханская царица“. Когда после нашей победы всё наше искусство было направлено на то, чтобы оно понравилось полковникам и генералам, т.е. натурализм воцарился дикий, я изобрел для себя уход в „Сказку“, и детские впечатления сыграли свою роль. И Пушкин „уходил“ в сказку от николаевского режима! И Римский-Корсаков! И Глинка, Лядов, Стравинский! Неужели всё это пошлость? Следуя за мной, пошла в сказку и Маврина. Конечно, первые сказки были неудачны. Этой моей статьёй я хотел как-то показать, что „Сказка“ не была мне чуждой с детских лет. Да и судьба наша, советского художника, не зависела только от нас! Были и другие причины, о которых молодые „веды“ не знают... Мы не обладали свободой Пикассо!»

И в самом последнем письме, сообщая о списке работ, которые он определил для выставки в Радищевском музее, рассуждая о возможной направленности вступительной статьи, в которой «не потребуется восхвалений», Милашевский вновь настойчиво просит опубликовать в каталоге его «Золотого петушка»: «...Волга как-то расширила мне глаза на мир, сказка в том раннем возрасте (6-7 лет) как-то сплеталась с людьми разных стран: Волга когда-то была великим путем человечества — теперь она внутренняя река. Ездят „интуристы“, а захочешь на них посмотреть, так тебя в шею! А я к нарядному узбеку мог свободно мальчиком подойти! Это воспоминания о Волге за семьдесят пять лет толщи времени. Положим, это 1900 год».

Но художнику не суждено было дожидаться своей персональной выставки в любимом с детства Саратовском художественном музее. Она состоялась посмертно. И сильно запоздавший каталог вышел без его поэтического очерка: товарищи из «Лито» решили, что публиковать в каталоге нечто «постороннее» не положено. Попытка в конце 1970-х годов (уже по просьбе вдовы художника) опубликовать «Глазами пятилетнего» в журнале «Волга» или Приволжском книжном издательстве успеха не имела: «материал не имеет общественного интереса». Позднейшие усилия других публикаторов пока не реализованы. Отраднее, что нынешняя редакция «Волги» в год столетнего юбилея Милашевского решила наконец напечатать девять наиболее интересных из дюжины предложенных очерков. Ибо до сего дня «Глазами пятилетнего» существует лишь в пространственных извлечениях из текста, опубликованных в статье о творчестве художника в пятом выпуске краеведческого сборника «Годы и люди», посвящённого 400-летию Саратова.

В своём цикле Милашевский оставил ценнейшие наблюдения над формированием художественного сознания ребёнка. Каждый день полон для него содержательных открытий: прогулки с отцом или няней, поездки с мачехой в коляске или на пароходе, выход во двор или посещение бабушки. Ничто не ускользает от его изучающего внимания, от его взгляда и слуха. С малолетства проявившаяся хваткая приметливость явно предвещает будущего художника. Как и его игра смысловыми сдвигами слов — одарённого литератора. Свежесть и энергия наивного детского восприятия — предпосылка раннего творчества. В своих рисунках маленький Володя Милашевский разом постигает те или иные предметы, явления и способ их воссоздания на листе бумаги.

Его познавательная активность растёт день ото дня. Он наблюдает труды и досуги взрослых людей, характерные их движения, жесты, манеру держаться. А путь от впечатления к запечат-

лённому образу у него поразительно краток. Посещение саратовского вокзала рождает рисунки, удивляющие друзей семьи верностью передачи самого существенного и характерного в обликах и повадках носильщика, жандарма, дежурного по станции. Мальчика огорчают лишь утомительная опека старших, нравоучительные их попреки, озадачивающие указания. С той ранней поры он навсегда не любил быть «в послушливом поводе» и оценил опасности, соблазны и подлинные радости творческой свободы: «Делаю то, что хочу, к чему стремился с тех далёких годков моей жизни, презрев, отвергнув все выгоды тех дорог, которые расстилались передо мной!» — напишет Милашевский, сохранивший верность себе в нелёгкие времена.

Жизнь детских рисунков, как правило, очень коротка. Куда короче, чем они того заслуживают. Нам почти неведомы детские рисунки даже самых прославленных мастеров. По счастью, в случае с Милашевским это не совсем так. В конце 1970-х годов в квартире саратовского учёного К.Н. Алексеевского, двоюродного брата Владимира Алексеевича, довелось видеть несколько детских рисунков Милашевского. Правда, уже не той поры, которая описана в цикле «Глазами пятилетнего», а более поздних. Эти рисунки 1905—1908 годов интереснее всего тем, что в них уже предопределены основные направления творчества мастера и его преобладающая интонация: всегдашний лукаво-иронический настрой. И острое чувство типажа, и тяга к иллюстрированию классики, и ранняя увлечённость экзотикой «русского стиля» при обращении к образам сказок или былин. Весь будущий Милашевский, но как бы в черновике! Превосходный материал для специалиста по психологии художественного творчества. Они стали «ростовой почкой», из которой проклюнулось и расцвело всё последующее его искусство. И цикл «Глазами пятилетнего» непреклонно убеждает в этом.

Сказочными были в годы саратовского детства художника его прогулки с отцом или няней-староверкой по городу, сказочными казались и немного аляповатые, затейливые вывески в гостинном дворе, и нарядные расписные церкви, и казахи в малахях со своими верблюдами, прибывшие из заволжских степей, и изукрашенные затейливой резьбой беляны, эти плавучие универмаги той поры, медленно спускающиеся по завершении знаменитых ярмарок от Нижнего Новгорода к Астрахани, и разноцветные «исады» под самой Соколовой горой — домики на плотках со специальным отверстием в полу, чтоб доставать покупателю живую, бьющуюся в садках рыбу, и необычный фасад киновии, и витрина аптеки, и винный магазин, и вокзал, и величественный новый собор у Липок. Да и весь бытовой уклад большого и шумного волжского города представлялся ему по-сказочному красочным, почти фантастичным. И все эти впечатления как бы очнулись через много десятилетий в иллюстрациях к сказкам, да и не только к ним.

Многорасочность открывающегося перед мальчиком мира, яркая и как бы самостийная жизнь цвета, не только по-разному окрашивающего предметы, но и существенно меняющего общее впечатление от них, несущего в себе определённое настроение — угнетающего или радующего — во всём этом угадывается зрение завтрашнего художника. Врождённая способность, получившая своё развитие с первоначальных саратовских впечатлений. Сложные взаимоотношения художника с цветом наиболее ярко раскрываются в неопубликованном пока очерке «Кеплер». И в имитированном рассуждении Милашевского-ребёнка, и в комментирующем авторском отступлении, каких немало рассыпано по тексту: «В моём ящичке были три самых ненавистных мне краски. Они не были прозрачны, точно на какой-то муке или меле разведены. Тусклые, мутные, можно сказать, какие-то мерзкие краски. Ими только мерзавцев раскрашивать надо. А честных, хороших людей, например, носильщиков, ими изображать никак нельзя... <...> Первая краска по ненавистности её для меня — это лиловая с мутью. Не сиреневая, не ирисовая, а не чёрно-смородиновая, их я очень люблю, а линяло-лиловая. <...> Сочетание же лилового цвета с грязью до сих пор (да, да — до 1972 года) я помню и ощущаю, как зубную боль, как мигрень, как грипп с температурой 39 градусов». Почти такое же раздражение вызывает у мальчика так называемая «тельная»

краска: «Это папа её так назвал, хотя такого цвета тела ни у кого из людей не бывает... И вообще такого цвета ни у кого нет: ни у бабочек, ни у цветов — только разве у дождевых червей бывает... Розово-сопливо-белая».

Читая «Глазами пятилетнего», не раз вспоминаешь замечание Бориса Пастернака, что «детство — это яркий пример парадокса, когда часть больше, чем целое». Вспоминается и страстный призыв Жан-Жака Руссо: «Дайте детству созреть в детях». Это созревание той основополагающей части человеческой жизни, которая определяет собой весь её последующий ход. И обращает на себя внимание парадокс куда более частный, но очень характерный для детских рисунков различных эпох: существенными для маленького художника могут оказаться приметные детали, далеко не самые важные в изображаемом предмете или явлении. Рисуя грузовик, ребёнок ищет способ передать его движение, но номерные знаки, белеющие на заднем борту, для него важнее невидимого мотора. И Милашевский умеет зримо воссоздать в слове эту особенность детского видения.

Конечно, в его описаниях есть изошрённая зоркость художника-профессионала, но в них сохранена сила впечатления и свежесть первого взгляда, восхищённое удивление ребёнка, его неподдельный восторг: «Какая лошадь! Почти ворона! И где-то в паху, в подмышках, на горловине и чуть-чуть на бёдрах выступали еле заметные белые яблоки. А шея! Голова! Как она поводила ушами, как жили эти уши!.. Лошадь вся как бы дрожала, «горела» каким-то внутренним огнём. Но сквозь все движения эта страсть сквозила еле заметно. Она выдавала себя раздуванием ноздрей и непрерывным передёргиванием ушами... Уздечка, сбруя в мелких океанских раковинках вперемешку с кандибобринками слоновой кости, сверкающей сливочной белизной, и загогулинками свеженачищенных медяшек давала добавочный блеск лошади. А сверх сбруи накинута, накрыв оглобли, сетка с висящими шерстяными, выкрашенными в глубокий синий цвет пампушками-кистями! Они и сейчас от мелкого перебора ног так и танцуют, порхают, как бабочки летом. Дрожат и взлетают... Ну, а на бегу!.. Загляденье!» («Конь под синей сеткой»).

Милашевский доверял своей зрительной памяти беспредельно. Иногда с некоторой самонадеянностью. Даже и в тех случаях, когда аберрация памяти казалась совершенно очевидной. Один, но характерный пример. Воспроизведённая в монографии Э.Н. Арбитмана картина художника В.В. Коновалова «Хлысты» не совпадала с запомнившимся Милашевскому впечатлением от неё. Он пишет автору книги о той «другой» картине, запомнившейся ему, рисует эскиз композиции, детально описывает колорит, характер освещения, расположение персонажей и прочее. «Я готов повторить эту картину по памяти для музея!» — восклицает он. И вопреки фотографически документированной очевидности в своём описании он так убедителен, что невольно задумаешься: а не мог ли он видеть эскиз или вариант хранящейся сейчас в Вольском музее картины? Но в том же письме, говоря о первом посещении Радищевского музея, он замечает: «...но как учесть, что отлагается в психике мальчугана лет шести...» Думается, это тот поправочный коэффициент, который необходимо иметь в виду читателю. Именно он поможет правильному восприятию текста. И речь не только об авторских лирических или комментирующих отступлениях, но буквально о каждой строке.

К мемуарам не стоит относиться как к достоверному документу, к воспоминаниям беллетризованным тем паче. Как хотелось бы поверить в точность словесного воссоздания рекламных вывесок саратовского гостиного двора, столь красочно и детально описанных Милашевским! Нам сейчас невероятно трудно представить себе, какую роль играли эти призывные рисованные вывески в жизни тогдашнего русского города. Как ориентировали они не очень-то грамотных местных обывателей и приехавших на торг крестьян. А сколько наших живописцев старшего поколения, особенно выходцев из глубинки, вспоминали, о такие вывески были для них в юные годы не только завлекательной рекламой ремесленников и торговцев, но также и первыми собственно

художественными впечатлениями, единственными, какие можно было получить тогда во многих уездных городках.

В начале двадцатого столетия своей наивной и несколько аляповатой выразительностью вывески эти стали особенно притягательны для многих мастеров русского художественного авангарда, ищущих опору своим исканиям в тогда ещё живой и достаточно действенной традиции городского изобразительного просторечья. Затем интерес к торговой вывеске надолго упал: когда и рекламировать было особенно нечего, да и поголовная грамотность делала утилитарное назначение рисованной вывески всё менее актуальным. Но как примета ушедшего быта она постоянно «воскресала» в картинах и в кинофильмах, театральных постановках и книжных иллюстрациях. А где-то с 1960—1970-х годов началось пристальное научное изучение старой торговой вывески как одной из форм неофициальной, «низовой» культуры русского провинциального города.

Всего этого Милашевский не мог не знать. Так что этот мотив в «Глазами пятилетнего» рождён не только памятью детства. Как, впрочем, и многое другое в них. Эмоции и раздумья времени написания цикла невольно корректировали и отбор эпизодов, и характер повествования, и самый его тон. Кроме того, вообще склонный к теоретическому самоосмыслению собственного творческого пути, Милашевский не мог не задаться вопросом, какую же часть своего художественного «Я» он захватил с собой из саратовского детства. И в книге «Вчера, позавчера», и в публикуемых здесь очерках-рассказах Милашевский пишет не житейскую биографию, а пытается воскресить процесс своего духовного и творческого становления. Он спускается «по ступенькам памяти» к его истоку. Написаны они не от избытка досуга, когда, отрешившись от суетной жизни, человек смотрит на пролетевшие годы как бы в перевёрнутый бинокль, удаляющий былое от сегодняшней злобы дня.

Милашевский не согласился бы с мыслью Осипа Мандельштама из его «Шума времени»: «Вспоминать — идти одному обратно по руслу высохшей реки». Он не мог смириться с тем, что его русло сухое. И «забвенья холод неминучий» никак не устраивал его. Обойдённый прижизненной славой, он пытался восстановить попорченную, по его мнению, справедливость с пером в руках. В его мемуарах «ходы ещё не конченной игры». Он ведёт в них непрерывные внутренние «диалоги» с воображаемыми оппонентами, с эпохой и самим собой. Но это вовсе не «придуманные воспоминания»: слишком отчётливы в них конкретные детали, слишком наглядны и до осязания они.

Милашевский в своих мемуарах не очень-то щадил даже самых значительных деятелей отечественной культуры, находя этому своеобразное обоснование: «В биографиях людей исключительных всё интересно, быть может даже и тогда, когда в музыкальный мотив некоей песни, которую слагает „воспоминатель“, вкрадываются какие-то диссонансирующие нотки!» Не требовал он и щадящего режима в отношении самого себя. Он хотел понимания и всё время пытался объяснить себя, постепенно дойдя до истока.

Хочется верить, что увидим более полный книжный вариант «Глазами пятилетнего» в самое ближайшее время.

К предполагаемому альбому Юрия Саркисова *

* Написана в апреле 1994. (Опубликована в сокращении).
Зримость света // Диалог искусств. 2011. № 6.

В одной из искусствоведческих публикаций ещё застойной поры прозвучало характернейшее признание: «Конечно, легче всего найти художнику соответствующую рубрику в критическом лексиконе, труднее выразить ощущение от колористической структуры и проникнуть в мир глубинной причинности, понять развитие образов, формирование живописного языка, движение к стилю. Ноша критика тем и трудна, что нужно найти единственные слова, которые могли бы приоткрыть правду чувств, выраженных художником, попытаться хотя бы на миг удержать тот огонь, что идёт из глубины созидания. И назвать этот огонь своим именем. Да, живопись многослойна. И личность настоящего художника многогранна. Поспешность в оценках вредна, а откладывание „на потом“ и многозначительное молчание — и того хуже».

Надо сразу оговориться, что в оценке картин талантливейшего живописца Юрия Саркисова никакой особой поспешности художественная критика вовсе не проявила, а пошла по пути, который, по слову Григория Анисимова, «и того хуже». Тому, однако были свои причины. И не только в реальной сложности искусства этого мастера, но также и в драматизме его человеческой и творческой судьбы.

Юрий Минасович Саркисов родился в 1928 году в Баку. Здесь прожил он 60 лет, с этим городом связаны его художническое становление и вся последующая работа. Его дед погиб в Шуше в 1915 году — одна из бесчисленных жертв геноцида. Запредельный ужас случившегося тогда с армянами остро переживался даже сторонними наблюдателями многие годы спустя: «Там в нагорном Карабахе, / В хищном городе Шуше, / Я изведал эти страхи, / Соприродные душе». (О. Мандельштам. «Фаэтонщик», 1931 г.).

Эти вовсе не фантастические страхи, «соприродные душе», генетически передаваемые и периферически «освежаемые», оседавшие в глубинах подсознания, творили особую ментальность армян ближней диаспоры, отличную от ментальности как ереванских армян, так и армян американских. Ощущение постоянной угрозы стало для них чем-то буднично-привычным.

Бакинские армяне не зря называли себя заложниками. Они действительно сделались жертвой кровавого погрома. Трагедия семьи Саркисова, навсегда, покинувшей в начале столетия родные места, получила к концу века своё продолжение в его собственной жизни. Интернациональнейший город всего Закавказья, каким традиционно считался Баку, не стал надёжным пристанищем осевшим здесь выходцам из Нагорного Карабаха.

«Отблеск истории», если верить Юрию Трифонову, «лежит на каждом человеке», но иных людей он не только высветляет, но и опалает. Все повороты судьбы. Ю.М. Саркисова трагичны и одновременно по-особому счастливы: он не успел переехать в сметённый стихией Спитак, где ему предоставили квартиру с хорошей мастерской, и успел своевременно покинуть Баку, вывезя значительную часть своих работ; он не сумел приобрести квартиру и мастерскую в Черновцах и получил статус беженца в США. Судьба безжалостно гонит его по свету, но словно бережёт для новых свершений.

По словам художника, она его всё время испытывает на прочность, и только живопись помогает ему выстоять и даже пережить своё необычное, с сильным привкусом горечи счастье: «Всё своё

время отдаю творчеству. Многие меня считают фанатом. Если я днём в какие-то часы не имею возможности работать, то у меня настоящий „зуд“, и чувствую себя ужасно. Наверное, так чувствуют себя наркоманы или пьяницы, когда не могут удовлетворить свои потребности. А с другой стороны, я счастливый человек: творчество помогает мне в самых трудных условиях жизни, а она никогда меня не баловала», — признаётся он в одном из писем.

Нет, не ошибся Андре Мальро: «Искусство есть анти-Судьба». Что и говорить, национальная почва и народная судьба поистине «дышат» в искусстве Саркисова, которое, по счастью, не кончается, не иссякает с годами и бедами. Оно открывает для него возможность как-то выразить свои переживания, своё ощущение жизни. Речь, понятно, вовсе не о прямом сюжетно-тематическом отклике.

Драматизм личной судьбы претворён в самой стилистической плоти, становится «составом крови» его живописных образов. Ибо творчество для Саркисова — это не продолжение жизни, а существеннейшая и неотъемлемая её часть. Он живёт, чтобы писать, а не наоборот.

Увы, в наше трагическое столетие не ему одному довелось «отстаивать своё право на жизнь для искусства». Вспомним горькое замечание считавшегося баловнем судьбы Марка Шагала: «Мало мне, что ли, терзаний художника, я должен суметь ещё выстоять как человек!» Для Юрия Саркисова эта проблема стала пожизненной. Выжить, сохраняя постоянную творческую сосредоточенность, ему всегда было очень нелегко.

В 1945 году он поступил в Азербайджанское государственное художественное училище имени А. Азим-Заде, которое окончил пять лет спустя по специальности декоратор-исполнитель. Работы в театре для него не нашлось, и он вынужден был довольствоваться заказными портретами. С 1953 года он участвовал на республиканских выставках, в 1961 году принят в Союз художников. Несмотря на отсутствие собственной мастерской, он много работает и в 1968 году открывает свою персональную выставку в ереванском Доме работников искусств.

Она состоялась благодаря поддержке талантливого искусствоведа Генриха Игитяна, очень заинтересованного современным искусством армянской диаспоры. Выставку посетил, оставив лестный для автора отзыв, Мартирос Сарьян — живой классик армянской живописи. Это была уже не первая его встреча с работами Саркисова: за десять лет до того молодой художник привозил в Ереван на консультацию к великому мастеру несколько своих картин и, получив ободряющее благословление, с ещё большим неистовством отдался работе.

Одобрение Сарьяна было ему особенно важным ещё и потому, что сам он вовсе не продолжал традицию Варпета, а пытался нащупать свой собственный путь, обрести голос неповторимого тембра. Более того, искусство Саркисова было достаточно удалено тогда от основного русла армянской живописи. И об этом без обиняков говорилось на обсуждении персональной выставки, надо сказать, к немалому огорчению молодого художника: «Мысль о том, что я не национальный художник не давала мне покоя», — признавался он. Эта сверлящая сознание и неотступная мысль подстегнула выработку собственного стиля на рубеже 1960—1970-х годов.

Молодой художник, упрямо ищущий своего, испытал немало перекрещивающихся и наслаивающихся друг на друга влияний, его творческой памятью воспринято столь многое из мировой живописи разных эпох, так что говорить о каком-то определяющем воздействии какого-то одного мастера или одной художественной традиции, пожалуй, не приходится.

Рассматривать его на локальном бакинском фоне, хотя и соблазнительно, но не слишком плодотворно. Во-первых, очень уж пёстр и разнообразен и сам этот фон, лишённый некоего фокусирующего начала, а потому говорить о единой бакинской школе, видимо, нельзя. Во-вторых, Саркисову всё же чужда та нарочито звонкая, дразнящая декоративность, которая заимствована азербайджанскими живописцами у национального прикладного искусства.

У него никогда не было свойственной им тяги к повышенной плоскостности, орнаментальности, такого «взвинченного» цвета, необузданной лихости письма, столь ошеломляющих красочных аккордов, как у иных его азербайджанских коллег. Не было и стремления к декларативной патетике, открытому выплеску эмоций, форсированной их подаче.

Ему едва ли не изначально была присуща напряжённая сдержанность в передаче своих чувствований, которую М.М. Бахтин очень метко определил как «стыд лирического пафоса, стыд лирической откровенности». В его работах больше затаённой взволнованности, самоуглублённости, сосредоточенного раздумья.

В живописи Юрия Саркисова 1970-х годов уже куда ощутимее армянские «флюиды»: горечь и терпкость колорита, шершавость «цепляющейся» и как бы затормаживающей взгляд фактуры, уплотнённость цветопространственной среды.

Но никаких попыток стилизации под некий усреднённый национальный стиль он не предпринимал. Просто отчётливее ощутил за своими плечами необозримость духовного опыта одной из древнейших культур, специфическую «радиацию» этого мощного художественного пласта, лежащего в основе национальной традиции и породившего в XX столетии плеяду блистательных живописцев Мартироса Сарьяна, Георгия Якулова, Александра Башбеук-Меликяна, Геворга Григоряна (Джотто), Минаса Аветисяна и ряда других. При всей стилистической несхожести этих ярчайших по своей индивидуальности мастеров у них несомненно общие корни.

«Сын Востока по темпераменту и происхождению» — так определил свой генезис Георгий Якулов. Он был также и сыном Запада по воспринятой и усвоенной художественной культуре. И в равной мере это касается всех помянутых мастеров. Взаимодействие национального и общевосточного, национального и европейского породило удивительный феномен отчётливо выраженной оригинальности каждого и подспудно ощущаемого их родства.

Это разные ипостаси единой национальной культуры. Творимое в разных местах и в существенно различных обстоятельствах их искусство имеет единый источник. Именно к этому общему истоку припадал Саркисов в стремлении обрести национальную почву своей живописи, а не к преобладающей сарьяновской традиции тогдашнего армянского искусства.

В восприятии европейской и русской традиции его ориентиры менялись довольно стремительно: от увлечений училищной поры — И. Репина, В. Серова, Б. Иогансона — он легко переходит к французским живописцам: сначала Домье, затем импрессионистам, Ван Гог, Руо. Но путеводным ориентиром для него всегда оставалось искусство Рембрандта.

«Когда меня спрашивают: „Что нового?“ — Я отвечаю: „Веласкес! И ныне, и присно“», — писал Сальвадор Дали. Таким вечно новым, недостижимым образцом стал для Саркисова Рембрандт. Ссылка на классика едва ли помогает уточнить стилистические истоки творчества Саркисова. Ибо речь идёт о духовной преемственности, о том, что именуют этикой профессии, о постоянной проверке сегодняшних своих достижений в изнурительной «борьбе за каждый сантиметр холста» вековой живописной культурой.

В Рембрандте его привлекает материализованная в самой плоти живописи напряжённость его духовных исканий, душевного состояния. Видимо, в этом смысле, стоя в Лувре у полотен великого голландца, Марк Шагал обронил однажды: Рембрандт меня любит...» В Рембрандте притягателен для Саркисова драматизм самого творчества, а не только судьбы, способность переживать живопись как существеннейшую часть своей жизни, настойчивый поиск полноты самовыражения. Ибо Саркисов тоже из породы подвижников, искателей «живописного абсолюта», и вопросы мастерства у него так же неотрывны от этических ценностей.

Но не стоит, однако, отделять творчество Саркисова от исканий нашего века. Когда в 1973 году по инициативе талантливого живописца Мартына Петросяна была организована вторая его

ереванская выставка в Доме архитектора, на её открытии известный скульптор Ерванд Кочар назвал художника «армянским Сутиным».

Ассоциация отнюдь не произвольная! Она в русле всегдашней рембрандтовской устремлённости Саркисова. Да и в Баку он был не вовсе одинок: со временем образовался кружок тамошних авангардных живописцев, где он мог рассчитывать на понимание своих исканий, строгую, но непредвзятую их оценку. Особенно он дорожил мнением Геннадия Бризжатука, которого считал «редчайшим колористом».

Со времени его первой ереванской выставки живописное дарование Саркисова заметно окрепло, и новая его экспозиция весной 1973 года произвела впечатление на художников и ценителей искусства. Восторженно отозвался о ней гениально одарённый Минас Аветисян — бесспорный лидер новейшей армянской живописи той поры. Казалось бы, Саркисов решительно поворачивает влево: «Конечно, процесс творчества опережает процесс восприятия. Настоящее искусство вносит поправки в законы эстетики», — записывал он в самом начале 1975 года.

Но это был поворот только до известного предела. И мучительно нащупывая его, художник остро нуждался в заинтересованном и строгом анализе создаваемого им: «С какой радостью и интересом я показал бы работы. Получаю большое удовлетворение и пользу, когда мои работы смотрят люди, обладающие изысканным вкусом, для которых в живописи главное только ЖИВОПИСЬ. Сейчас я работаю, постепенно раскрепощаясь от всего лишнего. И чем дальше иду, тем сильнее испытываю наслаждение от свободы. Некоторые работы граничат с абстракцией. Критерий для меня — это создание драгоценной поверхности холста или картона», — писал он год спустя.

С середины семидесятых годов окончательно складывается живописная система Саркисова, отчётливо выявляется его персональный вклад в искусство. Для него самого 1975—1990-е годы — время непрерывного творческого подъёма, постепенного осознания своего особого места в современном художественном процессе.

Проясняя и углубляя свой творческий метод, свой живописный и пластический язык, он искал в эти годы не какой-то всеобщий современный художественный стиль, а только стиль собственный, позволяющий с наибольшей убедительностью и полнотой выразить именно его субъективные чувствования и переживания.

Он не заразился тем повальным «психопатизмом новизны», от которого остерегал ещё Р.Р. Фальк, не стал на путь нарочитого формального изобретательства в стремлении ошеломить и как-то заинтриговать публику: «Мне тоже всегда казалось, — говорит он в одном из писем, — что нельзя искусственно делать живопись «под моду», придумывая что-то такое, чего не было. Эта неискренность может дать временный успех, но позже обман всё равно откроется. Всегда считал, что главное для художника создать своё личное, выстраданное и исполнить качественно. Последнее — главное. Фальк и Тышлер, да и Модильяни не были авангардистами своего времени, но они остались».

Саркисов вовсе не боится упрёков в старомодности, ибо не подвержен моде: «Для меня нет ни старого, ни нового. Есть настоящее, которое останется, и ненастоящее, которое умрёт. Так и Сарьян считал». (Из писем 1989 года).

Юрий Саркисов обмолвился, что он подошёл к грани, за которой начинается абстрактная живопись. Но он её не перешёл. Полного освобождения от предметности он, видимо, не хотел, как не хотел и чрезмерной зависимости от неё. Конечно, мера и степень условности ранних его вполне ещё натуральных карабахских пейзажей, почти постановочных ярких натюрмортов и зрелых «визионерских» его композиций различаются достаточно сильно.

Трудно не заметить, как постепенно уходят краски природы и возрастает эмоционально-экспрессивная роль цвета, подспудная его метафоричность, как, не теряя окончательно фигура-

тивности, становится всё обобщённое и образно активнее пластика, как решительно возрастает организующая роль ритма, что в значительной мере избавляет от необходимости во внешней сюжетной мотивировке. Своей стилистической эволюцией Саркисов будто следует завету Хуана Гриса: «Стремиться надо к хорошей живописи, которая условна и точна, в противоположность плохой живописи, безусловной, но не точной».

О том, что Саркисов прирождённый колорист, можно догадаться и по ранним работам мастера. Взволнованность его живописной речи и тогда уже строилась на смелом созвучии и напряжённых контрастах цвета, его интенсивности и экспрессии. Стихия цвета — это его стихия. Декоративная выразительность карабахских пейзажей и восточных натюрмортов 1960-х годов убедительно свидетельствует об этом. И здесь уже его занимают не только краски природы, но также и настроение цвета, тайна эмоционального его воздействия.

Не будучи по складу своего дарования чистым пейзажистом или мастером натюрморта, Саркисов виртуозно справлялся с любой из этих задач. Но главные его достижения лежат в иной сфере. От живописно-поэтических обобщений видимого он охотно уходил к тому, что именуют зрением души, одарённостью воображенья. Как это в одном из наивных и мудрых стихотворений Марка Шагала: «Отечество моё — в моей душе. Вы поняли? Вхожу туда без визы».

Жанровую природу композиций Саркисова определить совсем нелегко. Внешне это небольшие бытовые картины, хотя и без выраженного сюжетно-фабульного начала: восточные базары, разнообразные уличные ситуации, дикие пляжи, грубоватые эротические сценки, цирковые представления, праздники, словом, суматошно мелькающие кадры, будто наугад выхваченные из событийного потока повседневности.

Характерна видимая безвыборность эпизодов. Но духовная содержательность каждого такого картона или холста много превосходит незатейливый мотив. Ощущение непрерывности жизни, неспешно протекающего и вечно длящегося бытия не сводится к конкретному мотиву.

Характерна «бездейственность» их сюжетики. Повествовательный мотив едва обозначен, но не развёрнут. Он не подчиняется и законам бытовой достоверности: мухи или оводы величиной с воронов, нагая красавица в сутолоке базара — это прихотливая логика видений, а не здравого смысла, это живописная реализация метафор, визуальная фиксация вольных образных ассоциаций, рождённых фантазией художника, цветопластические эквиваленты его душевных состояний.

В картинах подобного рода выработалась и своя «иконография», стабильно повторяющиеся, кочующие из картины в картину персонажи: скорбные мадонны, седовласые патриархи на осликах, не слишком стыдливые любовники, обнажённые купальщицы, заклинатели змей, цирковые жонглёры, клоуны, фокусники, акробаты и звери-артисты. Все они — обитатели некоей персональной вселенной, демиургом которой становится художник.

Чтобы выразить своё ощущение бытия, ему приходится опираться на приметы обыденной жизни и отрываться от бытовой конкретики. Творимая им реальность — не только объект изображения, но и выражение субъективнейших его переживаний, мир, действительно существующий, и одновременно рождённый игрой воображения, сплав наблюдений художника и полёта его фантазии.

Эти реально-ирреальные картины не поддаются однозначному толкованию. Но они совсем не похожи на изобразительные шарады иных современных метафористов, зачастую стремящихся к нарочитой смысловой неопределённости, к сложной семантической игре.

Работам Саркисова присуща не столько смысловая, сколько эмоциональная многомерность. Но преобладающая их тональность, как правило, вполне очевидна. Во всяком случае, есть стремление к ней. Многократное варьирование близких сюжетов, множество композиционных решений одного мотива не становится у него самоперепевом. Оно говорит о том, как методично и упор-

но взыскательный мастер добивался полноты воплощения сокровенных своих чувствований, того, что Данте называл «соком замысла».

Саркисов не сразу осознал определяющую роль композиции в обретении целого картины. В его спонтанной и напористой живописи встречались случаи рассогласованности пластики и цвета, работы ритмически неуравновешенные и «успокоенные» лишь колористически. Он беспощадно уничтожал или переписывал их, добиваясь полнейшей образной завершенности, стабильности живописного качества.

В работах последних лет нарастание цветовой экспрессии и пластической шло об руку. Взаимопроникая и взаимодействуя, они усиливали друг друга, отчего заметно выигрывало и целое. Напряжённо звучит в этих работах не тот или иной фрагмент, а вся красочная поверхность разом, метафоричность здесь в самой пульсации вязкой и терпкой живописной массы. Здесь нет деления на предметы и фон, а есть единая цветопространственная среда, спаянное цветопластическое целое.

С годами в творчестве Юрия Саркисова заметно нарастает начало субъективно-лирическое. Но мир его сложных образно-ассоциативных полотен — это вовсе не фиксация минутных порывов, а стабильный душевный настрой художника в определенном постоянстве привычных, выношенных эмоций, с явно преобладающей минорной тональностью.

Трагизм общего ощущения жизни, оплаченный мучительной напряжённостью духовных поисков и драматизмом собственной биографии, творческое мужество художника, готового рассказать об этом людям, предопределили скорбно-тревожное звучание большинства его картин. «Судьбы горящая свеча» бросала свои беспокоящие отблески на холсты, придавала их красочному звучанию диссонирующие ноты, предопределяя известное эмоциональное единство всего его зрелого творчества.

Характерен для той поры навязчиво повторяющийся мотив «Распятый», показательна скрытая притчевость цирковых композиций, будоражащих и завораживающих одновременно говорящих не только о неизбежности бытия, но и о его призрачности или мнимости, воздействующих на нас не столько своей сюжетикой, сколько общим интонационным строем.

Смелые пластические деформации служат здесь заострению экспрессии, выявлению образной сути мотива, потаённых интуитивно-эмоциональных импульсов, направляющих кисть художника. Куда сложнее в них функции колорита. Даже самые трагичные из саркисовских «Распятый» пронизаны неким животворящим излучением, потоками преображённого, идущего изнутри «цветного света». В нём чудится момент преодоления людского удела, ноты обнадёживающего жизнеутверждения, просветления исконного трагизма бытия: «Никто не знает степени тоски, / В которую вознёсся ум поэта. / Но вот строка, и в глубине строки / Его печаль имеет зримость света». (Ованес Туманян).

Пессимизм Саркисова тоже не беспросветен: «зримость света» несут и трагичнейшие его полотна. Когда размышляешь об этом, начинает казаться не столь уж неожиданным и странным напутственное слово академика М.В. Алпатова, опубликованное в 1987 году в каталоге несостоявшейся бакинской выставки произведений художника: «Юрий Минасович Саркисов — замечательно одарённый мастер. Природа всегда составляет содержание его искусства. Его живопись светла, как яркое солнце или море, окружённое голубым туманом. Она заставляет нас ощутить чувство простора и свободы. Сам художник словно удивлён южной природой, красотой изображаемого им пейзажа.

Саркисов как творец может превращать жизнь в вечный праздник и таким способом доставлять нам радость. Все эти качества его искусства, его жизни не подвластны разрушительному действию времени. Не все зрители сразу могут ощутить художественную силу его полотен, понять, что эти

качества свойственны богатой живой натуре. Некоторые думают, что совершенство в искусстве — это механическое превращение краски в колорит. Что поделаешь с такими неразборчивыми зрителями? Лучший разговор с такими — терпение. Будьте всегда терпимыми по отношению к зрителю. Только так можно сделать его более разборчивым».

Мнение выдающегося русского искусствоведа, знакомого, вероятно, лишь с немногими произведениями художника, явно грешит односторонностью. Но подмечена сторона существенная и важная: человеческая стойкость, глубинный оптимизм натуры, одушевлённость и неувядающая сила его искусства, имеющего надёжный запас эстетической прочности и долгую перспективу. Увидел Алпатов и неутолённую жажду немолодого уже художника к широкому общественному признанию, явно опережающую возможности современного массового восприятия.

Надо сказать, что Саркисов не делал специальных шагов навстречу зрительским ожиданиям. Его заботило другое: чтобы тот или иной внутренний образ, рождённый в воображении, убедительно зазвучал на холсте, чтобы «в пространстве самовыраженья» цвету и пластике было доступно буквально всё — любой оттенок мысли или переживания, чтобы ритм и фактура были не только стилистически, но и содержательно активными.

Кажется, убеждение Егише Чаренца: «Но отыщем поздно или рано самую насыщенную речь» — Саркисов сделал девизом своего творчества. Некая затруднённость восприятия лучших его вещей именно от повышенной сконденсированности самой живописной речи, её эмоциональной насыщенности. Оттого совсем небольшие работы художника по своей энергетике не уступят иным «великанам» манежной живописи. Они не затеряются и в огромных залах: в них есть внутренняя масштабность, укрупнённость образа, они рассчитаны на быстрый захват внимания и долгое его удерживание.

Длительность их «радиации» в мощной эмоционально-образной заряженности самой цветовой материи, в скованной напряжённости пластики, скрытом её динамизме, в уплотнённости живописной фактуры, каждый сантиметр которой вибрирует, «дышит», излучает. Это живопись импульсивная и крепко организованная разом.

К сегодняшней раскованности цветопластического мышления художник пришёл не сразу. Всегда озабоченный качеством своей живописи, он шаг за шагом двигался к всё более сложной красочной оркестровке, добиваясь согласованного звучания множества тонов, того, что называют «единым цветовым тембром картины» (К. Истомин). Вовсе не модные живописные игры, а упорная выработка своего цветоощущения и цветомышления как органического языка живописца. И в этом залог естественного роста его изобразительной культуры.

Замедленное и нелёгкое становление художника компенсировалось упорной поступью его восхождения, закономерностью последовательного подъёма. Строгий профессионализм Саркисова, долгие годы самоуглубления непрерывной работой обеспечили ровный и достаточно высокий уровень множества его произведений. Оправдываются слова одного из классиков отечественной художественной критики, что «лучшие вещи — это холмы на плоскогорье, а не горы на равнине». И огромный массив таких лучших вещей художника перекочевал в начале 1992 года в США. Более 1500 произведений сумел увезти с собою Саркисов. Можно только гадать, как сложится в новом отечестве их судьба, как немолодой уже мастер сумеет адаптироваться к новой среде. Впрочем, одно совершенно очевидно: работать он не перестанет, ибо само его существование без этого просто немислимо. Пока он способен стоять у мольберта, не может наступить конец этой бесконечно длящейся исповеди, захлёбывающегося живописного монолога, обращённого к зрителю. Даже если монолог этот окажется гласом вопиющего в пустыне.

«Я убедился на своём примере, — писал он уже из Черновиц, — что можно сложившемуся художнику и без среды работать, даже на необитаемом острове я смог бы сейчас продолжить работу. Главное не потерять желания и страсти». Сохраняя творческую энергию, он не может не писать, ибо радость от этого не сравнима ни с какой другой.

Юрий Саркисов — художник, стоящий достаточно обособленно в текущем сейчас потоке живописно-пластических исканий. Конечно, он принадлежит определённому поколению и рассматривать его искусство приходится внутри конкретных географических координат. И всё же «в хрестоматии нашего глаза» едва ли отыщутся очень уж близкие ему мастера. Его искусство не укладывается в схемы каких-либо течений современной живописи. Приобщение к поискам новейшего искусства не помешало ему остаться самим собой. И дело не в какой-то выработанной манере, а в своеобразии мировосприятия, в персональности его поэтики.

Давно уже было замечено, что дальше всех идёт одинокий путник. Но едва ли сразу и многих привлекает дорога, которую он торит. Нужно быть очень уверенным в правоте избранного направления, чтобы непреклонно верить в единственность и правильность своего пути. Не избалованный быстрым успехом, Саркисов сохранил эту веру во всех испытаниях, которые посылала ему судьба: «Но я верю и знаю, что время будет работать на меня. Придёт и мой звёздный час, и будут гордиться друзья, что верили тоже в моё искусство».

Замедленное признание творческих достижений Юрия Саркисова, как уже говорилось, имело свои — и собственно художественные, и сугубо житейские причины. Но такое запоздалое признание бывает, как правило, более прочным. Уже в 1970—1980-е годы его произведения попали в коллекции ряда художественных хранилищ тогдашнего Советского Союза: Музей современного искусства в Комсомольске-на-Амуре, художественные музеи Еревана, Саратова, Ульяновска. Множество этюдов и картин стало собственностью частных коллекционеров Азербайджана, Армении, России, Украины, Израиля, ФРГ, США и других стран.

Самым богатым стало собрание одного из таллиннских коллекционеров, который оказал художнику в трудные для него времена существенную помощь и поддержку. Это как бы отдельный музей Юрия Саркисова, насчитывающий сотни его картин и этюдов, среди которых немало прекрасных и показательных для этого мастера полотен. Оно даёт представление о том богатейшем художественном мире, который с таким неиссякаемым неистовством создавал этот замечательный живописец. А время его посмертной славы ещё впереди.

Предисловие к публикации писем В.А Милашевского *

*** Волга, 1994. № 8.**

В 1993 году минуло сто лет со дня рождения известного художника Владимира Алексеевича Милашевского. Прославленный книжный график, мастер проникновенных и накрепко запоминающихся иллюстраций, свои главные достижения в искусстве он справедливо усматривал в предельно раскованных станковых рисунках и акварелях. Милашевский сыграл определяющую роль в сложении интересной и творчески очень перспективной художественной группировки «13», которая активно заявила о себе на рубеже 1920—1930-х годов, но не сумела по условиям времени сполна реализовать свои возможности. Она подверглась шельмованию со стороны ангажированной и рептильной критики и быстро прекратила свое существование, как, впрочем, и все остальные художественные объединения той поры, растворившиеся после известного постановления 1932 года в едином и всеунифицирующем Союзе художников СССР.

Занимая в объединении «13» одно из ведущих мест как художник, Милашевский был также вдохновителем и идеологом группировки, сформулировавшим её основные творческие принци-

пы: «Он обосновал учение о „темпе“ рисунка. Рисовать без поправок, без ретуши, без калькирования, рисовать так, чтобы сам процесс работы был открыт зрителю, как мысли вслух, как письмо близкому другу. <...> Заканчивать рисунок в мастерской считалось недопустимым», — вспоминал ближайший сподвижник Милашевского, один из авторитетных лидеров «13-ти», блистательный рисовальщик Николай Кузьмин.

Сам Милашевский хорошо сознавал свою роль лидера молодого художественного объединения, более того — первооткрывателя его основных творческих принципов — и в разного рода «Воспоминаниях» и переписке последних лет жизни, быть может, даже излишне подчёркивал это. В своих первых «апостолах», как явствует из публикуемых писем, он числил Н. Кузьмина и Д. Дарана. Но стоило мне в предисловии к каталогу саратовской выставки В.А. Милашевского процитировать это письмо, как весной 1980 года последовала искрометная реакция одного из «апостолов» — девяностолетнего Н.В. Кузьмина: «Мне не понравилась только не совсем удачная метафора самого Милашевского о „двух апостолах“. К духу и времени „13-ти“ эта сектантская терминология совсем не подходит. Группа „Тринадцати“ — это не хлыстовский „корабль“, и ни „христов“, ни „богородиц“, ни „апостолов“ в ней не водилось. Ни я, ни Даран — в „апостолах“ не состояли, хотя по дружбе прощали Володе его эгоцентрические претензии». Впрочем, определяющего воздействия Милашевского на формирование эстетического кредо группы «13» Н.В. Кузьмин никогда не отрицал.

Значительной в этой группировке была роль художников, связанных с Саратовом. И здесь определяющей была роль Милашевского: именно он вместе с приехавшим из Саратова Д.Б. Дараном и сердобчанином Н. В. Кузьминым, считающим себя саратовцем, составили деятельное и руководящее ядро объединения. Милашевский же привлёк тринадцатым на первую выставку группы живущего тогда в Саратове В.М. Юстицкого. С Саратовом Милашевский связан кровно. Местом своего рождения он называл Тифлис, но в поздних воспоминаниях описывал старинный дом своей бабушки именно как место, где он появился на свет. Во всяком случае — с младенчества до юношеской поры он жил именно в Саратове. Здесь сформировалась его личность, здесь он получил самые первые художественные впечатления и уроки нелегкого ремесла. Он ярко описал город своего детства в первом издании своей мемуарной книги «Вчера, позавчера», в недавно опубликованных «Волгой» «Записках пятилетнего», во множестве писем друзьям и знакомым, всё ещё ждущих своей публикации.

«Как порадовался бы Антон Павлович Чехов, получив такое блестящее письмо от тебя, и я рад, что оно досталось не ему, а мне», — отвечает на одно из подобных посланий Милашевского Даниил Даран. И продолжает: «Большое-пребольшое тебе спасибо за две живые страницы, которые я перечитал трижды. Сколько остроты, правды и памяти в этом писании. Господь наделил тебя таким большим разумом и талантом, которого не хватает нашим „великим“ писателям, тоже жившим в Саратове. Только две странички пером дают неизгладимое впечатление Саратова с его людьми, дома ми, даже говор саратовский чувствуешь».

«Письма — больше, чем воспоминания, на них запеклась кровь событий, это само прошедшее, как оно было, задержанное и нетленное» (А.И. Герцен). Публикуемые письма Милашевского отвечают герценовской формуле только отчасти. Ибо сюжет нашей переписки не столько текущий момент, сколько (и главным образом) прошлое. И здесь нет привычной для писем синхронности описываемым событиям. Письма эти — свидетельство не столько той эпохи, в которой они писались, сколько той, которой они посвящены, то есть не «изнутри событий», а с достаточной временной дистанцированности от них. Давние события видятся с ретроспективной оглядкой, с учётом и в свете событий последующих. Есть в них оттенок исповедальности, и степень откровенности, как обычно у Милашевского, довольно велика, но по характеру своему они всё-таки близки

к мемуарам. Конечно, как и всякие письма, они диалогичны, но чувство адресата Милашевский обрел не сразу, охотно сбиваясь на воспоминательный монолог. Адресат — лишь повод для изложения собственной версии былого. Версия эта, очень субъективная, зачастую несправедливая, но представляющая несомненный интерес, ибо принадлежит она активному влиятельному участнику тогдашнего художественного процесса, достаточно образованному и склонному к историческому осмыслению прошедшего. Опыт показывает, что эпистолярные источники более всех остальных подвержены исчезновению. По легкомыслию или беспечности адресата, из-за неблагоприятных жизненных обстоятельств или по другим случайным причинам. И публикация — пожалуй, наилучшая гарантия от превратностей их последующей судьбы. По крайней мере, хотелось бы уберечь от бесследного исчезновения хотя бы то, что имеет общезначимый интерес, что добавляет какие-то своеобразные штрихи к истории отечественной культуры.

Моё знакомство с Владимиром Алексеевичем Милашевским можно отнести к числу случайных. С лета 1970 года я начал заниматься историей художественной жизни Саратова 1920-х годов и в поисках дополнительной информации писал множество писем различным художникам и деятелям культуры, в той или иной степени причастным к событиям этой эпохи. Милашевского я знал тогда как иллюстратора и автора довольно острой станковой графики, с немногими образцами которой мне довелось к этому времени познакомиться в столичных частных собраниях. Милашевского мемуариста узнал лишь несколько лет спустя. В самом начале 1971 года я направил ему письмо-запрос об интересующих меня событиях и вскоре получил ответ, любопытный не столько информацией, в основном тогда мне уже известной, а скорее как образчик раскованной эпистолярной прозы: *«Вы обратились немного не по адресу, хотя я и „саратовец“ по детству, отрочеству и юности, но в 1920-х годах я был в Петрограде и поэтому ничем не могу помочь Вашей теме. Вы входите в театр, половина двенадцатого ночи, а спектакль кончился за час до Вашего появления. Однако кое-кто не успел ещё „разгримироваться“, и Вы ещё кое-кого из артистов прошедшего спектакля можете застать. А ведь были художники, которые с удовольствием вспоминали не только 1920-е годы, но и 18-й и 19-й годы. Таков был Даран Даниил Борисович. Даниил Райхман. Это был мой друг, и он, кажется, пробовал что-то записать... <...> Но оставшиеся действующие лица: это академик Кацман и искусствовед Ксения Степановна Кравченко (вдова Алексея Ильича Кравченко). Оба они умеют писать! И с горьким чувством приходится отметить, что пока мы живём, никто нами не интересуется, а помрём — для „интереса“ нет уже материала.*

Итак, Вы в своём списке не упомянули Дарана, он как раз помнил хорошо первые годы после Октября и художников Саратова. Однако Вы, конечно, понимаете, что в отношениях друг с другом людей интеллекта решает вопрос не урожденство некоей области или города, а то, что можно назвать словами: „Како веруешь?“. А „художественные верования“, культурный уровень, чувство моральное, т.е. порядочный ли это человек с точки зрения данного субъекта, являются решающими!

С Уткиным был знаком или, вернее, познакомился летом 1924 г., когда я гостил у своей родни, О Юстицком кое-что знаю, т.к. помогал ему устроиться в Москве и рекомендовал его в издательство „Академіа“, где он сделал иллюстрации с Золя. С Кравченко был в дружеских отношениях уже в Москве. Загоскина не знал. С Н. Симоном знался ещё в наши ученические годы. Он учился со мной в реальном училище. Знал его до последних годов в Москве, мы были с ним, конечно, на „ты“. Бориса Зенкевича знаю, но не охотник с ним встречаться, с поэтом же Михаилом Зенкевичем весьма теплых отношениях. И Борис, Михаил Зенкевичи жили в Саратове. Если захотят, могут что-то написать. Вы не упомянули Сапожникова, хотя он тоже же умер, как и Даран, и Симон. В нашем реальном училище учились одновременно Лодыгин, Симон, Даран-Райхман, я — Милашевский... Я, так сказать, в этом письме указываю Вам „ходы“! Есть ещё и Бассалыга, он пишет о скульпторе Матвееве». (Февраль 1971 г.).

Так завязалась переписка. И в том же феврале пришло ещё одно его письмо, продолжающее тему первого: *«Я очень прошу Вас ответить на следующие вопросы: 1. Есть ли в библиотеке Саратовского Радищевского музея каталог выставки в Воронеже „Милашевский“? В качестве предисловия там имеется статья профессора А.А. Сидорова. В ней изложен ряд моих принципов, которыми я „заразил“ ряд художников, объединившихся в 1929 году в группу „13“. В ней были три саратовца: Даран, Юстицкий, Милашевский и один сердобчанин (тогда ещё Сердобск входил в Саратовскую область) Николай Васильевич Кузьмин. 2. Есть ли каталоги выставок „13“ в библиотеке музея? 3. Есть ли в музее, в его собрании работы художника Дарана? 4. Вероятно, работы Юстицкого есть, он ведь всё-таки преподавал в Боголюбовском рисовальном училище. Но сильно сомневаюсь, что у вас есть его работы, исполненные под моим влиянием. Свободная графика. 5. Есть ли у вас какие-то сведения о художнике Константинове, назначенном преподавателем по распоряжению А.В. Луначарского (по болезни жены). Это очень интересный человек. Но он старше меня, возможно, он и умер! Вот он дал бы Вам исчерпывающие сведения о художественной жизни Саратова 1920-х годов. Боюсь, что серьёзная тема о Саратове в 1920-х годах выльется в дифирамб трём ВЕЛИКИМ личностям: Кацман, Перельман, Зенкевич. Остальные все мелкие бездарности и ничтожества».* (Февраль 1971).

Последнее замечание художника вызвало резкую отповедь с моей стороны. Не считаясь с возрастом и болезненно-ущемлённым самолюбием Милашевского, имеющего основания недолюбливать активистов АХРРа, я решительно указал ему на недопустимость подобного рода предположений, не имеющих под собой никакой почвы. Он просто ошибся временем, ему казалось, что саратовские искусствоведы 1970-х годов стоят на позициях своих предшественников послевоенной поры. Казалось, переписке суждено оборваться. Но в конце марта пришло очередное его письмо, написанное в больнице, где его ждала «операция с неизвестным исходом»:

«Я был удивлён, что мое письмо Вас „разозлило“, как Вы пишете. Да, удивлён, но, конечно, не „разозлён“. Значит письма, которые я привык писать друзьям, должны быть сдержаннее по отношению к людям, которые ко мне не привыкли, меня не знают. Я, выразил своё сожаление, что созрела потребность описать события и людей искусства начала революции тогда, когда физически в мире никого уже нет! Ушли люди, которые могли бы многое рассказать. Я же лично могу сделать кое-какие характеристики художников, которых я знал. Например, Симона, Райхмана (Дарана). Но это, если у меня будет время и если операция кончится вполне благополучно. Что же касается моей выставки в Саратове, то я просто не знаю степени заинтересованности моей личностью, моим искусством художественных кругов славного города Саратова! Что же касается меня, то я с готовностью пойду навстречу подобному желанию, хотя, конечно, в чисто материальном плане эта выставка вряд ли принесет мне что-то». (Март 1971 г.).

Спустя месяц переписка возобновилась, и тема её была все та же: *«Конечно, я сделаю всё возможное от себя, чтобы как-то сделать для Вас ясными „героев фильма“: Саратов, художники 1920-х годов. Но я-то сам был в это время в Ленинграде или, вернее, ещё в Петрограде. Приехал я в Саратов к родне своей летом 1924 года, и вот тут я и познакомился и с Юстицким, и с Гржебиным, и с Поляковым, мельком познакомился с Уткиным. Человеком он был маловыразительным. Вы видите, как это ограничено. Но если Борис Зенкевич ещё жив (я потерял связь с ним очень, очень давно, благодаря своим „вкусам“ ко всему), то этот художник может Вам многое сообщить, Кацман тоже полон сил. И всё-таки жаль, что Вы не нащупываете „центральные фигуры“ той жизни. Очень, очень интересна была фигура Константинова, которого Луначарский отправил в Боголюбовское рисовальное училище преподавать. Он „парижанин“ со своими мыслями и вкусами и, конечно, явный „авангардист“ той эпохи. Даже одна эта фигура и Юстицкого плюс Уткин показывает, что вкусы той эпохи в Саратове не были так однобоки, как сейчас это может показаться, рассматривая основных дея-*

телей АХРРа, вышедших из Саратова. Очень рад, что разворачиваете выставку Павла Кузнецова. Что же касается моей выставки, то всё зависит от „ветра в мои паруса“. Возможно, для Саратова его никогда не будет. Не обманываю себя. Моё нездоровье тормозит выставку в Москве. Саратов может быть только после Москвы. Так глаже всё будет... Кроме того, есть и внутренние причины, в силу которых этот вопрос сложен. Какая выставка? Или станковых рисунков и акварелей, или выставка иллюстраций?

Р. С. В самом начале 1920-х годов Ксения Степановна Кравченко ещё жила в Саратове, так же, как и Алексей Ильич Кравченко. Она весьма активна и, конечно, всё знает, всё помнит, но „в свою пользу“!»

Летом 1971 года переписка возобновилась в связи с уточнением биографических сведений для готовящегося каталога выставки отечественной печатной графики из фондов Радищевского музея. Милашевский познакомился с предисловием к каталогу, где упоминались и его литографии к произведениям М.Е. Салтыкова-Щедрина. В его лаконичный отклик вошли и эмоции времени создания этих листов: «Спасибо за отзыв о Салтыкове-Щедрине. Об обстоятельствах, которые сложились для меня в то время, в открытке не напишешь. Они сложны и даже трагичны, если бы это касалось европейского художника, а по отношению к русскому, нет, даже к советскому художнику, то это — ничего особенного! Два года не давали работы, а потом или Салтыков-Щедрин, или катись к ... бабушке. А слова Ваши комплиментарны, и я жалею, что они не появились в печати».

В самом начале 1972 года от В.А. Милашевского пришло письмо, оповещающее о выходе в свет его мемуарной книги «Вчера, позавчера»: «Спасибо за память, спасибо за открытку с Дега, я этот рисунок никогда не видел, хотя у меня в коллекции много воспроизведений Дега. Ожидаю свою книгу. В Ленинграде она уже продаётся. Авторских экземпляров ещё не получил, люди теперь нелюбезные, им всё напоминать надо. Так что и вы (все работники музея) не поспешите на открытку 3 к. на имя директора издательства, чтобы дал своё распоряжение о высылке наложенным платежом на адрес Радищевского музея. Стоит книжица целых 2 р. 18 копеек, так что, возможно, многие из Ваших коллег ещё и призадумаются. Стоит ли раскошелиться?»

Книга его в Саратове появилась не скоро, и дальнейшая переписка возобновилась в связи с нею. Возобновились и переговоры о выставке его произведений в залах Радищевского музея. Милашевский рекомендовал также музею выставку западноевропейской и восточной гравюры из собрания московского врача Ю.И. Слепкова, он искренне восхищён приобретением в Радищевский музей значительной части произведений из петербургского собрания М.Ф. Глазунова:

«Хочется поздравить, в первую очередь, конечно, работников музея, а также многие поколения саратовцев, с приобретением такого количества первоклассных холстов русской живописи. Это так важно для молодых учеников, будущих художников! Да и вообще, при таком приобретении самый класс собрания Радищевского музея намного возрастает. Да, коллекционеры, да ещё не богачи, а тратящие на приобретения свои кровные и трудовые деньги — это святые чудаки».

В этом же письме, датированном январем 1975 г., он снова возвращается к своей книге воспоминаний:

«Все жаждут, запрашивают: „Когда выйдет из печати вторая часть? Не забудьте меня и т.д.“ — На это могу ответить печально: никакой второй части не будет, и писать я эту вторую часть не намерен. Но есть ПЕРЕДЕЛКА моей книги, которая обнимает больший круг явлений и лиц той же эпохи, т.е. 1913 — 1923. Потом я переезжаю в Москву, и больше ни слова! Но тут есть уже и подводные рифы: кое-что из эротики, самой общепринятой. „Мемуарист не должен касаться своих „романов“ — это не жанр мемуаров, а жанр авторомана!“ Но как же молодому человеку в 20—25 лет обойтись без чего-то любовного? Тогда это урод человеческий. Я ведь пишу о молодых своих годах, а не о зрелом даже возрасте! Гумилев — Боже сохрани о нём писать! Анна Ахматова — можно, но без её

окружения, точно она жила в заспиртованной банке! Кругом неё были люди! Поэт Михаил Кузмин — лучше не надо! Да ведь он умер в 1936 году в Ленинграде. Владислав Ходасевич — эмигрант.

Осип Мандельштам — лучше не надо! Алексей Ремизов, Замятин — эмигранты. Издательство „Художник РСФСР“ переиздавать книгу отказалось! А библиотека Оксфорда имеет 3 экземпляра моей книги. Два читают — один неприкосновенный. То же и Эдинбургский университет. В Париже она продавалась нарасхват».

В ответном письме я нарисовал нечто вроде воображаемого диалога «позволяющего себе» мемуариста со «стоящим на страже» бдительным функционером от культуры. Эта импровизация показалась художнику жутковатой именно своей близостью тогдашней реальности: «Однако, какой Вы любитель поэзии! Статью Замятина „Я боюсь“, оказывается, Вы знаете, а она была напечатана один раз в сборнике „Дом Искусств“. Один раз! Когда я читал Ваше письмо, мне даже сделалось страшно, хотя Вы и писали это в стиле некоей „игры“, не без некоторой сатиры... Но оказалось, это не сатира, а просто запись на магнитофоне или точнейшая фотография! Вот так и рассуждает новый главный редактор издательства „Художник РСФСР“. Я получил столько писем, Вы это, вероятно, подозреваете. Даже Шмаинов, который меня недолюбливает, и то написал: «Благодарю Вас за то, что художники Бенуа и Добужинский, которых я знал только как художников, Вы сделали их как бы знакомыми, и я ощутил их как реальных людей!». Очевидно, мне дана способность делать зарисовки, как бы оживляя уже ушедшие тени! Я в своей наивности думал, что, если я так же живо опишу писателей, то мне будут благодарны люди, подобные Вам, так хорошо начитанные! И их оказалось довольно много в России и в СССР. Это не густая толпа или масса, но они есть во многих городах, и они мне благодарны. Читали мою книгу не только искусствоведы, а и люди, для которых имена Бенуа, Добужинского, Сомова или Замирайло были почти неизвестны. И всё-таки они что-то постигали, о чем-то догадывались, а, прибавив еще писателей, я думал, моя книга будет нужна для большего числа читателей. Современных, а не только читателей 2030 года (даже страшно писать эту цифру). Если мои рукописи, уже написанные и отпечатанные на машинке, пролежат, в архиве, то вообще наткнутся ли когда-нибудь на них?» (Конец января 1975 г.).

Разговор об архиве неоднократно возникал в этом году в нашей переписке. Предчувствие скорой смерти не обманывало Милашевского, и желание сохранить свои сокровенные мысли, донести их хотя бы до грядущих поколений не оставляло художника. Он не слишком доверял официальной критике и искусствознанию. А нового поколения специалистов совершенно не знал и по инерции относился к нему с опаской. Но удержаться от обличения АХРРа всё же не мог:

«В моих двух письмах на Ваше имя есть некоторые излишества: мои отзывы об АХРРе! В Саратове есть ведь культ этого течения. Так что непочтительные слова не очень могут прийтись по вкусу... А.Н. Тихомирова Вы, вероятно, знаете, я с ним дружил. Он умудрился превратиться из поклонника Ван Гога в поклонника Кацмана и Иогансона. Человек он был мягкий и трусливый. Однако, когда он выступал, то имел смелость во всеуслышание восхищаться моими портретами. Художница Вериго с ним дружила! Берингов — тоже интересная фигура, вещи которого ахрровцы просто уничтожили, купили и уничтожили! Он написал „Свадьбу слепых“ — произведение занятное, но несколько старомодное, как и всё, что делали ахрровцы, — все они были наряжены в старые заношенные бабушкины салоны! Новое, хоть что-то, они ненавидели!»

Письмо Милашевского от 10 февраля 1975 года хочется привести почти целиком: поздравляя меня с днем рождения, художник впервые с такой страстью и го речью поведал о собственной нелегкой судьбе:

«Помните, что $36 \times 2 = 72$... Это высшая точка горы, через которую Вы переваливаете! В 37 лет Ван Гог сделал всё! Пушкин — всё! В 36 или в 38 лет, если бы меня кто-то подстрелил или... или... погиб бы в лагерьях, что иногда и случалось с людьми творческого ума, то я мог бы сказать: „Я сделал

все!“. Я создал свой графический стиль, который повлиял на очень многих художников. На всех входящих в организацию „13“ и за её пределами, как, например, Бехтеев и другие. Выставка „13“ — это мои идеи о рисунке и вообще о стиле искусства; Все художники „13“ не могут показать свои рисунки до знакомства со мной. Я начал изображать маленькие городки в своём особом звучании. Вы их знаете по рисункам в Радищевском музее. Через несколько лет, году в 1939 или 1940, Маврина подхватила эту идею форсированного цвета (связь с постимпрессионизмом) и беглого штриха „с лёту“, без подготовки карандашом. Чёрная тушь, не обводящая карандашный рисунок, а удар по бумаге сразу без подготовки!

Моя идея: „чувство времени в рисунке“ — новый эстетический компонент, который повышает содержание или восприятие его. В иллюстрации этот же метод — Диккенс „Записки Пиквикского клуба“. Тушь с сепией. Техника Рембрандта и других голландцев. Однако ею никто не пользовался ни у нас, ни в Европе в XIX и в начале XX века. Особая техника, которая порывает со всяким академизмом! „Рояль с оркестром“. Чёрная тушь срастается одновременно с акварелью, т.е. оркестром. А не как делали до меня. Нарисуют, обведут тоненько-тоненько пером и на следующий день уже подкрасят. Техника Константина Сомова. Все обижены наши эстеты! Как я посмел его тронуть, сомовскую технику в моих „Вчера...“? Для меня — это рукоделие, чистоисание. Юстицкий просто перевернул своё искусство после встречи уже с „группой“, т.к. уже все его пользовали. Рояль с оркестром — это мои акварели „Кусково“. До этого техника акварели в мокром по невысохшей бумаге. <...> Мои портреты писателей в стиле этого „удара-сразу“.

И вот я умираю в 1932 году или в начале 1933 года, и мне 39 лет (я ведь родился в конце года, и два месяца нельзя считать за целый год). Да! Это роковые годы 1936 — 1939! Но, если бы я умер в 1932 году, мое творчество постарались бы замолчать. Искусствоведов, наблюдавших рост искусства своей страны, просто не было — это были полицейские! С лозунгом: „Тащить и не пущать!“. Моя остальная жизнь была направлена на то, чтобы утвердить в умах современников добытое. Статьи мои появились только в 1969 году! Поздновато — через сорок лет! Ох, если бы тогда, в 1932 году, я действительно умер! Исчез бы из мира искусства начисто! С.П., Яремич сказал: „Русское искусство — это кладбище дарований!“. До сих пор у меня чувство, что я должен впихиваться в искусство своей страны. Меня не приглашают, не раскрывают передо мной двери».

В письме следующем (от 15 февраля 1975 г.) Милашевский продолжает оборванную исповедь: «Я пишу это письмо в дополнение к предыдущему, т.к. поворот мыслей мог быть для Вас непонятным. Я исхожу в этом повороте из Вашей фразы, обронённой мимоходом, как бы невзначай, но Вам, написавшему её, сформулировавшему её, я внутренне аплодирую. Статья о Боголюбове: о влиянии одного на других. „Оно не стало определяющим, а было скорее рассеянным, не концентрированным, но очень существенным в укреплении новых тенденций, в распространении новых идей передовых художественных школ...“ Это очень тонкая мысль, ещё недостаточно развитая и даже не намеченная в искусствоведении. Я аплодирую Вам, чуть-чуть тронувшему её. Bravo! Bravo! Эта мысль как-то меня задела ещё и потому, что влияние Боголюбова чуть ли не целое СТОЛЕТИЕ не было замечено, и это влияние могло вообще ускользнуть из „бытия“ искусства! Всё это так близко касается меня, что мне стало как-то жутко! Однако между Боголюбовым и мною была или есть превеликая разница. Идеи, вкусы, нарождающиеся с началом Барбизона, были ведь не свои, личные, и предимпрессионизм был явлением общим во Франции. В случае со мною всё было конкретнее, отнюдь „не рассеянное“, а конкретнее и ядовитее! Моё влияние на ряд художников было подлинным влиянием и даже, скорее, обучением, чем „чем-то таким“, что могло быть воспринято „из воздуха“ помимо меня, помимо моего опыта в искусстве, моей добычи, моей „руды“, вытащенной моей лопатой!

И тем не менее, за порогом 1930 — 1933 годов обстоятельства сложились таким образом, что к середине 1960-х годов я оказался чуть ли не самым незначительным и даже менее заметным

и менее всего интересным с точки зрения искусствоведов 1960-х годов (подчеркиваю это). А уж о том, что я создал целый ряд идей, которыми я, делился, что я был начинателем „чего-то“, уже стали считать чем-то весьма недостоверным. Поэтому Ваши строки о Боголюбове прочтены были мной с известной жутью. Ведь это только в Евангелии рассказывается, как Дух Божий ни 12 человек сошел одновременно. В обычной же реальной жизни идеи приходят в голову одного человека, а потом распространяются и становятся достоянием многих. Моими первыми „апостолами“ были Кузьмин и Даран. Один (Кузьмин) график, природный человек книги, виньетки, за пределы „Мира искусства“ он и не думал выходить... Другой (Даран) был человеком совсем незрелым, это ему по том очень и очень помешало. В искусстве мало увидевшим. Все мои идеи: человек двадцатого века не удовлетворяется „похожим“ изображением лица или предмета. Появляется новый компонент: чувство времени, в которое начертан рисунок. Некий пианизм. Как это назвать — „Фрасхальсизм“, „Домьенизм“ — все имена неуклюжи!

Когда летом 1925 года Кузьмин и Даран приезжали ко мне на дачу и проводили у меня 6 — 8 часов, я показывал им свои рисунки и, конечно, излагал свои идеи. Они зародились задолго до того, как я с ними познакомился. Ещё в Псковских акварелях 1921 года! И только к 1929 году они „уверовали“ в мои идеи и как-то освоили их.. Даран в силу какого-то артистизма его натуры и некоторой влюбчивости в людей. Кузьмин более рационально, он почувствовал остроту, современность этих идей. Кроме того, ему была присуща некая интеллектуальная жадность. Тяга к чему-то подлинно новому, рождённому сейчас, а он был достаточно человеком вкуса, и подделка, эклектизм, формы, заимствованные у Запада, а 1920-е годы были скверные, изломанные, годы мастеров подделки чужих подписей! Оба мои поклонника не были фанатиками рисунка, а мои идеи могли возникнуть только у человека, страстно рисующего. Да и образованность в делах европейского искусства прошлых столетий тоже должна быть изрядная. После долгих совместных выставок и появилась привычка говорить: „Мы, мы“. Когда появился успех у обоих, появилось и замалчивание моей роли. Да! Разворотили Вы в моей душе горькие думы».

«Горькие думы» Милашевского не были лишены оснований, но и в переписке, и в устном общении с художниками и критиками он слишком акцентировал свои обиды и претензии, провоцируя совсем не ту реакцию, на которую надеялся. И это в немалой степени вредило ему.

Между тем переговоры о предполагаемой выставке его произведений в Радищевском музее становились более конкретными. Речь шла о времени её проведения и составе экспозиции. Милашевский настаивал на предварительном издании музеем каталога выставки, интересовался, кто будет автором вступительной статьи и нему, просил опубликовать также небольшую преамбулу известного искусствоведа Алексея Николаевича Савинова, автора послесловия к его мемуарной книге. Кроме того, художнику очень хотелось поместить в этом саратовском издании своё небольшое мемуарное эссе: «Но... Но я бы хотел, чтобы и моя статья „Золотой петушок“ тоже была помещена. Как это случилось, что иллюстратор Диккенса, Флобера и даже Салтыкова-Щедрина (я делал эти литографии, по правде говоря, через силу: тенор пел громовым басом или наоборот) вдруг стал сказочником?.. Я описываю Волгу, путешествие на пароходе... Сам конгломерат наций был уже сказочным. Я ехал рядом с каютой, где сидела „шемаханская царица“. Когда, после нашей победы, всё наше искусство было направлено на то, чтобы оно понравилось полковникам и генералам, т.е. натурализм воцарился дикий, я изобрёл для себя уход в „Сказку“, и детские впечатления сыграли свою роль. И Пушкин «уходил в сказку» от николаевского режима! И Римский-Корсаков! И Глинка, Лядов, Стравинский! Неужели всё это пошлость? Следуя за мной пошла в сказку и Маврина. Конечно, первые сказки были неудачны. Этой моей статьей я хотел как-то показать, что „Сказка“ не была мне чужой с детских лет. Да ведь судьба наша, советского художника, не зависела только от нас! Были и другие причины, о которых молодые „веды“ не знают... Мы не обладали свободой Пикассо!» (Письмо от 20 февраля 1975 г.).

Буквально на следующий день (21 февраля) он пишет «в досыл» к предыдущему письму всё о том же:

«Вторая статья будет моя, не искусствоведческая, а о некоторых впечатлениях моего саратовского детства, которые дали неожиданный для меня самого поворот к сказкам. Других путей у меня не было, т.к. линию „Пиквика“ я в моей стране не мог продолжать. Не было зрителей! Не было людей, которые бы откликнулись на новый ход художнической мысли». И здесь же несколько горестных строк о своей художнической судьбе: «Я буду очень Вам благодарен, если найдутся новые и свои слова о моём искусстве, кстати сказать, очень сложном. Меня били палкой по голове в лучший период моей жизни, когда всё во мне цвело. Отсюда и „сложность“, она не внутренняя сложность, происходящая от неуверенности или спутанности самой психики художника. Нет, я довольно человек твёрдый. Но если тебя бьют, угрожают голодом? Рвут и уничтожают 16 рисунков, купленных в литературный музей? То „сложность“ очень большая, происходящая от внешних обстоятельств. Или быть художником-профессионалом, или менять профессию!»

Горечь недооценённости делала Милашевского порою очень несправедливым и желчно раздражительным не только по адресу победоносно утвердившихся повсюду ахрровцев, не только к «удержавшимся на плаву» ценою нелёгких компромиссов некоторых товарищей по группе «13» и множества других художников его поколения, но даже и в отношении только начавших выплывать из мглы долгого забвения мастеров старшего поколения т.н. «саратовской школы живописи». Признаться, меня озадачила его болезненная реакция на сообщение о задуманных музеем персональных выставках этих замечательных живописцев, приуроченных к юбилеям каждого из них. Конечно, в его реакции многое предопределялось и разностью творческих истоков, особенностями его художественного кредо, вкусовыми пристрастиями. Но в интонации сквозила обида, которая лишала его суждения даже элементарной объективности: *«Программа у вас, саратовцев, великая... По правде сказать, всё те же художники, которых столько раз выставляли и, увы (это личное мнение), они как-то потеряли свою „радиоактивность“! Они ничего не излучают из себя! В чём дело? Не знаю... Но чувствую, что для музееведов это „СВЯТЫНЯ“, а для современного художника — это такой уже вчерашний день, что только из вежливости можно делать реверансы и расшаркивания с всевозможными выкрутасами! Я не вижу „ходов в будущее“ для современного художника. Нет их! Это люди только своего времени! Я не говорю о Борисове-Мусатове — какая-то грация, изящество, которые заставляют им любоваться, у него не отнять в лучших его вещах, а в худших — такой уж ученический академизм, весьма стародавний! Или аморфность, невыразительность... А ведь не скажешь всего этого о Тулуз-Лотреке или Ван Гоге! Петров-Водкин — это такая „немецчина“, жёсткая, упрямая... Сам Ходлер — это подлинный поэт и лирик по сравнению с ним. Причём „немецчина“ у Петрова-Водкина такая, которую уже избегают сами немцы после 1918—1919 годов. Экспрессионизм идёт от Ван Гога. Пишу я это потому, что культ настроений 1905—1907 года отравляет искусствоведов. Мешает им взглядеться в настоящие ростки русско-советской живописи! „Это барам нравилось, а мы что же, хуже их, что ли?!“*

Прочёл я Вашу программу и сразу мне показалось, что я лишний для музея. Поэтому просто выставиться „для Саратова“, как Вы пишете, нет никакого смысла. А вот каталог важен, только он и важен. Это сигнал для будущих исследователей советской культуры. Не Уткин же характеризует эту бурю, которая была в нашей жизни! А какой-то всплеск этой бури явно отразился в моих рисунках. Которыми саратовские искусствоведы и не подумали поинтересоваться. Не подумали даже взглянуть на мои рисунки за пятьдесят лет. Вот почему я и настаиваю: каталог со статьями и рисунками (не так, как у Полякова). Каталог прежде всего, а потом уж интересуйтесь до гробовой доски эпохой 1905—1907 годов, „Голубой розой“. В названии этом столько притора и сладости самого дурного вкуса». (Письмо от 28 февраля 1975 г.)

На этот выпад художника я ответил, быть может, даже слишком резко, и в переписке наступила короткая заминка. Но всё-таки в середине апреля я получил от Милашевского довольно-таки прохладное письмо. Уклоняясь от дальнейшего спора, художник упрямо пытается переключить моё внимание на времена более поздние — к истокам уже советского искусства в Саратове. Но позиции своей он не изменил:

«Так что не думайте, что, если я почти не учился в Боголюбовском рисовальном училище, то я рано порвал свои связи с Саратовом. Это у Вас создалось неправильное представление. А „школы“ особой саратовской никакой и не было <...>. Есть ли какие-нибудь сведения у саратовских искусствоведов или у художников старшего поколения о художнике Константинове. Он приехал в первые годы революции из Парижа. Женат на француженке, очень в Москве захворавшей. А.В. Луначарский назначил его (чтобы спасти жену) в Саратов (1918—1919 и 1920 годы) профессором живописи. Кое-какие французские принципы живописи он мог привить саратовским ученикам! Но, может быть, он, живя во Франции, ничему не научился сам?.. Вроде очень многих (не буду называть фамилии многих художников). Учат всё-таки учителя, а сам воздух Парижа весьма часто порождает болтунов и полнейших неучей».

В мае — июне 1975 года: переговоры о выставке зашли в тупик: издание каталога до выставки не представлялось возможным, и Милашевский, видимо, усматривал в этом нежелание сотрудников музея делать эту выставку вообще. Он никак не может понять, почему сотрудникам Радищевского музея так сложно забрать ряд его работ из Воронежского музея, где, по его сведениям, искусствоведы ценят только ксилографию, а его рисунки «презирают». Кажущееся равнодушие приводит его буквально в ярость, и у него снова срываются злые, диктуемые только раздражением слова:

«Ещё один вопрос, вне зависимости от того, захотят ли сотрудники музея устроить мою выставку (я, как видите, не верю в симпатии сотрудников ко мне как к художнику, причин для этого неверования очень, очень много), но когда-нибудь саратовцы захотят познакомиться с моим творчеством. Да и вкусы у людей становятся шире и менее ожесточёнными. (Другого слова не могу подобрать). Вижу, как Вы будете возражать против этого! Я предвижу времена, когда Великого, Равноапостольного, Мудрейшего и Святейшего Тупицы, искусство которого „всем давишь“, Фаворского — просто перестанет восприниматься как „Великое“, а трезво увидят в нём и тупость, и ремесленничество очень дурного толка! С кубическим „новаторством“ из немецких рук! Думаю, что и к моему искусству придёт время „ясных дней“». (Письмо получено в июле 1975).

Этот совершенно неожиданный для меня выпад против В.А. Фаворского не был случайным. В своих неопубликованных пока воспоминаниях об истории группы «13» Милашевский говорит о том, что в программе выступления этого объединения как раз и была «демонстрация некого рисунка, без кубизма, без искусственной выделки и без «мудростей» Фаворского». В рисунках позднего Петра Митурича, которого он высоко ценил, его раздражает, что «рука, уменьше стали пре-валировать над взволнованностью и художественным восторгом перед увиденным». Его тяготила «чрезмерная узреваемость» изображённого. Есть некая формульная непреложность в графических решениях Фаворского и мастеров его круга. Во всяком случае есть стремление к ней. Путь Милашевского подспудно полемичен поискам абсолюта художественной гармонии. Его больше привлекал момент творческого произвола, раскованная импровизационность, прихотливая, затейливая и отнюдь не общеобязательная. Моей возмущённой «нотации» по поводу его нападок на Фаворского Милашевский как бы и не заметил. Позволяя бестактности себе, он, видимо, признавал это право и за своим корреспондентом. А потому перевел разговор в русло проблем подготовки каталога своей саратовской выставки. Он бы явно предпочёл, чтобы это была выставка его станковой, а не книжной графики: *«Она была свободна от каких-то насилий или, сказать помягче, „обязательных рекомендаций“». Книга в нашей стране — дело серьёзное, а потому участвуют многие люди*

«ответственные». Но был какой-то период в нашей жизни, когда художник мог для книги делать то, что находил нужным, выражая нашу культуру и нашу современность. Для меня это несколько опусов, среди которых на первом месте стоит „Пиквикский клуб“... и ряд книг современных советских писателей: Паустовский, Бруно Ясенский и др.». (Письмо от 20 июля 1975 г.).

К августу 1975 г. вопрос о сроках и составе выставки был в самых общих чертах урегулирован, я окончательно определился как автор вступительной статьи к каталогу, а потому адресовал художнику вполне конкретные вопросы как об этапах его творческой эволюции, так и о его месте и роли в группе «13». Интересовали меня и последующие судьбы других участников группы. И в конце августа Милашевский прислал очень обстоятельный и откровенный ответ: *«Я бы хотел, чтобы во вступительной статье говорилось только обо мне, об изменениях моей техники, и только. Минуса „13“.* *Оказалось, очень много было в ней стилизации, разных мечтаний, туманов, воспоминаний и прочей Одилон-Редоновицны... Собирал-то её я с Кузьминым и Дараном, а не всё оказалось мне там по вкусу. 13 интересных реалистов собрать почти невозможно. Стилизаторов можно набрать тысячи. Мои взгляды на технику рисунка, о темпе, о некой особой эстетике восприятия зрителем рисунка, когда он (зритель) как бы любит время нанесения штриха на бумагу. Эти идеи у меня зародились летом 1921 года, и в дальнейшие годы они как бы „заразили“ ряд художников. Этот новый стиль рисунка возник в 1920-х годах и не имел никаких предтеч в дореволюционном рисунке, как в академическом, так и в мирикусническом. Этот новый для русского искусства рисунок отразился в ряде печатных изданий 1920-х — начала 1930-х годов: издательства „Молодая Гвардия“, „Academia“, „Московское товарищество писателей“.*

Теперь о „13“. Да, выставки было две, а каталога три, т.к. наша молодёжь сорвала нам уже подготовленную выставку и пожелала выставляться „без старших“ устроителей первой выставки. Главным образом бунт был против Милашевского, Кузьмина и Дарана. Всё это подстроил Серж Ромов, интриган, себялюбец и негодяй, каких мало бывает... Он захотел играть роль устроителя «выставки молодых» как наставник в путях живописи и идеологии. Но так как выставка „13“, даже первая, прозвучала очень, очень громко, то они захотели вывеску „13“ оставить за собой! Мы подали протест в Наркомпрос, и художник Масленников, тогда возглавлявший секцию „ИЗО“, быстро сообразил, в чём дело, и оставил наименование „13“ за устроителями, т.е. за Милашевским, Кузьминым, Дараном. Вот Вам расшифровка, почему каталога три, а выставки было только две.

Р. С. Каталог второй выставки писал Н.В. Кузьмин с нашим общим обсуждением. Рисунки мои. Я должен сказать, что в Москве царил культ Кончаловского. Сезаннизм в интерпретации Петра Петровича. Он был уже настолько всеобъемлющ, что превратился в некий шаблон. Чёрно-коричневый Сезанн. Все пошибы мазков Сезанна, но без его могучего и точного цвета. В „13“ было что-то новое, более свободное, с поощрением каких-то личных путей! Наиболее чуткая публика (она ещё была в конце 1920-х годов) эту „новость“ почувствовала. Тех людей, которых мы приглашали, — мы в них верили. Если бы не зловредная деятельность С. Ромова, не наступивший 1932, когда все организации вступили в общий „Союз“, в котором главное руководство принадлежало АХРРу, то мы бы выдвинули на 5-6 выставке ряд оригинальных живописцев и рисовальщиков. Приглашение Древина, Бурлюка, Удальцовой было крупной нашей ошибкой. Это была инициатива Кузьмина; а я как-то не хотел очень-то на дыбы становиться. Я считал, что „13“ — явление послереволюционное, и привязывать себя к знаменитостям „Ослиного хвоста“ и прочим ниспровергателям, утверждавшим дурацкую чушь, было вредной ошибкой. Но Кузьмин — очень честлюбивый человек, и ему хотелось быть в рядах, живописных эпатажистов буржуа. Я всегда стоял за трудное искусство и где-то. «только что найденное», а совсем не за хулиганство в искусстве в погоне за „именем“. Наша интриганская молодёжь, пригласив ещё кого-то из вхутемасской бражки, устроила выставку на Малой Дмитровке, в здании купца Ляпина (откуда в воспоминаниях москвичей появилось слово „Ляпинка“). Против

оперного театра имени Немировича-Данченко. Место хорошее, но выставка была полным сумбуром. Без правильного устроительского глаза она быстро превратилась в живописный мусор. Но Семашкевич оставил яркое впечатление! Много лет спустя московские эстеты все спрашивали нас: „Ну, а где же Семашкевич? Где же он? Что делает?“... Он был арестован из-за брата и погиб в лагерях; вряд ли ему там была предоставлена возможность писать, а без этого он жить не мог. Это был какой-то одержимый. Он жить не мог, если не написал за день два законченных холста! Это белорусский крестьянский паренек, по виду чернорабочий или подсобный рабочий, мало походил на интеллектуала. Вряд ли его можно было обвинить в неправильном понимании марксизма. Выл ли он вполне нормален в медицинском смысле? Вряд ли. Даже речь его была примитивна... Но „высшие силы“ наградили его этой одержимостью живописью. Это была эпоха только что открытого Пиромана! Париж искал второго „таможенника“ и не находил его. Он писал пейзажи и города, подёрнутые духом Эдгара По. Толпы людей! Даже трудно рассказать прыжки его фантазий. Он выставлялся и у них, и у нас. На него никто не обижался. <...> Вот видите, какие романтические дали раскрывает моя память. Нам он сразу всем понравился. Нечто невиданное и подлинное. Гильдебрандт, Юркун — это мои старые приятели. О них особый разговор... Ряд молодых живописцев после 1932 года, года создания МОСХа, где главенствовали АХРРовцы, лишившись товарищеской поддержки, не развились и превратились в халтурщиков. Есть-то надо было! У главных интриганов разная судьба. Надежда Кашина вышла замуж за крупного партработника Казахстана и довольно быстро изменила свой стиль (да и прежде он был пустой), приобрела звание Народной художницы. Её сестра, жена Недбайло (Памятных), превратилась в тихую халтурщицу. Недбайло заглох сразу как художник и был убит во время войны. Зевин, страстно хотевший почему-то у нас выставляться, как-то не смог отрешиться от приёмов и методов, довольно искусственных, своего учителя Фалька, всегда был для нас инородным телом по своему художественному мышлению. Ижевский, Стефанский растворились в халтуре. Выжили те, кто сумел приспособить себя к полиграфии, к иллюстрации, и выжил Рыбченков путем поворота на 180, дойдя до фотографии. Его „Москва — столица нашей родины“ неотличима от фото. Теперь заслуженный и сверхпочётный! Но ... Какою ценой! Ничего не осталось от его художественной впечатлительности!»

С оценками Милашевского можно соглашаться или не соглашаться, но позицию свою он очертил достаточно четко: не пощадил ни левых, ни стремительно поправевших, ни погрязших в худфондовой рутине, ни прославившихся на путях приспособленчества. Некоторые из этих оценок можно прокорректировать раздумьями из его неопубликованных «Воспоминаний о „13-ти“». Милашевский утверждает в них, что привлечением молодых художников в группу занимались в основном Кузьмин и Даран, которые были «и не очень опытные, и не очень привыкли к угадке дарований». Наиболее удачным он считает приглашение Татьяны Мавриной (Лебедевой). Что же до большинства, то, по его словам, «все это были люди малообразованные, скорее тяготеющие к быстроусвояемому шаблону». Он полагал, что уже в первом их «отборе» 1929 года «было что-то таящее в себе возможность некоего пошиба и какой-то непрочности. Плохое образование в искусстве и просто в самой культуре мышления. Типичные наборзевшие на чем-то узкие специалисты, не полуинтеллигенты, а четвертьинтеллигенты! <...> В этих приглашённых не было какой-то личной „изюминки“. Но желание выступить в какой-то „новой“ и „молодой“ группе было сильное».

Характерно, что в своих «Воспоминаниях» Милашевский не пощадил и привлечённого лично им В.М. Юстицкого: «Страстно захотел участвовать с нами на выставке саратовец Юстицкий. Мы много с ним разговаривали. Делал он работы главным образом маслом. „Парижский шик“ со всеми уродствами новой звезды Сутина! Желание быть с нами было так сильно, что он своего кумира спрятал в карман и стал делать рисунки. Лаконичные, по-своему броские, но без всякого чувства жизни. Павел Кузнецов, однако, приглашал его на „4 искусства“. Человек он был способный, но без како-

го-то своего корня. Ох, как много таких художников! Такими же оказались Стефанский, Ижевский и прочие. Они могли „заразиться“, воспрянуть духом, но внутри была пустота».

Признаться, поминание Хаима Сутина в связи с исканиями Юстицкого казалось мне в середине 1970-х надуманным. И хотя в одной из немногих устных бесед с художником он говорил о горячей увлечённости Юстицкого на рубеже 1920 — 1930-х годов этим ярчайшим представителем «парижской школы», верилось в это с трудом. С годами при большем знакомстве с наследием как Сутина, так и Юстицкого это утверждение не кажется столь уж невероятным. Но принцип размежевания с Юстицким и рядом других участников группы лежал в его программном утверждении «чувства жизни», а не произвольного, необременённого верностью натуре виртуозничанья: *«Не вкусенькие позы, а движения, выхваченные из жизни, пойманные влёт! Движения, в которых есть правда».* Это принцип Милашевского, его программа. Импровизация всегда натурная, *«новый реализм без надоевших шаблонов».* У Юстицкого же, как и ряда других мастеров из «13-ти», — свободная импровизация (чаще по памяти), не ограниченная верностью сейчас наблюдаемой вполне конкретной формы. Путь, по словам Милашевского, *«изобретений всяких „кандибоберов“, соус Дюфи... Уход от реализма».*

Милашевский, быть может, даже с излишней резкостью обнажил эти расхождения: *«И, наконец, под номером 13 Юстицкий. Наш с Дараном знакомый по Саратову. Он привёз в Москву своё масло. Очень сумбурное, очень модное, псевдопарижское и по-настоящему провинциальное. Ни следа жизни, ни следа наблюдения. Я запротестовал. Менее всего я хотел сколачивать группу „слов модных полный лексикон“, выставку пародий. Ловкий Юстицкий бросил своё велеречивое масло и сделал несколько лошадок... Они тоже фальшивы и поддельны, но так и быть... по крайней мере они легки и коротки... не скучны. И даже обманули Терновца, как потом оказалось».*

Милашевский и в письмах, и в воспоминаниях стремился обозначить свою особость в группе «13»: приверженность новому реализму, приверженность живому натурному рисунку, правде самолично увиденного и пережитого. Он был очень озабочен тем, чтобы как-то отчетливее и нагляднее выявить эту свою особость. И в следующем письме (от 15 сентября 1975 г.) он продолжает настаивать на рассмотрении его творчества не только сквозь призму стилистических исканий «13-ти».

«Должен лично Вам сообщить, что у меня имеется ряд поклонников, которые интересуются именно моим творчеством и весьма скептически относятся к продукции группы „13“, находя её манерной и искусственно-имитационной. Так что давайте писать именно обо мне, а не о всей группе „13“. Тогда, по молодости лет, я не очень строг был к несколько имитационной струе, которая имела в нашей группе. Да и оригинальность личная в области реалистического видения — особенность столь редкая, что тринадцать человек трудно было бы набрать. Струя творчества, когда художник делает всё „по памяти“ или предаётся миру своих фантазий (а в сущности, повторения себя и в технике, и в теме), встречается чаще трезвого, но нового реализма. Но это был азарт нового, противостоящего чему-то школьно-вымученному (академизм всех сортов) или последователям своего профессора, „в доску“ имитирующим своего Бога-учителя. Такова в графике школа Фаворского и таковы последователи Кончаловского (почти все живописцы Москвы, за исключением чистого академизма Академии или Училища живописи). В сущности, школа Кончаловского — совсем даже и не „сезаннизм“, потому что система цвета не та. Чекрыгин тогда (1920 — 1930-е гг.) был в большой моде — это типичное „самоповторение“ — повтор навыков руки и штриха. Живопись по памяти — тоже ведёт к неминуемому клише, хотя бы и личному. Чекрыгин далеко, ох как далеко, не Гойя! Испанского мастера имеется всегда, в каждой гравюре, некий „новый взрыв“, чего у Чекрыгина совсем нет. Вот сколько врагов у нас было! Большие же всего, не только сейчас, но и тогда, я ненавидел Одилон-Редон-новичину. А вот такой солидный наблюдатель и вдумыватель, как Ревалд, уделяет ему некое место! Н.В. Кузьмин относился много мягче к элементу имитации. Поэтому никак нельзя считать, что

„13“ — это что-то целиком „моё“. Я отвечал за своё искусство, где „правда жизни“, включая и точный пейзаж, и тип человека, и даже погода того дня, когда я рисовал, были для меня обязательны. Поэтому надо писать обо мне и только обо мне! Но это не мешает сделать для какой-то своей статьи „Размышления о „13“!«.

В своей неприязни к модным эстетическим поветриям Милашевский был очень последователен. Он однажды обронил фразу: «В каждую эпоху есть „свои“ художники, и за гранью своей эпохи они не имеют никакого значения». Мысль эту трудно оспорить, но Владимир Алексеевич был склонен трактовать её уж очень расширительно: в круг нужных лишь данной эпохе попадали нередко у него очень большие мастера, выдержавшие проверку временем. Впрочем, такие вещи проверяются «большой историей» — не десятилетиями только.

С противостоянием «имитационной» линии внутри «13-ти» дело обстояло далеко не так благополучно, как Милашевскому хотелось бы. Более того, именно эта линия стала преобладающей, и на страницах его «Воспоминаний» о деятельности этой группировки не случайно появились горькие строки: «...Я внутренне боролся с этими ужимками. Но скоро в „13-ти“ течение пошло само собою, и „ужимочки“, мною не предвиденные, появились... Эту самоудовлетворённость, стрельбу без обязательства попасть в цель, с отчаянием бросить рисунок, если в цель не попал, и стали принимать как стиль „13-ти“. И я со своей погоней за правдой стал уже чем-то нехарактерным и даже „старомодным“. А это изготовление рисунков по памяти, по восстановлению „потом“ — окончательно всех развернуло». Видимо, в этом главная причина его настойчивой рекомендации писать предисловие к каталогу его выставки только о нём, минуя проблематику «13-ти».

Я успел получить от Милашевского ещё два письма в октябре 1975 года. Оба связаны с готовящейся выставкой в Саратове. Но они очень разнятся между собой по тону. В первом из них — своеобразное подведение жизненных и творческих итогов, раздумье о трагической судьбе художника в эпоху становящегося и отвердевшего тоталитаризма. Письмо это свидетельствует не только о чувстве непроходящей горечи, но и о несмирности его духа: «Ну, как дела? Вы мне пишете, пока разговоры идут о моей выставке. После же Вы на меня можете плюнуть. Человек и художник так себе, не стоит на него время тратить. Это будет естественно, так как и арбузы на бахчах, и человек в обществе перезревает и делается не таким вкусным и „сладким“. Многие, что было когда-то достоинством художника, перестает восприниматься. самостоятельного творчества (1920-й год). Теперь этому качеству не придаётся никакого значения. И поэтому мои яркие качества, восхищавшие многих весьма элитных людей, теперь кажутся серыми... невразумительными. Простите — это я скорее сам с собою разговариваю и объясняю себе многое в своей судьбе художника». <...>

Готовясь сразу к нескольким выставкам, Милашевский в эти дни просматривает множество своих акварелей и рисунков разных лет. И эта «ретроспектива» тоже настраивает его на горестные раздумья о собственной судьбе: «Подбирать оказалось нелегко. Очень нелегко! Не то чтобы я презрел свои старые вкусы: чёрт с ним, пусть будут ошибки с точки зрения засиженных и засанных профессоров, но лишь бы в рисунке была острая выразительность, некая неповторимость... Если это есть, то это искусство, нужное человечеству, а не казенным тупицам! Фламенк говорил когда-то: „Я не знаю, что такое хороший рисунок и что такое плохой, но я знаю — это рисунок Энгра, а это рисунок Делакруа, это рисунок Домье!“. Разве можно изменить этим взглядам? Но исторически я попал в эпоху „возрождения передвижничества“ и сугубого академизма, и чтобы существовать, вести бытие художника, надо было как-то тупеть, мещанинаться.

Увы! Горько писать об этом. Но ведь я живу в стране, где нет ни одного коллекционера, ни одного частного издательства. А государственные чиновники, не только покупающие для музеев, но и художественные редакторы издательств дорожат своими местами. Хорошо уселись, хорошо утеплились и жаждут, чтобы их гладили по головке за проведение „правильной линии“. Теперь эта правильная

линия на глазах треснула и развалилась вдребезги. Молодёжь не верит в разновидности Герасимовых, и в „А“, и в „С“ — всё равно! Картина Йогансона с товарищами „Любимый возжъ, учитель дорогой“ не была дописана. А хребты у художников поломали многим... Я был в Польше, в Чехословакии: художники, близкие к „13“, — все народные художники! Даже досадно смотреть на них. Так вот: выбирая что-то теперь из моих ранних вещей, нет-нет да и откинешь — уж очень это далеко от публики, от зрителя, навеки отравленного вкусами „возврата назад на столетие“. Было ли когда это в истории человечества? Было! Это искусство Нового царства в Египте, в доску старавшееся подделывать Древнее царство. Однако ведь и в Новом царстве создавались произведения изощренного изящества. А разве всеобщий любимец всех „верхов“ Лактионов хоть на малюсенькую дольку повторил портреты Репина?.. Хотя бы такой, как портрет генерала Дельвиго. Помните... уставшее лицо пожилого, вероятно, даже больного человека с серебристыми погонами?!

Словом, вот и отбираешь: стоит, не стоит! А ведь такие люди, ещё не оперившиеся как художники, — Милашевский, Кузьмин, с некоторым интеллектом, а не рабфаковцы с мизерным образованием, полагали: дух революции обязывает нас идти вперёд, за порог мирискусников. Дальше! Дальше! Прививать качества, которых не было у наших учителей! Так создались рисунки лета 1928 года в Сердобске, и это был фундамент выставки „13“ февраля 1929 года. Так создался ряд моих рисунков к „Москве“ Жарова и „Страницы большой книги“ Аргутинской, к Паустовскому — „Кара-Бугаз“ и к роману „Пиквикский клуб“.

Довольно экскурсов: может быть, Вы и без меня это понимаете, а может быть, полагаете, что у Пикассо были точно такие же условия развития, как и у Милашевского в Москве после доклада Жданова, после всех статей Стецких и пр. Помню, пришёл я в Гослит, а мне главный художник И.В. Ильин говорит: „Читали статью Стецкого в „Правде“?“ — „Нет, не читал“. — „Напрасно! Вы знаете, как я ценю Ваше дарование. Ваши акварели у меня на стенке висят рядом с Бенуа, Добужинским, Серовым и Врубелем... А всё-таки скажу: больше так рисовать, как Вы рисовали раньше, — нельзя! Я не буду их оплачивать“. Ну, как, товарищ Пикассо! С Вами кто-то так говорил? Вспоминаю слова Пикассо о Сезанне: „В Испании за такую живопись расстреляли бы...“ Ну, словом, интересно ли всё это, что я Вам пишу, или я так, пиша эти строки, хорошо подпортил себе настроение...»

Любопытно, что в этом письме Милашевский сетует на беспринципность художественного редактора. В неопубликованных «Воспоминаниях» он воспринимал это свойство как, скорее, удобное для художника книги: «Сокольников — художественный редактор... С ним легче: с одной стороны, он артистичнее, с другой — беспринципнее. Это тоже неплохо для художника ищущего и вообще человека как-то индивидуального... Твёрдые принципы часто бывают похожи на деревянную колодку, надетую на шею, она изображена у Гойи».

В самом последнем письме, полученном мной от Милашевского, он сообщал о посланном в музей списке работ, отобранных им для выставки в Саратове. Рассуждая о возможной направленности вступительной статьи к её каталогу, в которой «не требуется восхвалений», художник настойчиво просит опубликовать в каталоге и его собственный очерк о путешествии с матерью по Волге на пороге нового столетия:

«...Волга как-то расширила мне глаза на мир, сказка в том раннем возрасте (6-7 лет) как-то сплеталась с людьми разных стран: Волга когда-то была великим путём человечества — теперь она внутренняя река. Ездят „интуристы“, а захочешь на них посмотреть, так тебя в шею! А я к нарядному узбеку мог свободно мальчиком подойти! Это воспоминания о Волге за семьдесят пять лет толщи времени. Положим, это 1900 год».

Больше писем от В.А. Милашевского я не получал. А в 1976 году его не стало.

Избыточно язвительные характеристики, которые щедро разбрасывал художник, не должны смущать читателя. Право на обостренную субъективность выстрадано им, да и врожденные свой-

ства его природы предполагали такой подход. «В крови его микробы жить не могут —дохнут», — написал в «Сентиментальном путешествии» приятель молодых лет Милашевского Виктор Шкловский о другом его знакомце той поры Владиславе Ходасевиче. В крови Милашевского микробам тоже было неуютно. Злоязычие — стиль мышления Владимира Алексеевича, характеризующий прежде всего его самого. Не зря сказано, что «слова Павла о Петре говорят больше о Павле, чем о Петре». Так что публикуемые письма, расширяя наши представления о художественном процессе той поры, более всего интересны для постижения творческой личности самого Милашевского. Для такой самохарактеристики важен ещё один публикуемый здесь текст. Это не письмо, а некое «приложение» к письму — подспорье в работе над вступительной статьей к каталогу его персональной выставки в родном городе («Художник о самом себе»). Тяжело переживая затянувшееся полупризнание своего вклада в отечественное искусство, Владимир Алексеевич стремился многое уточнить и «поставить на свои места». Он хорошо сознавал некоторую двусмысленность подобного занятия для художника-творца: «Мне приходится растолковывать свое искусство. Вещь и унижительная, и где-то более бесстыдная, чем рисовать спины девушек и парней без трусов», — писал Милашевский. Публикуемое «приложение» от других текстов Милашевского отличается куда большей сдержанностью и сконденсированной информативностью. Оно суммирует этапы его достаточно долгого творческого пути, акцентируя его общую логику и показывая последовательность движения.

«Один из зачинателей нового искусства» *

*** Статья к публикации: *Матюшин М.В. Воспоминания футуриста.* Саратов: Волга. 1994. № 9-10.**

«Судьба поэтов такова, что с течением времени, теряя в новизне, они выигрывают в ясности», — кажется, это утверждение французского поэта Т. Тцара приложимо к творчеству режиссёров, композиторов, живописцев. И особенно — к деятельности ведущих мастеров русского художественного авангарда, художественного в самом расширительном значении этого слова, ибо не случайно воспоминания М.В. Матюшина посвящены «будущему коллективу художников синтетического искусства».

Только сейчас начинают всерьёз осознаваться глубинный характер изменений в самом понимании задач искусства, глобальность переворота в художественном сознании человечества, происшедшие в первой трети нашего столетия. Отчётливее вырисовываются и роль основоположников отечественного авангарда, их влияние на мировой художественный процесс, а главное — понятней становится не только масштабность, но и органичность поставленных ими проблем.

Творческие поиски великих новаторов выходили за пределы доступного пониманию большинства современников, совершенно не подготовленных к восприятию их пророчеств, неукротимого порыва постичь как общие законы мироздания, так и специфические основы каждого из видов искусства.

Хлебниковское «и с ужасом я понял, что я никем не видим, что нужно сеять очи...» могли бы повторить о себе Кандинский, Филонов, Малевич, Татлин, Матюшин. И хотя они были окружены преданными учениками и последователями, а потому «сеятели» очей, пригодных для восприятия их наследия, никогда не переводились, но почва для посева «прогрелась», по всей видимости,

только сейчас, когда у миллионов людей пробуждается планетарное мышление. В начале века оно было уделом прозорливых одиночек, а сегодняшний поэт (однофамилец великого Велимира — Олег Хлебников) настойчиво призывает учиться качественно новому «всеземному типу сознания...».

«Животное космоса», homo planetaris, пытается постичь порядок универсума, определить своё место «на узких перекрёстках мироздания». И как следствие планетаризации сегодняшних чувствований — взрыв углублённого интереса к глобальности творческого мышления крупнейших мастеров отечественного авангарда, к «великой утопии», оплодотворившей культуру нашего столетия.

На вопрос, откуда он родом, Сократ не ответил «из Афин», а сказал: «Из вселенной». Точно так же вправе были бы ответить астраханец Хлебников, нижегородец Матюшин, уроженец Хвалынска Петров-Водкин. Космизм их мироощущения был не только приметой избранности, но и предвестием грядущего. «Я чувствую Вселенную как неизменность во всех изменениях её цвета и формы», — провозглашал Малевич, не зря именуемый президентом мирового пространства. Подобное чувство неизбежно предполагало устремлённость в «глубины глубин», к первоосновам бытия, чтобы на ощупь познакомиться с «самой тканью универсума», постичь его извечный порядок — очевидную законосообразность мироустройства. То есть постичь непостижимое.

Впрочем, о непостижимости тогда как-то не слишком задумывались. Это была эпоха гигантского прорыва к первоосновам — в беспредельность космических пространств, к сердцевине атомного ядра. И Велимир Хлебников, и Михаил Матюшин могли бы повторить вслед за Альбертом Эйнштейном: «самое непонятное в мире — это то, что он понятен». Они угадывали всеобщие закономерности природы в мельчайших её проявлениях. Словно они обладали неким интуитивным «предзнанием», особой чуткостью к голосу универсума, словно им диктовала какая-то вне их находившаяся сила, устранившая средостение личности, выступающая как нечто надперсональное, абсолютно объективное. И кажется, что главной их задачей стало уразумение и осмысляющее истолкование того, что давалось внезапным интуитивным проблеском.

«Я тать небесных прав для человека», — определял себя Хлебников. И он же заклинал художников будущего «вести точные дневники своего духа: смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звёзд своего духа».

Публикуемый вариант рукописи М.В. Матюшина о пути художника — своеобразный «дневник» его собственного духа, хотя записи в нём делались по воспоминанию, задним числом. Наряду с обычным для мемуаристики обсконом биографических событий в их последовательном течении Матюшин специально выделяет и внезапные «сплохи» озарений, переворачивающих рутину жизни, встряхивающих от повседневности всё его существо, рождающих будущего исследователя и художника. Необыкновенная цепкость памяти помогла ему и на закате дней сохранять во всей свежести яркость этих поражающих воображение и пробуждающих работу сознания мгновений.

Известно, что между методами науки и искусства пропасти нет. Не только Леонардо да Винчи соединял в одном лице учёного и художника. Среди мастеров русского авангарда такое совмещение ролей стало едва ли не обязательным. Стремление осмыслить законы восприятия, природу материалов искусства, возможности пространственных построений, исследование приёмов и методов, имманентно присущих тем или иным отраслям творчества, получило в эту пору широкое распространение. «Несколько лет назад художники не простили бы себе разговора о целях, о задачах и сущности живописи. Времена переменились. «В наше время не быть теоретиком живописи, это значит отказаться от её понимания...», — сформулировал один из них. Раньше зритель был зевакой уличного события, теперь он как бы принадлежит к магическим стёклам зрительного Анализа», — писал в 1912 году на страницах сборника «Пощёчина общественному вкусу» самый теоретизирующий из братьев Бурлюков — Николай.

К «магическим стёклам зрительного анализа» Матюшин стал приникать особенно пристально в самом начале 1910-х годов, интересуясь в большей мере проблемой пространства в живописи. Потом акцент перемещается на «самовитую» суть цвета, чтобы затем родилась «живая цветность» — органическое саморазвитие цвета, активно взаимодействующего с пространственной средой. Многие страницы воспоминаний Матюшина раскрывают его исследовательскую и экспериментальную работу в этом направлении. Педагог-новатор, он ввёл теоретическое изучение цветоведения в преподавание основ живописи. С группой своих учеников он подготовил и издал в 1932 году крошечным тиражом уникальный «Справочник по цвету», в котором поместил и свою статью «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний». Казалось бы, сугубо оптические или психофизиологические исследования восприятия цвета достаточно удалены от собственно художественных задач. Однако Матюшин доказывает зависимость эстетических качеств цветовых сочетаний от этих факторов.

К своей статье «Цветовая система М. Матюшина» Л. Жадова не случайно взяла эпиграф из рассуждений великого живописца Эжена Делакруа: «Законы цвета не были ни анализированы, ни преподаваемы в наших художественных школах, ибо во Франции считается излишним изучать законы цвета в согласии с поговоркой: „Рисовальщика можно обучить, но живописцем надо родиться“. Тайна теории цвета? Зачем называть тайнами законы, которые должны быть известны каждому художнику и которым мы все должны обучаться». Матюшин сделал всё, чтобы тайна стала явью закона. Но если говорить о его воздействии на молодых живописцев, то в их творчестве ощутимее увлечение его живописью, нежели следование теоретическим постулатам.

Публикуемые воспоминания — яркие свидетельства литературного дарования Матюшина. Удивительна раскованность и масштабность мышления этого российского самородка, выдвинувшегося в круг философски рефлексирующих интеллектуалов, — явление тоже очень показательное для эпохи. Один из тех, кто стоял у истоков художественной революции XX века, «один из зачинателей нового искусства», он был центром притяжения почти всех живых сил формирующегося русского авангарда. И не только живописного: его воспоминания содержат запоминающиеся и убедительные характеристики Елены Гуро (жены М.В. Матюшина), Велимира Хлебникова, Николая Кульбина, Василия Каменского, Владимира Маяковского, Казимира Малевича, Михаила Ларионова, Алексея Кручёных, Владимира, Давида, Людмилы и Николая Бурлюков и ряда других деятелей нашей культуры. Многим художественным явлениям той поры, едва поминаемым на страницах специальной литературы, даны внятные и вполне достоверные объяснения. Особенно ценным представляется рассказ о творческом объединении «Союз молодёжи», которое изучено значительно меньше, нежели «Голубая роза» или «Бубновый валет», не говоря уже о «Мире искусства». Свидетельство непосредственного участника и инициатора многих художественных начинаний этой группы, свидетельства искренние и правдивые, делают более понятными для нас особенности культурной жизни России, насыщенной событиями и яростным противоборством различных группировок поистине переломной эпохи.

Сказанное вовсе не означает, что другие разделы матюшинских воспоминаний менее интересны или важны. Кого-то привлекут меткие и совершенно непредвзятые оценки знаменитых русских музыкантов рубежа веков, другого — искания матюшинских учеников Николая Кострова, братьев и сестры Эндеров, устремлённых в глубь самой живописной материи, третьего — ожесточённые споры о путях искусства и методах преподавания адептов различных направлений. Любопытно, что лучшие их полотна той поры превосходно уживаются, не vzdоря между собой, на сегодняшних ретроспективных выставках. Да и теоретические раздоры с известного временного расстояния не кажутся столь уж непримиримыми. Напротив, всё более проступают сближающие их моменты — прямое свидетельство тому, что идеи носятся в воздухе.

Только один пример. Для Матюшина осязание — основное из ощущений человека: «это ось наших самых грубых и самых тонких ощущений», «первое чувство, открывающее нам объект в явлении». Достаточно вспомнить татлинское «ставим глаз под контроль осязания» или размышления о том же Павла Флоренского, чтобы понять важность этой идеи в эстетическом сознании своей эпохи.

Известное доктринёрство лидеров русского авангарда, их «начётническое новаторство», фанатическое следование собственным концепциям были катализатором художественной практики: «Словесная программа, сформулированная во время теоретической разработки творческих принципов, подгоняла созидательный художественный процесс, сообщала ему максимальную целесообразность» (Д.В. Сарабьянов).

В сравнении с основными фигурами отечественного авангарда имя М.В. Матюшина куда менее известно. Время его только ещё наступает. В специальных изданиях есть уже немало публикаций, в той или иной мере проясняющих его значение и место в русской художественной культуре. Усилиями таких исследователей, как Н. Харджиев, Е. Ковтун, Л. Жадова, Н. Козырева, А. Повелихина и других, Матюшин постепенно выходит из мглы забвения и становится освоенной частью нашего богатейшего культурного наследия. И все они активно привлекали для своей работы публикуемые воспоминания.

Широтой эстетического кругозора Матюшин выделялся даже на фоне образованнейших интеллектуалов серебряного века. Его высокая информированность, владение полнотой фактов способствовали глубокому проникновению в сущность художественного процесса описываемого периода. Нешаблонность матюшинских подходов к различным явлениям современной культуры, полная раскрепощённость его мышления во многом предопределены особенностями биографии художника и музыканта, теми «университетами», которые довелось пройти сыну крепостной крестьянки.

Происхождением мемуариста, видимо, отчасти определяется и заметное восторженно патристическое восприятие жизненных реалий начала 1930-х годов, вызывающее сейчас определённое недоверие. Конечно, надо учитывать стремление Матюшина сделать рукопись публикабельной в пору её завершения, необходимы и поправки на заметную редактуру Ольги Константиновны Громозовой-Матюшиной, хорошо осведомлённой об издательских требованиях тех годов. И всё-таки сомневаться в искренности мемуариста, видимо, не стоит: не понаслышке зная действительный, а не фасадный, облик старой России, он, подобно многим, верил в благодетельность крутых перемен, в обещанный за ними грядущий расцвет всей народной жизни. Сколько их было таких, «в надежде славы и добра» вперёд глядящих без опаски! И приписывать всем им наше нынешнее мироощущение — значит безосновательно спрямлять и упрощать историю мучительных духовных исканий нескольких поколений российской интеллигенции XX столетия.

«Моя тема — человек, подсчитывающий своё достояние перед лицом небытия», — писала Лидия Яковлевна Гинзбург. Матюшинские воспоминания — именно такой итожащий подсчёт своих поисков и обретений на пороге прощания с миром и людьми. Горечь утрат мешается здесь с радостью свершений. Воспринимая близкий уход как неотвратимый закон природы, Матюшин стремится и в нём «много изменить в жизнь, а не в смерть...». Его последние мысли направлены к продолжению, а не к завершению. Своего продолжения ждут и матюшинские изыскания в области цветоведения, ибо он надеялся оставить не набор рабочих приёмов, а знание сущностных законов восприятия, необходимое каждому, будь он архитектор, дизайнер, живописец или зритель. Вне всякого сомнения, его воспоминания и раздумья будут интересны всем.

Александр Савинов. Основатель династии *

*** Савиновы. Династия художников: живопись, графика, керамика. Саратов, 2006.**

Александр Иванович Савинов (1881—1942) принадлежал к блистательной плеяде живописцев, условно именуемых «Саратовской школой». И не только по месту своего рождения, но и, прежде всего, по изначальной приверженности той живописной традиции, которая сложилась в этом городе в самом начале двадцатого столетия под влиянием творческого наследия Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова. Он был близким другом и сподвижником таких замечательных мастеров живописи, скульптуры и графики, как Павел Кузнецов, Александр Матвеев, Кузьма Петров-Водкин, Алексей Карев, Пётр Уткин, Алексей Кравченко, занимая в этом созвездии своё особое место.

Его творческое становление было достаточно быстрым, но отличалось существенным своеобразием: в отличие от большинства своих товарищей, после учёбы в Боголюбовском рисовальном училище (1897—1900) в родном Саратове у общего их учителя В.В. Коновалова, он продолжил обучение не в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге (1901—1908), и это наложило свой отпечаток на всё его последующее творчество. Его учителями в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств были Я.Ф. Ционглинский, И.Е. Репин, Д.Н. Кардовский. Особенно сильным было влияние последнего: это замечательный педагог, обладавший продуманной системой художественного обучения оставил глубокий след в творчестве многих выдающихся живописцев двадцатого столетия. В связи с событиями первой русской революции Александр Савинов вынужден был на время прервать учёбу. Он покинул страну и в 1906—1907 году работал в Париже в Академии Коларосси, знакомясь не только с шедеврами Лувра, но и с произведениями современных французских мастеров. Успешно завершив учёбу в Императорской Академии художеств, он получил пенсионерскую командировку в Италию (1909—1911), где им было создано большое количество замечательных полотен. Он внимательно изучает поистине неисчерпаемое творческое наследие великих итальянских живописцев от эпохи раннего Ренессанса до Тьеполо, знакомится с творчеством современных итальянских художников, но едва ли не главным его «учителем» становится прекрасная природа этой страны.

Александр Иванович Савинов был рано замечен художественными критиками. Ещё на отчётных Академических выставках, на которых совсем ещё молодой художник начал участвовать с 1904 года его работы, наряду с картинами И.И. Бродского были отмечены как отрадное явление среди рутинных ученических полотен, заполнявших экспозиционные залы этих выставок. О нём охотно и заинтересованно писали такие серьёзные авторы критических обзоров, как К.А. Сюннерберг, А.Н. Бенуа, С.К. Маковский, П.П. Муратов, П.Д. Эттингер, А.М. Эфрос. Не всегда их отклики были вполне доброжелательными, но и в самых критичных из них всегда ощущалось, что речь идёт о молодом художнике большого таланта и широкого размаха творчества. Ему не было ещё и тридцати, когда большое его полотно было закуплено Третьяковской галереей, что вызвало достаточно разноречивые отклики в прессе.

Уже к моменту возвращения на родину А.И. Савинов — вполне сложившийся мастер, которого пригласили руководить портретным классом школы Императорского общества поощрения

художеств, доверили роспись созданного по проекту архитектора А.В. Щусева храма-музея в усадьбе П.И. Харитоненко Натальевка на Украине, он выступает на престижных столичных выставках Нового общества художников, Союза русских художников, «Мира искусства». С середины 1900-х по середину 1910-х годов — время наиболее интенсивной плодотворной работы Александра Савинова как живописца-станковиста и монументалиста. События Первой мировой войны и революции 1917 года серьёзно осложнили возможности нормальной творческой работы. Художнику и его семье сполна довелось пережить трудности, выпавшие на долю этого поколения.

В 1918 году Александра Савинова избирают профессором Высшего художественного училища при Академии художеств. Но начавшаяся реорганизация Академии и голод в Петрограде побуждают его вернуться в отчий дом в Саратове. Здесь он прожил с семьёй до 1922 года, занимая место профессора сначала в Высших государственных художественных мастерских, реорганизованных в 1920 году в Саратовский художественно-промышленный институт. Он оказался, пожалуй, самым подготовленным и опытным педагогом, к советам которого прислушивались, с чьими указаниями всегда считались, чьи методические приёмы брали на вооружение даже достаточно далёкие от Савиновской системы преподаватели самых разных творческих направлений. А.И. Савинов был непререкаемым авторитетом для них, не говоря уже о студентах.

В эти трагически осложнившиеся годы революционной ломки, развернувшейся Гражданской войны, страшного голода, охватившего в 1921—1922 годах Поволжье, мечты Александра Савинова о создании особенной саратовской традиции монументальной живописи, естественно, не могли быть реализованы. Его сын, Глеб Александрович Савинов, сам впоследствии долгие годы руководивший мастерской монументальной живописи, рассказывал, что, когда он, уже обладая немалым опытом преподавания, ознакомился с программой обучения в монументальной мастерской, разработанной отцом в Саратове на рубеже 1910—1920-х годов, она удивила его не только своей глубочайшей продуманностью, но и ощущением абсолютной современности и для конца двадцатого столетия. В 1922 году А.И. Савинов возвратился в Петроград и начал преподавать в реформированной Академии художеств. В 1942 умер от голода в блокадном Ленинграде.

В искусстве Александра Савинова импульсы мусатовской живописи оказались достаточно стойкими и были ощутимы едва ли не пожизненно. Отсюда особая выхоленность колорита в его ранних этюдах и полотнах зрелой поры. Отсюда и его всегдашнее стремление, опираясь на живые впечатления от конкретного натурального мотива добиваться декоративно-монументального его преобразования на плоскости холста, то есть путь, близкий исканиям всех основоположников саратовской художественной традиции, с которыми его связывали не только узы крепкой дружбы, но также известная общность творческих устремлений. В художественной критике начала двадцатого столетия его искусство довольно настойчиво ассоциировалось с исканиями М.А. Врубеля, но не сразу было замечено более близкое и сильное воздействие живописи Борисова-Мусатова, очень ощутимое в ранних пейзажных этюдах, а в несколько трансформированном виде и в его больших полотнах зрелой поры. Но само описание критиками савиновских картин, в которых они отмечали характерное для всех мусатовцев движение от продвинутого, почти импрессионистического пленэра к декоративности модерна, свидетельствовало о генетической близости молодого мастера именно этой живописной традиции.

В этюдах начала и середины 1900-х годов, то есть времени стремительного становления творческой личности Александра Савинова, выработки им особой живописно-пластической системы, видно как художник, сохраняя натурную убедительность мотива, правду светоцветовых отношений, передавал его уже достаточно обобщённым и несколько стилизованным: «Сумерки» (1902—1904), «Волжский мотив» (1904). Откровенно декоративные полотна «Девушка и парус» (1906), «На барке в старые годы» (1907) говорят о том, что в творчестве художника уже явственно обозна-

чилось стремление к искусству большой формы. Это был его путь к монументальным замыслам поздней поры.

В композиционных портретах рубежа 1900—1910-х годов тоже явно преобладает декоративное начало. И в большом полотне «Арфистка» — портрет Татьяны Барцевой, жены известного философа С.Л. Франка (1908), и в картине «Женщина с филином» (1907), «На балконе» (1910) и особенно в «Портрете жены» (1909) художник, постигавший, по его словам, «тайну декоративного искусства», увлекался фактурными эффектами: аккуратным выслаиванием мазочков-стежков, создающих впечатление своеобразной гобеленности. Постигание внутреннего мира изображённых отступало перед задачей создания декоративной картины-панно. Эта тенденция ещё очевиднее в савиновских пейзажах, созданных в годы его пенсионерской командировки в Италию. Если в картинах «Лимонные деревья» (1909), «Апельсиновые деревья» (1909) ещё отчётливо ощутим первичный натурный импульс, то в обобщающей композиции «Голубой мотив. Остров Капри» (1909). Степень преобразования видимого гораздо сильнее: это своего рода символ, суммирующий образное восприятие талантливым живописцем существенных особенностей итальянской природы, и бесконечное восхищение неувядающей её красотой.

В эти же годы Александр Савинов раскрылся и как великолепный рисовальщик, работавший очень уверенно в традиции складывающегося в начале двадцатого века своеобразного неоакадемизма, которой были привержены и другие художники, вышедшие из мастерской Дмитрия Николаевича Кардовского. Работа над росписью храма-музея в селе Натальевка заставила художника пристальнее изучить опыт мастеров древнерусской живописи: не только технологию, но и их образный язык. Она укрепила его стремление к декоративно-монументальным решениям и в станковой картине.

В советские годы А.И. Савинов упорно работал над композициями двух грандиозных полотен: «Быт саратовских оврагов в канун Октябрьской революции» (1920—1938) и «В парке культуры» (1938—1942). Задача, которую упорно пытался решить художник, оказалась необычайно трудной: сугубо бытовой материал сопротивлялся масштабной и духовно значимой его трактовке. Сказывалось и противоречие между академической выучкой и пленэрной закваской его саратовской молодости. Тот тип декоративизма, к которому, преодолевая импрессионистическую натурность, пришёл в зрелые годы Александр Савинов, абсолютно не соответствовал целям, поставленным и решаемым им в программных тематических полотнах, а главное — он был явно несозвучен художественным предпочтениям эпохи. Сказывалась и загруженность преподавательской работой, отнимавшая много времени и сил.

Он был прекрасным педагогом, пользующимся непререкаемым авторитетом у своих коллег и учеников. Его принципы художественного образования, воспитания самобытной творческой личности молодого мастера несомненно сказались на окончательном выборе профессии одного из его сыновей: Глеб Александрович Савинов, неизбежно преданный памяти отца, всегда подчёркивал определяющее значение его влияния и его примера в собственной жизни, в своём художественном и педагогическом творчестве.

Место Александра Ивановича Савинова в русской живописи двадцатого века ещё недостаточно изучено и определено. В силу обстоятельств сложной и трагической эпохи оно по-настоящему не оценено. Запоздалое признание пришло к его наследию только в конце ушедшего столетия. И, к сожалению, оно утверждается не слишком быстро. А ведь теперь очевидно, что его творчество, несомненно, следует отнести к классике отечественного искусства этого периода.

«Уходя, оставить след...» *

*** Эмилий Николаевич Арбитман —
историк искусства и художественный критик.
Послесловие в книге: *Арбитман Э.Н. Жизнь и творчество Н.Н. Ге.*
Волгоград: ПринТерра, 2007.**

Человек, по-настоящему творческий, уходя из жизни, продолжает её в оставленных им трудах. И если они создавались по зову сердца и чувству внутреннего долга, существо этого человека раскрывается в них, пожалуй, более отчётливо, нежели в повседневном общении: временная дистанция проясняет и выявляет наиболее характерное, запечатлевшееся в сконденсированном виде именно в том, что сам он не без основания считал главным делом своей жизни.

Главным для Эмилия Николаевича Арбитмана (1930—2002), бесспорно, было исследование истории отечественной культуры, художественного процесса в Саратове, популяризация русского и мирового искусства. Конечно, деятельность его была гораздо шире и многостороннее: он был вдохновителем и организатором множества выставок, инициатором и участником ряда изданий Радищевского музея, руководителем его каталогизаторской, исследовательской, собирательской и просветительской работы, составителем и редактором научных сборников, талантливым методистом. Но всё это стало возможным благодаря его незаурядному творческому потенциалу, высокой организованности, неутомимому трудолюбию. Он вполне оправдывал собственную фамилию, будучи работником в самом точном и высоком значении этого слова, какое бы конкретное дело ему ни приходилось осуществлять. С редкой основательностью и серьёзностью брался даже за исполнение, казалось бы, простейших задач, но с другой стороны долгом своим считал сделать сложное ясным, внятно и однозначно рассказать о самом смутном или загадочном. Его исследовательские работы и художественно-критические публикации отличает глубокая продуманность, строгая логичность и стремление к убеждающей доказательности суждений. Эти же черты были столь привлекательны в его надолго запоминающихся лекциях и экскурсиях.

Характерная для всех этих работ обострённая концептуальность базировалась на прочной фактографической основе. Отсюда выверенность каждой теоретической посылки, опирающейся на хорошее знание и взвешенное осмысление конкретного материала. Э.Н. Арбитман не склонен был парить над фактами, но не довольствовался лишь пассивным изложением их. Готов был к ответственному пересмотру сложившихся и затвердевших со временем оценок и суждений, даже если за ними стояли неоспоримые авторитеты: глубочайшее уважение к ним не парализовало исследовательского поиска, осознания необходимости тех корректив, которые принесло в эти суждения время. Чувство историзма, отличающее его научные труды, стало для него и одним из объектов собственных исследований. Эмилий Николаевич не уставал повторять, что постижение истории изобразительного искусства той или иной страны невозможно без основательного знания её гражданской истории. Немалое значение уделял и сопредельным искусствам, в которых отразились на свой лад и при своеобразии их образного языка сходные явления социальной и духовной жизни. Не случайно его привлекали проблемы культурологические в самом широком понимании этого слова, а также проблемы теории искусства, философии художественного творчества. Широта интересов отразилась в его публикациях — от самых ранних и до последних.

Э.Н. Арбитман пришёл в искусствознание не совсем обычным путём. После недолгой учёбы в техническом вузе, он избрал путь гуманитария. Харьковский юридический институт, выпуск-

ником которого он был, дал ему многое: широту кругозора, навыки последовательно логического мышления, обострённое внимание к социально-правовой и нравственно-этической проблематике. Не сумев по обстоятельствам эпохи служить по избранной специальности, он на два года стал учителем истории в украинской сельской школе, отнесясь к этой работе с присущей ему внимательной серьёзностью. Своё образование продолжил на заочном отделении исторического факультета СГУ. По семейным обстоятельствам летом 1956 года Э.Н. Арбитман переехал в Саратов, где так не получил место преподавателя истории в средней школе. Благодаря счастливому стечению обстоятельств, принят был с испытательным сроком в Радищевский музей на должность научного сотрудника. Здесь и определилось его настоящее призвание. Испытательный срок выдержал достойно, успешно овладев первичными навыками музейной работы. Быстро стал прекрасным экскурсоводом, увлекательным и глубоким лектором, принимал участие в экспозиционно-выставочной деятельности. Но более всего его тянуло к работе собственно исследовательской. Осознав особенности музейного искусствознания, первым делом пристально изучил музейный архив, хранительские картотеки и местную прессу, посвящённую художественной жизни города, начиная с последних десятилетий XIX века. Не упускал возможности знакомиться с произведениями, находящимися в запасниках. Принимал участие в каталогизации: уже в музейном каталоге советского искусства (1960) ему принадлежат разделы оригинального рисунка и литографии. В начале 1960-х подготовил черновой вариант каталога собрания русского рисунка в Радищевском музее, оставшегося неизданным. С изучением этой коллекции связана и его серьёзная статья в первом научном сборнике музея, изданном в 1966 году.

Изучение музейной коллекции и художественной жизни Саратова подсказало ему сюжет монографического очерка «Художник-саратовец Василий Коновалов» (1962). Обращение к имени полузабытого мастера в те годы, когда ещё не наступило триумфальное воскрешение имён его блистательных учеников — В.Э. Борисова-Мусатова, А.Т. Матвеева и П.В. Кузнецова, было поступком по тем временам достаточно смелым, если учитывать излюбленные мотивы полотен этого живописца, словно бы заикленного на тематике покойницей. «Искусство эпохи создаётся усилиями многих художников. Проходят годы. Тень, отброшенная гигантской фигурой большого мастера, часто скрывает от нас творчество его менее удачного или менее талантливого современника. Для глубокого понимания эпохи творчество каждого так называемого «маленького художника» представляет неоспоримый интерес. История искусства неоднократно подтверждала относительность самого этого понятия», — писал автор в преамбуле к монографии о жизни и творчестве В.В. Коновалова (С. 2). И это стало методологическим принципом: пристальный интерес к явлениям, хотя и не первого ряда, но достаточно характерным для своего времени. Он руководствовался им и в изданном в соавторстве очерке о современном саратовском живописце И.М. Новосельцеве (1965), где на примере творчества конкретного мастера ставилась проблема куда более широкая: судьба одарённого советского провинциального художника, мастера так называемой «тематической картины» в реальных жизненных обстоятельствах, предлагаемых эпохой.

Эмилий Николаевич в 1990-е годы считал ранние публикации безнадежно устаревшим и только отмахивался, слыша одобрительные замечания о тех или иных страницах этих изданий. Думается, что был несправедлив к ним: конечно, спустя десятилетия, он писал бы, вероятно, иначе, но ведь с той поры ничего более убедительного об этих мастерах не сказал пока никто. Естественно, что эти публикации несут на себе отпечаток времени, но гораздо существеннее в них (особенно в очерке о В.В. Коновалове) отпечаток незаурядной личности исследователя, точного в анализе художественных особенностей конкретных полотен и убедительного в ощущении эпохи, их породившей. То же самое можно сказать о трёх искусствоведческих этюдах, опубликованных им отдельным изданием в 1964 году. Два из них посвящены произведениям из собрания Радищевского музея —

картине К. Богаевского «Ночь у моря» и этюду Н. Богданова-Бельского «Новые владельцы», третий — саратовскому памятнику Борцам революции 1905 года, автор которого один из выдающихся скульпторов двадцатого столетия Борис Королёв.

Не отяжеляя текст нарочитой «научностью», избегая специальной терминологии, но не ища и внешней завлекательности, Э.Н. Арбитман сумел просто и вразумительно рассказать об этих произведениях читателю, привыкшему думать, следить за поворотами авторской мысли. А элемент известной публицистичности ничуть не умаляет здесь подлинной научности суждений, внятно сформулированных и всегда выверенных. Его искусствоведческие этюды — свидетельство растущего литературного мастерства молодого исследователя, широты гуманитарного кругозора, осознанного стремления мобилизовать на творческое постижение конкретного художественного памятника богатство исторических и общекультурных мотивов: «Невидимые нити, связывающие произведение с эпохой, становятся зримыми в сознании зрителя. Умение человека мыслить по ассоциации делает мир произведения необычайно объёмным. Способность духовно богатой личности к связи представлений по смежности или противоположности имеет объективную основу. Не будь этого, искусство перестало бы быть формой общественного сознания и превратилось бы в безжизненный слепок действительности или средство индивидуального произвола» (С. 10). Это не только прокламировалось Э.Н. Арбитманом.

Исторический и культурный фон любого из рассматриваемых произведений становятся образно активными, работают на глубокое и эмоционально действенное его восприятие. Ещё один искусствоведческий этюд, написанный им несколько позднее, но опубликованный в музейном сборнике (выпуск 2-3) лишь в 1974 году, посвящён картине М.П. Клодта «Виленские евреи». Пристальный анализ конкретного полотна, написанного в 1870 году, не заслоняет от автора видения решаемой художником темы в координатах большого Времени: «...Память нашего поколения обогатила содержание «Виленских евреев». Да, бытописатель М.П. Клодт никогда не предполагал, что когда-нибудь в сознании зрителя возникнет связь между захламлённым двором виленского гетто и гигантски усовершенствованными массовыми Голгофами будущего столетия» (С. 166-167).

У Э.Н. Арбитмана не сыщется ничего написанного впопыхах, недостаточно продуманного. Среди любимых его присловий: «Скоро спело — скороспело». Профессиональная честность и ответственность были у него в крови. Это не только результат серьёзного отношения к художественно-критической задаче, но также и к жизни. Присущая каждому известная субъективность художественно-критической оценки никогда не переходила у него в произвольный субъективизм. Конечно же, характер и направленность исследований предопределены особенностями их автора. Сам выбор материала в значительной мере связан с возможностью опосредованной реализации и собственной личности пишущего. Отсюда и поиск чего-то созвучного своим воззрениям. В этом смысле громадной удачей Эмилия Николаевича был выход на творчество Н.Н. Ге. Искусством замечательного живописца он начал заниматься ещё в начале 1960-х. На сбор материалов и их осмысление ушли годы. Годы ушли и на то, чтобы, преодолев, казалось бы, непреодолимые препоны, напечатать готовую к изданию книгу в Саратове. Уже обсуждаемая рукопись монографии выявила профессиональный потенциал автора и вовсе не провинциальный уровень его творческого мышления. То, что и раньше предполагалось многими, теперь стало очевидно всем. Реакция же была вовсе не столь однозначной: кто-то радовался успеху коллеги, кого-то такой успех откровенно раздражал. Это окрасило в контрастные тона обсуждение будущей книги и значительно затормозило её выход в свет.

Потребовались авторитетные отзывы выдающихся столичных искусствоведов М.В. Алпатова и Д.В. Сарабьянова, чтобы вернуть в издательство изъятую отсюда распоряжением местных властей рукопись монографии Э.Н. Арбитмана «Жизнь и творчество Н.Н. Ге», которая была издана

в самом конце 1972 года. Запомнилось множество непосредственных откликов в письмах и по телефону, просьбы прислать книгу, вышедшую мизерным тиражом и продававшуюся лишь в Саратове. Серьёзное исследование об этом художнике назрело давно: шёл существенный пересмотр его наследия и места в русской живописи второй половины девятнадцатого столетия. А потому запоздало изданная монография саратовского учёного оказалась востребованной столичными и периферийными коллегами. Она была включена в список рекомендованной литературы в учебнике по истории отечественного искусства для студентов искусствоведческого отделения Московского университета. В одном из центральных журналов (Искусство. 1975. № 1) появился развёрнутый отзыв о ней В. Порудоминского.

Отмечая существенные достоинства и частные недостатки книги, надеясь, что появление её «поможет исследователям взглянуть по-новому на те или иные стороны творчества Ге», автор рецензии увидел в монографии некоторые черты, характерные для всех арбитмановских исследований, открывающие существо его научной методологии: «Э. Арбитман не стремится вывести „канонические“ формулировки, с которыми следует подходить к произведениям Ге: он приглашает читателя к раздумьям, — и в этом, наверное, главное достоинство его книги, — писал В. Порудоминский. — Автор ничего не пересказывает, не рассказывает, тем более не диктует: картина Ге, факт биографии художника, его высказывание, отзыв современника или потомка о его работе, о нём самом, — всё становится предметом осмысления; суждения выносятся на суд читателя иногда в виде развёрнутой и стройной „системы“, иногда как острые наблюдения, меткие замечания. Э. Арбитман не претендует на бесспорность своих положений, некоторые из них подчёркнуто полемичны, иные вызывают желание спорить, но согласен читатель или нет с мнениями и наблюдениями автора, он уже не может отмахнуться от них при дальнейшем обдумывании жизни и творчества Ге» (С. 68). Именно эта «невозможность отмахнуться» от «зацепивших» читающего рассуждений и выводов автора и является, на мой взгляд, самым ценным в данной книге. А таковых там достаточно и касаются они существенных сторон творческой биографии мастера, самых значительных или спорных полотен. Одно их перечисление заняло бы немало места. Достаточно напомнить о современном прочтении таких знаменитых картин, как «Тайная вечеря», «Пётр I и царевич Алексей», «Что есть истина?», «Суд синедриона», «Голгофа», некоторых портретов, о неожиданной трактовке проблемы: Н.Н. Ге и толстовство.

В конце 1979 года в Московском университете Эмилий Николаевич с блеском защитил диссертацию на соискание учёной степени кандидата искусствоведения на тему: «Н.Н. Ге. Идеино-художественная проблематика творчества». В основе её — изданная в Саратове монография. Несколько сокращена биографическая канва, заметно усилена концептуальность проблематики, предпринята попытка по-новому определить жанровую природу исторических композиций художника. Особо акцентировалась связь его творчества с художественными исканиями уже двадцатого столетия, впервые поставленная исследователем, намечена и «традиция Ге» в творчестве В. Чекрыгина, С. Романовича. «Связь Ге с искусством XX века в его предвидениях, его прозрениях, в жажде нравственного обновления, в трагически обострённом чувстве мира, в верно угаданной русским художником общей эволюции художественного языка. Интенсификация формы и цвета, экспрессивное упрощение, понимание деформации не как количественного искажения, а качественного преобразования — эти и другие стороны искусства Ге — следствие утверждаемого им права на свободу выражения, протест против «гармонизирующего» искусства как духовной деятельности, игнорирующей жизненные драмы и трагическое несовершенство мира.

Таким образом, родство Ге с искусством XX века преимущественно не в сюжетики и стилистике, а в свойственном русскому художнику чувстве мира и в вытекающем отсюда предвосхищении опыта будущего столетия, в косвенных отражениях его, в симптомах «мировой скорби», в новых

очертаниях трагического», — писал Э.Н. Арбитман в автореферате своей диссертации (С. 19). Концентрированно и обоснованно изложил он свои воззрения на творческое наследие художника и его воздействие на живопись XX века в статье «Нравственные искания Н.Н. Ге» (Искусство. 1981. № 10), доступной широкому кругу специалистов. Некоторые аспекты, связанные с судьбой искусства Ге, занимали исследователя и в последующие годы: он обращался к ним в публикациях в столичных и саратовских изданиях. В альманахе «Панорама искусств» (Вып. 13-й, М., 1990) напечатана его статья «К истории экспонирования за рубежом картины Н.Н. Ге «Что есть истина»? В ней развит намеченный уже в монографии сюжет, который он находил знаменательным. И «как факт творческой биографии большого художника», и «как пример обмена художественными идеями». Но значимость этого сюжета видится ему и в ином: «в том, что социальные установки в потреблении искусства, как и типы его восприятия, характерные для нашего времени, в значительной мере родились и сложились в пределах прошлого столетия» (С. 327). Теперь уже, конечно же, позапрошлого.

Другой сюжет, тоже обозначенный в монографии, Э.Н. Арбитман подробнее изложил в статье «Н.С. Лесков и Н.Н. Ге», опубликованной в межвузовском сборнике научных трудов (Литературное краеведение Поволжья. Вып. 2. Саратов, 1999). Речь шла здесь о проблематике: Лесков и освободительное движение его времени, а конкретнее — Лесков и передвижники, реакция тогдашней демократической общественности на роман Н.С. Лескова «Некуда». Автор по своему обыкновению рассматривал её в координатах большого Времени: «В исторической перспективе некоторые идеи лесковского романа «Некуда» выглядят иначе, чем они воспринимались современниками. В частности, утверждение писателя о том, что передовым людям в социальных поисках в условиях 1860-х годов не на кого опереться, представляется сейчас трагическим предвидением. В современных обстоятельствах ожил лесковский термин «нетерпеливцы», которым он обозначил поспешных ускорителей общественного прогресса. Однако ответом на авторскую предвзятость в лепке отдельных персонажей, антиингилистическую направленность романа и ернический тон был решительный приговор, а не спокойная полемика» (С. 14-15). С осмыслением духовного наследия Н.Н. Ге связана достаточно острая и глубокая арбитмановская статья «Художник М.В. Нестеров: Поиски духовной сущности», написанная, вероятнее всего, в конце 1980-х годов и явно предназначавшаяся для публикации. К сожалению, сейчас трудно судить, для какого из журналов Эмилий Николаевич готовил её и почему она не была опубликована. В ней достаточно убедительно показаны коренные различия религиозных исканий старшего и младшего живописцев, предопределённые как особенностями мироощущения каждого из них, так и социально-историческими реалиями двух смежных, но существенно отличающихся эпох. Ничего не спрямляя и не упрощая, автор сумел показать сильные и слабые стороны каждого, причины их жизненных и творческих разногласий. Думается, что статья эта, публикуемая здесь впервые, будет встречена с интересом, как профессионалами, так и любителями искусства.

В книге, в диссертации, в журнальной или сборниковых статьях Э.Н. Арбитман обнаружил своё глубокое знание творчества передвижников, их проблематики и эволюции от 1870-х к 1890-м годам. Связь с ними Н.Н. Ге и выраженная особенность его творчества, явно несовпадающая с основной направленностью движения, выявлены наглядно и убедительно. Роль передвижничества в пробуждении художественных запросов русской провинции прослеживалась им на примере экспонирования передвижных выставок в Саратове с учётом откликов прессы, дающих некоторое представление о реакции на них саратовской публики и возможного их влияния на местный художественный процесс. Эта статья была опубликована Э.Н. Арбитманом в четвёртом музейном сборнике (1977), последнем из скомплектованных и отредактированных им. «Передвижничество, — писал он, — сконцентрировало в себе высокую миссию служения, традиционно присущую прогрессивному

русскому искусству. Ни для одного этапа общественного развития не была характерна столь органичная слитность творческого самосознания с социальной психологией эпохи, определившей высокий гражданственный пафос передвижнического искусства, его всепоглощающую сосредоточенность на решении вопросов окружающей жизни, важнейших социальных и моральных проблем. <...> Изучение «провинциальной» деятельности Товарищества добавляет существенные штрихи к живой и полнокровной характеристике передвижничества» (С. 34). С деятельностью этой группы мастеров связана и арбитмановская статья, посвящённая атрибуции картины Григория Мясоедова «Знахарь». К сожалению, она не была опубликована: при её обсуждении аргументы автора были признаны основным оппонентом недостаточно убедительными, и решено было отправить картину на технологическую экспертизу в Москву, где полностью подтвердилась версия о принадлежности картины Г.Г. Мясоедову. Так и числится в изданном каталоге русской живописи Радищевского музея картина, поступившая сюда как работа кисти Клавдия Лебедева, ставшая затем полотном неизвестного художника середины XIX столетия, произведением Мясоедова по атрибуции Э.Н. Арбитмана, с текстом которой ознакомиться впервые можно только в данном издании.

С 1980 по 2001 год публикации Эмилия Николаевича по независящим от него обстоятельствам появлялись за пределами музейных изданий. Это были статьи об искусстве XIX века, а также очерки о современных саратовских живописцах, публикуемые журналом «Искусство», альманахами «Советская живопись», «Панорама искусств», сборниками Московского института истории искусств, а также многочисленные рецензии в журналах «Волга» и «Новое литературное обозрение». Отдельные его статьи появлялись в малотиражных сборниках Саратовского университета и Саратовского педагогического института. Кроме статьи о Ге, он опубликовал в журнале «Искусство» № 3 за 1985 год очерк жизни и творчества основателя Радищевского музея Алексея Петровича Боголюбова, где убедительно определил место художника в координатах отечественного и европейского пейзажа его времени, объяснив и причины того «картинного» впечатления, которое оставляют его пейзажные этюды: «Работы Боголюбова вводят нас в мир тонкой и глубокой художественной культуры. Следуя пониманию, что искусство не только воспроизведение и подражание, а интерпретация, живописец добивается законченности впечатления не количеством деталей, а верностью целого» (С. 69).

В этом же журнале № 3 за 1984 год появилась развёрнутая рецензия Арбитмана на книгу «А.И. Савинов. Письма. Документы. Воспоминания» (Л., 1983), посвящённую одному из родоначальников «саратовской школы», книгу, подготовленную к изданию сыном известного художника, профессором живописи Г.А. Савиновым. В отзыве этом проявились черты, характерные для всей достаточно обширной арбитмановской рецензистики: оценку издания он использовал как повод высказать и собственный взгляд на решаемые в нём проблемы. А творчество Александра Савинова, художника и педагога, всегда представлялось ему необычайно интересным и по-своему очень значительным. Это вовсе не означает, что рецензент был недостаточно внимателен к тексту издания. Особенно он выделял написанный сыном А.И. Савинова очерк его жизни, который привлёк Арбитмана чертами, близкими ему самому: тем, что, по его словам, текст этот «соединяет точность лишённых всякой безапелляционности оценок с богатством фактологии и яркостью реалий, которые, будучи безошибочно выделены, в исторической перспективе укрупняются и придают неповторимость ушедшей эпохе. И раскрывают образ интересного художника в контексте его времени» (С. 71).

Внимание Эмилия Николаевича к местной художественной традиции, осязаемое уже в ранних публикациях, сохранилось до последних его дней. Любопытно, что явления сегодняшней художественной жизни Саратова он рассматривал с той же взыскательной серьёзностью, что и живописное наследие больших мастеров прошлого, ставшее классикой отечественного искусства. Впервые

это бросилось в глаза при обсуждении в конце 1970-х его статьи, посвящённой картине Анатолия Учаева «О земле». Сама интонация рассуждений о полотне сравнительно молодого тогда саратовского живописца, характер требований, предъявляемых ему, показались явно завышенными. Время показало правоту критика. Десятилетие спустя статья эта с известными поправками, которые внесла дальнейшая эволюция художника, была опубликована журналом «Искусство» (1990. № 2) и казалась уже достаточно убедительной. То же самое можно сказать и об арбитмановских статьях, посвящённых творчеству других саратовских живописцев, хотя и написанных гораздо позднее, но опубликованных раньше — «Борис Давыдов» (Советская живопись. Вып. 8. М., 1986) и «Евгений Яли» (Советская живопись. Вып. 9. М., 1987). Лучшие из саратовских мастеров обрели в его восприятии масштаб общероссийский, и это убеждение, подкреплённое пристальным анализом их искусства, передавалось читателям.

Э.Н. Арбитман в публикациях о современных саратовских художниках всегда держал в памяти наследие выдающихся мастеров, стоявших у истоков местной традиции, творческий потенциал которых выводил их искусство далеко за её пределы. Он любил повторять, что провинциальность — понятие отнюдь не географическое. Его статья в сборнике «Мир русской провинции» (СПб., 1997). «Изобразительное искусство в художественном мире Саратова на рубеже XIX и XX веков» как раз и посвящена доказательству того, что «уровень искусства в Саратове той поры менее «провинциален» — вопреки условиям среды, чаще всего неблагоприятным для его развития» (С. 124). Там же он сформулировал и один из парадоксов, рождённых раздумьями о своеобразии и законности понятия «саратовская школа»: «Если бы В.Э. Борисов-Мусатов, П.В. Кузнецов, А.Т. Матвеев и другие художники из Саратова не стали всероссийски известными мастерами, если бы значение их творчества, сохранившего свои индивидуально-стилистические оттенки и рельефно очерченную духовную содержательность, не вышло бы за пределы края, очевидно, бесспорность понятия „саратовская школа“ возросла бы» (С. 112).

«К содержанию понятия „саратовская школа“» — так назывался его доклад на седьмых Боголюбовских чтениях в Радищеском музее в апреле 2000 года, посвящённых 130-летию В.Э. Борисова-Мусатова. Э.Н. Арбитман обнаружил разночтения в самом толковании этого понятия, акцентировал роль П.С. Уткина в сложении долговременных черт саратовского пейзажа, показывал опасность стилизаторских попыток «возрождения» прерванной традиции. «Школа, в известном смысле ограничитель поиска. Будем вспоминать слова Гогена: «Система не рождает гениев» (С. 40). О малой плодотворности прокламируемого возрождения самозванно приватизированного творческого наследия выдающихся мастеров «саратовской школы» писал он и в статье «Традиция: трамп-лин или убежище?» (Саратовские вести. 1992. 15 сентября). «Подражательные искания», если воспользоваться терминологией Сергея Маковского, всегда настораживали его, он видел в них путь заведомо тупиковый.

Пожалуй, наиболее развёрнуто своё понимание двойственной природы традиции Э.Н. Арбитман изложил в своём буклете к выставке Андрея Мыльникова в залах краеведческого музея города Энгельса, проходившей в августе — сентябре 1997 года: «Традиция омертвляет творческую силу, нивелирует таланты, укорачивая их до уровня общеупотребительных образцов, ставит преграду творческому поиску. Она является опорой консерватизма. Но традиции-канону противостоит традиция — аккумулятор духовного опыта человечества, которая обеспечивает непрерывность творческого процесса, устойчивость художественных форм и связанную с этим преемственность — как необходимое условие развития».

Едва ли не последняя публикация Эмилия Николаевича — статья о другой генерации саратовских живописцев, — «Школа Н.М. Гущина», напечатанная в сборнике «Краеведение в школе и в вузе» (Вып. 4. Саратов. 1902), тоже посвящена проблеме бездумного или осмысленного осво-

ения традиции. Николай Михайлович Гущин — художник-репатриант, вернувшийся на родину после второй мировой войны, оказал в 1950-е годы влияние на группу одарённых саратовских живописцев, условно именуемых гущинской плеядой. Отдельные произведения мастера, как и одного из его последователей (М.Н. Аржанова) были замечены Арбитманом ещё в 1960-е годы в написанном им разделе советского искусства путеводителя по музею (1969) и в предисловии к первому музейному альбому (1965). Специальная его публикация «Творчество Н.М. Гущина» появилась в газете «Авторское право» 2 июля 1993 года. Концептуальная эта статья вызвала неоднозначную реакцию, но, как и в случае с монографией о Н. Ге, обойти поднятые им проблемы, соглашаясь с автором или же возражая ему, не сможет уже ни один серьёзный и честный исследователь. Рассуждая о гущинской генерации саратовских живописцев, Э.Н. Арбитман в последней статье справедливо отмечал, что влияние мастера «имело широкий спектр оттенков — от усвоения его художественной системы до нерассуждающего подражания» (С. 41). Последнее виделось ему наименее плодотворным. Исследователь был убеждён «в неоднозначности творческих потенциалов учеников Н.М. Гущина, как и в различии их творческих исканий и художественных результатов» (С. 42). Оказавшись в оппозиции к официальному искусству Саратова, эта группа живописцев развивалась как бы параллельно ему, не слишком часто пересекаясь с ним на областных выставках и оставаясь достаточно чужеродной преобладающему облику их экспозиций. И надо согласиться с автором, что «термин „школа Гущина“» «вряд ли точно или полностью передаёт смысл явления», что «менее всего это „школа“ в академическом смысле», что уместнее термин «круг», вернее выражающий его.

Здесь же он дал необычайно высокую оценку искусству безвременно ушедшего живописца следующей уже генерации художников, но связанного дружескими отношениями с младшим поколением мастеров плеяды, прежде всего с Виктором Чудиным. Речь о Романе Мерцлине. Памяти мастера Э.Н. Арбитман посвятил статью «Не рассказчик, а аналитик и поэт» (Богатей. 1999. Сентябрь). Говоря о невосполнимости такой потери для саратовского искусства, он убеждал в плодотворной действительности мерцлиновского искусства: «Его художественное наследие продолжает независимую от автора жизнь. Ему безошибочно можно будет предсказать и долголетие, и расширяющееся воздействие, и благодарную память — всё это обеспечивается мощным эстетическим потенциалом». Эти слова относятся и к творческому наследию самого Эмилия Николаевича, тоже продолжающему независимую от него жизнь. Долголетие этого наследия обеспечено интеллектуальным потенциалом, искренностью и серьёзностью подходов к любым явлениям. Жизненное кредо учёного, нигде развёрнуто не сформулированное, читается в частых оговорках на страницах его публикаций: «Наиболее заметной чертой А.В. Скворцова была внутренняя независимость, стремление оставаться самим собой и говорить своё. У него была позиция и начисто отсутствовала поза», — писал он в одной из рецензий (Заря молодёжи. 1985. 21 декабря).

Умение оставаться самим собой в самых непредсказуемых по своим последствиям обстоятельствах было отличительной чертой Арбитмана-исследователя и Арбитмана-критика. Именно это обеспечило его трудам высокую оценку крупнейших искусствоведов и опасливое уважение саратовских художников. Он всегда стремился докопаться до сути, был озабочен только истиной, умел отрешиться от разного рода привходящих обстоятельств, её затемняющих. Конечно же, как и всякий историк искусства, а тем более критик, он мог ошибаться, но он никогда не лукавил: арбитмановский отклик на чьи-то картины или книги часто бывал неожиданным, но, если вдуматься, был органичным для его мировоззрения, для понимания им задач искусства и роли художественной критики. Это ощущается в его газетных статьях о выставках полотен Татьяны Хахановой, Рифада Батаршина, Алексея Васильева или программной экспозиции возродителей саратовской школы «Белая роза», в откликах на вернисажи саратовских и энгельских художников, в предисловиях

к каталогам выставок Р.Л. Лавриненко, А.Д. Панова или Я.Я Вебера, каталогу художественного музея села Покурлей, в буклетах к выставке А.И. Кравченко или А.А. Мыльникова и множестве других выступлений в прессе, связанных с художественной жизнью Саратовского края.

Особенно много приходилось писать ему о многочисленных художественных выставках, с середины 1990-х годов бесконечной чередой открывавшихся в залах краеведческого музея города Энгельса: выставок персональных, групповых, привозных и местных. Всюду он остаётся на уровне своего дарования и своей взыскательной строгости. У него нет просто отписок, «проходных» равнодушных публикаций. Так и в статьях-откликах на сегодняшние вернисажи, и в тех, которые посвящены памяти давно ушедших художников. К примеру, статья о художественном творчестве серьёзного исследователя, выдающегося археолога, ученика П.С. Рыкова, работавшего с Г.Г. Дингесом и А.А. Кротковым, много сделавшего для научного изучения истории поволжских немцев, одного из организаторов Центрального музея АССР Немцев Поволжья, создателя его художественного отдела, человека светлой жизни и трагической судьбы Павла Давыдовича Рау. К сожалению, опубликована она в сильном сокращении: это тезисы выступления на конференции.

На примере сохранившихся произведений учёного Арбитман стремился рассмотреть проблему соотношения профессионального и непрофессионального искусства, показать связь работ П.Д. Рау с эстетикой немецкого экспрессионизма, проявившуюся ещё до экспонировавшейся в столичных городах и в Саратове Всеобщей международной выставки германских художников (1924—1925 гг.), отметить явное преобладание в его работах графического видения над живописным, дать общую оценку его творчества: «Художественное наследие П. Рау не поражает виртуозностью приёмов и ослепительностью техники — оно просто, серьёзно, искренне». (См.: сб. Эпоха бронзы и ранний железный век в истории древних племён южнорусских степей: Материалы международной научной конференции, посвящённой столетию П.Д. Рау (1897—1930). Саратов. 1997. С. 18). Сочувственным пониманием отмечена арбитмановская характеристика трагического предсмертного автопортрета П.Д. Рау, как бы смирившегося с ожидаемой своей судьбой. По какой-то неожиданной ассоциации вспомнился портрет самого Эмилия Николаевича кисти саратовского живописца Романа Мерцлина, обострённо-чуткий к душевному состоянию модели, пронзительно-верный по характеристике, глубоко передающий драматизм внутренней жизни изображённого. В нём ощутима затаённая терпкая горечь, но никакой примирённости в нём нет.

Говоря о творчестве того или иного мастера, Э.Н. Арбитман не довольствовался только анализом отдельных произведений: его занимало существо конкретной творческой личности. В статье «Графика Вячеслава Лопатина» (Богатей. 1998. Июнь), оценивая стремление художника найти формулу личности портретируемых, он утверждал: «такое понимание своей задачи не терпит горячности и поспешности в работе и многое объясняет в листах Лопатина: отказ от выигранных ракурсов, от атрибутов-подсказок, от лихости и подчёркнутого артистизма. Это напоминает труд учёного-исследователя, шаг за шагом идущего к истине». Последнее в его устах звучало высокой похвалой. Подобный путь исследователя, упорно и методично приближающегося к истине, находим в одной из лучших статей Эмилия Николаевича «А.П. Чехов и В.А. Серов», опубликованной в Москве в 1990 году в сборнике «Типология русского реализма». Показывая недостаточность хрестоматийного сближения Чехова и Левитана, он настаивал на том, что важнее типологическое родство, основанное на близости творческих методов Чехова и Серова, а не дружеские контакты или тематические переклички. На его взгляд, «выявление принципиальных отличий Серова от Левитана есть путь приближения его к Чехову» (С. 190). Он отмечал многообразие «духовно-структурных связей А.П. Чехова и В.А. Серова» (С. 192), справедливо полагая, что близки они и «по типу творческой личности», и мировоззренчески, и характером своего общественного поведения, и взвешенной трезвостью своего подхода к каждому конкретному человеку: «Чехова и Серова

выделяет незнаемая ранее мера непредубеждённости». (С. 202). За научную непредубеждённость Эмилий Николаевич ратовал всегда пропагандировал её, и, будучи по натуре человеком субъективным, как говорится, «выдавливал из себя по капле» любую предвзятость, априорный подход к трудам даже самого неприятного ему человека. И в наиболее негативных явлениях современного искусства он стремился увидеть и некий позитивный смысл, понять их природу и перспективу возможного развития. И чаще всего это удавалось ему.

Проблема современности в искусстве занимала его всегда, и, получив предложение от общества «Знание» подготовить на эту тему брошюру, он увлечённо взялся за работу. Конечно, написал совсем не то, что от него ждали: не бодрый отчёт о достижениях искусства социалистического реализма последних десятилетий, а рассуждения о пробуждении чувства историзма, о различии понятий «современное» и «злободневное» и ряде других существенных проблем. И в большей мере говорил о русских и зарубежных художниках прошлого, нежели о сегодняшних советских мастерах. То есть рассматривал современность как многосторонне обсуждаемую проблему, а не как рапорт об искусстве дня нынешнего. Отсюда и вывод: «Современность противопоставляется не прошлому, а мёртвому. Может быть современное чувство прошлого, как и заскорузлое, неживое чувство современности». (*Арбитман Э.Н.* Проблема современности в изобразительном искусстве. М., 1979. С. 37). К чести редактора этой серии текст Арбитмана не был отвергнут, он сохранился в своей первооснове, хотя и был подвергнут некоторой корректировке в духе требований того времени, именуемого ныне «застойным». Брошюра читается с интересом и сегодня, ибо была она в свою пору действительно современной, а не злободневно-своевременной. Наряду с проблемой современности искусства его занимала проблема прогресса в художественном творчестве. Он всегда настаивал на том, что прилагать к развитию искусства понятие прогресса по меньшей мере некорректно, ибо в противном случае Рубенс оказался бы выше Тициана, Энгр выше Рубенса, а Александр Герасимов выше Энгра. Специальное его исследование «Творчество и проблемы прогресса искусств» опубликовано в изданном в 1992 году Саратовским университетом сборнике «Философские вопросы теории творчества».

В последнее десятилетие своей жизни Эмилий Николаевич особенно охотно писал рецензии. Писал он их изредка и раньше. Запомнилась превосходная рецензия начала 1980-х годов на достаточно сложную книгу Е.Б. Муриной «Проблемы синтеза пространственных искусств (очерки теории)» (М., 1982), написанная для очередного выпуска сборника «Советское искусствознание». Однако по причине политических претензий, предъявляемых тогда автору книги, рецензия не была опубликована. В 1990-е он обращался к этому жанру особенно часто. Публиковал их и в столичном журнале «Новое литературное обозрение» и особенно часто в саратовском журнале «Волга», который обрёл на время в ту пору по-настоящему столичный уровень. Естественно, что он не прошёл мимо новой монографии о Н.Н. Ге А.Г. Верещагиной, отмеченной, на его взгляд, «печатью исследовательской робости», написанной как бы с позиций ушедшей эпохи. Достоинства её он видел в углублении представлений о раннем творчестве Ге, в доказательных утверждениях о влиянии на него современных итальянских мастеров и о знакомстве русского живописца с идеями импрессионизма. А главным недостатком то, что творчество этого живописца рассматривается вне основных проблем искусства его эпохи, что спрямлена сложнейшая проблема отношений Ге и Льва Толстого.

Проблемы русского художественного зарубежья и его отношения с национальной художественной традицией заинтересовали Э.Н. Арбитмана в книгах Михаила Германа о живописце Оскаре Рабине и автобиографическом повествовании скульптора Эрнста Неизвестного «Судьба». Значение «парижской школы», созданной в начале ушедшего столетия выходцами из разных стран, убеждающе осмысленное в книге Б.И. Зингермана, на взгляд рецензента, состояло в том, что живописцы эти, стремясь к обновлению традиционного искусства, своими новаторскими исканиями

и обретениями прославили город своей судьбы. Тематика его рецензий разнообразна: он приветствует выход «Вопросов искусствознания» (1993), преемственно продолжающих традицию серьёзных искусствоведческих изданий, давая оценку конкретному сборнику по проблемам художественного авангарда; рассуждает о достоинствах переизданной книги Эжена Фромантена «Старые мастера» или о книге А.А. Аронова «Золотой век русского меценатства», акцентируя отличия прежней бескорыстной благотворительности от нынешнего спонсорства; оценивает принципы отбора имён в биографическом словаре «Художники русской эмиграции»; рекомендует для чтения и просмотра книги талантливых искусствоведов Глеба Пospelова о художественной группировке «Бубновый валет» или Виталия Манина об Иване Шишкине и Аристархе Лентулове, альбом репродукций с произведений Бориса Григорьева.

Особым его предпочтением пользовались искусствоведческие труды, исследующие движение художественного процесса на разных его этапах. К примеру, рецензируя книгу Г.Ю. Стернина «Художественная жизнь России второй половины XIX века» (М., 1997) или книгу Д.В. Сарабянова «Русская живопись. Пробуждение памяти» (М., 1998), он получал не только пищу для раздумий о судьбах отечественного искусства, но также возможность профессионального тренинга и освежающий творческий заряд. Эмилий Николаевич получал истинное наслаждение от чтения таких книг, радовался им, как интересному собеседнику. Называя Григория Стернина искусствоведом-культурологом, он хорошо понимал значение подобного определения, ибо сам в значительной мере был таковым. Понятна поэтому казавшаяся несколько неожиданной для Арбитмана его рецензия на книгу «Беседы с Шнитке» (М., 1994). «Эту книгу читаешь с неослабевающим интересом, не будучи меломаном, — писал он, — потому что её предметом являются не автономные задачи музыки (но и музыки тоже!), а общие проблемы мировоззрения и морали» (Волга. 1995. № 10. С. 169).

Те же проблемы волновали его при чтении издания, посвящённого выставке «Берлин — Москва. 1900—1950». Особое внимание уделено в его рецензии культурной политике двух тоталитарных государств, взаимная беспощадная критика которых ничуть не умаляла их типологической идентичности: «Тоталитарные режимы враждебны самой сущности искусства, стремясь превратить его в простую „смазку“ для политической машины. За „роман“ с дурно пахнущей идеей заплатили многие интеллигенты» (Волга. 1996. № 10. С. 151). Тема эта для исследовательского интереса Э.Н. Арбитмана совсем не новая. Его диплом на историческом факультете СГУ был посвящён искусству нацистской Германии, и, как именовалось это тогда, «нездоровые аналогии», «искусства» германского рейха с искусством сталинской поры сознавались им к началу 1960-х вполне отчётливо. Иллюзий у трезвомыслящего молодого историка не было уже тогда. А быть может, и раньше. Как не было и заблуждений по поводу того, какого рода историческая общность создавалась на одной шестой земного шара, и что собою представляет массовидный советский человек, образующий её. Поэтому вполне понятен его интерес к исследованию столь любопытного социокультурного феномена, проделанному авторским коллективом под руководством Ю.А. Левады, и опубликованному в книге «Советский простой человек. Опыт социального портрета на рубеже 90-х». (М., 1993). Это издание подтвердило с научной обоснованностью многие предположения, которые делались без каких-либо специальных социологических исследований на основе своего жизненного опыта, собственных горестных раздумий. Личные столкновения рецензента с тем, что именуют Системой, продиктовали ему раздумья о результатах её неутомимой деятельности: «Этот печальный для Системы итог получился благодаря целенаправленному уничтожению культурной элиты и лишению тем самым власти всякой культурной легитимности. Сама ставка на снижение способностей и запросов, принципиальная опора на посредственность и послушание сыграла с Системой злую шутку» (Волга. 1994. № 11-12. С. 169).

Исследование последствий воздействия Системы на отечественную культуру привлекли Э.Н. Арбитмана и в исполненной сарказма книге Владимира Паперного «Культура два» (М., 1996).

Отмечая, что, «будучи крайними в политике, творцы системы оставались консерваторами в эстетике, и любое отклонение от привычного, идущего от XIX века, рассматривали как извращение и ненормальность», что настаивая на существовании неких аксиом, которые не следует превращать в проблемы, они тем самым завели художественное творчество в тупик. «„Культура-2“ пытается соединить несоединимое: идеальный образец с принципами иерархии. Замечено, что с ускоренного размножения совершенства начинается распад системы», — писал он. И его прогнозы на будущее не отличались оптимизмом: «Книге В. Паперного суждена долгая жизнь; вызываемый ею интерес, увы, нельзя считать только историческим. Об этом пишет автор, которому не кажется привлекательной роль зловещего пророка» (Волга. 1997. № 1-2. С. 208). Эмилий Николаевич был чуток к историческим поворотам, и многое в ходе современного социально-общественного развития нашей страны, становления новой художественной ситуации внушало ему серьёзные опасения. Засилье массовой культуры виделось ему тревожным знаменем времени, и он пытался донести это до читателей в газетных и журнальных статьях, до слушателей в своих лекциях. Этой проблеме была посвящена и самая последняя из них, прочитанная саратовским художникам за несколько дней до смерти.

Уже говорилось, что к просветительской деятельности Арбитман относился с величайшей ответственностью и серьёзностью. Его лекторский репертуар не был обширным, но каждая тема раскрывалась им полнокровно, и суждения его были не только концептуальны, но и глубоко обоснованны. Поэтому и в рецензиях своих он охотно касался очень сложных тем, казалось бы, достаточно удалённых от основного русла его исследовательских интересов. К примеру, блистательно написанная, но совсем не популяризаторская, книга М.Н. Соколова «Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения» (М., 1999). Среди его излюбленных лекционных тем были «Искусство Возрождения», «Рембрандт и голландское искусство XVII века», «Искусство и религия», проработанные им достаточно глубоко. И это свободное владение материалом облегчало ему восприятие текстов высокой сложности. В книге М.Н. Соколова его подкупали черты свойственные собственным исследованиям: стремление к пересмотру сложившихся и отвердевших представлений, кажущаяся неожиданность круга сопоставлений, живая связь эпох, как бы «прорастающих» одна в другую. «Автор замечает, — писал Э.Н. Арбитман, — что гуманизм Возрождения должен был способствовать превращению портрета в ведущий жанр изобразительного искусства, но этого не случилось, по мнению М.Н. Соколова, потому, что самоценный образ человека не высвободился из «тёмных веков», а совсем напротив — возник в тесном общении с ними, ведя своё начало от первобытного знака и средневекового изображения донаторов». В его рецензиях на самые замечательные книги никогда не было восторженного «захлёба» и неумеренных похвал, как бы уважительно он ни относился к их авторам. Но было иное, гораздо более ценное настоящими учёными: понимание того, что они хотели своей книгой сказать, нередко обогащённое при этом собственными его раздумьями над поставленными ими проблемами.

Нет нужды рассматривать буквально каждую его публикацию — будь то рецензия, газетная или журнальная статья: уровень профессионального мышления ошутим в любой из них. Сказано: каждый работает на уровне своих возможностей — не может выше, но и ниже не может. Уверен, что и его публикации, здесь не помянутые, нисколько не снизят впечатления от исследовательского и художественно-критического потенциала Э.Н. Арбитмана. Порукой тому всегдашняя его взыскательная строгость к любой своей мысли, к каждой своей строке.

Впервые в «Сообщениях Энгельского краеведческого музея». Вып. 6. Саратов, 2004.

В расширенном и дополненном виде как послесловие к посмертному изданию монографии Э.Н. Арбитмана «Жизнь и творчество Н.Н. Ге». Волгоград, 2007.

Предисловие к сборнику стихотворений П.П. Шарова «С вершины холма» *

* Саратов: Изд-во Сарат. гос. тех. ун-та, 2013.

История свидетельствует о том, что человек по-настоящему творческий, творит в любых обстоятельствах, и часто вовсе не благодаря, а вопреки им. Поэтами люди, конечно же, рождаются, а уж потом — немногие ими становятся. Ибо талант — лишь необходимая предпосылка вызревания поэтической личности, а состоится ли таковая — зависит от множества причин. Многое — от душевной биографии потенциального поэта, ибо она предопределяет безусловную жизненную достоверность сказанного им. Известно ведь: «Душа обязана трудиться...» У подлинных поэтов чаще встречается душевная анафилаксия, т.е. обострённая чувствительность, жестокое самоисследование, чувство душевного неуютта, нежели у ловких версификаторов, которые охотно и вполне успешно занимают симуляцией творческих исканий. Саратовский поэт Павел Шаров — совсем не похож на человека, обласканного Фортуной: режиссировать собственную жизнь он явно не умеет и не хочет. В этом отношении у него в нашем городе есть трагические предтечи — Валентин Ярыгин и Александр Ханьжов. Хочется верить, что он сумеет избежать их судьбы, ибо уже успел отчасти вписаться в более широкий, чем только саратовский, современный поэтический контекст, стать голосом какой-то части (увы, не самой успешной!) своего поколения.

Непреднамеренная социально-психологическая диагностика социума — важнейшая задача искусства. И душевная биография поэта, запечатлённая в его стихах, невольно становится выразителем своего времени. Неповторимо-персональное переживание современности, эмоциональная реакция не столько на сами исторические события, сколько на житейские их последствия в обыденной жизни простого человека, делают его поэзию симптомом общественного неблагополучия.

Обострённость социального чутья, разбухшего эпохой и обстоятельствами личной судьбы, оставляет от иных его строф ощущение душевного спазма, чувство безысходной горечи, способствует эмоциональной вовлечённости читателя в невесёлые раздумья о сущностных проблемах нашего нынешнего бытия. Возникает неконтролируемый подтекст, как сказали бы в советские времена. «Больной эпохи обнажённый нерв...» Сказано о Владимире Высоцком, но вполне приложимо ко всем по-настоящему искренним и честным поэтам различных времён. И в частности к Павлу Шарову. Особенности образного мышления и поэтического языка непреложно свидетельствуют об этом. Внешние биографические факторы опосредованно влияли на его поэзию. Он отличается особой памятью на переживания ранней поры и периода творческого становления. В его стихах немало зримых деталей запущенного и бесприютного быта городской окраины, цепляющих наше внимание — «избыток осязаемых примет» по И. Бродскому.

Поэтические описания делают наглядным привычный пейзаж и сложившийся быт его жизни. Душевные травмы подростка обострили восприятие окружающей среды со всей неприглядностью. Отсюда неразрывная её слитность с переживанием поэтом нерадостной своей судьбы.

Стоит прислушаться к шаровским эпитетам: *хаос постиндустриальный, оголтелые районы, пролетарское гетто заводской окраины, гудящая автострада, трёхглазый фонарь светофора, сиротское подворье, облезлый подъезд, «липучие» перила, ухабистая дорога, мусорный ветер, дымно-сизое небо, дебелая луна, безвольный свет лампы, небо, брюхатое снегом, снег, облитый жалким светом, церковь сиротливая, однорукий крест подъёмного крана, испитой осветитель, заплывшие зенки,*

охрипшая глотка, назойливая песня, ржавые мысли, нераскаянная вина, утраченное слово, рыба душа, крупноблочная и панельная, мелкоотравчатая и пустая улетевшая жизнь и даже космос, зашивевший звёздами. Примеры можно умножить. Окраинный топос рисуется чётко. Однозначная точность эпитета, его незатасканность, персональность употребления отличает настоящего поэта от самых мастеровитых версификаторов, ибо правду личных ощущений не заменишь изощрённой их имитацией.

Единственность поэта в том и состоит, что повторить его невозможно. Сама материя стиха индивидуальна. А эпитет — индикатор её неповторимости. Заштампованные патетика и любовная лирика полны обезличенных, графаретных эпитетов, которые не служат ни смысловой уплотнённости текста, ни его обострённой эмоциональности. Вспоминается изумление А.П. Скафтымова, прочитавшего в тексте некоего биолога, что «розы имеют **определённую** окраску и растут из **подобающей** почвы». Особенный стиль поэтического мышления не терпит такой обезличенности, ибо он нередко выявляет духовную и эстетическую природу таланта. В эпитетах Шарова нет какой-то демонстративной оригинальности, нарочитого изыска — лишь правда конкретного ощущения. А ведь именно эпитеты, гружённые смыслом и чувством, дают энергию всему тексту, тогда как чисто украшательские его расслабляют. Вообще стилистика этого поэта вполне традиционна, а строй мышления и чувствований абсолютно современный.

Он вовсе не стремится стать ниспровергателем традиций. Синдром непрременной формальной новизны его как будто не затронул. Бутафорская современность и щеголянье модными словечками ему чужды. И это при том, что и общий культурный багаж, и уровень чисто профессиональной подготовки у Павла Шарова достаточно высоки. Оберегая суверенность своего душевного, а, стало быть, и поэтического мира, он при этом открыт любым веяниям, которые созвучны ему. Не избегает того, что именуют «вибрацией времени», и эмоциональной вовлечённости в события сегодняшней литературной жизни. Поэзия Павла Шарова — напряжённый, иногда несколько взвинченный монолог, обращённый разом и к себе, и к читателю. Это открытый и откровенный выплеск эмоций, пристрастный суд над жизнью и над собой. Стихи его откровенно исповедальны, основаны на эмоциональном порыве. При этом ритмическая композиция их крепко сбита и прочно слажена. Они напоминают отшлифованные тексты молитв. А что поэзия — это как бы светская молитва, давно известно.

Поэт, обладающий врождённым иммунитетом к фальши, в своём исповедальном рвении беспощаден к жизни, к мирозданию, но более всего к самому себе. Свободные переходы от микрокосма души к межпланетному макрокосму говорят о глубокой укоренённости его поэзии в традиции отечественной философской лирики. А беспощадный суд над собой — естественный путь духовного очищения и душевной озарённости. Невольно вспомнились строки одной из его саратовских коллег: «Но грешникам, жаждущим ада, дарован особенный свет». И мне, тотальному скептику, этот «особенный свет» очевиден. Гораздо труднее внятно определить эти самые его особенности. Что-то проясняет талантливое чтение поэтом собственных стихов: верная интонация выявляет и потаённый смысл текста. В авторском чтении возникает и то, что Варлам Шаламов называл «проверкой на звук». Да и у самого Павла: «...а по призванию поэта в звуки я поверил...» В звучащем слове чётче выявляются ритм и мелодии стиха. Авторское чтение помогает поэту непосредственнее ощутить живой отклик слушателей. А публикация даёт возможность не только максимально расширить читательскую аудиторию, но и создаёт условия неспешного и углублённого постижения, проверки сегодняшней своей реакции последующим перечитыванием полюбившихся текстов.

Не все люди нашей прагматической эпохи, времени окончательного изжитых иллюзий, поражены исторической и социальной амнезией, не все барахтаются во всемирной сети и неумеренно восторгаются разнообразнейшей попсой — находятся и такие, кто тянется к настоящему искусству,

кто готов к нелёгкому труду сотворчества с поэтом, слушая или читая его стихи. Их, увы, немного. В атмосфере почти полнейшего общественного равнодушия настоящему поэту жить нелегко. Но каждый обязан, не теряя деятельной надежды, продолжать свой путь. И должен помнить, что он «в цепи великой хрупкое звено» (Борис Рыжий). Не им начата эта цепь, не им и закончится. А мы, памятуя о хрупкости звена, призваны сделать всё возможное, чтобы на нём она не порвалась.

Роман Мерцлин: живопись, графика *

*** Вступительная статья к альбому-монографии произведений художника. Саратов, 2013.**

«У настоящего художника его субъективное восприятие мира соответствует правде жизни». Это замечание Владимира Фаворского во всей полноте подтверждено короткой, но необычайно насыщенной и плодотворной творческой жизнью замечательного живописца Романа Викторовича Мерцлина (1950—1999), оставившего глубокий след в художественной культуре Саратова — города заметно выделяющегося в российской провинции своей богатейшей живописной традицией. Существенно меняясь и трансформируясь, она сохранилась в какой то степени до настоящего времени. И Роман Мерцлин, несмотря на отсутствие прямой преемственности с искусством саратовских предшественников, всегда оставался в самом подлинном смысле этого слова её носителем.

Искусство этого мастера получило настоящее признание только на рубеже 1980—1990 х годов. Его полотна были закуплены рядом художественных музеев, включая Третьяковскую галерею и Государственный Русский музей. Они представлены во всех музеях Саратова, а также во множестве картинных галерей и частных собраний России, Франции, Литвы, Украины, Израиля, США, Канады, Германии, Бельгии, Голландии. Признание не было слишком запоздалым: настоящую силу художник набрал как раз к середине 1980-х. Но оно выпало на годы уж очень тревожные в жизни нашей страны. Да и здоровье самого Романа Мерцлина было к этому времени уже в значительной мере подорвано.

Как художник он развивался достаточно органично, поэтапно осваивая лучшие традиции отечественной и зарубежной изобразительной культуры: московского пленэризма рубежа XIX—XX столетий, светоцветовых открытий Павла Кузнецова, сезаннистской цветоластики в фальковском её варианте. Ему были интересны искания Константина Истомина, Павла Кузнецова, Роберта Фалька, Марка Шагала, Хаима Сутина и Мориса Утрилло. Впитывая и претворяя это богатство, он делал его своим. «Кто не следует традициям, рискует остаться эпигоном». Мудрость этого бунюэлевского парадокса была вполне внятной для Романа Мерцлина.

Сам я с его искусством познакомился лишь во второй половине 1970-х. И скорее случайно: меня привели в крохотную его квартиру на Вольской улице две сотрудницы Радищевского музея, которым Роман, несомненно, очень нравился. Поразили невероятная теснота помещения, где он жил с семьёй и работал, множество картин последних двух-трёх лет, но главное — творческая зрелость довольно ещё молодого, но уже вполне состоявшегося художника, обладавшего своей образной поэтикой, чего не бывает ведь без собственной, лично выношенной темы. Меняясь в оттенках настроения, она осталась для него пожизненной. Мерцлин уже тогда обрёл не только сквозную тему всего своего творчества, но и собственный голос, неповторимые интонации, стал самим собой,

переболев многими влияниями. Впрочем, «переболев» это не совсем точное слово: у него никогда не было пафосного увлечения чем то одним, заикленности на нём. Он довольно равномерно, но очень избирательно впитывал нужные ему влияния — как отечественные, так и зарубежные.

Это был художник с достаточно основательной профессиональной и общей культурной базой, далёкий от теоретизирования, но работающий сознательно. При этом скорее интуитивно, нежели чисто рассудочно. Живописец, обладающий развитой душевной и духовной зрелостью и абсолютно чуждый тенденциозности любого толка и любой направленности.

Вскоре после нашего знакомства Мерцлины путём родственных обменов переселились в куда более просторную квартиру на улице Сакко и Ванцетти, много ближе к музею. Одна из комнат стала мастерской Романа и местом едва ли не ежевечерних сборищ, где постоянно встречались «физики и лирики» разных возрастов и должностных состояний.

Здесь сталкивались относительно благополучные диссиденты с порядком уже покалеченными «отсидентами», здесь звучали крамольные политические анекдоты, здесь обменивались самиздатом и тамиздатом, читали стихи и пели под гитару бардовские песни, сюда приводили заезжих гостей — от полулегальных тогда столичных литераторов, до вполне уважаемых искусствоведов разных городов с научных конференций в Радищевском музее. Историки отечественной культуры и социопсихологи когда нибудь осмыслят причины массового появления в 1970—1980 годы подобных квартирных клубов раскованного и безоглядного общения и существенные отличия их от куда более замкнутых, чисто приятельских кухонных посиделок шестидесятников. В тогдашней жизни всё складывалось как бы само собой, без чьих бы то ни было видимых усилий, но центром притяжения, вне всякого сомнения, был именно хозяин. И вовсе не безразличным было для каждого из приходящих сюда его искусство.

Чем же так привлекали столь многих и столь разных людей невесёлые эти полотна? Прежде всего, своей поэтической достоверностью, осязаемостью передаваемого чувства, способностью художника и увидеть, и пережить то, что близко обыкновеннейшим его современникам, которым тоже не так уж легко и просто «вытерпеть жизнь». Уставшие от лживых деклараций, люди инстинктивно тянулись к правде. Они оценили мужество живописца, сумевшего воссоздать наше тогдашнее бытие во всей его неприглядной достоверности. В поле духовного притяжения мастера попадали многие молодые художники, искусствоведы, литераторы, актёры, музыканты, коллекционеры и просто любители живописи. Его квартира стала местом постоянных встреч не ангажированной властью интеллигенции города. Здесь в совершенно свободном (порою, достаточно богемном) общении обсуждались кинофильмы спектакли, картины, и книги, здесь спорили довольно раскованно не только об искусстве, но и о политике, сберегая «душу живую» от казённой «обязаловки» и навязчивого официоза.

К середине 1980-х эти сборища становились всё более многолюдными и шумными. Нередко они переходили в импровизированные застолья, порою весьма затяжные, но не тягостные, с достаточно подвижным составом участников, которые могли в течение одного вечера полностью смениться. Меня всегда удивляла «помехоустойчивость» Романа: казалось, что у него постоянно толчётся народ, но это как будто не мешало появлению всё новых и новых полотен. Чаще всего от-решённо-созерцательных, требующих тишины и глубокой сосредоточенности. Многие участники этих застолий стали моделями мерцлиновских портретов. Но увидены они художником вовсе не в разгаре дружеской пирушки, а как бы наедине с собой. И, как правило, с неким горьковатым предзнанием ожидающей их судьбы. Роман был человеком завидной цельности жизненного и творческого поведения. Все его притязания ограничивались в сущности только одним — изо дня в день, из месяца в месяц писать за картиной картину. И эта всегдашняя готовность к творчеству (точнее, неутоляемая потребность творчества, одержимость им) примиряла его со многими превратностями судьбы. Но в живописи его не было примирения с неблагоустройством жизни.

Роман в те годы был в напряжённом поиске, но уже к концу 1970-х он обрёл своё художественное лицо. Зрелость укрепляет в художниках неповторимое и делает всех их несхожими. А предшествующих этапов становления мерцлиновского искусства мы и не знали: они прошли незаметно даже для близких друзей. Многие только годы спустя (а иные уже по смерти художника) впервые увидели ранние его этюды и картины.

Смерть, отнимая у нас настоящего художника, возводит на иной уровень восприятие и осмысление его творческого наследия. И не только в оценке масштабов дарования и в понимании направленности и качества его искусства. Ушедшие годы несколько смягчают для зрителя остроту реакции мастера на злобу текущих будней, высвечивая в образном строе его полотен более существенные и устойчивые черты. Актуальность звучания ослабляется, усиливается непреходящее, «вечностное» их начало. Не зря ведь сказано: «Со смерти всё и начинается...» Начинается самостоятельное, независимое от сиюминутных намерений автора бытие созданных им картин в большом Времени, где происходит неторопливое вхождение их в жизнь следующих поколений, которым они откроются, быть может, иными качествами, недоступными нынешнему их пониманию. Нам же дано свидетельствовать об их восприятии современниками.

Уходит на задний план и ореол гонимости художника, своеобразно выразившего своим творчеством противостояние застою существованию: живопись начинает оцениваться, прежде всего, в собственных своих достоинствах, а не как своеобразное выражение гражданской позиции. Последняя, безусловно, остаётся, но уже не столь настойчиво акцентируется, как прежде. Его произведения всегда были многозначны или, как выражаются ныне, «полиассоциативны». И в этой волнующей изменчивости их восприятия — залог неувядающего очарования мерцлиновских полотен.

Сам художник никогда не хотел, чтобы его работы воспринимались образной публицистикой. Он чурался конъюнктурного тематизма, какой бы направленности тот ни был. Словно предчувствовал, как быстро девальвируется интересность запретного, когда оно становится разрешённым, если это, некогда запретное, не обладало подлинной эстетической значимостью. «Преходящая злободневность диссидентства уступала место осознанию не подверженных конъюнктуре собственно художественных ценностей», — размышлял об этом в конце 1990-х Григорий Островский. Он был восхищён живописностью мерцлиновских полотен зрелой поры: «Отличный живописец! Без дураков!» (Письмо января 1986 года). Конечно же, столь высокое их качество было достигнуто мастером не в одночасье.

По окончании художественного училища Роман с женой недолго жили в Карелии. Как то он показал целую стопку довольно крупных натуральных этюдов этого периода. По живописи они были красивы, крепко скомпонованы, хорошо передавали особенности ландшафта и состояние мотива, но угадать в них Мерцлина зрелой поры было не так уж просто. Настоящим колористом Роман, конечно же, стал не сразу, а художником, видимо, родился. Но до собственной песни ему ещё предстояло доработаться.

Художественный уровень этих ранних пейзажей, ещё лишённых выраженной авторской интонации, был уже достаточно высоким. Сказывалось не столько училищное, очень всё таки среднее образование, сколько самообразование и творческое взаимообучение в активной увлечённой группе товарищей по мастерской, регулярное посещение Радищевского музея, саратовских и столичных выставок. Возникла озорная идея — подготовить из этих натуральных этюдов экспозицию псевдонима, чтобы ранние работы мастера старшие коллеги поставили в пример порицаемой тогда зрелой живописи Романа. Жаль, что задумка эта не реализовалась: уверен, что услышали бы немало забавного и поучительного.

Следующим этапом был, говоря условно, цикл степных пейзажей, нередко осложнённых жанровым призвуком: сбор картошки или смородины, весёлая свадьба, катящаяся от села к селу.

Видимо, подобные мотивы возникли под впечатлением увиденного во время поездок на «шабашку», то есть оформление деревенских клубов, правлений колхозов. Этих картин сохранилось совсем немного. В некоторых из них ощутим отзвук тогдашнего увлечения молодым художником творческим наследием Павла Кузнецова и Мартироса Сарьяна их зрелой поры. Энергично фрагментированный ракурсом кусок заволжского ландшафта воспринимался как часть безбрежного мироздания. Распахнутость пространства очень способствовала этому. Пронизанные светом «странным и заветным», мерцлиновские степные пейзажи обретали тот привкус «вечностного», который был присущ живописным произведениям этих великих мастеров.

Ближе к концу 1970-х годов Роман Мерцлин сосредоточился преимущественно на городских пейзажах. «Пейзаж — сложный носитель возможностей пластической интерпретации эмоций», — полагал Сергей Эйзенштейн. Мерцлиновские пейзажи подтверждают это сполна. Они довольно просты по исходному мотиву и необычайно сложны по богатой оттенками гамме эмоций, которые произвольно пробуждают в зрителе. Всегда удивляешься их совершенно затрапезным мотивам, легко узнаваемым и вместе с тем как-то неожиданно увиденным, поэтически преображённым. Появление таких его пейзажей на выставках конца 1970-х годов говорило о рождении самобытного мастера со своей выстраданной темой. Они явно звучали диссонансно основному тону экспозиций тогдашних саратовских выставок. Его городские элегии, написанные в апогее эпохи застоя, выражавшие удушливую её атмосферу и разом противостоящие ей, выделяли Романа Мерцлина среди местных живописцев. Ведь любая свобода нерегламентированного творчества до самых почти 1990-х казалась угрозой власти. Черты эти в его творчестве усиливались, и почти до конца 1980-х годов они оставались заметно преобладающими. Без публицистической надсадности, без демонстративной задиристости он стал выразителем характерных настроений и чувствований той поры. И, очевидно, совсем не случайно ему так понравилась в ту пору горьковатая проза Юрия Трифонова.

«Проверено: честному сердцу укрыться от времени нет...» А Роман — как раз и был художником такого сердца, чуткого и отзывчивого на горести и боли людей. Он никогда не осуждал, не обличительствовал. Просто ему хотелось возможно достовернее передать с помощью красок свой собственный душевный опыт.

Стилистически его картины были вполне традиционны и при этом ни на кого не похожи. И не только выбором мотивов, колоритом, своеобразием авторской манеры письма, но более всего — особенностью интонации, чаще всего минорной, иногда отрешённо меланхолической. Мандельштамовское «я слушаю сонаты в переулках» именно в эту пору стало главной темой мерцлиновского искусства, если у живописи бывает в привычном понимании «тема».

Когда внимательнее присматриваешься к иным из его полотен, понятнее становится замечание Марины Цветаевой: «Тема в живописи — ничто, ибо тема всё, нетемы нет». Смысл этого парадокса в том, что темой живописца становится дом или дерево на фоне неба, но такой внешний мотив едва ли объяснит пронзительный лиризм таких картин, в которых наглядно-чувственное, живописно-осязаемое насыщается высокой духовностью.

Его работы не сводятся только к правдивому воссозданию цветового переживания мотива. «Цвет — дело вкуса и ощущений, но надо иметь за душой ещё кое-что — то, что вы хотите высказать; без этого всё теряет смысл», — утверждал один из основоположников французского импрессионизма Эдуард Мане. Мерцлину всегда было, что сказать людям, он не таил своего отношения к увиденному. Выражал он его совершенно естественно, с чувством внутренней свободы — без особого нажима, но очень искренне и вполне откровенно. А ведь, согласно Михаилу Бахтину, «отношение автора к изображённому всегда входит в состав образа. Авторское отношение — конструктивный момент образа».

Реакция на его картины не была однозначной: их образный мир побуждал к нелёгкому раздумью. Наряду с высокой оценкой своих живописных достоинств такие полотна встречали, порой, резкое неприятие. Поляризация мнений не была случайной: образный мир художника никого не оставлял равнодушным, задевая какие то болевые точки души. Представленный в экспозиции, как правило, одной или двумя работами, Роман Мерцлин оказывался чужеродным преобладающей атмосфере тогдашних областных выставок и не очень то понятным в своей собственной специфической сути.

Художник нуждался в более широком одновременном показе своих произведений. На небольших его персональных выставках середины 1980-х годов глубже раскрылся образный мир этого живописца, отчётливее проступили и преобладающая тональность его искусства и содержательный смысл его живописных исканий. Только в показанных вместе достаточно обширных циклах характерных его полотен выявились и масштаб дарования, и драматическое звучание основной темы художника: по-трифоновски сдержанная скорбь этих просветлённо-печальных городских мотивов.

От мерцлиновских полотен уходишь с нелёгким сердцем Ощущение душевного дискомфорта, бесприютность убогого быта, глухие позывы дать выход наболевшей тоске передавались им без всякой надсадности, но очень откровенно и убедительно. «Подворотня изнутри», — так лаконично определила мотивы этих полотен юная зрительница. И тут же заговорила о необыкновенной их притягательности. Ощущения эти к той поре давно уже были освоены поэзией и прозой, музыкой, театром и кино. А в живописи они всё ещё казались неожиданными и, словно бы, незаконными. Не случайно эту «невысказанную ноту понять и услышать сумел» сравнительно молодой художник, представитель поколения, только ещё утверждающегося в советском искусстве тех лет.

Многих вполне благополучных людей его полотна шокировали правдой непривычных эмоций, открытостью беспокойства, тревожным опытом собственной неизбывной душевной боли. Легковесный оптимизм пугается жизненных диссонансов, моральная глухота немыслима без фальшивого прекраснотушия. Оберегая наш и собственный свой покой, иные изображали действительность в сугубо идиллических тонах, старательно избегая горестных переживаний и тягостных раздумий. Мерцлина часто корили нарочитой болезненностью творчества, сугубым пристрастием к задворкам жизни, культивированием негативных эмоций. Но едва ли можно сомневаться в его искренности. Не зря сказано, что, если в жизни шарлатаны симулируют болезни, то в искусстве — исключительно здоровье. Особенно в эпохи принудительного ликования.

Жестокую тему города породили тревожные предчувствия мастера. Здесь вовсе не смакование распада, а горечь, вызванная им. «Констатация безотрадного факта не является аполгией безотрадного факта», — как справедливо заметил когда то очень ценимый художником саратовский поэт Валентин Ярыгин. Мерцлин стал живописцем по-настоящему социальным, хотя пресловутого «социального заказа» никогда не принимал. Он показывал действительную жизнь, какой видел её, а вовсе не такой, как ей предписывалось выглядеть в экспозициях «рапортующих» отчётных выставок. Это был художник тогдашнего реального социализма, а не социалистического реализма. Потому он не вписывался в общий поток официально признанного и насаждаемого искусства. Для конъюнктурного официоза такой реализм был опаснее дерзких формальных исканий авангарда. По своей образной напряжённости его вполне традиционные полотна ничуть не уступают работам иных отчаянных экспериментаторов, обладая при этом силой воздействия на самых разных зрителей. Ибо здесь не внешние приметы подлинного реализма, а он сам.

Художник показывал «действительную действительность», а не принаряженное подобие её. Он честно фиксировал затянувшийся социальный распад, отчётливо видимый в запущенном состоянии окружавшей его городской среды. Город, показанный им, вовсе, не какой то нарочито

измышленный «Мерцлинград», а вполне реальный и легко опознаваемый Саратов. В те годы городской пейзаж принято было изображать иначе, чем это делал Роман Мерцлин: либо разрезанные колеи, самосвалы с бетоном, огромные краны и груды кирпича новостроек, либо сложившиеся ансамбли парадных улиц с нарядной и вечно спешащей толпой, либо патриархальная добротность ухоженных особнячков, либо торжественная представительность памятников архитектуры, не зря охраняемых законом. Часто мелькали могучие корпуса заводов, коптящие трубы ТЭЦ, панорамы огромного порта, запутанная рельсовая сеть подъездных путей. Ракурсы самые разные, а интонации довольно схожие. Мерцлин же не вписывался в общий поток. Он, безусловно, поэт города. Но совсем не урбанист. В его картинах не было и тени пассажира, налёта модного «ретро», ностальгии об исчезающем былом. Он писал архаизмы городской среды, те самые «недо-несённые дома», которые когда то казались её украшением, но безвозвратно утратили нарядный и горделивый вид.

Это были не просто «уходящие объекты»: обшарпанные и выцветшие фасады, захлапленные сумрачные двory рождали ощущение давно обжитого и ставшего таким неуютным пространства. Его город выглядел не нарядной декорацией, а реальной средой обитания со всем её затянувшимся неблагоустройством, с острым ощущением именно современного, совершенно особого, чисто городского одиночества: «Есть в этом мусорном пейзаже / Какой то тягостный секрет». Мерцлиновские «кривоулучки пустые», скособоченные старые здания и деревья, разбитые тротуары, покосившиеся столбы, затрёпанные вывески, корявые деревья проникнуты переживанием всей несурзацы нескончаемо длящейся мистерии судеб людских, повседневного нашего существования. И в каждой из подобных картин ощутимо то, что Михаил Пришвин то именовал «веществом правды». Им безоговорочно веришь. Передать это в слове почти невысказимо. Все ощущения, все интонации при этом невольно спрямляются и слишком огрубляются: подробный обсказ просто убивает их. Разве что музыка или поэзия внутренней мелодией своей могли бы навеять сходное настроение и ассоциативно раскрыть образное содержание такой живописи.

Глядя на тогдашние его полотна, осознаёшь, что во все времена понятие «современность» куда сложнее однозначной бравурно-оптимистической или однозначно обличительной его трактовки. Вспомнилось давнее определение этого понятия, данное ещё Евгением Замятиным: «Современное стоит над сегодняшним, оно может диссонировать с ним, может показаться близоруким — потому что оно дальнорукое». Мерцлин никогда не пытался ничего нарочито осовременивать, как то выпятив и акцентировать броские приметы текущего дня. Он просто научился смотреть пристально и честно, передавая не внешнюю только видимость, а глубинную суть наблюдаемого им городского мотива.

Он умел увидеть то, что таится за фасадами стареющих зданий, за оградами глубоких сырых дворов, где время накопило осевшую здесь людскую тревогу и горечь. Отсюда такая жизненность его картин, способных тревожить и волновать не только современников, но и свидетельствовать грядущему о скрытых болевых точках давно уже минувших дней.

В его пейзажах бросалось в глаза явное их между собою родство: не столько похожесть архитектурных объектов, сколько единство способа их восприятия, Картина становилась образным эквивалентом не только действительных качеств мотива, но и переживаний живописца, очень уж по особому воспринимающего мотив. Во всяком случае, «внушения природы» играют у него, хотя и важную, но не первенствующую роль. Сегодняшние её внушения.

В искусстве Романа Мерцлина никогда не было предвзятого умысла или выраженной тенденции. Всегда он следовал завету необычайно ценимого им живописца Роберта Фалька: «Быть беспощадно конкретным в чувстве». Как и всякий художник, он воссоздавал неприглядные мотивы творчески преображёнными, но всегда с ощущением их непосредственной жизненности. Про-

тиворечия здесь нет. Ибо утверждая, что любой из этих пейзажей Мерцлина — результат прямого и непосредственного видения, следует помнить, куда постоянно направлен его взор, и задуматься, отчего это именно туда он направлен. Так уж сфокусирован был глаз живописца, что старый центр города стал для него своего рода «духовной окраиной».

Но ведь это и реальная топография его детства и юности, сформировавшая такое ощущение. Само тогдашнее её видение, столь явно подчиняющее себе конкретный мотив, подсознательно корректировалось эмоциональной памятью, той суммой определённого рода впечатлений от различных состояний множества сходных мотивов, среди которых он вырос и возмужал. С ранних лет запали они в его душу и глубоко укоренились в ней. Отсюда и преодоление дистанции, некоего средостения между художником и мотивом, органичное слияние в его творчестве струи объективной, непосредственно-натурной, и субъективно-лирической, тревожной и тревожащей, окрашивающей память о нём в светлые, но и печальные тона. Патины неблагополучия на облике ветшающих зданий, разбитых мостовых, неуютных дворов даёт ощущение не только запущенной городской среды. Это «интонационный адекват» эпохи, где нет обличительной проповеди, но есть честный рассказ о виденном и пережитом. Деградирующий социум агонизирующей империи не оставил его равнодушным.

Картины Мерцлина не производят впечатления буквально списанных с натуры. Задача архитектуру показать здесь только сопутствующая. Главное же в другом — выплеснуть острое переживание, владеющее автором. Есть в его городских пейзажах подлинная исповедальность, совсем не демонстративная, скорее даже застенчивая. Кривые улочки и глухие дворы, скособоченные здания и корявые разлапистые деревья, увиденные не только глазами, но и внутренним взором, пережитые духовно, выдают напряжённую работу его мысли и чувства, несут отпечаток очень уж субъективного восприятия. Это действительно — «пейзаж души», рама для невидимого автопортрета живописца. У Мерцлина важны не столько сами мотивы и даже не столько условия их восприятия, сколько то, что заставляет его выбирать и выискивать их, — жизнеощущение художника. В процессе «выращивания образа» он подвергает натурный мотив существенной трансформации: меняет в нужном ему направлении пейзажное состояние конкретного городского мотива, убирает иные детали, которые начинают казаться ему раздражающе лишними, что-то перекомпоновывает или изменяет. И хотя он приходит к этому скорее чисто интуитивно, преодоление иллюзорного восприятия всегда идёт очень целенаправленно: художник убеждает нас не лёгкой узнаваемостью места, а силой эмоционального воздействия своей живописи. Наличие сквозной внутренней темы, настойчивые повторения сходных мотивов (не вполне идентичных, но очень близких и сродных!), общий эмоциональный настрой достаточно обширного цикла, конечно тоже, не случайны. Это результат устойчивого жизнечувствования. Нравится ли оно кому то или нет — разговор особый, сомневаться же в его наличии невозможно. У Мерцлина был свой мир, и у него было о чём сказать людям.

Гуманистическая боль о человеке, сопереживание печалям и радостям неприметных людей — вечная тема искусства. И каждый раз она проявляется по-разному, у каждого мастера по-своему. Именно наличие этого «своего» стало для Мерцлина импульсом столь активного творчества, определило особую атмосферу его городских пейзажей, духовно-эмоциональное их богатство. Потому что мужественное заострение своей тревоги и беспокойства, активность лирического переживания стали стилеобразующим фактором его искусства. С неподдельным волнением смотрел он, как на неприметных улочках и переулках нескончаемо длится это жестокое испытание бытом и окружающей средой. Он привык доверять своим ощущениям и руководствоваться только ими.

Но журналистка явно сгущала краски, напористо утверждая, что мерцлиновский Саратов «мрачен, уныл, холоден, освещён ровным тусклым лучом безнадёжности». И ещё: «Тема Мерцлина

в городских пейзажах — последние судороги, агония, смерть». «Старый Саратов был тёплым городом. Саратов Мерцлина обдаёт ледяным холодом небытия», — писала она в статье «„Град обреченный“ (Роман Мерцлин в зеркале старого Саратова)».

Это публиковалось после смерти художника, который едва ли признал бы вполне адекватным болезненно-обострённое восприятие стержневой темы своего творчества. Ибо чуждался любой декларативности — как прославляюще-оптимистической, так негодующе-обличительной. Его восприятие родного города очень уж далеко от подобных катастрофических переживаний. Ближе к истине замечание другого автора: «Только неопытный взгляд увидит в пейзажах Р. Мерцлина одно любование стариной. Для художника исчезающие кварталы старого Саратова — словно живые существа, наделённые отметинами личной судьбы, свидетельства связи поколений, не рвущейся нити истории. Они неповторимо личностны и воспринимаются как некий протест против унифицирующей бездушной красоты.

Но это лишь один пласт духовного содержания пейзажей Р. Мерцлина, в которых многослойно сочетаются и ностальгическое чувство, и умение найти и раскрыть подлинную красоту самых незамысловатых мотивов, принципиальный отказ от патетики и учительства и маэстрия исполнения, и многое другое, чему трудно найти точный словесный эквивалент». По счастью сохранилось несколько опубликованных интервью с художником, в которых его отношение к старому Саратову лишено эсхатологического надрыва и безысходности. Мерцлину близка его аура. Он жизненно привязан к этой среде. Ему грезилась возможность, сохранив и приведя в надлежащий вид внешний облик этих особнячков, обустроив комфортно квартиры, обеспечить её обитателям уют и достойное существование в привычной с детства обстановке. «Ведь человек так устроен, что он всё приспособливает под себя: строит себе сарайчик, обхаживает кусочек земли и т.д. Условия прежней жизни давали такую возможность, и в старых дворах это хорошо видно: простую лавочку — и то каждый мастерит по своему. Всегда встретишь какую то особенность, увидишь что то индивидуальное. Старые дома и дворы только на первый взгляд похожи один на другой. На самом деле они, как люди, — все разные. Я делаю набросок и ухожу. Потом, когда пишу, отсеиваю массу деталей, которые, действительно, зачастую схожи с виденным прежде. Остаётся главное, сущностное, неповторимое — то, что можно любить.

Безусловно, я всегда думаю о людях, которые там живут. Ведь их жизнь, их деятельность накладывает отпечаток на то, что я рисую. Мне как художнику определённого толка интересны старые, покосившиеся домишки, крылечки и лесенки многочисленных пристроек. И понятна тяга людей к удобствам. Но удобства многоэтажек так относительны...» — рассказывал он.

Одна ранних из его выставок экспонировалась в Доме архитектора. Но это скорее случайное совпадение: его картины не столько об уголках старого Саратова, а больше о том настроении, которое они пробуждают сейчас. И хотя почти в любой из них не так уж трудно опознать конкретный двор или дом (порой они даже титрованы: «Аптека», «Фотография», «Изготовление ключей», названия магазинов: «Хлеб», «Вино», «Овощи»), но достоинство их вовсе не в топографической, а именно в эмоциональной точности.

Внешне они повествуют конкретной улице или доме, а, по сути, о душе художника. Важны здесь не сами мотивы, а то, что заставляло его выискивать их — особое восприятие жизни. Любая из картин — результат эмоционально-образного обобщения, крепкой «отжатости» впечатлений: в ходе их создания постепенно отбрасывалось второстепенное и заметно усиливалось главное.

Мерцлина всегда отличала видимая простота изображаемого мотива и сложность внутреннего строя воссоздающей его картины. В их композициях, внешне как будто совсем не выстроенных, нет ощущения мимолётности. Важна не мелькающая данность момента, а его длящаяся, протяжённая во времени суть. «Течение момента» рождается в них движением непрерывно пульсирую-

шей живописной массы, ритмом её, мерным, замедленно-напряжённым. Всё строится на живописи не броско-экспрессивной, а очень сдержанной, эмоционально сконденсированной. Фактура её многослойна, краска замешена густо и светится из глубины, изменяясь в зависимости от характера и степени освещённости холста. Живописная ткань грузная, насыщенная до вязкости, изображение словно «засасывается» красочной поверхностью, тонет в месиве мазков, обволакивается ими.

Выразительность цвета — угрюмых сизовато-синих, красно-коричневых, тёмно-зелёных, пепельно-серых тонов — создаёт настроение этих полотен. Ибо ритмические модуляции цвета здесь не случайное украшение, а конструктивный фактор. Перенасыщенность сумраком, духота замкнутого пространства, переданная сгустками краски шероховатость стен, мобилизованы на выявление скрытого драматизма жизни, наэлектризованной томительной тревогой, неустроенностью, шемящей тоской.

Эмоциональной энергией обладают не только, то затаённо тлеющие, то неожиданно вспыхивающие краски, но и сами тревожно-лирические ландшафты его картин. Преобладание нарочито дисгармоничных, беспокоящих композиционных ритмов в самой природе выбранных городских мотивов.

Так выявляет себя вся несуразица разновременной и разнохарактерной стихийной застройки. Это особенно заметно в карандашных и перовых зарисовках уголков старого Саратова, имевших для мастера лишь вспомогательное значение. Его натурные рисунки — самый ранний этап творческого поиска живописца, начало работы над картиной, вызревание и кристаллизация художественного замысла. Уверенным быстрым штрихом фиксировались результаты постоянных прогулок по городу в поисках живых впечатлений. Это были своего рода изобразительные заготовки мастера для будущих его пейзажных полотен.

В таких экспрессивно-энергичных набросках для памяти острее ощущение природы, эмоциональный контакт художника с мотивом гораздо непосредственнее, нежели в картинах. В них он уже улавливает дух конкретного места, его особую ауру — то, что будет в живописи многократно усилено звучанием цвета, фактурой, манерой письма.

Саратовские рисунки сам Мерцлин, как и все мы, воспринимал лишь подготовительным поисковым материалом. На самостоятельное их значение впервые обратил внимание прекрасный львовский искусствовед Дмитрий Шелест, погибший потом от бандитской пули на своём «боевом» музейном посту. Он просмотрел множество самых различных рисунков — от крохотных, фиксирующих лишь первичную, самую общую завязь картинного замысла, до относительно проработанных больших станковых листов, получивших вполне самостоятельное звучание. Глубокий знаток классического европейского рисунка, Шелест отнёсся к мерцлиновской графике с большой серьёзностью, настойчиво рекомендуя собирать её и хранить как нечто самоценное, даже и без всякой связи последующими живописными произведениями, возникшими на основе таких рисунков. Кстати говоря, по манере своей рисунки Мерцлина тоже по преимуществу живописны.

Совокупностью своей его городские пейзажи являют любопытный феномен. С годами они всё больше обретают значение не только прекрасных памятников живописи, но также подлинных исторических свидетельств. В стремительно разраставшемся городе сама энергия его обновления усугубляла черты обречённости этого хаотического, становящегося захолустным доиндустриального пейзажа, обостряла ощущение безвозвратности прежнего, некогда по своему представительного и даже горделивого вида ныне обветшавших старинных особнячков. За последнее десятилетие городская среда, особенно в старом центре, очень уж существенно изменялась, и это с каждым годом становилось всё очевиднее. В этих кварталах горечь житейских напластований высветляется неизбежным отмиранием ещё цепко хватающихся за прежнее, но неуклонно вытесняемых из жизни форм традиционного уклада. В полотнах Мерцлина не было и грана сентиментальной

его идеализации. Лишены они и любовно-снисходительного юмора. Не склонен был художник и к интонациям обличительной публицистики, к безоглядности скоропалительного суда над жизнью, к запелляционной жестокости приговора. В его картинах есть серьёзное и сочувственное раздумье о горькой иронии бытия: шумной сутолоке повседневно, саднящей боли утрат, скорбном одиночестве на миру — тяжком бремени постылой свободы разъединённых людей, которым не в радость досуг, и они торопливо погружаются в нескончаемую маяту будничных волнений и хлопот.

«Мерцлин делал действительно правдивые пейзажи, насыщал их абсолютно реальными персонажами, которые жили своей убогой, но весёлой жизнью среди покосившихся но уютных домиков. И в то же время простые высказывания о прозе провинциального города были столь большими, что возвышались до каких-то немислимых обобщений, становились для многих символами жизни в духоте провинции, невозможности быть услышанным даже близким кругом единомышленников», — это воспоминание одного из младших современников художника. Умение коснуться затаённых, подчас безотчётных чувствований и мыслей, привычных каждодневных переживаний обыкновенных современников наших — свидетельство живой сопричастности мастера их судьбе. Оно говорило о взыскующей совестливости молодого художника, не убоившегося выбрать из многих сторон действительности едва ли не самую трудную: негарантированность успеха и счастья, фатальный аутизм и почти полную обезличенность случайных пасынков жизни.

В этом не следует видеть только вызов изолганности нарочито благополучных картин представителей так называемого «коммерческого реализма». Мерцлин совсем не декларативен: он ничего не проповедовал и ни с кем не спорил. Просто он искренне был убеждён, что для более полного и объективного осознания эпохи нужен и этот её аспект. Достаточно узкий, не покрывающий всей её многосложности, но всё же — существенный,стораживающий как симптом неблагополучия. Легко ведь убедиться, что мерцлиновские мотивы не надо специально выискивать — они на каждом шагу. И не только в Саратове. Это нечто тягостно-привычное: обнаруживающий себя в запустении жилой среды горестный ритм упадка, который нам всё ещё предстоит преодолевать. Общество, взрослея, становясь трезвее и зорче, должно учиться смотреть правде в глаза, видеть в подобном мироощущении художников и поэтов не собственную их вину или беду, а тревожный сигнал, требующий к себе самого пристального внимания. Ибо выраженная в искусстве правда душевного настроения, какой бы она ни была, всегда апеллирует к общественному сознанию.

Интересно было наблюдать, как рождались эти городские пейзажи. Работая над картиной, Мерцлин сначала точно фиксировал архитектурный мотив и состояние природы, затем постепенно подвергал то и другое заметной трансформации. В её процессе усиливалось существенное в восприятии конкретного городского пейзажа. И всегда это был путь убывания приятности мотива и нарастания его неприютности. Наличие сквозной внутренней темы, настойчивая повторяемость весьма сходных (при кажущемся их разнообразии) мотивов, близкий эмоциональный настрой достаточно обширного цикла картин, безусловно, не случайны. Это следствие устойчивого восприятия жизни, выработанного годами глубоких и тягостных раздумий о ней.

Обычно он не рассказывал подробно об увиденном, а заставлял переживать его. «Пользуются краской, но пишут чувством», — утверждал Жан-Батист Шарден. Внушить свои чувства с помощью красок — именно этой задаче подчинены были все усилия живописца. Не подробному рассказу об изображаемом уголке города, а внушению своего ощущения, рождённого им. Даже в полотнах, осложнённых бытовым мотивом, действия как чего-то событийно-сюжетного нет. Снуют прохожие на перекрёстке между овощным и винным магазином, мерно движутся сутулые спины горожан, бредущих по узенькому мостику через Глебучев овраг, дворник деловито очищает тротуар от налипшего мартовского снега, унылые люди с терпеливой покорностью дожидаются, когда же наконец то откроется пункт приёма стеклотары.

В его пейзажно-жанровых композициях не бывает героев, а только персонажи. Ибо не трагизм исключительных ситуаций, а скрытый драматизм повседневного течения жизни — основа идейно-образного содержания таких картин. Персонажи эти ничего существенного не добавляют к преобладающей тональности его чистых пейзажей, но позволяют достичь большего разнообразия интонаций, порой намечая гротесковое заострение сквозной темы.

Однако это не приводит нарушению семантической ясности, к усложнённому метафоризму или нарочитой зашифрованности художественной мысли. В подобных картинах нет никакой притчевости, подчёркнутого иносказания. Мерцлин не скрытничал, ничего не прятал, не камуфлировал свою позицию. Художнику нечего было таить, и он всегда откровенен в своих полотнах. Искренность и открытость — сущностные свойства его искусства.

Прямота его живописных высказываний говорит о доверии к зрителю, к его душевной чуткости, отзывчивой серьёзности. Но эти «авансы» оправдать не просто: картины Мерцлина не так уж легки для беглого их восприятия и предполагают напряжённую духовную работу воспринимающего. Обращённые к глубинным слоям сознания, они действуют не сразу, но забирают крепко и надолго. Медленная отдача выстраданных эмоций — свидетельство запасов образности, прочности художественной идеи, сложности жизненного пласта, её породившего. Картины эти требуют пристального внимания, неторопливого вчувствования и сосредоточенного раздумья, ибо повествуют о том, что мимоходом не углядишь, не поймёшь. То, что называют «торопливой живописью», было явно не для него.

«Художник не турист с фотоаппаратом, которым он может что то заснять. Чтобы написать хороший пейзаж, понять его, нужно почувствовать себя жителем этого города. Ты должен увидеть то, что турист не увидит никогда в жизни», — сказал Роман в интервью, возвратившись из Вильнюса. Ведь он всегда стремился передавать в своих пейзажах нечто неотъемлемое и сущностное. Духовное содержание его полотен требует не разгадки, а постижения. Для мерцлиновской поэтики характерна система простых символов, служащих углублённому восприятию самого духа изображённого, его сокровеннейших свойств. И фонарный столб означает у него именно фонарный столб и ничего более, как собака в «Сталкере» Андрея Тарковского означала просто собаку.

Настойчиво повторяющиеся мотивы: покосившегося дома, обшарпанного фасада, брачующихся собачек, корявого дерева, вывесок торговых или коммунально-бытовых, заведений и даже написанный однажды пункт приёма стеклотары — всё это достаточно простые и обыденные приметы эпохи. Мистерия быта выражена образной соотносительностью всех элементов композиции, а не повышенной смысловой активностью выделенной детали.

Отдельная деталь в его образной системе никогда не получала самостоятельного значения — она была лишь элементом целого. И важна для него не эксцентричность детали самой по себе, а значимый её призыв в восприятии суммарного образа. Детали не «выпирают» из общего «текста» картины. Их роль мизерна в общем потоке выразительных средств. Стремление к изолированной смысловой интерпретации каждой детали здесь не слишком продуктивно: значение её открывается только в контексте остальных слагаемых картинного целого.

Навязчивые поиски смыслопорождающих деталей, зашифрованной образной символики в тех или иных мотивах его полотен бесплодны, ибо суть здесь не в них самих по себе, а в совокупном звучании колорита, пластики, композиции, манеры письма, фактуры и в этих частных «призвучках» тоже. Суть в органической живописно-пластической связанности буквально всех элементов картины, нерасчленимом её единстве. Дома, деревья, фонарные столбы, сараи, ограды, вывески даются в его полотнах «портретно». Они узнаваемы, хотя и не буквально те же — общий характер их визуального образа схвачен, а детали суммированы в целостном звучании всей картины как слагаемые её живописного сюжета. Семантика любого предметного атрибута у него предельно проста:

в отдельности каждый из них означает лишь сам себя, а образно значима лишь их совокупность. Настойчиво повторяющиеся мотивы: покосившегося дома, вывески, корявого дерева — наглядные символы, несущие заряд вполне определённых смысловых значений, с помощью которых натурное проникается духовным. Рассматривая десятки мерцлиновских холстов, понимаешь насколько убедительно сумел схватить он самый дух ветшающего центра города и судьбы жителей его, заведомо обречённых на маргинальное существование.

В городских пейзажах художника зрелой поры, как правило, нет сакральности шагаловского быта, отливающего бытийностью. Разве что в картине «Человек с собакой» да ещё в одной, где по поднимающейся в гору улочке прямо в небо катят не памятные правительственные «членовозы», а повозки золотарей. («Песнь золотаря»). Но и эта взлетающая к небу повозка золотаря — вовсе не аллегорическое воспарение от самой прозаической житейщины, а скорее возведение её в степень. Ибо и к большинству остальных его картин вполне приложимо поэтово: «А запах улиц густ...» Но ничего нарочито эпатажного и ёрнического не было в его искусстве.

Его полотна привлекают глубиной и подлинностью переживания обыденной жизни, а вовсе не ребусной загадочностью мотивов-символов. Они требуют постижения, а не разгадки. Тут не нарочитая символизация художественной идеи, а наглядно-чувственное её воплощение. Никаких загадок или секретов в образном строе его картин нет. Но есть тайна неотразимой их убедительности, благодаря которой пространство городского пейзажа обернулось в них образом Времени.

Творческая эволюция художника зрелой его поры шла неспешно, без рывков и крутых поворотов. Но всё же она была вполне ощутимой. С конца 1980-х основной тонус его городских пейзажей менялся. Трагизм их постепенно ослабевал. Оставаясь социально содержательными, они уступали прежним по своему эмоциональному накалу. Но стали более гармоничными и вместе с тем несколько эстетными. Нарастала тяга к цветовой изысканности, контуры смягчались, палитра высветлялась, переработка первичных визуальных впечатлений стала ещё более сложной, активность повторяющихся деталей заметно ослабевала, теряя свою определённость, диссонирующие ноты исчезали. В них больше идилличности, чем прежнего драматизма, больше меланхолического раздумья, скорее всё же просветлённо-печального, нежели трагического. Ощущение города и ощущение жизни становилось у мастера несколько иным. Вызревал более широкий и взгляд на жизнь, более отрешённый и примиряющий. Особенно это чувствуется в тех полотнах, где он отказывался от замкнутого пространства, характерного для большинства его прежних работ.

Это было нелёгкое время для художника: «устоять на ногах, когда тема схлынула, заменившись другой» (А. Кушнер) оказалось совсем не просто. Особенно в затянувшуюся переломную эпоху, чреватую самыми неожиданными поворотами. Самоизживание одних представлений не приводит автоматически к самозарождению других. А периоды душевной опустошённости опасны своими последствиями для жизни и творчества. Настоящий художник не становится иным по чьему-то хотению или велению. Чуткий к исканиям современного искусства, Мерцлин всегда был достаточно одиноким мастером, предпочитая, по завету классика, «идти по внутреннему течению, а не по волне». Волна или поток вынести его не могли. Его картины неотделимы от биографического контекста. Он всегда отличался прямоотой художественного высказывания, избегая усложнённых метафор и скрытой притчевости. Беспространственность подавляющего большинства мерцлиновских городских пейзажей зрелой поры решительно отделяла горнее от дольного, становясь выражением существеннейших сторон их содержания. В них не было особой заботы о том, как городской мотив соотносится с большим пейзажным пространством. Существенным оказывалось то, как пространство двора или улицы живёт в пространстве картины.

Но, конечно же, абсолютно не соотносится с реальностью истерически-взвинченное рассуждение об этом автора статьи «Град обреченный», с его апокалиптической трактовкой мерцлиновских

городских пейзажей: «Когда бинокль Мерцлина впускает в поле своего зрения небо, оно парадоксальным образом оказывается лишь частью мрачного городского ландшафта. Не оно бросает рефлексы на тёмные глухие стены — они окрашивают его в свою мрачную тёмно-синюю гамму. <...> В небе Мерцлина нет лазури, нет воздуха. Их высосал, выпил, как вампир, мир, замкнутый скособоченными, умирающими от старости и болезней домами».

Живописец редкого колористического дарования, Мерцлин понимал справедливость замечания Аристиды Майоля: «Небо не пустота. Это полноправная часть в картине». Художник добивался цветового единства и цельности своих полотен. Он писал «городское» небо в той же «нагруженной» манере, что и весь ландшафт: это всегда сплавленность различных красок в многослойной, густой и вязкой, живописной массе.

Но далеко не всегда преобладающей для неба оказывалась «мрачная тёмно-синяя гамма». И не всегда цвета неба совпадали в его пейзажах с красками старых домов или деревьев. Но оно никогда не «выпадало» у него из общего колористического и фактурного строя красочной поверхности.

Убедительность его трактовки идёт от образной цельности каждого холста, их удивительной живописной слитности. Каждая деталь органично впаяна в структуру картинного целого. Николай Пунин говорил, что в пейзажах Сезанна «потянешь за ветку сосны — вытянешь всё небо». Это признак всякой настоящей живописи, и Роман Мерцлин всегда стремился неуклонно следовать ему.

А когда появились полотна, в которых распахнутое пространство и световая среда снова стали героями живописного повествования, это означало и заметный образно-эмоциональный сдвиг. Найденное в мотивах давних степных полотен по новому оживало и в мотивах городских. Вседневное, сугубо бытовое озарялось в них бытийным.

Наиболее наглядным примером меняющегося подхода к задачам городского пейзажа может служить картина «Человек с собакой». Открытое пространство насыщенного цветом голубого неба занимает в нём значительную часть холста. Художником акцентированы его глубина и светоносность. Удивительны материальность и мистериальность зеленовато-голубого, пронизывающего весь мотив. Городская улочка, затопленная отсветами неба, становилась гранью мира прозаически земного и бесконечного — небесного. Отсюда и подспудный космизм этого очень скромного мотива: «И вдруг увидел мирозданье за зданьями ближних дворов...» Кажется загадочным, как художник, светоносностью цвета «преображение творя», помогает нам «понять пространства внутренний избыток» открывает в повседневно-будничном нечто призрачно-таинственное. Диву даёшься, раздумывая о том, как сумел он реально передать ирреальную ауру этого мотива.

Эти же черты прослеживаются в цикле поздних его работ, условно посвящённых гибели большого дерева. Оно росло во дворе дома, где жил художник. И когда его неожиданно спилили, Роман переживал это как личную беду. Он воспринимал его как своего рода памятник природы, требующий самого бережного к себе отношения.

Когда я ему процитировал из «Цитадели» Антуана де Сент-Экзюпери: «Дерево — это та мощь, которая медленно соединяется с небом», он согласно кивнул. Его «Большое дерево», бывшее прежде в коллекции Льва Горелика, именно возносит пульсирующую цветовую массу своей могучей кроны в небесную лазурь. Пронизанное её отсветами, дерево и становится как бы соединяющим мостом горнего и дольного, кроной оно накрепко вплавлено в безбрежную голубизну неба и столь же цепко ухватилось своими корнями за землю.

«Чистота цветопространственного дыхания», к которой настойчиво призывал Павел Кузнецов, особенно ощутима в летнем городском пейзаже, условно названном «Голубой мираж», написанном в ещё более высветленной гамме. «Пейзаж не имеет цели, если он только красив. В нём должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить словом, это так похоже на музыку», — утверждал Константин Коровин.

«Голубой мираж» написан Мерцлиным в 1990-м году, в пору иллюзорных надежд на решительное обновление жизни, когда и укрепляющееся признание его искусства, ширящаяся востребованность полотен, казалось, давали ему надёжные шансы на решение множества сложных житейских и творческих проблем. Но в реальности и это обернулось миражем. Быть может, в подсознательном предчувствии его и в самой «музыке» картины звучат грустноватые нотки — скорее всё-таки просветлённо-раздумчивый минор, нежели победоносность мажора.

Романа Мерцлина называли «саратовским Утрилло». Образ родного города вошёл в его творческое сознание настолько глубоко, что принципы пейзажного видения, сложившиеся здесь, он сохранил и в мотивах других городов: улочки Вильнюса, Парижа, Амстердама, Реховота, Цфата оставались характерно мерцлиновскими, чем-то неуловимо напоминая Саратов. Говорят, что стиль — не только то, что живописец может, но и то, чего он не может, чему сопротивляется его художественная впечатлительность. Тут не только результат стилистической инерции — по самому строю чувств они сродни основному массиву его саратовских городских пейзажей. Жаль только, что видеть их мы можем лишь на любительских цветных фотоснимках, весьма далёких от совершенства.

Любопытно, что рисунки, сделанные в европейских городах, больше отличаются от рисунков саратовских, нежели тамошняя его живопись. Они более штудийные, протокольные и завершённые. Манера же живописи его тамошних полотен гораздо ближе характерным мотивам Саратова. Естественно, красочная гамма заграничных картин иная, всякий раз определяемая характером конкретного мотива, но общее настроение некоторой отрешённости и просветлённой грусти сохраняется и в них.

Зарубежные поездки многим обогатили художника: почувствовать пульс парижской улицы, непередаваемый воздух этого города, постоять у полотен любимых живописцев в его бесчисленных музеях, проехать по всей Голландии, жить и работать в Амстердаме — городе величайших мастеров, увидеть незабываемые пейзажи Святой земли — мог ли он в застойные десятилетия мечтать об этом.

Но поворотным пунктом в его творчестве эти поездки не стали. Он наметился несколько раньше, незадолго до них. И предопределён был ожидавшимся переменах социально-политического порядка в стране и связанными с ними изменениями в самом мироощущении художника. По сути, зарубежные его мотивы продолжают линию традиционных мерцлиновских городских пейзажей, которые не спутаешь ни с какими другими.

Городские пейзажи составляют основной массив творческого наследия Мерцлина. Но он интересно проявил себя как мастер натюрморта, талантливый сценограф и художник-мультипликатор, а особенно как глубокий портретист. С годами значение этого пласта в его искусстве возрастало.

Образ эпохи, по-своему, раскрывается и в мерцлиновских портретах. И они дают возможность с достоверностью ощутить «уж до чего шероховато время». Как правило, он предпочитал людей более зрелого возраста, в чьих лицах явственней печать пережитого. Его привлекали не экзальтированная душевность, а нравственная сила, напряжённость духовной жизни. Как и пейзажи, его портреты, отмеченные волнующей правдивостью, говорят о нравственной стойкости людей, переживших эпоху, когда по слову поэта, «не сажали, но грозили», и даже относительное благополучие каждого казалось весьма призрачным. Впрочем, кое-кого и тогда умудрились посадить, и колесо истории прокатилось по конкретной человеческой жизни. К счастью не раздавило...

Заказные портреты у него — редкое исключение. Как правило, Роман Мерцлин писал или своих родных, или друзей дома: студентов, художников, актёров, поэтов, искусствоведов, музыкантов, инженеров, врачей, педагогов, рабочих. В основном он портретировал людей близкой интеллектуальной и душевной настроенности, частых завсегдатаев его мастерской. Индивидуальная пластическая выразительность модели давалась ему сравнительно легко, но его куда больше заботила правда характеров.

Особой остроты подачи в этих портретах нет, но в большинстве своём они обладают бесспорной убедительностью эмоционально-интеллектуальной оценки. Им свойственна психологическая достоверность, если понимать её как верно угаданную тенденцию развития личности. Они напоминают нам, что каждому следует хоть изредка беспристрастно заглядывать в себя. Ибо художником схвачена основополагающая, невытравимая суть конкретного человеческого характера. И зоркость практически не изменяет ему никогда. Изображённые им настолько личности, что специальных удостоверений о том не требуется. Мерцлин никогда не сводил характер к социальной роли человека. В его портретах не политбюрошные «безликие лики вождей», не профессии, не фамилии только, а Лица.

Не случайно говорено о нищете прилагательных, тщетно пытающихся воспроизвести человеческое лицо. Насколько же изображение убедительнее в этом конкретной своей наглядностью, чем литература. Слово невольно обобщает, абстрагирует, в нём нет непреложности визуального воссоздания облика, однозначного с ним сходства. «Клеопатра для нас — царица без лица, а Нефертити — лицо без царицы», — утверждал Андре Мальро. Действительно: Гамлетов, Отелло, королей Лиров сколько угодно, а Римский папа Иннокентий X Веласкеса — только один. Как и Сергей Рыженков, Олег Рогов, Евгений Малякин, Сергей Шиндин, Михаил Хейфец, Василий Зайцев, Алексей Баберзин, Владимир Глейзер в портретах Романа Мерцлина — каждый неповторимо-уникален, как и множество других моделей талантливого живописца-психолога.

Андрей Платонов намеревался писать роман «Путешествие вглубь человека». Пожалуй, более точного определения творческого метода Мерцлина-портретиста и не сыскать. Почти каждый его портрет — «путешествие» подобного рода. Все они кажутся глубже и трагичнее своих моделей, особенно если не думать о том, что настоящий портретист всегда сохраняет свой шанс предсказывать судьбу. А мерцлиновские портреты зачастую отмечены этой не знающей снисхождения трагической трезвостью взора. Своей образной напряжённостью многие из них не уступают наиболее драматическим его городским пейзажам. Объединяющий их сквозной мотив — тема трудной человеческой судьбы, упорного отстаивания своего человеческого достоинства. Не ужас перед жизнью, а осознание её неизбежного трагизма.

Драматизм в самой природе образного мышления художника. Он не пассивен по отношению к людям, не холодно объективен. Его портреты комплиментарными действительно не назовёшь. Но нет в них и намёка на иронию разоблачения. Одержимый чувством доподлинной правды, Мерцлин пишет людей именно такими, какими они видятся ему в свете его тревожных предчувствий и предугадываний. И это отнюдь не праздное беспокойство: замечено, что с годами модели художника становятся всё более похожими на созданное мастером их давнее изображение. Похожими, хотя целью художника была вовсе не зрительная иллюзия, а духовная выразительность образа.

Не новость, что портретируемый является для живописца и объектом исследования и субъектом переживания, отчего почти каждый портрет в известной степени автопортретен, ибо авторское «Я» накладываясь, порой на «Я» модели, почти сливаясь с ним, образуют в итоге неразъёмное единство. Мерцлин писал хорошо известных ему людей, тех, кого он неплохо знал. В его оценках нет жестокости, они сочувственны к изображённым, но при этом очень правдивы. Не теряя своеобразия индивидуальных характеров, в каждом портрете он говорит и о себе ничуть не меньше, чем об изображённых. О своей тоске по-настоящему, о скорбном понимании людского удела, о глубоком сопереживании конкретной человеческой судьбе. Это и есть основной эмоциональный сюжет всех его портретов и каждого в отдельности.

Вполне субъективный взгляд художника, как выясняется, способен выражать правду объективную. Рассматривая эти портреты, многие могли лучше уяснить себе подлинную сущность своих

знакомых и друзей. А иные увидели и самих себя в активном заостряющем суть зеркале живописного образа. Портрет в отличие от настоящего зеркала помогает самоосознанию не только своей внешности, но и своей человеческой сути. Ведь совсем не случайно Юрий Лотман писал, что некто, считающий себя Демоном, может со стороны восприниматься не более, чем Хлестаковым.

Психологической пронизательности Романа Мерцлина способствует не только внимание к повышенной мимической экспрессии лица (к примеру, портреты Луизы Московской, Николая Татаренко, Игоря Преображенского, Ольги Шиндиной, Эмилия Арбитмана и один из портретов жены), но также и характерность позы, того внешне скованного, затаённого, невидимого зрителю, но вполне ощутимого внутреннего движения, которое тоже немало способствует верной художественной интерпретации духовной сущности изображённых.

Портрет Э.Н. Арбитмана один из самых глубоких по характеристике во всём наследии мастера. Как живой свидетель со всей ответственностью подтверждаю: таким он был. Не всегда, конечно, но в последние десятилетия своей жизни. И острая характерность внешнего облика, и скованная напряжённость позы, и «печальный» тускло-зелёный колорит, и глубокая внутренняя сосредоточенность, и какая то нездешняя отрешённость печального взгляда — всё в этом портрете выявляет внутреннюю сущность, постоянный строй души, образ судьбы редкого по своим достоинствам человека.

Если поверить поэту Василию Жуковскому, отмечавшему «присутствие создателя в создании», становится понятнее, как постигается портретистом тайна личности изображённого: только путём глубокого вчувствования в его судьбу, сопереживания чужой трагедии, как своей собственной.

Видимо, не случайно в последние годы у Романа проявился обострённый интерес к творческому наследию Хайма Сутина. Он привёз из Парижа превосходно изданный альбом репродукций с полотен этого гениально одарённого и глубоко трагического живописца, выходца из российской «черты оседлости». «Сутин — самый жестокий и милосердный из художников парижской школы. Он беспощаден к своим героям, сострадая им безмерно», — так удивительно ёмко и точно определил Борис Зингерман сущность творческого восприятия этого мастера, вполне понятную и внутренне очень близкую Роману Мерцлину.

Достаточно вспомнить не только иные его портреты (Виктории Приворотской, Льва Горелика), но и гротесковые персонажи позднего, так называемого больничного цикла («глазами реаниматора», по тогдашнему моему определению), как, впрочем, и некоторые фигуры его более ранних городских пейзажей («Соседка»). Но, естественно, в его психологических портретах эта шершавость правды, соединённая с глубоким состраданием к модели, выражена более отчётливо.

Но не все мерцлиновские портреты отличаются сконденсированной, обобщённо-ёмкой характеристикой личности. Есть у него и портреты-состояния, в которых сегодняшняя, порою, «случайная экспрессия человеческого лица» свидетельствует не столько о сущностных и постоянных свойствах модели, сколько о кратковременной её настроенности, о переживаниях данного момента. Таков портрет Раисы Азарьевны Резник, таков портрет пианиста Анатолия Катца («после Освенцима», а может в тревожном предчувствии его), таковы и все три моих портрета, созданные с интервалом в несколько лет и очень уж разнящиеся по характеристике. В первом из них, не случайно титрованном «Ефим», идольская важность, мне явно не свойственная. Я назвал его «Вождь краснокожих» и требовал трубку мира. Во втором (назвал его «Злой критик») усталое всепониманье во взоре и немного брезгливая надменность, Последний портрет следовало бы назвать «Клоун на пенсии»: состояние очень к тому близкое — вяловатая расслабленность и грустновато-раздумчивая отрешённость отставного пересмешника.

Основной же массив его портретов иной: присущая ему психологическая въедливость открывает в портретируемых даже те особенности и свойства их натуры, которые позирующие тщетно

пытаются скрыть. Пристальный взгляд живописца выявляет в человеке то, что другие постигают каким то глубинным слоем сознания, что не скажется речью, не отольётся в словесную формулу. И сам он не может скрыть своего волнения и тревоги, рождённых этим беспощадно правдивым видением: «Однажды я поставил перед собой портреты людей, которых я писал и... мне стало страшно», — поведал он в опубликованных фрагментах своих воспоминаний «Наброски чернилами». Это не ужас перед жизнью, а осознание её бесконечного трагизма, гуманистическое сопереживание каждой конкретной человеческой судьбе. И это главное достоинство его искусства.

Мерцлин писал этих людей в минуты самоуглублённости и внутренней сосредоточенности, замкнутыми в своих переживаниях. Состояние, в котором они пребывают, выражено, прежде всего, живописно-пластическими средствами, дающими образу напряжённость и глубину: тревожным свечением красок, уплотнением цвета, но без форсирования его звучности, ритмически организованной вибрацией мазков.

«Живопись — это язык, который формами, лишь ему одному свойственными, говорит нашей душе о её хлебе насущном», — утверждал Василий Кандинский. Так и в портретах мерцлиновской кисти ощущение сдержанной цветовой силы способствует выявлению душевного состояния и духовного потенциала личности. И в портретах, как и городских пейзажах, художник ничего не делал ради самодовлеющей живописности. Зов жизни, а не позывы чистого ремесла слышится в ритмической пульсации красочной массы его картин. «Полнота формы, соединённая с чувством жизни», — этот девиз Эжена Делакруа был путеводным в искусстве Романа Мерцлина.

Он был мастером большого природного темперамента и основательной художественной культуры. Рано осознал недостаточность одного только пресловутого «нутра», которым склонны кичиться иные весьма одарённые живописцы, рано нашёл серьёзную социальную ноту своего искусства, обращённого к людям. Судьба избавила Романа от всякого рода регалий и званий, нередко ведущих к ослаблению творческого потенциала. Случалось ведь, и не единожды, что у олауреаченных от избытка почестей, как говаривал Александр Твардовский, «темечко не выдержало». Впрочем, и неофициальная канонизация тоже нередко таит в себе угрозу «темечку». Уповать можно было только на унаследованную внутреннюю интеллигентность художника, на всегдашнюю взыскующую его требовательность к своей работе. И упования эти не были зряшными: в чём то меняясь, порою сбиваясь с ритма, его искусство неуклонно шло только по восходящей. Оно само нашло дорогу к публике и не нуждалось в официальном признании: «Таланта сверху не дают, поскольку он даётся свыше...»

Более тысячи работ ушли 1980—1990-е годы из его мастерской. И не только по городам и весям огромной нашей страны, но и в ближнее, а чаще в дальнее зарубежье.

Волна последней массовой эмиграции увлекла за собой большой пласт мерцлиновских полотен. Отъезжающим хотелось увезти с собой память о Саратове, где была прожита большая часть жизни. Хорошо понимаю людей, навсегда покидавших родной город, которые стремились захватить с собой, хотя бы частицу его, запечатлённую на прекрасных полотнах такого правдивого и глубокого живописца. И надо видеть, с какой гордостью показывают они эти картины, как бережно хранят их.

«Нужно принадлежать своей эпохе», — прокламировал Шарль Бодлер. Роман Мерцлин целиком принадлежал ей, не слишком задумываясь над подобной задачей. Чувство современности далось ему как бы само собой. Ему не пришлось об этом заботиться, подобно многим советским художникам его возраста. Он обошёлся без конъюнктурного тематизма, чего ему не могли простить. И не столько сама партгосноменклатура, сколько ангажированные ею его коллеги. Вспоминается выездное заседание зонального выставкома в Саратове. Оно проходило в зале Детской художественной школы на Первомайской. Работы Мерцлина отвергали отнюдь не партийные функцио-

неры, а собраты-художники — самарцы, казанцы, нижегородцы и другие, облечённые почётными званиями: заслуженные, народные. Отвергали, в охотку резвясь, глумливо и туповато. А местные функционеры, молча, слушали мнение зонального «синедриона», мотая всё сказанное себе на ус. Не прошло и десяти лет, как отвергаемые полотна нашли своё место в музеях и картинных галереях, частных коллекциях России и множества других стран.

Что же помогало художнику выстоять и состояться? Друзья и близкие, но прежде всего, непрекращающаяся ни на день работа. «Творчество... Это не подневольный, а радостный труд... В нём долг и удовольствие совпадают», — кажется, что замечательный живописец и график Николай Тырса сказал это не только о себе, но обо всех настоящих творцах, и о Романа Мерцлине в их числе. Можно говорить о «картинном течении» всей его жизни — от одного полотна к другому. А всё, что сопутствовало им в промежутках, — даже не фон, а материал для картин: прогулки и путешествия, беседы, книги, музыка, походы в театры и кино, музеи, вернисажи, загульные пирушки — всё у Романа было только для них.

Житейская неприспособленность и незащищённость мастера отчасти компенсировалась преданностью, напористостью и хваткой его жены — Аллы Мерцлиной, тоже одарённой художницы, целиком посвятившей себя беззаветному служению мужу. Она по мере возможностей избавляла его от неприятных контактов, связанных с необходимостью обеспечить себя необходимыми материалами, в известной мере решала и проблему устройства его полотен, вела их учёт. В этом её огромная заслуга и несомненный жизненный просчёт. Ибо она же потакала невольно его слабостям, вредным здоровью наклонностям, столь характерным для художнической среды. И постепенно втянулась в это сама. Устояв творчески, не поддавшись соблазнам конъюнктуры — как идеологической, так и рыночной, Мерцлины потерпели сокрушительное поражение на поприще сугубо житейском, которое и привело их к гибели.

И не стоит, забывая всё действительно бывшее, творить умильную житийную легенду, рассматривая трагическую судьбу большого мастера в контексте трагической эпохи. Можно сколько угодно винить застойное время, изнуравшее людей духовно, обвинять и ближайшее окружение, не сумевшее оградить от пагубных привычек, ссылаться на дурную наследственность — всё это справедливо, но не снимает с личности персональной ответственности за свою собственную жизнь и за судьбу близких. Но что же делать, если в такого масштаба живописце талант оказался намного сильнее житейского рассудка?.. Даже гении в обыденной жизни нередко остаются не более, чем просто обыкновенными людьми с необыкновенной силой дарованием и ... расхожими страстишками.

В целом жизнь Романа Мерцлина, исключая, конечно, самые последние годы, не была окрашена в слишком уж трагические тона. Были потери, приходилось преодолевать многие трудности, но была и теплота взаимного чувства, и преданность близких, и понимание довольно широкого круга друзей. Была и любимая работа. Оставаться верным себе и быть нужным людям — разве не в этом подлинное счастье художника? Жаль, что оно оборвалось так быстро.

Уже говорилось о самостоятельной жизни полотен после физической смерти их создателя. Думается, что настоящая жизнь этих картин ещё впереди. Его творческое наследие — живая традиция в художественной жизни Саратова. И немало одарённых живописцев признают, что многим обязаны Мерцлину. Только имитировать мерцлиновскую манеру не слишком плодотворно для творческого самоосуществления другого художника. Эмоционально-нравственное его воздействие было бы гораздо ценнее чисто стилистического. Но повторить его горький и радостный путь решится и сумеет не всякий.

Роман Мерцлин был из числа «лидирующих аутсайдеров»: оттесняемый на обочину художественного процесса, он упорно двигался по его основному, исторически оправданному внутрен-

нему руслу. Об этом непреложно свидетельствует подлинно гуманистическая основа его искусства. Верно замечено, что отечественное искусство «всегда чуждалось эстетики помимо этики» (М. Туровская). В своих мемуарных «Набросках чернилами» художник изъяснялся не цветом и линией, а словом. Дар образного видения един, только средства его реализации разнятся. В мерцлиновском тексте не только обострённая наблюдательность, естественная у профессионального художника, но и с детства развившаяся способность сочувственного внимания к людям — то, что сделало его именно таким, каким он стал, каким он навсегда остался в своих картинах.

«Я не знал тогда, — пишет он, — какую злую штуку может сыграть чужая жизнь и своя память, не знал, что невольно проживу их жизнь и окажусь внутри своих городских пейзажей». Нелегко оторвать мерцлиновские полотна от биографического контекста: слишком уж они спаяны с ним. Разные бывали моменты в жизни художника. По-разному они преодолевались им.

Вспоминается запись его коллеги проезжего московского живописца в книге отзывов одной из мерцлиновских выставок: «Сильный художник, мощный колорист, уровень международный. Работы завораживают, заставляют смотреть». При этом он не удержался от совета: «Не пиши на оргалите: на Западе берут только холсты и галереи, и собиратели».

Не по адресу были полезные советы: должно быть, официальный столичный живописец забыл те времена, когда холст даже члену Союза художников достать было негде, или же — а так нередко бывало с Мерцлиным, денег на холст не было. Не писать же он не мог, и в ход тогда шёл не только оргалит, но и рубероид. Кровельный материал становился основой его прекрасной живописи. Когда-нибудь исследователей его творчества будет занимать, казалось бы, необъяснимая загадка внезапного изменения красочной гаммы в пределах одного периода, и столь же неожиданного возвращения к прежней. Объяснение этому простое: наличие в его распоряжении в каждый из моментов тех или иных красочных пигментов. Иногда в ход шла и так называемая половая краска.

Загадочным представляется другое: как мастер, ограниченный каждый раз имеющимся набором красок, вынужденный по необходимости менять общую гамму картин, умел сохранять свойственное ему настроение, характерные для него тональность и тембр их живописного звучания. Полотна эти не выбивались из числа характерных его работ соответствующего периода.

Но такие подробности не столь существенны для целостной и беглой художественно-критической оценки творчества талантливого живописца. Когда же подойдёт время более пристального, собственно научного изучения его жизненного пути и оставленного им богатейшего художественного наследия, эти кажущиеся мелочи и незначимые особенности биографии окажутся значимыми и важными. И это время уже не за горами. Художественная жизнь конца истекшего века прямо на наших глазах становится историей. Исследователи, вышедшие на арену в 2000-х годы, уже не чувствуют «собственной кожей» особенности жизни творческой интеллигенции той поры, не замечают различных периодов внутри единого тоталитарного правления, не улавливают оттенков жизненного и творческого поведения различных мастеров даже сравнительно недавнего прошлого.

Историческая дистанция с неизбежностью подводит черту под возможностями художественно-критического рассмотрения мастеров ушедшей эпохи выдвигает задачу собирания сведений о рассеянных по миру полотнах живописца, создании полноценной базы данных не только о них, но и о жизненном и творческом пути мастера, его наставниках и последователях, его участии в художественном процессе города и страны, его ближайшем окружении, его взглядах и духовных пристрастиях.

Думается, что Роман Мерцлин, безусловно, заслуживает научного осмысления и оценки, ибо без осознания судеб подобных художников, наши представления о характере ушедшей эпохи будут не только неполными, но и не вполне объективными. А в случае с этим живописцем речь надо

вести о чём-то несравненно более широком и значительном, чем только художественная жизнь данного периода. Ибо он выразил своё время абсолютно честно и неотразимо убедительно. И без учёта искусства таких художников понимание минувшей эпохи будет не вполне достоверным. Всё это отнюдь не заслоняет чисто художественных достоинств его живописи самой по себе. Напротив, временная дистанция выявляет их более отчётливо. Уточняется и действительное место этого мастера в искусстве не только тех лет, но и в координатах большого времени.

«Культура, обретая статус вневременности, исправляет (идеально) исторические аберрации современников. Благодаря музейной дистанции, звание, присуждённое художнику, не заслоняет его работу. И — напротив, гонимость не является синонимом и сертификатом) гениальности. Отходят в область легенд околохудожнические ажиотации, в которых сублимировались наши праведные страсти. Искусство начинает взывать к тому, чтобы о нём говорили, как об искусстве», — с этим вполне своевременным замечанием Льва Мочалова трудно не согласиться.

Вспоминается пушкинская реакция на декларацию Кондратия Рылеева: «Я не поэт, а гражданин»: «гражданствуй в прозе». Роман Мерцлин был человеком с обострённой гражданской совестью и при этом необычайно одарённым серьёзным живописцем. Оба эти его качества прошли суровую проверку временем и с достоинством выдержали его.

Новый, но прежний Павел Шаров *

* Вступительная статья к сборнику «Последняя голубятня».

Незаметно пролетели шесть лет с того времени, когда познакомился со сборником Павла Шарова «С вершины холма». Но как много изменилось вокруг... А главное — как изменилось мироощущение множества людей. И поэзия с барометрической чуткостью фиксирует это. Речь, понятно, о настоящей поэзии, а не о шаблонных рифмованных опусах с чётко запрограммированными откликами о текущих событиях и памятных датах. Речь о путях поэзии «от преходящего к вечному» (М. Волошин), и авторах её, напряжённо раздумывающих о поисках смысла жизни вообще и духовного смысла собственной своей жизни. Такова всегда была поэзия Павла Шарова, приносящего в общее восприятие эпохи свой особенный звук.

Меняющееся её ощущение существенно изменило не только её проблематику, но и саму поэтику. Переориентировавшись с окраинной унылой повседневности, на проблемы общечеловеческие и вечностные, он по необходимости расширил и усугубил тревожную ауру своей поэзии, вовсе не пытаясь уйти от тяжких и мучительных раздумий. Атмосфера внутренней напряжённости ощутима почти в каждом стихе. В них нет жёсткой и однозначной определённости образов: поэт напрягает мысль читателя, будит его воображение, провоцирует его собственные раздумья, заставляет его самого вжиться в тревожащую проблематику, не случайно, должно быть, оказавшуюся в фокусе внимания поэта, осознать причину и силу такого его притяжения к ней.

Отсюда раздумчивая недосказанность, «где точность с зыбкостью слиты» (П. Верлен).

Отсюда известная неожиданность его образно-смысловых диалогов — как бы внутренних, с самим собой, но втягивающих в переживание читателя-слушателя, отсюда неожиданность ракурсов, перепады ритма, выразительность самой композиции каждого стиха, иное его конструирование (почти все они полифоничны, метафорически соединяя различные оттенки мысли), отсюда и поиски смысловой и пластической выразительности каждого слова.

«Поднять словесный пласт» — это ему удавалось всегда: он умеет показать, как «немотствует природа в бесснежном декабре», увидеть вдоль обочин «сугробы ноздреватые», заметить, как светят ночами «два фонаря желтолицых», как «сумерки город штрихует нажимом и воздух вязок от сырости и напружинен». Или сообразит, как показать нам, что «небо цвета аквамарина», а «сверху перистая перина облаков», поможет увидеть и воздуха «пыльную взвесь». Высокая образная выразительность наглядных вербально-визуальных эпитетов, неожиданных метафор — «слезы — пусть это будут слёзы — янтарь в песке житейской прозы» — всегда были отличительной чертой его поэзии. Это структурный элемент его поэтики.

Новый сборник «Последняя голубятня» в этом отношении продолжает стихи прежних лет. И вопрос лишь в том, какое место займёт этот сборник в духовной биографии поэта. «Книга и жизнь, стихотворение и то, что его вызвало, — какие несоизмеримые величины», — утверждала Марина Цветаева. Всё так. Но каждый сборник поэта несёт душевный отпечаток определённого отрезка жизни поэта, а каждый стих рождён переживанием момента, его породившего: «отравлен палёной водкой дня» — это ведь о конкретном дне, а вовсе не о водке. А вот «Приспело время лихих годин» — это именно о времени, но о времени, переживаемом поэтом. Чувство тревожного времени нередко акцентировано у него самой скачкообразной ритмикой стиха, его напряжённо ускоренным темпом. Важнейшую смыслообразующую и смысловывявляющую роль ритма вполне осознал очень давно, когда впервые прочёл блестяще срежиссированное «Отступление в ритме рок-н-ролла» Андрея Вознесенского, где ритм и темп стали основными носителями смысла. Семантическую роль ритма потом прослеживал множество раз не только в поэзии и прозе, но и иных видах искусства. И даже пытался убедить одну толковую филологиню сменить в её докторской диссертации название: не «Ритм и смысл», а круче: «Ритм как смысл». Не решилась.

Ритмическая усложнённость нынешней лирики Шарова, парадоксальность его творческого мышления, некоторая недоговорённость, стимулирующая читательские раздумья о смысле общего бытия и собственного существования, рождает пронзительные, полные сдержанной горечи ноты предощущений своей судьбы: «Не до стихов мне: откочевали / все, кто мне дорог, — я на привале / их не застану: ушли за край, / а мне не светит дорога в рай». / Костры погасли. Умолкли песни. / Мой табор жизни, вернись, воскресни! / Приспело время лихих годин. / Я в диком поле стою один. / Мой конь не может расправить крылья. / «Есть кто живой здесь?» Лишь степь ковыля / на сотни тысяч — веков ли, вёрст. / И ни души нет до самых звёзд».

Такова преобладающая эмоциональная атмосфера его нового сборника стихов. Таково звучание его поэтических образов в пространстве жизни. Его загнанность жизнью. И отрешённый взгляд на себя самого, но как бы извне, взглядом постороннего: «Ты не сторож себе с неизбывной виной, / Ты живёшь сам себя обходя стороной». В его терпкой поэзии звучат порой строки горестного отчаяния, рождённые отчуждением и затянувшейся творческой не востребованностью: «А жизни ржавый товарняк / задвинут на запасный путь». Но и жёсткий наказ себе: «Только ты тлеть не смей: прежде вспыхни — потом погасни», как и надежда «сберечь шаткий разум и право на речь», и непреклонная вера в то, «что возносится на небо то, что уместил сей лист».

Порой же и вовсе прорывается пламя непогашенного творческого горения: «Я по-прежнему полон жажды, / Я взыскую жертвы и жатвы. / И в душе прекинут мост / От крыльца до падучих звёзд». При этом Павел Шаров не склонен, творить себе нерукотворный памятник: он скорее преуменьшает значимость своей поэзии, на что он, безусловно в праве претендовать: «Пусть средь общего многоголосья слаб мой голос — я пел не фальшиво. А бывшее? Им сердце живо».

Я никогда не делил современных поэтов на великих и малых — на то история, хотя и она порой ошибается на ранних этапах. Разделяю всех пишущих стихи на поэтов и досужих стихотворцев (порою весьма одарённых и мастеровитых). Поэтов отличает всегдашняя и готовность «Сполна

платить судьбой / За паспортное сходство / Строки с самим собой...» И это им дороже всякой славы и почестей, гонораров, званий и наград. В этом смысле Павел Шаров безусловно настоящий поэт. Он сознаёт, что ему «не светит в рай путёвки льготной — за первородство ждёт расплата». И как подлинный поэт он чуток к шагам истории с её трагическими пируэтами, он мучительно раздумывает: «как разделить любовь сыновью — кровь днепровскую с волжской кровью».

Насторожила меня в этом сборнике заметно обозначившаяся тема очень уж преждевременного старчества: «Душе повзрослевшей, отнянчившись с телом, припело стремиться к нездешним пределам». Думается, очень уж рановато повернулся он «лицом к закату». Не по возрасту запел, что «с годами всё яснее свет в конце тоннеля». Это правда, что «когда-нибудь и первый снег окажется последним...», но не в его года раздумывать об этом. Те более, что он и сам, отмечая, «душа всё ближе к устью», мечтает об ином: «Вернуться я б хотел туда, где мой исток», и тут же гасит этот благой порыв: «но если ты сверчок, то должен знать шесток».

Почему-то повяло на меня меланхолической раздумчивостью «Осени» одного из самых философствующих поэтов пушкинской плеяды Евгения Боратынского: «Садись один и тризну соверши / По радостям земным твоей души». Думается, до тризны такой Павлу рановато, как говорится «ещё не осень», а ведь и за нею может последовать достаточно продолжительная и вероятно творчески вполне плодотворная зима, да ещё «с недремлющим бесом в ребре». И опять же по Боратынскому: «Но не найдёт отзыва тот глагол, / Что страстное земное перешёл». Полагаю, что слишком раннее увядание не грозит поэту, которого со сна «явь томила недовоплощением» и надеждой «воскреснуть в слове». Ещё пока не вечер...

Должно быть, отчасти с такими настроениями Павла Шарова, а скорее с меняющимся мировоззрением эпохи усилились в его образной системе и лексике архаизирующие нотки, известная мифологизация общего тона, спонтанно, но органично проявляются ассоциации с древними образами — библейскими и евангельскими — с их символической значимостью. У него сложилось собственное восприятие этой символики. В его поэзии происходит взаимопроникновение различных образных пластов, усиливая метафорическую выразительность ряда его текстов. Ибо символика прирождена поэзии.

И последнее: меня удивляет тотальное одиночество Павла, ощущение своей ненужности в пространстве города, где он, на мой взгляд, является одним из самых значительных мастеров поэтического цеха. Отсюда ощущение изнуряющей неприкаянности, безысходной угнетённости: «я всё ближе к таинственной области тьмы...»

Не встречал его стихи на страницах наших газет и журналов. Не пойму, почему его творчество не может стать не только достоянием литературных критиков, но и молодых филологов. Хорошо представляю его себе руководителем поэтических кружков при клубах, учебных заведениях, музеях: при его несомненном даровании и богатой гуманитарной эрудиции из него получился бы хороший наставник.

Да, сам он, увы, пробиваться не станет: не тот характер. Но ощущения внутренней боли в его стихах, исполненных неподдельного трагизма, скрыть тоже не получается: «Больной эпохи обнажённый нерв / Кричит поэт — ему всего больше». Степан Балакин написал это о Владимире Высоцком три дня после его кончины. А ровно 30 лет назад в 1990-м, спустя тридцать лет по смерти затравленного гениального поэта, вышло 32-х страничное приложение к «Литературной газете» к столетнему его юбилею, названное «Век Пастернака».

P.S. Настойчиво повторяю: никого я и ни с кем не сопоставляю и не уравниваю, но давно ведь было сказано: «Талантам надо помогать, бездарности пробьются сами».

**ВЫСТУПЛЕНИЯ
НА
КОНФЕРЕНЦИЯХ**



Поиски личного монументального стиля. *
(О группе картин К.С. Петрова-Водкина,
связанных общим мотивом)

*** Конференция в ГТГ, декабрь 1966. Конференция в Хвалынске, 1988.
К.С. Петров-Водкин и XXI век: сборник. Саратов, 2008.**

Кузьму Сергеевича Петрова-Водкина не случайно называли «фресковым живописцем». Его искания зрелой поры шли в сфере, где бытовое перерастает в бытийное. Этот, по слову пред-революционного рецензента, «упорный до педантизма искатель личного монументального стиля»¹, сумел уже к тому времени достичь впечатляющих результатов, получивших признание передовой художественной критики. Более ясному пониманию идейно-художественных задач мастера помогает сопоставительный анализ группы картин, связанных общим мотивом: «Девушки на Волге», «Две девушки», «Утро. Купальщицы», «Две». Он вводит в творческую лабораторию художника, позволяет уточнить направленность его поисков, показать, как, упорно варьируя сходный мотив, живописец добивается более точного выражения своей философско-поэтической идеи.

Сложен и богат открытиями путь Петрова-Водкина к картине «Девушки на Волге» (1915, ГТГ). Даже на рубеже 1909—1910-х годов ещё достаточно сильна приверженность стилистике европейского модерна. Символично-аллегорические композиции с налётом рассудочной мистики («Берег», 1908; «Сон», 1910) при всех формальных достижениях воспринимаются сейчас надуманными и вымученными. Но уже обозначилась и другая линия его творчества, теснее связанная с национальной традицией. Сказались, очевидно, ежегодные поездки художника в родной Хвалынск, на Волгу, где его тяга к символике постепенно обретала конкретную почву и «специфически русское выражение в формах самого искусства»².

Созданную в 1909 году картину «Старухи» (собрание В.Я. Кунина, СПб.) В.И. Костин называет «малоудачной», видя в ней «своеобразный русский вариант «Колдуний»³. Между тем, мифологизация жизни обыденной, «возведение в степень» персонажей, сверхнатурально трактованных, выявлены здесь с программной последовательностью. «Художник как бы заклинает натурой свои символистские иллюзии»⁴. Ещё нет органичности и свободного дыхания лучших его работ, не выработан язык широких и ёмких обобщений: «синтезу реального образа и символа ещё предстояло состояться лишь в середине 1910-х годов»⁵.

Это были годы поворотные в судьбе художника, время напряжённых раздумий, когда он, по собственному признанию, «мучительно изживал свою философию наедине», когда «абстрактное

уступало место прочувствованному, подсказанному любовью к людям»⁶, время настойчивых поисков современного монументального образа, изучения закономерности связей пространства и формы, окончательного сложения собственной живописной системы. Вдумчивое изучение творческих решений великих мастеров живописи обогатило изобразительный язык Петрова-Водкина. Но, синтезируя достигнутое, он не повторял предшественников, а следовал принципам их искусства. Не внешняя опора на «незыблемые» каноны, а глубокое постижение закономерностей монументального характерно для него.

В «Девушках на Волге» черты монументализма обнаруживаются с первого взгляда: натурная достоверность в цвете и рисунке приносит в жертву композиционным задачам, ритм линий и цветовых плоскостей, напоминающий ритмику иконописных фигур, придает будничному мотиву известную отчуждённость от повседневности. Идеализация становится исходной точкой и принципом обобщения. Она исключает психологическую конкретность. Художник не ставит себе задачу глубже проникнуть в душевную жизнь своих персонажей. Патетика идеального позволяет избежать чисто бытовых ассоциаций, переключает изображаемое в торжественно-литургический план. Это ощутимо и в пейзажном фоне, лишённом интимного чувства природы. Его функция вовсе не сводится к определению места и времени действия. Исполненные величавой грации, молодые крестьянки располагаются, словно на помосте, на розовой площадке песка. Фигуры их охвачены единым перетекающим движением, образующим общий линейный ритм картины. Мягко струящиеся контуры одежд вступают в противоборство с «колющей» контрастностью их расцветки. Петров-Водкин рисует кистью, понимая линию как «границу цветовой плоскости», стремится к особой чёткости цветоформы. Каждый цвет обособлен, ни один не перетекает в другой. Но, резко отграниченные, они связаны эмоционально, обостряя восприятие образного замысла.

Картина «Девушки на Волге» построена на едва заметном пересечении двух диагоналей, делающем всю группу легко обозримой и выделяющем фигуры двух девушек в центре. Такая акцентировка не случайна: помогая зрителю сосредоточиться на главном, мастер концентрирует его внимание на персонажах, несущих основную идейную нагрузку. Это не только визуальный, но и смысловой центр композиции. Асимметричная постановка чуть удлинённых фигур, их лёгкий полуоборот друг к другу, грациозное изящество жестов — таковы поволжские крестьянки, увиденные сквозь призму классических образов. Углублённые в себя, отрешённо-мечтательные, они подчёркивают присущее всей картине состояние идеально-спокойной созерцательности. Торжественную значимость момента художник открывает в особой одухотворённости обликов крестьянских девушек, в естественной грации и гибкой силе их молодых тел. И этим выявлением возвышенного в обычном, земном достигает он такой убедительности образного решения.

Картину «Девушки на Волге» по праву относят к числу самых значительных его произведений. Мнение это совпадает и с самооценкой самого мастера, утверждавшего, что в этой картине ритм композиционный и ритм внутреннего содержания уже не vzdorят между собой»⁷, убеждённого, что достигнутое гармоническое единство обеспечено духовной значительностью художественной идеи. Однако последующим своим творчеством взыскательный художник показал, что не всё удовлетворяло его в этом превосходном полотне. Факт неоднократного обращения к его персонажам, частичное изменение обликов, жестов, деталей одежды, цветовой характеристики, попытки по-новому компоновать их в пространстве картины — всё это говорит о сознательном намерении придать знакомым образам несколько иной смысл. Направленность работы проясняют отчасти воспоминания живописца: «Когда я писал „Девушек“, ко мне пришёл Грабарь и говорит: „Наконец-то Петров-Водкин перекинул мост к зрителю, заговорил ближе, интимнее...“ Очевидно, он считал, а может быть, это действительно так, что „Девушки“ есть подход к быту, к бытовой живописи, которая меня с тех пор заинтересовывает и развивается во многих моих работах. С этого вре-

мени для меня возникает проблема обострения бытовой характеристики и типажа, то, что я сделал впервые в „Девушках“»⁸. Следующим шагом в том же направлении стала картина «Две девушки» (1915, СГХМ им. А.Н. Радищева). В.И. Костин считает её не эскизом или этюдом, а вариантом «Девушек на Волге». Её сопоставления с хранящимися в ГТГ акварельными эскизами 1914 года и картиной «Утро. Купальщицы» (ГРМ) 1917-го позволяет предположить, что саратовский вариант создан позднее московского. В эскизах уже намечены позы, движения, жесты и облики центральной группы «Девушек на Волге». С другой стороны, в картине «Утро. Купальщицы» повторяются те изменения облика, головного убора, жестов, которые были найдены в «Двух девушках», но отсутствовали ещё в эскизах к «Девушкам на Волге» и в самой этой картине. Дальнейшая трансформация тех же образов очевидна в работе «Две» (1917, Псковский историко-художественный музей), завершающей этот цикл.

Действительно, проблема «обострения бытовой характеристики и типажа» — главное в исканиях художника в 1915—1917 годы. В его произведениях этого времени, овеянных реминисценциями Дионисия и Венецианова, события повседневной жизни и образы простых людей обретают торжественную представительность, кажутся поднятыми на пьедестал. В русле этих его поисков закономерно появление «Двух девушек». Картина эта производит впечатление цельной, замкнутой в себе композиции, совершенно законченной. Она вовсе не кажется фрагментарной, хотя и воспроизводит почти идентично (только и значительном увеличении) центральную группу «Девушек на Волге».

Стройные девичьи фигуры, сильно выдвинутые вперёд, заполняют собой почти всё пространство холста, Укрупняя масштаб, художник даёт лишь поколенное изображение, отчего фигуры кажутся ещё значительнее. Задаче монументализации подчинён и пейзажный фон: размытая синь огромной реки, свободно перетекающая в бездонную голубизну неба, зелёная полоска дальнего берега — и только. Миг послеполуденного затишья, когда всё так просто и так величественно, — «как будто внутренность собора простор земли», — созвучен общему настроению. Избавляясь от подробностей конкретного мотива, освобождаясь от второстепенных персонажей, то есть, устраняя повествовательность и сосредоточив внимание на центральной группе «Девушек на Волге», поданной крупным планом, мастер добивается монументализации прежде всего самой композицией. И эта замена сюжетного напряжения композиционным очень характерна в искусстве XX столетия. В тектонической ясности и продуманности общего построения «Двух девушек» обнаруживает себя одна из существеннейших черт творческого мышления Петрова-Водкина — стремление к строгой художественной логике, к жёсткому отбору только самых необходимых выразительных средств.

Александр Бенуа находил, что «в „Девушках на Волге“ отношение телесных тонов к лазури неба достигает силы и тонкости фресок итальянских примитивов»⁹. О варианте саратовского музея это можно сказать с ещё большим основанием. Даже сама манера письма с равномерно втёртой, втушёванной в холст краской имитирует язык стенописи в станковой картине. Мажорные цветовые созвучия рождают впечатление светлой праздничности и особой торжественности. Насыщенные красные, жёлтые, голубые тона сталкиваются между собой, усиливая и выделяя друг друга, образуя яркие, эффектные сочетания. Холст поистине «одрогоценивается живописью». Но цвет и здесь подчинён форме, служит её выявлению, подчеркивает её пластичность. Упругие, гибкие линии не только очерчивают фигуры, моделируют их, но и обнаруживают также лёгкое, напевно-ритмическое движение, владеющее ими.

Лица крестьянских девушек лишены здесь персональной неповторимости. Родовое, собирательное, типизированное слишком явно превалирует над особенным, случайным. Простота и уверенность очертаний, мастерская чеканка рисунка рта, глаз, общего абриса лица снимают налёт

аристократической утонченности и меланхолической расслабленности, ещё свойственной персонажам московского варианта как некий отзвук ранних символистских работ. В варианте саратовском отчётливее проступает крестьянский характер типажа, более свойственный последующим работам художника. Черты иконной идеализации вплавлены в живые образы русских простолюдинок. Петров-Водкин формулирует народно-национальный идеал женской красоты.

Г. Пospelов и М. Реформатская подметили, что идеал этот раскрывается художником в двух обособленно развивающихся типах «крестьянской мадонны», которые проходят через всё его последующее творчество, Первый, реализованный в картине Радищевского музея, заключал в себе идею «устремлённо-духовного» истока жизни и тем противостоял более полнокровному типу — началу полноты и обретения разработанному в картине „Мать“ из Третьяковской галереи (1913)»¹⁰.

Попытку примирения, соединения этих начал Петров-Водкин предпринял в картине «Утро. Купальщицы». По мнению Ю. Русакова, картина эта «сюжетно продолжает „Девушек на Волге“; это как бы иная интерпретация, иной поворот той же темы». Он утверждает, что в ней «две девушки второго плана непосредственно связаны с центральными образами „Девушек на Волге“»¹¹. Последнее нуждается в уточнении: связаны они всё же опосредованно и соединительным звеном были «Две девушки» Саратовского музея¹².

«Утро. Купальщицы» (1917, ГРМ), как и «Девушки на Волге», — многофигурная композиция в пейзаже. Но в замысле и решении этих работ имеются существенные различия. В картине ГРМ, посвящённой теме материнства, черты реализма и условности приобретают иное соотношение. Натурная убедительность пейзажа и фигур переднего плана обостряется откровенной условностью фона. Лёгкие уступочки иконно стилизованных зелёных горок скрадывают панораму разворачивающегося пространства, «выталкивая» фигуры двух девушек из глубины и приближая их к зрителю. Цветовая акцентировка одежды правой девушки, стоящей ближе к обнажённой матери с ребёнком, приковывает к ней особое внимание. В лице девушки — иконно-богородичное начало. Художником словно организован своеобразный «наплыв кадра», когда, по слову поэта, «образ входит в образ», придавая молодой матери ореол особой нравственной чистоты, а всей сцене высокий духовный смысл¹³.

Секрет современности монументальных исканий Петрова-Водкина в смелом сопряжении полярных образных планов — низкого и высокого. Сочетание подчёркнутого реального и нарочито условного становится наглядной и ёмкой метафорой, с помощью которой и совершается возведение обычной природы в ранг этического и эстетического идеала. Но слишком прямая ассоциация — черты иконности в облике как средство возвышенной интерпретации образа — перестаёт удовлетворять художника. Усиливается стремление, подчиняясь законам обобщения, сохранить непосредственность восприятия модели, передать своё обострившееся видение её характеристики. В том же 1917 году мастер недвусмысленно определил сущность своих устремлений: «Чем отвлечённее идея, чем сокровеннее мечта, тем более телесные формы должны облечь их, тем более вещественно, выпукло, чётко она должна быть осязаема»¹⁴. Картина «Две» (1917) показывает упорство живописца, решающего эту творческую задачу. Становится вполне очевидным стремление Петрова-Водкина не выходить за пределы «земного притяжения» образа, его путь от известной идилличности к живой характерности. За грубоватой внешностью героинь псковской картины угадываются духовная сила и естественное достоинство. В них по-прежнему преобладают самоуглублённость и отрешённость от суетного. Но поднятые над повседневностью, они очень жизненны. Их красота — красота спокойной, уверенной в себе силы. Стремясь обрести человека, художник даёт лишь лица, пренебрегая окружающим.

Овалы лиц написаны с рельефной чёткостью. Сделавшись гораздо массивнее, они обрели мощную пластичность. При сопоставлении этой картины с уже рассмотренными становится очевид-

ным, как кристаллизуется, принимает всё более чёткие формы идея автора: исчезает успокаивающий аккомпанемент пейзажа и ликующая лёгкость движений, девичья грация трансформируется в величавую степенность, аристократическая утончённость — в плебейскую мощь характеров. План резко укрупняется, и мастерское владение ракурсом тоже немало способствует монументализации¹⁵. Суровой простоте образного строя отвечает и цветовое решение: оно сводится к напряжённому равновесию насыщенного красно-коричневого и тёмно-голубого, почти синего. Палитра художника ограничена, но звучный аккорд немногих красок удивительно благороден и торжествен. С мудрой экономией средств, опираясь только на основные источники живописных эмоций — форму, цвет, выразительную статику композиции — Петров-Водкин передаёт величавое мироощущение.

Идеальное открывается ему в человеческом. Стремясь порвать с чисто иконной интерпретацией, он уточняет внешнюю характеристику двух девушек. Гармоничность вытесняется грубоватой экспрессией. Но подчёркнуто земной облик героинь не придаёт им ничего интимного, психологически определённого: покоряющая непосредственность и здоровая сила проступают в формах обобщающей условности. Диалектика художественного образа здесь именно в непривычном единстве и противоборстве предельно обобщённого и остро характерного, сложной гармонии классической идеальности и жизненной реальности. Строгость монументальной пластики и покоряющая женственность персонажей — две ипостаси лиро-эпического стиля художника. В нём оживает строгая и величавая торжественность фресковой живописи Древней Руси.

«Прекрасное должно быть величаво», и Петров-Водкин, видимо, ясно сознавал, что некоторые особенности «девушек на Волге» снижают возвышенный этос общего замысла. В последующих работах, устраняя всё второстепенное, он усиливает главное. Разведка современных монументальных форм — вот что угадывается в самой последовательности их появления. Возможности обобщённого, собирательного характера, открытого эпическим взглядом живописца, тщательно исследуются им. От подчёркнуто идеализирующей трактовки он идёт к реалистической типизации. Совершенство и органичность мастерства позволяют ему говорить с высоким, но естественным пафосом. Петров-Водкин — новатор поистине классичен, ибо верен великой живописной традиции.

¹ Л-нь А. (А. Левинсон). По осенним выставкам: «Мир искусств». «А. Гауш» // Искусство: журнал театра, литературы и живописи. Пг.: Изд. М. Городецкий, 1916. № 3. С. 12.

² Русаков Ю. Петров-Водкин. Л., 1975. С. 38. 3.

³ Костин В.И. К.С. Петров-Водкин. М., 1966. С. 32. 4.

⁴ Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983. С. 317.

⁵ Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900 — начала 1910-х годов. М., 1971. С. 39.

⁶ Петров-Водкин К.С. Путь художника // Советское искусство. 1936. 17 ноября.

⁷ Петров-Водкин К.С. При многочисленных встречах со своими работами: рукопись. 1936 // РГАЛИ. Ф. 2010. Ед. хр. 107.

⁸ См.: стенограмму творческого вечера, посвящённого К.С. Петрову-Водкину, 25 мая 1933 г. в ЛОСХе // ГРМ. СР. Ф. 105. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 7 (машинопись).

⁹ Костин В.И. Цит. соч. С. 58.

¹⁰ Поспелов Г.Г., Реформатская М.А. Творчество Петрова-Водкина 1910-х годов. Судьба монументальной картины // Из истории русского искусства второй половины XIX века. М., 1978. С. 138.

¹¹ Русаков Ю.А. Цит. соч. С. 63-64.

¹² Работа эта осенью 1916 года экспонировалась на выставке этюдов, эскизов и рисунков «Мира искусства» (Пг.). Воспроизведена в «Солнце России». 1916. № 352 (46). С. 4.

¹³ «Пространственные сдвиги у Петрова-Водкина всегда концепционны и являются факторами композиции» (Мочалов Л.В. Цит. соч. С. 330-331).

¹⁴ Петров-Водкин К.С. Письма об искусстве // Заветы. 1914. № 5. С. 3.

¹⁵ «Петров-Водкин активно работает над кадрированием» (Мочалов Л.В. Цит. соч. С. 327). И работа эта имела характер продуманно целенаправленный.

**Логика творческого пути художника.
К вопросу о передатировке картины
К.С. Петрова-Водкина «Мать». 1915 (?).
Из собрания Государственного Русского музея ***

* Конференция в ГРМ, 1990.

«Новое не ищется, оно у мастера находится само собой в порядке углубления работы и углубления себя работой»¹, — справедливость этого своего утверждения К.С. Петров-Водкин неоднократно подтверждал собственной художественной практикой, в которой завидная целеустремленность поиска предопределяла закономерность находок и обретений. Ему было свойственно то устойчивое тяготение в изначально заданном направлении, которое А. Блок именовал «чувством пути» и которое было не только интуитивным, но и в значительной мере рационально осмысленным ощущением своего художнического предназначения. Петрову-Водкину в высокой степени было присуще стремление в логически последовательном ходе работы продвигаться от решений приблизительно-точных к абсолютно адекватным творческому замыслу, к возможно более полному воплощению его в живописно-пластической и композиционной структуре картины. Яркий пример тому творческая история «Смерти комиссара». Исследование истории создания любой значительной картины этого художника вводит нас не только в лабораторию творчества, но и помогает глубже постичь уроки его мастерства.

Ещё в 1934 году В.А. Никольский издал книгу «Творческие процессы В.И. Сурикова» — интересное исследование мучительно-сложного рождения «Боярыни Морозовой». Сейчас книга эта устарела, многое в ней нуждалось в уточнении и было оспорено, но бесспорно плодотворной была сама задача: рассмотреть «текст» картины в свете того, что предшествовало рождению этого «текста», что послужило ему исходным материалом, и в самой направленности работы мастера проследить кристаллизацию замысла и путь его воплощения. А это, в свою очередь, даёт прочное основание для верного понимания как «текста», так и подтекста суриковской картины.

Творческие процессы Петрова-Водкина были достаточно устойчивы, а потому соблазнительна идея рассмотреть всё его наследие как некий единый непрерывный «текст», отдельными главами которого являются наиболее значительные полотна, а рисунки, этюды или эскизы к ним — только страницы из этих «глав». Тогда и последовательность самих «глав» перестаёт быть произвольной.

К мысли представить творчество художника как единый и целостный «текст» привели попытки уточнить место картины «Две девушки» из собрания Саратовского художественного музея в кругу полотен Петрова-Водкина середины 1910-х годов, связанных общим мотивом. Традиционно «Две девушки» считались этюдом или эскизом картины «Девушки на Волге» (1915, ГТГ). Но при более пристальном рассмотрении традиция эта не кажется верной. Она целиком держится на участии «Двух девушек» в Выставке этюдов, эскизов и рисунков «Мира искусства» (Петроград, осень, 1916). Тогда как ещё весной этого же года на Выставке картин «Мира искусства» экспонировалась картина «Девушки на Волге». Эта последняя шла в ряду полотен 1915 года: «Юноша», «Жаждающий воин», тогда как «Две девушки» — в обойме работ уже 1916 года: «Скрипка», «Красуленка», «Портрет М.Ф.». Кстати, все это не этюды или эскизы в точном значении этого слова, как, впрочем, и «Две девушки». Сопоставив эти работы с акварельными эскизами к «Девушкам на Волге» (1914), с одной стороны, и с последующей эволюцией мотива двух девушек в работах уже 1917 года — «Утро. Купальщицы» (ГРМ) и «Две» (Псковский музей), — с другой, можно прийти к выводу, что

работа Саратовского музея — вовсе не этюд или эскиз к «Девушкам на Волге», а более поздний и зрелый её вариант. Здесь автор снимает налёт излишней утончённости и меланхолической расслабленности, ещё свойственный персонажам московского варианта как отзвук ранних символистских его работ, уходит италянизирующий отзвук, отчётливее проступает крестьянский характер типажа, более свойственный последующим работам мастера.

Но Петров-Водкин, этот «упорный до педантизма искатель личного монументального стиля»², не останавливается на достигнутом. Слишком прямая ассоциация — черты иконности в облике героинь как средство возвышенной интерпретации образа — перестаёт устраивать его. Усиливается тенденция, подчиняясь законам обобщения, сохранить большую непосредственность восприятия модели, передать обострившееся видение её характерности. Сам художник недвусмысленно сформулировал творческую задачу: «возникает проблема обострения бытовой характеристики и типажа»³, то, что стало главным в его исканиях второй половины 1910-х годов. Картина «Две» (1917) показывает упорство живописца, решающего эту творческую задачу. Он стремится не выйти за пределы «земного притяжения» образа, его путь — от известной идилличности к живой характерности. Идеальное открывается ему в человеческом. Диалектика художественного образа здесь именно в непривычном единстве и противоборстве предельно обобщённого и обострённо характерного. Разведка современных монументальных форм угадывается в самой последовательности появления этих работ. Возможности обобщённого, собирательного характера, открытого эпическим взором живописца, тщательно исследуются им. От подчеркнуто идеализирующей трактовки он идёт к реалистической типизации.

Эта тенденция по-настоящему проявила себя в его творчестве не ранее 1917 года, что заставляет усомниться в точности авторской датировки — 1915 год — картины «Мать» (ГРМ). И по образной характеристике, и стилистически она явно выбивается из характернейших работ этого года, тяготея к произведениям более поздних этапов творчества художника. Интуитивное ощущение этого возникло в конце 1966 года в дни конференции, посвящённой искусству Петрова-Водкина, проходившей в залах его персональной выставки в ГТГ. С годами эта гипотеза обрела характер выношенной уверенности, хотя никаких логических опор до середины 1980-х годов она не имела.

Сомнений в подлинности авторской подписи и датировки, начертанных в левом углу холста, не возникало, и оставалось предположить, что она не соответствует действительному времени завершения работы над картиной. Без такого допущения разговор о передатировке картины теряет какой-либо смысл. Должно быть, поэтому его и не вели. Однако проблема нуждается в обсуждении и осмыслении. В условиях, когда лишь гипотетическое допущение стало единственной предпосылкой выяснения истины, открытое обсуждение вопроса требовало известной смелости, а потому разговор о возможной передатировке переместился в сферу частной переписки.

Сомнения в датировке картины «Мать» (ГРМ), изложенные мною в письме В.Д. Сурису, показали ему вполне резонными: «Она действительно не вписывается в 1915 год, — замечал он, — совершенно не держится рядом с «Жажущим воином». Интерьер, окошко, кувшин. Сам женский образ. Цвет. Все принципиально другое. Но что же делать? Существует презумпция авторской датировки, и чтобы её отвергнуть, надо иметь факты, а не ощущения». В том же письме от 2 февраля 1985 года⁴ Сурис отверг и мои предположения о возможной переработке картины после 1915 года: «Картину я смотрел внимательно. Она написана тонким, прозрачным красочным слоем, никаких признаков переписывания я не углядел. Просто кое-где сквозь живописный слой просвечивает композиционная наметка, сделанная бурными линиями. Угол стола справа, возможно, первоначально автором не предполагался, поскольку из-под скатерти проглядывает намеченный сиеной или умброй нижний край подоконника, но это не принципиально». Не убедили Суриса и рассуждения о логической последовательности творческой эволюции «картезианца» Петрова-Водкина: «Всё же творческий путь художника, будь он раскартезианец и рационалист. <...> Никогда не являет собой образец равномерного прямолинейного движения...»

Увы, как показывает опыт, «презумпция авторской датировки» — дело довольно сомнительное. И можно назвать немало произведений, где авторские датировки на холсте, являясь несомненно подлинными, остаются при этом произвольными, поставленными задним числом по памяти или по каким-либо соображениям момента. Так что это аргумент всё же относительный, а не абсолютный, учитывая даже и то, что сам художник с такой датировкой давал её на свою персональную выставку в 1936 году, откуда она и была приобретена в собрание ГРМ. Трудно сейчас реконструировать его резоны, но, оставляя авторскую датировку, ничуть не легче объяснить, почему этот шедевр дореволюционного творчества признанного мастера впервые экспонировался им лишь за три года до смерти. Двадцать лет активной работы, годы славы, широких выставочных возможностей, и никакой попытки показать эту картину — таких «случайностей» не бывает. Таковы были косвенные аргументы. Но в них уже не было большой нужды: весной 1985 года искусствоведы ГРМ невооружённым глазом при особых условиях освещения увидели, что картина была переписана: «Да не просто переписана, — писал Б.Д. Сурис, — а кардинальнейшим образом (вопреки тому, что я утверждал в предыдущем письме). Сейчас на холсте, собственно, две разных картины, одна поверх другой. Ранний нижний слой достаточно чётко просвечивает сквозь позднейший верхний. Справа от нынешней головы проступает другая, записанная. Она была дана в трёхчетвертном повороте вправо и наклонена к ребёнку, точь-в-точь как в „Матери“ 1913 года: взгляд, как и там, обращён к зрителю. Очень близка эта ликвидированная голова, к известному рисунку 1912 года, находящемуся в ГРМ (альбом Ю. Русакова „Рисунки Петрова-Водкина“. М., 1978. № 29), и к самой „Матери“ 1913 года. Отчётливо видны проступающие сквозь новый красочный слой общий абрис головы, косынка, лоб, брови, глаза, нос, на место рта пришелся сучок доски, написанной поверх прежнего изображения. Стоит раз увидеть эту прежнюю голову — и становится непонятным, как её не замечал раньше — она ведь так отчетливо видна! <...>».

Второе, что становится ясным, благодаря тому, что нижний красочный слой во многих местах сквозит сквозь негустой и неплотный верхний, — это то, что первоначально фигура сидела на фоне открытого пейзажа, на зелёном пригорке, с обширным голубым небом и просторными синими (очевидно, холмистыми) далями. В избу она перемещена потом: интерьер написан поверх пейзажа!»

В этом пространном письме от 5 марта 1985 года Сурис высказал ряд дополнительных соображений, частью уже обдумываемых мною, частью не бросившихся мне в глаза: 1. О том, как написан киот в левом углу комнаты — такой едва ли был возможен в крестьянской избе дореволюционной эпохи: «Он подан с известной демонстративностью, с осязательным нажимом даже. Большой иконы в нём нет, только какие-то маленькие, раздетые, с подчеркнутой небрежностью, как-то боком сунутые в пыльный угол, полузаслонённые здесь какой-то скомканной бумажкой и каким-то пузырьком или чернильницей»; 2. Женский тип, на взгляд Суриса, идентичен героине картины «За самоваром» (1926) и довольно близок модели «Работницы» (1925); 3. Колорит «Матери» (ГРМ) иной, чем в работах 1915 года и ближайшие аналогии «лежат дальше во времени — от «Утреннего натюрморта» (1918) к «Цыганкам» (1927) — последнее наблюдение Л.В. Мочалова — и «Девушке в сарафане» (1928); 4. Пейзаж за окном, по Сурису, совершенно тот же, что на рисунке к обложке «Красной панорамы» (1929); 5. Кувшин, изображённый в «Матери» (ГРМ), встречается у художника ещё только раз — в картине «Девушка в сарафане».

Из всего этого, согласно Сурису, напрашивается версия, что в 1915 году художник написал вариант или повторение «Матери» 1913 года, а затем во второй половине 1920-х годов кардинально переработал этот вариант и создал принципиально другую картину, по каким-то соображениям сохранив прежнюю её датировку. Были высказаны соображения о возможном изменении размера и формата холста при переработке, о возможности найти какое-то объяснение её причин в архивных документах и уточнить направленность и характер переработки с помощью технологической экспертизы.

Копию этого письма Сурис отослал и «флагману нашего водкиноведения» В.И. Костину. Параллельно свои соображения о возможной передатировке картины сообщал Костину и я. Находя их вполне резонными, он оговаривался, что в разного рода публикациях должен быть оставлен пока 1915 год, «до тех пор, — добавлял он, — пока Вы не опубликуете где-либо свое открытие; подтверждённое самим художником»⁵ (письмо от 24 декабря 1985 года).

Но то, что В.И. Костин именовал «открытием» оставалось только гипотезой. А говоря о подтверждении самим художником, он имел в виду приведённую в его письме фразу из стенограммы творческого самоотчета К.С. Петрова-Водкина в ЛОСХе 29 марта 1938 года: «„Мать“ 1915 года не существует — теперь она другая». (Письмо В.И. Костина от 20 февраля 1985). Стенограмма эта хранится в секторе рукописей ГРМ, и было нетрудно уточнить контекст этой обнадёживающей строки. Увы, он оказался не столь уж простым и однозначным. Художник рассказывает, как уже в 1920-е годы он писал картины «Смерть комиссара» и «Рабочие»: «Для чего? Для освоения и выяснения себе человека того времени, тех дней, живущего рядом со мной. Кто же он, который сдвинул страну с мёртвой точки. Вот этот анализ событий и поиски типажа и были моей внутренней глубочайшей работой <...>. Вот „Рабочий“, о котором я платонически мечтал (работа находится в Швеции). Как видите, это представление чисто штампованного декоративного рабочего. От него нужно было перейти к живому человеку, который сделал и делает грандиозное дело. Это чрезвычайно трудно <...>. Возьмём мои работы: комиссар — это, в сущности, юноша, который умирает. И трое красноармейцев лучше поняты. Но эта работа начинает развиваться дальше и дальше. За это время пишутся „Матери“, где уж „Мать“ 1915 года не существует — теперь она другая. Женщины у нас в стране — иные. И вот такое изменение предмета, когда количество переходит в качество, чрезвычайно трудно. Чрезвычайно трудно собирать в себе и находить определённую ценность и находить активизирующее современного зрителя явление»⁶.

Из текста можно понять, что речь идет о переработке картины «Мать» 1915 года. Но, если предположить, что кавычки ставились стенографисткой достаточно произвольно, то прочесть его можно иначе: после революции изменился сам типаж, представление о матери стало в новой жизни уже иным. Такое прочтение мало способствует передатировке. Думается, однако, что никакой произвольности здесь не было. Внимательный анализ текста вполне убеждает в том: «Вот „Рабочий“ (в кавычках), о котором я платонически мечтал...» Из контекста ясно, что речь идет вовсе не о прежнем образе рабочего, а о вполне реальной картине 1912 года, оставшейся после Балтийской выставки в музее шведского города Мальмё. Когда же она печатает без кавычек комиссар, то и это не случайно, ибо речь явно не о картине «Смерть комиссара» (1928), а лишь об образе погибшего, которого вспоминают товарищи в картине «После боя» (1923). Только в этом случае понятна и следующая фраза: «И трое красноармейцев лучше поняты...» Ведь в картине «Смерть комиссара» и красноармейцев вовсе не трое, и комиссар совсем не юноша (юношей, напоминающим погибшего из «После боя», он оставался ещё в эскизе этой картины 1927 года, что как раз и указывает на направленность работы над образом). И далее по тексту стенограммы: «За это время пишутся „Матери“ (в кавычках), где уж „Мать“ (в кавычках) 1915 года не существует — теперь она другая». Речь явно идёт о группе картин, посвящённых теме материнства: «Спящий ребенок» (1924), «Утро в детской» (1924), «Материнство» (1925), «Матери» (1926), «Первые шаги» (1927), «Мать с ребёнком» (1927). И все они действительно созданы «за это время», т.е. в промежутке между картинами «После боя» (1923) и «Смерть комиссара» (1928). Это как раз те самые годы, когда, по словам мастера, поиски типажа стали для него «внутренней глубочайшей работой», когда он стремился находить «активизирующее современного зрителя явление». Именно тогда комиссар из юноши превращался в зрелого человека, декоративный рабочий трансформировался в подчеркнуто натуральных при всей своей типизированности пролетариев картины «Рабочие. (Дискуссия)» 1926 года.

Читающему стенограмму становится ясно, что речь во всех случаях идёт не о социальном типе, а о типажах его полотен: художник мыслит не отвлеченно, а зримостями своих картин, он пока-

зывает эволюцию образов от ранних работ к последующим. Именно в эти годы могла быть вполне органичной, вписывающейся в этот ряд, трансформация образного строя картины «Мать» (ГРМ). Кстати, как раз на это пятилетие приходится и создание всех тех работ, с которыми ассоциируется живописно-пластическое решение анализируемой картины: «Работница» (1925), «За самоваром» (1926), «Цыганки» (1927), «Девушка в сарафане» (1928).

Повышенное внимание к теме материнства именно в эти годы легко объяснить биографически: осенью 1922 года родилась дочь Петрова-Водкина, поздний, долгожданный ребёнок. А в 1928 году резкое обострение болезни потребовало на ближайшие годы ограничения занятий живописью. Всё это тоже говорит в пользу указанного пятилетия как наиболее вероятного времени переработки картины «Мать» (ГРМ).

Согласно сообщению Б.Д. Суриса (письмо от 17 июня 1985 года), такой знаток эпистолярного и литературного наследия Петрова-Водкина, как Е.Н. Селизарова, говорила ему, «что с сообщениями о передатировке она согласна и даже можно подобрать, правда, не прямые, доводы творческого и психологического порядка». Но, судя по её выступлению при обсуждении данного сообщения на отчетной конференции в ГРМ, она переменяла свою точку зрения.

В 1986 году пришел срок технологической экспертизы: С.В. Римская-Корсакова провела соответствующие исследования, и Сурис тотчас сообщил его результаты. Из его письма от 14 апреля 1986 года следовало, что Петров-Водкин «взял какой-то старый холст, соскрёб его почти до грунта (во всяком случае до такой неразличимости, что он нам и не интересен), повернул его на 90 градусов и написал на нём несколько укрупненное повторение «Матери» (1913) из ГТГ. Следы старой живописи на верхней кромке. Затем принялся переделывать получившееся: обрезал холст справа и снизу (как мы и предполагали) ... перекрыл пейзаж дощатым интерьером, затем переписывал ещё и ещё; как я писал Вам уже, там на одной шее три головы, на одном холсте — не то 6, не то 7 слоёв живописи».

Тогда же (апрель 1986) пришло письмо от Г.А. Савинова, ответившего на запрос, что, на его взгляд, переработка «Матери» (ГРМ) могла вестись Петровом-Водкиным во второй половине 1920-х годов в Новгородской области: «и пейзаж в окне, и сам интерьер скорее новгородские, чем волжские... Да и образ женщины не столь иконописно-волжский»⁷.

Известно, что в 1926 году Петров-Водкин работал в Шувалово, где, согласно летописи его жизни и творчества, создаёт картину «Рабочие» и «продолжает разрабатывать тему материнства»⁸. Летом 1928 года он работал в деревне «Песочки», где в это время жил его друг художник А.И. Савинов. В этой новгородской деревне он написал картину «Девушка у окна».

В январе 1990 года, благодаря любезному разрешению С.В. Римской-Корсаковой, стало возможным ознакомиться с результатами технологической экспертизы лично. К сообщённому Сурисом добавилось несколько существенных фактов: «самый нетронутый, непереписанный участок — фрагмент с подписью». Сама же подпись «нанесена тонким слоем сажи по просохшему красочному пирогу». Экспертом описан рисунок нижележащей картины: «Фигура ребёнка мало изменена, как и фигура самой матери (изменены незначительно ступни ног ребёнка, положения пальцев обеих рук матери, линии складок юбки, переписана кофта). Серьезнее переработка головы: меняется её поворот, первоначально она была наклонена к младенцу, меняется тип лица»⁹.

Кстати о типе лица. Рентгенограмма показывает одну из нижележащих голов. Тип лица — тот же волжский, — что и у «Матери» 1913 года из ГТГ, но менее идеализированный; лицо более вытянуто и грубовато. Оно наиболее близко типу, намеченному в графическом эскизном наброске лета 1911 года, созданному в Хвалынске (собрание семьи И.Д. Афанасьева, Петербург). В этом, видимо, самом раннем подступе к теме, намечены разом и пейзажный, и интерьерный варианты её решения: нечто вроде детской зыбки и полога над ней, но в открытом пространстве. Как дальнейшее развитие этого мотива, но уже чисто пейзажное, следует рассматривать небольшой живописный этюд «Мать» (1913) из собрания Харьковского художественного музея. Это скорее не этюд, а эскиз

несколько иного, более раннего, чем картина ГТГ, варианта решения той же темы. Можно предположить, что такой вариант существовал и в большем размере. Не исключено, что это и есть та самая «нижележащая картина», поверх которой написан дощатый интерьер «Матери» Русского музея.

Представляется куда более вероятной не последующая переработка варианта — повторения «Матери» 1915 года (зачем бы ему повторять её?), а мучительная доработка предшествующего этой картине, неудавшегося ее варианта. Можно предположить, что первоначальный вариант своим форматом не удовлетворил художника, которому для композиции в пейзаже требовалась горизонталь, дающая больше выхода распахнутому успокаивающему пространству фона. Когда же этот новый вариант прозвучал на выставке, его успех мог подстегнуть живописца довести до завершения и первоначальный вариант. Опыт технологической экспертизы (весь её мировой опыт, по словам С.В. Римской-Корсаковой) свидетельствует о том, что различного рода переделки шли, как правило, именно на ранних вариантах.

На каком же этапе появилась дата — 1915? Об этом приходится только гадать. В.И. Костин, подтверждая справедливость сомнений в этой датировке, заметил, что переписка картины могла быть начата и в 1915 году. Вполне возможно. Но гораздо важнее знать не начало переработки, а время её окончания. Ибо оставлять традиционную датировку довольно странно: за неё только авторская рука, начертанная её на холсте. Против — всё остальное. И прежде всего сам содержательный смысл картины. Она принадлежит к другому семантическому ряду, чем «Девушки на Волге», не говоря уже о других картинах 1915 года.

Если, как уже говорилось, смоделировать единый и целостный «текст» всего творчества Петрова-Водкина, возникает некая последовательность «повествования», закономерность каждого этапа, его внутренняя оправданность и собственно творческими причинами, и запросами конкретной эпохи, и лично-биографическими факторами. Оставление же за нынешним вариантом картины «Мать» (ГРМ) традиционной датировки заставляет предположить явное нарушение логики творческого пути мастера. И, допуская вероятность случайного, почему не допустить вероятность закономерного? И если рассматривать всё созданное художником как некое динамическое целое, то надо ли покушаться на его целостность? Не разумнее ли усомниться в датировке картины, нежели в последовательности поступи художника? Тем более, что, как выясняется, передатировка находится в согласии со всей совокупностью частных наблюдений, касающихся как образного строя картины, так и сопоставительных «притяжений» и «отталкиваний» с полотнами 1910 и 1920 годов.

Абсолютизировать значение каждого из этих наблюдений, конечно же, нельзя, но совокупностью своей они подводят к необходимости пересмотра традиционной мотивировки. Технологический анализ, включенный в общую цепь доказательств, даёт некоторые объективные аргументы в пользу этой гипотезы. И немногие литературные источники в свете указанных фактов тоже становятся подспорьем в передатировке.

Такова реальность. Она требует дальнейшего осмысления, ибо гипотетическую возможность едва ли следует принимать за окончательно утверждённую истину. Но не следует, однако, забывать, что гипотеза — это «рабочая модель истины», один из вероятных путей к ней. Во всяком случае, путь более обоснованный, чем автоматическое следование авторской датировке, утверждённой многократным повторением авторитетнейших наших исследователей.

Гипотеза требует обсуждения. Не исключено, что найдутся какие-то аргументы, напрочь отвергающие её. Что ж?! Давно замечено, что даже и отрицательный результат исследования — тоже положительный результат. Ибо он закрывает ложные пути, развеивает необоснованные сомнения и тем самым опять-таки приближает к истине.

¹ Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970. С. 543.

² А. Л-нь (А. Левинсон). По осенним выставкам... // Искусство: журнал театра, литературы и живописи. Пг.: Изд. М. Городецкий, 1916. № 3. С. 12.

³ См.: Стенограмма творческого вечера, посвящённого К.С. Петрову-Водкину 29 мая 1933 года // ЦГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 1. Д. 107.

⁴ Все цитируемые письма Б.Д. Суриса хранятся у автора данной публикации.

⁵ Все цитируемые письма В.И. Костина хранятся у автора данной публикации.

⁶ См.: Стенограмма творческого вечера-самоотчета К.С. Петрова-Водкина в ЛОСХе 29 марта 1938 года // СР. ГРМ. Ф. 105. Д. 35. Л. 20–22.

⁷ Цитируемое письмо Г. А. Савинова хранится у автора данной публикации.

⁸ Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. Л., 1986. С. 251.

⁹ ГРМ. Отдел технологической экспертизы. 1986. № 91.

Впервые с таким же названием опубликована в сборнике «Художественный текст: Онтология и интерпретация» (Саратов, 1992), затем — в сборнике «Страницы истории отечественного искусства. Вторая половина XIX — начало XX века». Русский музей. Выпуск II. (СПб., 1993).

«...Неутолимая жажда театра» *

*** Конференция в Казани, 1990; Саратов: Волга, 1992. № 4;
Советское искусство 1920-х годов: сборник.
Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1992.**

«Даже если оригиналы практически не сохранились, а те, что когда-то существовали, не фиксировались, если изобразительные материалы — фотографии, репродукции, зарисовки — крайне скудны, а литературные и мемориальные источники дают лишь фрагментарное, отрывочное представление ... то и в таком случае следует попытаться воссоздать то или иное явление искусства хотя бы в общем и приближённом виде».

Если принять эту методологическую рекомендацию известного искусствоведа Г.С. Островского, многократно и успешно подтверждённую собственной его практикой, тогда доступными для всестороннего исследования становятся многие явления художественной жизни прошлого, растворившиеся почти бесследно в общем ходе движения отечественной культуры. К числу именно таких можно отнести мотыльково-короткую жизнь саратовского театра «Арена Поэхма».

Многие саратовские художники, чьё творческое формирование пришлось на самое начало 1920-х годов, охотно вспоминали спектакли и диспуты «Поэхмы», но скорее лишь тогдашние свои эмоции — или безудержно восторженные, или резко негативные, или сдержанно-иронические. При этом никто из них, тогдашних зрителей, не мог сколько-нибудь внятно объяснить, что же именно происходило в театре.

Очевидно первое известие о рождении нового театра — извещение о нём в газете «Известия» («Известия Саратовского Совета рабочих и крестьянских депутатов и губкома РКП(б) от 18 декабря 1921 года), составленное, вероятнее всего, его создателями.

Шесть дней спустя та же газета печатает разгромную рецензию Зиновия Чагана «Пощёчина», посвящённую первым выступлениям «Поэхмы». Написанная в форме эссе, раскованная и эмоциональная, она не даёт сколько-нибудь ясной картины происходящего на сцене. И всё же рецензия эта сразу же вводит в проблематику тогдашних шумных художественных споров, в которые активно включилась «Поэхма». Резкое неприятие Чаганом первых выступлений нового театра не лишает его рецензию известной объективности и сочувствия к поставленным «Поэхмой» задачам. Задачам, а не результатам! Рецензию эту стоит привести полностью как свидетельство настроений отнюдь не самой консервативной и косной части зрителей.

«Арена Поэхма». «Арена поэтов, артистов, художников и музыкантов. Арена — рынок кривляний, швыряний из стороны в сторону, скачков, полуцирковых, полубалаганных приёмов и трюков».

Что это?

Театр заявляет: «К чёрту эстетику, гниль, вонь старых театров... Всё искусство, теперь существующее, это... кишечник... кишечник... уборная...»

— Слова? Где найти те слова, — словно хочет крикнуть Юстицкий, руководитель «Поэзмы», — чтобы доказать грязь и мерзость во всём тленном, старом.

Выгибается. Машет руками, показывая свою спину публике, на которой красуется красное пятно. Ещё раз пятно, потом опять пятно публике, ещё раз пятно...

Нелепица? Нет, не моя это нелепица. К пятну есть заявление мудрое: «костюм наш несовершенен. Эта нашивка наглядно рисует и дополняет форму спины...»

Простите. Надо говорить ведь о самом театре. Но что о театре? Что об арене? Ведь тут должна зайти раньше речь о самих этих понятиях: что такое театр, что такое арена.

А репертуар?

Вот сидит один из актёров (быть может, поэт или художник, а то музыкант?) на авансцене и демонстрирует работу самой «Поэзмы»; проходит по сцене художник Юстицкий. Мажет чёрной краской по листу белой бумаги. Уходит. Потом ещё кто-то проходит по сцене, шатаясь, разучивая свою роль. По-кошачьи пищит и мяукает. И всё в этом дуэте. Скучно бессмысленно. Это работают так в одиночку артисты «Поэзмы». Дальше толпа сумасшедших людей выбегает на сцену, звонит, горланит, беснуясь, топает дико ногами.

Что это? Крайнее течение искусства? Что за бесстыдство? Какая наглость, надо сказать...

— Пощёчина! — Так кто-то заметил мне в коридоре, определяя роль и значение «Поэзмы».

— «Поэзма» всем старым театрам шлепок звонкий, пощёчина, — мне говорили.

Позвольте: если выйти из городского театра после пьесы «Когда заговорит сердце» и бухнуть головой в сугроб или стать на руки вверх ногами, это будет новым искусством? Его крайним течением? Щелчком и пощёчиной по сгнившему старому репертуару?

Гении! Ведь зал не смеётся, он равнодушен, холоден ко всем трюкам, приёмам, остромам и кувырканиям на сцене. Почему? Потому, что арена «Поэзмы» скучна, бесталанна, суха. Чепуха — вся арена.

Реклама. Вовсю себя сам афиширует и рекламирует новый театр. «Осанна, осанна новаторству!.. Хвала великому!» — несётся с подмостков себе же. Это гадко, нечистоплотно: вы раньше дайте...

Новое! «Поэзма» хочет создать что-то новое. И колотится головой о подмостки, шлётся и брыкается, ездит верхом на палочке («пусть зритель видит коня»).

Достоинство. Оно есть у «Поэзмы». Она не имеет шарманочных сальностей, «потешных» вульгарностей. Есть бессмыслица, но не грязь.

Хорошо. Это нужно помнить и знать, когда речь заходит о том, чтобы «Поэзму» закрыть. Прежде пришлось бы закрыть «Потешный», театр «Карла Маркса» и пр.

Ещё слово. Валять дурака не искусство. Не левое и не правое.

— Тут пахнет рубашкой смиренной, — бросил кто-то в антракте.

Верно заметил».

Рецензия эта цитируется целиком, ибо она легла в основу шумного диспута в помещении этого театра 26 декабря 1921 года. К сожалению, газетный отклик на этот диспут (28 декабря) принадлежит перу того же З. Чагана, а потому трудно быть уверенным в его объективности и полноте информации. Тем более что автор всё свёл к столкновению здорового пролетарского инстинкта масс (двое рабочих) и вялой, во всём сомневающейся интеллигентской рефлексии (студент, защищающий «Поэзму»). Но более всего Чаган говорит о собственных своих ощущениях, о собственных раздумьях над судьбами искусства в годину революционных бурь, достаточно далеко уносясь мыслью своей от конкретного предмета разговора. И только под конец, словно спохватившись, возвращается к предмету диспута, вынося свой беспощадный приговор: «„Поэзма“. Она отвергает, бичует, клеймит много старых театров, называя их гнидами. Но сказать хочется: И „Поэзма“... как и все гниды, умрёт своей смертью естественной».

В общих чертах понятно, что более всего раздражает рецензента: отчётливо выраженное гаерское начало, налёт эпатажной развязности, надсадные потуги на остроумие. Было ли это в выступлениях «Поэзмы»? Видимо, да. Дошедшие до нас воспоминания участников этой театральной

затеи подтверждают это. В октябре 1971 года, отвечая на мой запрос, живописец Тимофей Лякин писал из Ленинграда: «Был организован театр „Поэхма“. Поэт — художник — актёр — музыкант. Директором был Юстицкий. Художники — мы все были художники и писали декорации: Юстицкий, Симон, Загоскин, Поляков Костя и я, Лякин. Ставили оперу „Евгений Онегин“. Переделанная каким-то поэтом, фамилию не помню. А также и музыка была переделана композитором, тоже фамилию не помню. Я, Лякин, пел Ленского, была афиша громадная. Написано: выступает в роли Ленского Актёрщик Тимофей. Роль Трике исполнял Поляков Костя, ныне живёт в Москве, имеет от роду больше 80 лет. Остальные участники все умерли. Жаль, что мы поздно вато за дело взялись».

Лякин ошибался: умерли не все. Жив был ещё тот самый поэт, переделавший «Онегина», — Г.Б. Пузис. Да и умершие успели записать, что вспомнилось. Даниил Даран (Д.В. Райхман) оставил свои «Воспоминания о Саратове», где немало места уделено «Поэхме».

«Молодые поэты, художники, музыканты объединились в группу, которую назвали „Поэхмой“ <...> Главный постановщик и директор театра был профессор Саратовских художественных мастерских Валентин Юстицкий, режиссёр театра поэт. Шатров, дирижёр оркестра, состоявшего из трёх музыкантов, был Шепер, администратором был я.

На небольшой сцене начались репетиции „Евгения Онегина“, причём произведение было искажено до неузнаваемости нашими юмористическими импровизациями. <...>

Спектакль начинался так: на сцене Ларина варит варенье и поёт: „Сварю варенье вишнёвое, а ты подливку к пирогам“.

В сцене письма к Онегину Татьяна сидит голая в ванне, держит перед собой письмо и поёт: „Я милого узнаю по походке, он ходит в рыжем парике“. И заканчивает: „Ты лети, письмо, лети, только хвостиком верти“. На Ленском (играл художник Тимофей Лякин) были чёрный фрак, белые штаны, жёлтые высокие сапоги, на которые надеты блестящие галоши, а на шее болталась верёвка с привязанным на конце самодельным моноклем.

Дуэль изображалась так: Ленский, шурясь, смотрит вдаль, в это время вбегает Онегин и кричит: „Ах, Ленский, вот он где, собака, лови его, робя, сейчас начнётся драка“. Оркестр в это время играл арию Ленского во время дуэли.

После спектакля устраивался дивертисмент, где выступали все участники труппы. Профессор Саратовских мастерских Константин Поляков изображал дрессировщика в цирке. Выходил он в чёрном сюртуке, в цилиндре и с большим хлыстом. Остановившись на середине сцены, он снимал цилиндр, расхаживая, щёлкал три раза хлыстом, как бы гоня лошадь по арене, и уходил со сцены.

Изо дня в день сборы уменьшались, недовольная публика, ругаясь, требовала деньги назад, новых пьес не было, и театр пришлось закрыть. Остались большие долги, которые надо было покрыть, разложив убытки на участников этого прогоревшего театра. Сидя однажды на лавочке в саду Липки, прогоревшая труппа вспоминала свои печальные дела, и кто-то, подтрунивая, говорил Полякову: „Ну как, Костя, помнишь, хорошо быть дрессировщиком в цирке: вышел на арену, цилиндр снял, поклонился три раза, кнутом щёлкнул, а теперь 50 рублей из кармана фить!“»

Генрих Борисович Пузис — один из инициаторов рождения «Поэхмы» и активнейший участник всех её начинаний — на склоне лет подготовил для «Театральной энциклопедии» краткую заметку, посвящённую этому театру. Она не была опубликована, но сохранилась машинопись с авторской правкой и сокращениями. Она достаточно информативна и аналитична: пишет человек, своей профессией считающий эстетику, а главное — стоявший у истоков театра. Быть может, иные сведения, сообщаемые им, нуждаются в уточнении и перепроверке (особенно это относится к упоминаемым участникам представлений и диспутов), но более полных и точных сведений о «Поэхме» получить, видимо, уже никогда не удастся. А потому заметка Г.Б. Пузиса, наряду с печатными откликами 1921—1922 годов, обретает значение первоисточника.

«„ПОЭХМА“ — театр объединения поэтов, художников, музыкантов и актёров в Саратове, возглавлявшийся коллегией в составе: художники — В.М. Юстицкий (председатель), Н. А. Суворов,

литераторы — Г.Б. Пузис (зам. председателя), В.Н. Аверьянов, актёры — Вс.А. Шатров (зам. председателя, гл. режиссёр), К.П. Шиловцев, клоун — А.А. Комарро, музыканты — Л.А. Шепер, Е.Б. Райхман. Театр открылся осенью 1921 года и работал через день в кино „Мурава“. По понедельникам проводились дискуссии по творческим вопросам и о путях развития советского искусства, собиравшие переполненный зал. Объединив саратовскую художественную и студенческую молодёжь, вобрав также состав демобилизованного после гражданской войны передвижного красноармейского театра во главе с Вс. Шатровым, театр „Поэзма“ вызвал оживлённые споры и подвергся особенной критике со стороны деятелей пролеткульта.

Театр „Поэзма“ был задуман как арена поиска новых зрелищных форм, синтезирующих театр, цирк, эстраду, музыку и выставки изобразительных искусств при объединении зрительного зала и фойе со сценической площадкой. В работе «Поэзмы» использовались советы и указания В. В. Маяковского и В.В. Каменского... Большое место в создаваемом новом репертуаре занимало пародирование традиционных театральных форм.

В объединение „Поэзма“ и его труппу входили также: — литераторы — Е. Рашкович, Кл. Львова, Я. Трахтман, Ф. Давыдов; художники — К. Поляков, Т. Лякин, Е.В. Егоров, В. Сидоренко, А. Арапов и др.; артисты — Н. Боголепов, А. Далин, А. Кладо, Н. Канарская, И. Лужанский, М. Светухин, Н. Смирнов, Т. Дмитан, И. Троицкая, В. Тален, И. Раевская, Н. Стадницкий, С. Шиловцев и др. На „гастролях“ выступали поэты Михаил Зенкевич, Василий Каменский, Пётр Скосырев, клоун П. Кольпетти и др. Наибольший успех имели Н. Стадницкий (Евгений Онегин), Т. Лякин (Ленский) в пародии „Евгений Онегин“ (текст Г. Пузиса) и Т. Дмитан (роль Музы) в обзрении „Поэт, банщик и Муза“ (текст Г. Пузиса); обе постановки Вс. Шатрова и В.М. Юстицкого. Оживлённую дискуссию вызвал также «шумовой оркестр» под управлением В.М. Юстицкого и постоянно действовавшая в фойе выставка картин „Обмоху“ (объединение молодых художников). <...>

В диспутах „Поэзмы“ участвовали также: писатели — Л.Н. Гумилевский, Вс. Архангельский, А. Мухарёва, М.Н. Зенкевич, Зин. Чаган, артисты — Д.Н. Бассальго, И.А. Слонов, Г.Н. Несмелов, Ц. Руник, преподаватели театрального техникума Н.М. Архангельский, А. Словоохотов, Г.А. Левин, А.М. Роом, Н. Вальдман и др.

Из-за недостатка средств „Поэзма“ создала и поставила только три программы, и в конце 1921 года театр закрылся. Вскоре уехавший в Москву поэт В.Н. Аверьянов (впоследствии автор пьесы „Золотая сковорода“ и др.) писал: „...я склонен думать, что арена „Поэзма“ была не намного хуже «Мастафора» Форергера. Недаром она мало жила“.

В списке литературы Г.Б. Пузис приводит лишь статьи З. Чагана, в которых, по его словам, «отрицался поиск театральных условностей». Трудно сказать, почему из памяти автора заметки выпали посвящённые «Поэзме» публикации в другом саратовском издании той поры: журнал «Культура», 1922, № 1 (январь). Между тем на страницах этого издания «Поэзма» поминается неоднократно. И в информационной заметке, извещающей разом об открытии и закрытии театра («Постановлением правления Рабиса и художественного отдела „арена“ после нескольких представлений была закрыта»), называющей в числе руководителей театра художников Юстицкого, Райхмана (Д. Дарана), Е.В. Егорова, Полякова, поэтов Аверьянова и Генриха Пузиса, режиссёра Шатрова (в тексте — Шаров. — Е.В.), указывающей на частоту представлений («Каждый вечер два сеанса, как в „Потешном театре“») и даже входную плату — 10 тысяч рублей.

Наиболее развёрнутый отклик на представления и диспуты «Поэзмы» дал в том же журнале рецензент, скрывшийся за псевдонимом Нил. Адмирари. Его статья «Осколки культуры» посвящена двум сродным начинаниям в театральной и художественной жизни города: «Поэзме» и открывшейся в январе 1922 года «Голубятне» — «ещё одном предприятии «потешного» типа» (С. 15), организованном А. Роомом при участии С.Е. Неделина и ряда актёров Городского театра. Опытный театральный рецензент Нил. Адмирари (Н.М. Архангельский — ?), явно далёкий от пролет-

культуровских установок, на которые обиженно ссылается Г.Б. Пузис, дал беспощадно ироническую оценку обоим театрам:

«В декабре, в помещении б. „Муравы“, открылся театрик под загадочным названием „Поэхма“, каковое загадочное название было расшифровано после первого же „сеанса“. Доверчивый зритель, заплатив за билет 10 000 руб., уходя со спектакля, кратко резюмировал своё впечатление:

— Эх-ма!

А более ворчливые, ничем не довольные, ещё добавляли:

— Чтоб вас распузило!

Беспристрастие, однако, требует сказать, что „поэхмисты“ тут менее всего причинны: вольно же быть столь доверчивым — и, ежели написано „Поэхма“, — то думать, что за этим скрывается Мейерхольд или Таиров...

Впрочем, виноват: Таиров с Станиславским здесь были объявлены „факельщиками театра“ — о чём красовался на раме портала анонс; „часовыми“ же искусства, стоящими „на страже“ его — о чём гласил другой анонс — оказались вместе с Мейерхольдом, — Юстицкий, Поляков, Шатров, Малевич и Пузис... Мейерхольд и Пузис — это неожиданное сопоставление имён звучало настолько занимательно, что уже само по себе должно было доставить „Поэхм“ успех...

Однако успеха не последовало: не помог даже Мейерхольд, подпираемый „Генпузом“ (сокращённое Генрих Пузис самим обладателем этой фамилии): уже на втором представлении публички было меньше, чем исполнителей: удручающая бездарность, крикливая реклама, самореклама и взаимнореклама, скандалы на „диспутах“ и «карнавалах» привели к тому, что постановлением правления Рабиспроса и Художеств. Отдела „Поэхма“ была закрыта.

Лично я против закрытия: пусть бы хвастуны с этой «арены» доказали на деле свою жизнеспособность. Я убеждён, что „Поэхма“ умерла бы в самом непродолжительном времени естественной смертью. Теперь же „Поэхма“ оказалась в положении гаршинской ящерицы: на пыльной дороге прохаживая отдала ей хвост, а она потом хвасталась, что пострадала за убеждения...»

Массовое самозарождение и быстрая смерть множества подобных театриков необъяснимы вне реального социокультурного контекста, в котором они возникали и жили.

Прежде всего надо сказать о «повальной театромании», характерной для этих суровых годов. Она началась ещё в предреволюционную пору: «Вообще, театральность есть эпидемия наших дней», — писал Александр Бенуа в 1916 году. Революционная буря и трагедийность гражданской войны эпидемию эту только усугубили: «Повсюду, на всём протяжении Республики — великая, неутолимая жажда театра, театральных впечатлений, и жажда эта не только не убывает, но всё увеличивается в силе. Из забавы немногих театр стал потребностью всех», — свидетельствовал авторитетнейший театральный критик, сложившийся задолго до Октября, — Николай Эфрос. И ещё одно его признание: «Вряд ли можно указать ещё другую эпоху, в которую театр занимал бы такое исключительное место в жизни народа, входил бы такую существенную часть в его жизненный обиход, как сейчас в России. Вряд ли когда был так широк театральный разлив».

Его свидетельства относятся не только к жизни столичных городов. Саратов, бывший и до революции одним из самых театральных городов страны, сохранил и развил эту традицию в 1920-е годы. Уже в 1918 году на страницах местной прессы прозвучал призыв: «Театральное искусство нужно сделать гибким, неотъемлемым элементом жизни. Театральность нужно внести во все жизненные переулки и закоулки». Любопытно, что призыв этот сформулировал не режиссёр или актёр, а художник, художник, органически связанный с театром, Михаил Арутчев. Летом 1919 года он принимал участие в создании и спектаклях «Театра лубочной драмы и комедии, сатиры, кукол и петрушки», столь же эфемерного, как «Потешный театр», «Арена Поэхма» или «Голубятня».

Театр меньше других искусств пострадал от мучительных социальных судорог эпохи, и более того, он получил неожиданно некие новые импульсы для своего развития. Так было, по свидетельству современников, и в Саратове. В журнале «Художественный Саратов» (1922, № 2) была опубли-

кована редакционная заметка «Художественные перспективы Саратова», подводящая культурные итоги первого революционного пятилетия. В ней говорилось буквально следующее: «Революция отвлекла от художественного творчества многие ценные силы, но она же дала толчок оставшимся и жизнь новым. Наиболее живучим и устойчивым оказался театр. Революционные бури не только не причинили ему ущерба, но, напротив, подняли его энергию до небывалого напряжения. И Саратов покрывается сетью театральных предприятий и создаёт несколько солидных театральных дел, наконец, даёт высшие театральные мастерские». Правоту этого утверждения можно доказать великим множеством конкретных примеров. Но перед нами сейчас иная задача: с одной стороны — на примере «Поэхмы» понять причину возникновения театральных начинаний, которые трудно отнести к числу «солидных», а с другой — на том же примере показать меру и степень участия в них художников-живописцев.

В заметке Г.Б. Пузиса не случайно говорится о «пародировании традиционных театральных форм». Эта черта была, как говорится, в крови у времени: театр чутко реагировал на кардинальное изменение традиционных форм жизни: «Где вы, старинные хоромы, / Сады напудренных княгинь? / Вас раскидали буреломы / Разгромыхавшихся годин», — писал в отрывке из поэмы «Театр» один из участников вечеров «Поэхмы», поминаемый Пузисом поэт Пётр Скосырев. Ещё саркастичней к персонажам отжившего театрального репертуара в эти годы другая саратовская поэтесса, тоже, если верить Пузису, участница диспутов «Поэхмы» — Антонина Мухарёва: «Что же делать с Коломбиной И с Пьеро? С мечтою старой? / Надоели эти штуки... / Коломбина, — та торгует керосином. / А Пьеро? Он по базарам / Продаёт худые брюки / И покупает».

К началу 1920-х годов наметился также поворот от жёсткой заданности агитационного театра самых первых лет революции. Время, когда, по слову современного исследователя, «абстрактная лозунговая революционность была театральным стилем» (М. Туровская), уже прошло. От агиток устали, их воздействие утрачивало свою силу. Пора митингов в театре осталась позади. А. Таиров не случайно иронизировал: «агитационный театр после революции — это всё равно, что горчица после ужина». Наиболее чуткие деятели театра осознавали психическую усталость зрителей, их инстинктивную тягу к весёлому жанру, к раскованной и импровизационной шутливости стихии. На страницах саратовской прессы об этом писал местный литератор С. Полтавский: «После взрывов и потрясений революции мы не можем не ощутить в себе желания выпрямиться, расправить члены, восстановить гибкость мускулов, обрести опять способность громкого — пусть даже грубого, «нутряного» смеха». Именно эту потребность в проявлении «нутряного», если не утробного, смеха и призваны были удовлетворить театры типа «Поэхмы». Здесь смех, дерзкий до разнузданности, служил ироническим коррективом пафосному утверждению порыва в неизведанное грядущее. «Вся страна — чудовищные плечи и огромный занесённый шаг», — скандировал в своём стихотворении той давней саратовской поры будущий выдающийся советский историк А. Манфред. В постановках сатирических театров была оппозиция этой фанатической устремлённости. Здесь было то, что Абрам Эфрос именовал «фрондёрством богемы», задорной экстравагантностью». Достаточно вспомнить ещё один театрик тогдашнего Саратова, ненадолго пришедший на смену закрытым, — ТЭП (Театр эксцентрических представлений), возглавляемый П. Роомом. Одна из постановок ТЭПа «Прекрасная Елена» (современный текст Г.А. Левина), а в числе персонажей: Губисполком (Агамемнон), Губпрофсовет (Калхас), Губвоенкомат (Ахилл), Предместкома (Орест). Очевидно, потребность в грубоватой комедийности, в насмешливом снижении возвышенного была повсеместной, как повсеместной была и стихийная тяга измученных жизненными тяготами людей к зрелищам, к театру. Только одно, но характерное и близкое свидетельство: буквально в те же дни, когда заявила о себе «Поэхма» (20 декабря 1921 года), в соседнем волжском городе — Самаре было опубликовано стихотворение Ивана Ковалёва, рисующее картину этого удивительного явления:

«Мороз. Густеют нищих кадры. / Базары, улицы шумны. / Пусты читальни, но театры, / Наоборот, полны, полны». И далее: «Желудок пуст, театры полны!»

Несколько слов о месте и роли художников в подобного рода театральных начинаниях. С самого начала 1910-х годов шло неуклонное возрастание роли художника в театре. Тяга режиссёрствовать в театре проявилась у многих живописцев ещё в дореволюционное время. Не иллюстрация режиссёрского замысла, а собственная постановочная идея — вот чего добивались передовые театральные художники той поры. Не случайно заговорили о засилье живописцев в театре. Но к концу 1910-х годов самые смелые сценические эксперименты казались художникам уже недостаточными: «Теперь художники желают взять на себя ответственность за строение всей театральной организации», — прокламировал в «Вестнике театра» (1921, № 80/81) Георгий Якулов. А на страницах саратовской прессы литератор А.Д. Скалдин ещё весной 1919 года рассуждал о борьбе художников и режиссёров за право главенствовать в театре. В местных газетах встречаются упоминания о театрализованных вечерах, организуемых художниками, об их активном участии в диспутах по проблемам современного театра. На одном из таких диспутов почти за год до открытия «Поэхмы» местные авангардисты живописец Валентин Юстицкий и скульптор Антоний Лавинский, если верить журналисту, «совершенно отрицали теперешний театр и говорили о будущем — «беспредметном» — театре». Речь шла о том прежде всего, чтобы театр литературный, театр звучащего слова превратить в театр-зрелище, где по необходимости роль художника должна была стать определяющей. Но в случае с «Поэхмой» речь идёт не только и не столько о сценографии: о ней попросту ничего не известно. Речь о стремлении художников режиссёрствовать и актёрствовать, речь о привнесении в это театральное начинание внесценических форм спектакля-действия театрализованных вечеров, цирковой эксцентриады, любительской пантомимы. Даже поминаемый Пузисом шумовой оркестр, выступавший на «сеансах» «Поэхмы» и вызвавший, по его словам, «оживлённую дискуссию», был организован двумя живописцами — В.М. Юстицким и К.Г. Поляковым. «Постоянным дирижёром и композитором был Юстицкий, — вспоминает одна из участниц оркестра Муза Александровна Егорова (Троицкая). — В число исполнителей входило много учащихся Художественного института, в том числе и я (единственная девочка). Мне надевали мужской пиджак, котелок, на щеке рисовали чёрный треугольник. Так же старались театрализовать свои костюмы и другие участники, например, Ал. Арапов нашивал себе на штаны красные заплатки. Инструментами служили звонки, палочки, гармошки, автоматические гудки, мётлы и всё, что могло шуметь, звенеть, стучать. В мою роль входило также несколько реплик в симфонии «Утро большого города». Вторая симфония, пользовавшаяся большим успехом, — «Паровозная». Такое преобладание художников в шумовом оркестре, видимо, было причиной тому, что в своей заметке Г.В. Пузис числит молодых живописцев — В. Талена и саму М., а не И. Троицкую в числе артистов труппы «Поэхмы». По существу же, почти все художники «Поэхмы» и выступали в актёрской роли. Такое переплетение ролей, такое стремление к объединению усилий представителей различных искусств — тоже характерная примета эпохи. Достаточно вспомнить чуть более ранние — киевский «ХЛАМ» — художники, литераторы, актёры, музыканты или поминаемый Аверьяновым московский «Мастафор» — мастерская Фореггера, где в качестве художников подвизались С.И. Юткевич и С.М. Эйзенштейн.

И последнее: о краткости существования «Поэхмы», как, впрочем, и всех театриков этого типа в Саратове. Все они были порождением начинающегося нэпа, который «был благоприятен для всевозможных „малых форм“» (М. Туровская). Идеологические гайки, до отказа завинченные в эпоху военного коммунизма, начали заметно ослабевать. И немедленно во все щели стал пробиваться в искусство потеснённый суровой серьёзностью митинговых призывов частный быт. Более того, реабилитация личных чувствований приобретала порой нарочито вызывающий, эпатажный характер: «Дайте мне в любовники аллигатора, / Я хочу любить только сутки», — писала на страницах саратовского альманаха «Гавань», изданном ОХНИСом — объединением художников

нового искусства, — в 1922 году Елена Рашкович, указанная Пузисом среди участников «Поэхмы». В условиях Саратова эта эпатажность была заведомо обречена.

Ранний этап нэпа в голодающем Поволжье имел свои особенности в сравнении с другими регионами страны. Тот же Зиновий Чаган, обличающий «Поэхму», незадолго до того опубликовал статью о музее голода, открывшемся в Саратове, призывая «проклясть сытость чрезмерную и умеренную, если есть смерти голодные». А на страницах журнала «Культура», где публиковалась рецензия на спектакли «Поэхмы» и «Голубятни» («Осколки культуры»), напечатана статья Н. Михайлова «Пляска смерти», где автор сопоставляет «ледянящую сердце явь» голодающих уездов с относительно сытым сонным забытьём саратовских обывателей: «Многочисленные кафе, — пишет он, — шумят если не нарядной, то сытой публикой... Саженные разноцветные афиши: бал-маскарад, кабаре, танцы до 5 часов утра... Ряды бывших лихачей, до сих пор не утративших извозничьего „шика“, вытянулись по Никольской против Консерватории. Яркий фонарь освещает подъезд „Поэхмы“, где кувыркаются, гаерничают, свищут и восхваляют друг друга оголтелые люди... Театры собирают многочисленных зрителей, трепетно ждущих, „когда загорится сердце“, или гогочущих от Менелая, колошматящего валенком „античных греков“ из „Прекрасной Елены“. Людской муравейник, собранный на пространстве нескольких кварталов, освещённый потоками электрических фонарей, — шумит, копошится, кушает, флиртует, хохочет, веселится... Это центр, даже не центр, а центрик, огромного голодающего района. За периферией этого „центрика“ — мрак, голод, ужас...»

Автор статьи говорит о вымирающих сёлах, о трупах, валяющихся прямо на улицах, о детях, питающихся отбросами, о случаях людоедства и трупоедства. На этом «фоне» забавы «Поэхмы» казались вызовом. Театр закрыли. Любопытно другое: мемуаристы говорят о естественной смерти «Поэхмы». Видимо, она должна была вскоре наступить. Очевидность близкого самороспуска быстро выдохшегося театра затемнила в памяти бывших поэхмистов начальственный запрет. Как верно отметил рецензент из «Культуры», в этом не было особой нужды. «Поэхма» не сыграла той роли в обновлении сцены, на которую она без особых на то оснований претендовала. Она осталась лишь кратким эпизодом в истории советского театра. Но для понимания художественной ситуации Саратова начала 1920-х годов этот эпизод значим и важен.

Работа В.А. Никольского над книгой «Творческие процессы В.И. Сурикова» (саратовский период) *

* Суриковские чтения: сборник материалов. Красноярск, 1988—1991.

Имя Виктора Александровича Никольского (1875—1934) хорошо известно исследователям творчества В.И. Сурикова. Это один из первых биографов великого русского живописца, высказавший немало интересных наблюдений о его творческом методе, которые со временем стали расхожими, как бы утратившими своё авторство. Он ввёл в научный оборот ряд писем мастера, которые очень часто цитируют, забывая указать первоисточник. Некоторые были адресованы лично ему, он был их публикатором и комментатором (См.: Искусство, 1925. № 2). Знакомство Никольского с Суриковым состоялось в самом начале 1890-х годов. В это время окреп интерес совсем ещё юного Никольского к проблемам изобразительного искусства: в 1889—1890-е годы он посещал вечерние классы Строгановского училища. Первоначально их знакомство носило сугубо бытовой характер: Никольский позировал живописцу «для одной из фоновых фигур¹ картины «Исцеление слепо-

рождённого», они вместе музицировали на двух гитарах. Но с этой поры, если верить биографу Никольского, он «убеждённый суриковец»².

В начале 1900-х годов начинается становление Никольского как художественного критика и историка русского искусств. Его интерес к национальной самобытности отечественного искусства закономерно привёл к изучению творчества национальнейшего русского живописца. В 1910-м году он публикует книгу, посвящённую жизни и творчеству Сурикова. Подготовка этого издания стимулировала переписку с художником. Именно тогда в письме Никольскому появилась бесконечно цитируемая фраза Сурикова: «Идеалы исторических типов воспитала во мне Сибирь с детства» (письмо от 21 декабря 1909 года). Суриков сообщил Никольскому немало автобиографических сведений, объяснил своё отношение к работе на заказ, даёт оценку и исследовательской беллетристике молодого литератора: «Я читаю Вашу „Разиновщину“, — пишет он Никольскому 7 января 1910 года. — Очень много верного. Хочу Вам сообщить: не читали ли Вы „Красноярский бунт 1695-го года“ в „Журнале Министерства юстиции“ май или июнь 1901 года, там и предки мои участвуют. Интересно для Вас по бытовым описаниям». (Суриков дважды ошибся: речь явно идёт о статье Н.Н. Оглоблина в «Журнале Министерства народного просвещения». 1901. №5 (май). Впервые на это указал сам Никольский при публикации суриковских писем в 1925-м году).

Он же рассказал о переписке Сурикова со Стасовым по поводу статьи Оглоблина, о мечте маститого критика, чтобы Суриков «вздумал сделать картину какого-то момента этих сибирских событий». При этом Никольский добавляет: «Надо заметить, что, Суриковым такая картина была задумана, и в семье сохранилось несколько первоначальных набросков её композиции»³. Исторические публикации В.А. Никольского «Народные движения в России. Семнадцатый век. Стенька Разин и Разиновщина» (СПб., 1909) тематически перекликались с полотнами Сурикова, и это обостряло его интерес к творчеству прославленного живописца. Он остался у Никольского пожизненным. В майском номере журнала «Вестник Европы» за 1916 год был помещён написанный им некролог «Василий Иванович Суриков». Его монографические очерки о художнике выходили в 1918, 1923 и 1925 годах.

В 1923 году Никольский стал членом ГАХН — Государственной академии художественных наук. С 1924-го он заведует там подсекцией декоративного искусства секции пространственных искусств. В архиве Третьяковской галереи сохранился протокол заседания Суриковской комиссии, созданной при ГАХНе, о решении издать альбом репродукций суриковских картин с текстом В.А. Никольского. (Заседание 13 ноября 1925 года). А 19 марта 1926 года Никольский выступал на вечере памяти Сурикова с докладом «Суриков как художник толпы». 7 мая того же года он становится заведующим Кабинетом Сурикова в ГАХНе. Его доклады: «Юношеские рисунки Сурикова» и «Художественные образы „Боярыни Морозовой“», судя по откликам и переписке той поры, привлекали к себе внимание исследователей. Они свидетельствовали об углублении его интереса к творческому наследию художника, об отходе от биографического описания ради собственно искусствоведческого анализа. На заседании кабинета по изучению творчества Сурикова и Комиссии по изучению живописи секции пространственных искусств ГАХНа 2 и 17 декабря 1926 года Никольский зачитал доклад «История композиции „Боярыни Морозовой“», продолжающей работу в избранном направлении. Публикуя переработку этого сообщения в журнале «Искусство» уже в 1927-м году, Никольский специально оговаривается, что оно является «частью находящегося в работе исследования, посвящённого творческой истории «Боярыни Морозовой вообще»⁴.

Работа эта была внезапно прервана: весной 1928 года Никольский был арестован и после недолгого сидения в московской Бутырской тюрьме, оказался в иркутском губизоляторе специального назначения, откуда должен был быть этапирован в город Киренск.хлопоты жены и влиятельных друзей смягчили его участь 27 июля он был отчислен из Киренского этапа, получив свои «Минус шесть», 24 августа освобождён из-под стражи, а затем отправился в трёхлетнюю ссылку в Сара-

тов. Три года поражения в правах — наименьшее, что ожидало без вины виноватого литератора. Время было по слову Анны Ахматовой «ещё вегетарианское», а до более кровавых времён ему дожить было не суждено: тюрьмой и ссылкой его здоровье было подорвано, и в 1934 году он скончался в Ялте, куда поехал для лечения и отдыха. В.А. Никольский прожил в Саратове с 8 сентября 1928 года до 8 сентября 1931. Ещё по дороге из Иркутска в Казани к нему присоединилась жена. С большим трудом они нашли квартиру в пригороде Саратова. «Домик, где они поселились, — писал биограф, — находился в новом посёлке в пяти километрах от Саратова по трамвайной линии, По зимам он заносился снегом, и их маленькая комнатка с замёрзшими окнами напоминала избушку Меньшикова в Берёзове любимого им Сурикова»⁵.

Вынужденная изоляция не сломила В.А. Никольского, привыкшего быть в центре духовной жизни столичных городов. Он упорно искал контактов с художниками и искусствоведами. Вёл активную переписку пытался посылить продолжить прерванную работу, найти какие-то занятия по новому своему положению, не терял надежды на скорое изменение своей судьбы. Уже в иркутском специзоляторе он избавился от шока, вызванного беспричинным арестом и пребыванием в Бутырках. В письме к своему приятелю, известному скульптору Владимиру Николаевичу Домогацкому среди описаний тюремного быта и мелочных занятий, заполняющих день, проскальзывает фраза: «Обдумываю план большой работы о русском искусстве»⁶, свидетельствующая о том, что духовная деятельность Никольского не прервалась. В саратовскую ссылку он попал человеком, совсем не молодым, обременённым недугами, которые усугублялись всем, что ему довелось пережить с апреля 1928 года. В Иркутске он явно недооценил те тяготы, которые его ожидали в саратовский период.

Для уяснения действительного положения Никольского в эти годы стоит сослаться на мнение такого бесспорного авторитета в этих вопросах, как А.И. Солженицын. Вот, что писал он об этом в «Архипелаге ГУЛАГ»: «До начала 1930-х годов сохранялась и самая смягчённая форма: не ссылка, а минус. В этом случае репрессированному не указывали места жительства, а давали выбрать город за минусом столько-то лет. Но однажды выбрав, к месту этому он прикреплялся на тот же трёхлетний срок. Минусник не ходил на отметку в ГПУ, но и выезжать не имел права. В годы безработицы биржа труда не давала минуснику работу, если ж он умудрялся получить её, — на администрацию давили — уволить. Минус был булавкой: им прикалывалось вредное насекомое и так ждало покорно, пока придёт ему черёд арестовываться по-настоящему. <...> Ссылка была — предварительным овечьим загоном всех, назначенных к ножу. Ссылные первых советских десятилетий были не жители, а ожидатели — вызова туда. Вот чем была у нас догружена Овидиева тоска»⁷. Опытный журналист, Никольский видел, куда поворачивает жизнь, и хорошо понимал, что в годы «великого перелома», в атмосфере непрекращающихся чисток, бесконечных разоблачений «вредительства» старых специалистов, к числу которых он принадлежал, активизация его деятельности в условиях ссылки была нежелательной. Но не работать он попросту не умел.

Саратов поначалу Никольского явно разочаровал: «Хороший большой провинциальный город и только. Ему и хотелось бы быть столичной штучкой — да не выходит». Не показалась ему ни архитектура Саратова, ни городская скульптура. Духовная жизнь Саратова ему была совершенно неведома, он оказался вне всякого общения, но не торопился налаживать дружеские связи. С первых же дней свободы он погрузился в чтение, готовил доклад о производственном искусстве, возобновил работу над книгой о картине «Боярыня Морозова», интересовался всем, что происходит в ГАХНе. Он очень ждал писем — единственного способа духовного общения: «Я могу теперь беседовать с друзьями только чернильным языком, а настоящий, который во рту, находится в летаргическом состоянии», — пишет он В.Н. Домогацкому 27 октября 1928 года⁸.

А две недели спустя Никольский обращается к П.И. Нерадовскому с предложением своего участия в готовящемся к изданию сборнике, посвящённом П.П. Чистякову: «Я мог бы предложить для

этого сборника два письма П.П. к Сурикову, посвящённые, конечно, живописи, имеющие интересные данные о взглядах П.П. на искусство. Если бы этот материал пригодился бы — сообщите, и тогда я возьмусь за обработку этих писем. Так как я живу теперь в Саратове, как Вы, может быть, знаете, то в случае Вашего согласия очень прошу дать мне справочку, когда получил первую золотую медаль в Академии Савинский (это даст возможность датировать одно из писем)⁹. О себе могу сказать немного. Пока нигде не служу, отдыхаю и понемногу работаю по научно-литературной части. Окончил давно начатый доклад о производственном искусстве. Сейчас работаю над книгой о „Боярыне Морозовой“, в которую войдут оба моих доклада в ГАХН в соответствующей переработке. Очень трудно будет говорить о колорите за отсутствием научного подхода к его исследованию. Но кое-что всё-таки сказать можно, и я попытаюсь по мере сил. Думаю и о других работах по русскому искусству, но всё это пока только думы. Да ведь долго жить без заработка и не приходится нашему брату — трудовому человеку»¹⁰.

Отзвуки этого письма с его раздумьями о путях анализом колористического строя замечательной картины слышны и в самой книге «Творческие процессы В.И. Сурикова». Там есть и специальная глава, посвящённая колориту, а в ней — отзвук раздумий и сомнений саратовской поры: «Как ни труден анализ колорита, основанный по необходимости на личном восприятии, некоторые вехи в этом направлении всё же могут быть намечены хотя бы в порядке дискуссии»¹¹. Буквально через несколько дней после письма Нерадовскому он пишет очередное послание Домогацкому, в котором более подробно сообщает о ходе работы над книгой, о разного рода трудностях, препятствующих её успешному продвижению: «...тружусь потихоньку и над книгой о „Боярыне Морозовой“. Но в этой работе нет того делового темпа, который необходим для бодрости духа: пишу, а где издатель? Пишу, а кто заплатит? И т.п., и т.п. <...> И далее: Раз Вы имеете неосторожность (хотите браните, хотите нет!) вызваться на исполнение поручений — шлю к Вам просьбу. Я писал Ан. Вас. Бакушинскому, чтобы он сделал мне кальки с двух суриковских акварелей к „Морозовой“ с нанесением на них подцветки (мне это нужно для болтовни о колорите картины), может быть, Вы напомните ему об этом, если он забыл в тревоге мирской суеты? А может, и поможете выполнить?»¹² Здесь же Никольский сообщает о своей надежде закончить в Саратове «в черновом варианте указатель суриковских произведений (хоть это и не всегда легко), с тем, чтобы переписать его потом на карточки, сверить, и тогда уже водворить в ГАХН...»¹³.

К началу 1929 года ситуация несколько изменилась: Никольский начал приобщаться к освоению местного материала, — золотоордынским памятникам, — а с другой стороны затормозилась работа над книгой: «Работа над Суриковым примёрзла. Жду материалов из Московии. Они обещаны, а потому, вероятно, не поступают на точном основании пословицы — „обещанного три года ждут“», — сообщает он Домогацкому¹⁴. А в апрельских письмах того же года, адресованных ему, он пишет, что «после длительного перерыва возобновилась и движется к завершению работа над книгой: понадобятся ретуши, которые выполнимы только около картины»¹⁵. Работа продолжалась и летом, а в сентябре Никольский уже рапортует своему корреспонденту: «Книгу о „Боярыне Морозовой“ не только кончил, но и собственноручно переписал — около 6-7 авторских листов вышло»¹⁶. Так в период саратовской ссылки была завершена Никольским работа над книгой «Творческие процессы В.И. Сурикова», которая была опубликована пять лет спустя, в 1934 году издательством «Всекохудожник».

Это наиболее серьёзный из его искусствоведческих трудов, интереснейшее исследование мучительно сложного рождения одной из самых значительных суриковских картин — «Боярыня Морозова».

Сейчас это книга во многом устарела, многое в ней нуждалось в уточнении и было оспорено. Но бесспорно плодотворной была сама её задача: рассмотреть «текст» картины, в свете того, что предшествовало её рождению, что послужило ему исходным материалом, и в самой направленно-

сти работы мастера проследить кристаллизацию замысла и путь его воплощения. А это даёт прочное основание для верного понимания и «текста» суриковской картины. И главное — её подтекста.

Член комиссии по изучению старой Москвы, автор популярного путеводителя по достопримечательностям столицы, Никольский всегда был внимателен к воздействию местных условий на образный мир художника. «Творческая жизнь Сурикова протекала в Москве, но творческая мысль его всегда обитала за Уралом, в Сибири»¹⁷, — писал он задолго до приезда в Саратов. А в публикации «Сибирь в творчестве Сурикова», вышедшей в 1930-м году, автор её С.Н. Дурьлин приводит старое наблюдение Никольского о том, что в характере суриковского колорита «отразилось воспоминание о мягком ласкающем свете пасмурного неба его сибирской родины»¹⁸.

В том же 1930-м году в Саратове Никольский читал лекцию о выдающихся художниках-волжанах, особое внимание уделяя тому, в какой мере природа края повлияла на сложение живописной системы каждого из них. Но на берега Волги Никольский прибыл из Сибири. И это личное (пусть даже столь безрадостное!) знакомство с сибирской природой закономерно сказалось в его рассуждениях о своеобразии и истоках суриковского колорита на страницах книги о «Боярыне Морозовой», которую он дорабатывал в Саратове. «Изображённый на картине пасмурный день — не совсем обыкновенен. Кто бывал в Сибири, тот знает, что сибирский пасмурный день как-то прозрачнее и цветистее, чем в Москве или Ленинграде. Покров туч как будто тоньше, и свет рассеянее: солнце незримо, но оно расплывает какую-то тончайшую пепельно-жемчужную пыль, отлично влияющую на красоту, силу красочных пятен без тех контрастов солнечной светотени, при которых одни краски горят, а другие, теневые, напротив, меркнут, становятся ночными. В словах очень трудно передать эту тонкую особенность сибирского пасмурного дня, но именно она-то и пленила Сурикова и стала основным тоном „Морозовой“, а позднее „Городка“»¹⁹, — писал он. «Творческие процессы В.И. Сурикова» — последняя книга Виктора Никольского, вышедшая при его жизни. Возможно он мог прочесть рецензию на неё, опубликованную в девятом номере журнала «Плакат и художественная репродукция» Михаилом Морозовым. А в одиннадцатом номере этого же журнала появилось извещение о его смерти.

¹ Никольский В.А. Письма В.И. Сурикова // Искусство. 1925. С. 280.

² Антонова А.Н. В.А. Никольский. Книга жизни // ГТГ. ОР. Ф. 4/79. В составе этой «Книги» имеется машинопись: «В.А. Никольский. Краткий биографический очерк» / сост. В.Г. Цит.: 29 лист этой машинописи.

³ Никольский В.А. Письма Сурикова. С. 281-282.

⁴ Никольский В.А. История композиции «Боярыни Морозовой» // Искусство. 1927. № 4. С. 73.

⁵ В.Г. В.А. Никольский. Краткий биографический очерк. С. 29. — См.: Примечание № 2.

⁶ Никольский В.А. Письмо В.Н. Домогацкому от 8 августа 1928 года // ГТГ. ОР. Ф. 12/340. Л. 1.

⁷ Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ // Новый мир. 1989. № 11. С. 43.

⁸ Никольский В.А. Письмо В.Н. Домогацкому от 27 октября 1928 года // ГТГ. ОР. Ф. 12/341. Л. 1-2.

⁹ Речь идёт о письме П.П. Чистякова В.И. Сурикову, датированном 1882 годом, когда В.Е. Савинский получил большую золотую медаль за картину «Больной князь Пожарский принимает московских послов».

¹⁰ Никольский В.А. Письмо П. И. Нерадовскому от 11 ноября 1928 года // ГТГ. ОР. Ф. 31/1082. Л. 1.

¹¹ Никольский В.А. Творческие процессы Сурикова. М.: Всекохудожник, 1934. С. 74.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Никольский В.А. Письмо В.Н. Домогацкому от 29 января 1929 года // ГТГ. ОР. Ф. 12/49. Л. 1.

¹⁵ Никольский В.А. Письмо В.Н. Домогацкому 1929 года // ГТГ. ОР. Ф. 12/34 (оборот листа).

¹⁶ Никольский В.А. Письмо В.Н. Домогацкому от 11 октября 1939 года // ГТГ. ОР. Ф. 12/312/347. Л. 2.

¹⁷ Никольский В.А. В.И. Суриков. Пг., 1923. С. 8.

¹⁸ Дурьлин С.Н. Сибирь в творчестве В. И. Сурикова. М.: Изд. АХР. 1930. С. 58.

¹⁹ Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. М.: Всекохудожник. 1934. С. 71.

Радищевский музей и местный художественный процесс *

*** Художественные коллекции музеев и традиции собирательства.
Саратов: Слово, 1999.**

Воздействие музея на сложение местной художественной традиции не изучено, не выявлены и направления, по которым его многосторонняя деятельность способствует творческому самоопределению мастеров искусства региона, какую роль играет она в формировании культурной среды. Очевидна опасность отрыва имманентно ориентированного на закрепление традиций музейного собирательства и научного поиска, которые обращены к прошлому, от живого художественного процесса. Непонимание сегодняшнего искусства — свидетельство не вполне полноценного восприятия искусства вчерашнего, подготовившего его нынешний этап. А недостаточное знание предшествующих этапов развития искусства затрудняет обоснованное осмысление его нынешних поисков и обретений.

Влияние на текущий художественный процесс — не единственная и не главная функция музея, но она вытекает из самой специфики музейной работы. Появление музея в том или ином городе существенно расширяет информационное пространство для работающих здесь мастеров. И любопытно проследить на достаточно долгом временном отрезке характер и направленность сдвигов в современном искусстве региона, их неслучайность и причинная зависимость от множества разнообразнейших факторов, среди которых и их инспирированность динамикой музейной экспозиции, музейными выставками, особенно выставками современного искусства. Ибо музейная компонента в сложении местной художественной традиции достаточно ощутима. Как одна из многих — не более того, но и как одна из существенных.

Обновление музейных экспозиций нигде и никогда не был синхронным движению художественного процесса и говорить о продуманной ориентированности на него его даже самых значительных столичных музеев нельзя. И всё же какая-то их взаимозависимость несомненно была: «Так ли далёк музей от проблем актуального современного искусства? Вероятно, не следует обольщаться на этот счёт. Для зарубежных и отечественных лидеров радикальных направлений он сегодня не стал своим домом. Но оглядываясь на панораму прошедших за последние сорок лет выставок, посвящённых современному искусству, удивляешься той чуткости, а порой и предвиденью, на которые оказался способен традиционный музейный организм в эпоху несвободы и финансовых унижений», — обобщает М. Бессонова опыт последних десятилетий ГМИИ в статье «Музейные выставки современного искусства» (Искусствознание. 1998. № 2. С. 550).

Несвободы и финансовых унижений у провинциального музея всегда было больше, чем у столичного, а возможностей несравненно меньше. И сравнивать их влияние на текущий художественный процесс едва ли корректно. Но внутри того или иного региона на отдельных этапах воздействие местного музея на его художественную жизнь могло быть исключительно плодотворным. Примером тому история Радищевского музея в Саратове. Его открытие в 1885 году оживило культурную жизнь города, стало катализатором формирования своеобразной художественной традиции, повысило уровень эстетического сознания, стимулировало формирование и рост крупных творческих индивидуальностей — В.Э. Борисова-Мусатова, П.П. Кузнецова, П.С. Уткина, А.Т. Матвеева, А.И. Савинова, А.Е. Карева и ряда других.

Уже в момент открытия в музее сложилась интересная коллекция европейского и русского искусства в многообразии их стилистических черт. Борисову-Мусатову в тот год исполнилось 15 лет. Спустя четверть века его первое произведение попало в экспозицию Радищевского музея. Доста-

точно вспомнить мусатовский портрет Н. Станюкович на фоне музейной шпалеры, учебное или с целью заработка копирование музейных полотен П. Уткиным, Ф. Корнеевым, Я. Вебером, рассказ В. Милашевского о том впечатлении, которое произвели на него в детстве картины Плешанова и Нестерова, чтобы оценить роль музейной экспозиции в сложении дарования местных мастеров. Проследить это на материале монографий и статей о саратовских художниках, их мемуаров и писем — тема специального исследования, интересного музееведу и специалисту по психологии художественного творчества.

В первоначальном собрании были представлены живописные произведения столь высокого качества, что это само по себе задавало уровень живописной культуры, формирующихся здесь мастеров (полотна К. Коро, Ш. Добиньи, А. Монтичелли, А. Иванова, А. Боголюбова, Ф. Васильева, И. Репина, В. Поленова). Это мастера, искусство которых, не утратило к той поре своей актуальности, становящаяся классика тогдашнего искусства. История пополнений коллекций музея и эволюция его экспозиции, пока почти неисследованные, могут дать интересный материал для размышлений о роли музея в современном на каждом из его этапов) местном художественном процессе.

Конкретный пример: с 1911 года в музейной экспозиции неизменно был мусатовский «Осенний мотив», ставший своего рода маяком для поколений современных живописцев. В 1920-е годы сформировалась интересная подборка картин продолжателей мусатовской традиции, и она экспонировалась даже тогда, когда это не могли позволить себе столичные музеи: местный патриотизм оказался формой скрытой оппозиции официозу. Не столько прямая конфронтация, которая в ту пору была абсолютно невозможной, сколько осторожное отстаивание по-настоящему художественного в сравнительно недавнем наследии так называемой «саратовской школы». Процесс приобщения местных мастеров к этой традиции шёл скорее произвольно, без осознанной программы. В общении с музейными полотнами рождалось понимание относительной суверенности настоящего искусства от политической злобы дня, отличие подлинного творчества от директивного.

Наибольшее влияние музейная экспозиция оказывала в годы, когда Боголюбовка ещё находилась на территории музея (1897—1923). Ежедневный контакт с ней студентов и педагогов трудно переоценить. Но и в последующие годы художники разных поколений много часов проводили в музейных залах. Чаще осмотр бывал избирательным: кто-то приходит к Репину и Сурикову, иные предпочитают Левитана, Серова, Коровина или Жуковского с Архиповым, кто-то тяготеет к мусатовской традиции, кого-то притягивали полотна И. Щеглова, других, работы Н. Гущина и Юстицкого, третьих Миловидова или Е. Егорова.

Любопытно проследить, как появление в экспозиции музея работ местных мастеров помогало им утвердиться в правильности избранного пути, поддерживало их в дни сомнений, укрепляло их авторитет у творческой молодёжи, усиливало влияние на неё их искусства. Помню, какое впечатление производила на молодых живописцев «Зимка» М. Аржанова, как реагировали на появление в экспозиции работ Л. Гусева, Б. Давыдова, В. Чудина, Е. Яли, А. Учаева и других. Конечно, изучать это воздействие надо с учётом как притяжения, так и отталкивания, не спрямляя историю местного художественного процесса и не упрощая его.

Очевидно, что введение в экспозицию работ саратовских мастеров 1920—1930-х годов, приобретённых в 1970-е годы, сказалось на становлении тогдашних молодых саратовских живописцев — в какой-то мере Б. Давыдова, в большей мере — Е. Яли, В. Овчаренко. Создание экспозиции «Бубнового валета» тоже отразилось в ранних работах местных художников. Нелегко вычленить влияние именно произведений музейной экспозиции из общей волны воздействия — и столичных музеев, и выставок, и альбомов, монографий, о опосредованного влияния столичных мастеров, в свою очередь переживших воздействие тех же творческих импульсов. Всё это требует отдельных

исследований, которые наверняка окажутся плодотворными не только в плане сугубо музееведческом.

Специального разговора требует влияние на местный художественный процесс временных выставок, как привозных, так и из собственных запасников, которые музей регулярно устраивал в своих залах. Буквально с первого года своего существования экспонировались им полотна современных мастеров. В сентябре 1885 года выставка Ф.С. Журавлёва. Через год — внеочередная ТПХВ: полотна И. Крамского, М. Клодта, В. Маковского, И. Прянишникова, Ещё одна группа передвижников экспонировалась в музее в конце 1892-го: Н. Ге, Г. Мясоедов, В. Суриков и другие. Сейчас трудно судить об их воздействии на местный художественный процесс с хотя бы относительной достоверностью, можно только предположить, что оно было позитивным и стимулирующим.

Оживление художественной жизни города, связанное с рождением Радищевского музея стало стимулом в организации в городе весной 1889 года Общества любителей изящных искусств (ОЛИИ). Два года спустя музей предоставил свои залы для 2-й выставки этого общества. Среди её участников Г. Баракки, Ф. Буров, Л. Игорев, В. Коновалов. В 1893 году музей снова принял выставку ОЛИИ, где экспонировались мастера, оказавшие впоследствии воздействие на местную живопись, — Ф. Корнеев, Я. Вебер. С февраля 1897 года открылось Боголюбовское рисовальное училище. С декабря этого года начинаются регулярные ученические выставки, где впервые экспонируют свои работы будущие участники местного художественного процесса. Их история едва ли будет написана: слишком скуден документальный материал, но тот, кто взялся бы её хотя бы приблизительно воссоздать, очень помог бы осмыслению художественной жизни города на разных его этапах. Некоторые из этих работ сохранились, и по ним можно проследить какую роль играли музейные экспонаты в творческом становлении их авторов. Это наглядно читалось в экспозиции к столетию БРУ.

Начиная с 1899 года и до середины 1910-х в музее периодически устраивались выставки местных и иногородних художников: Альберт Бенуа, Н. Вельц, Н. Грандковский, В. Коновалов, Ф. Корнеев, В. Борисов-Мусатов, К. Богаевский, П. Уткин, Н. Ульянов, А. Архипов, И. Бродский, П. Беньков, Н. Фешин, В. Переплётчиков, Ф. Рерберг, Н. Химона, К. Крыжицкий, Л. Туржанский и другие. Их анализ, начатый сотрудниками музея, вероятно, поможет в какой-то мере представить и возможное влияние на молодых саратовских живописцев той поры.

В послереволюционные годы, когда Радищевский музей несколько лет возглавлял А.И. Кравченко, наметился определённый интерес музея к современной русской гравюре. Уже после его отъезда открылась интересная выставка: А. Кравченко, Н. Куприянов, И. Нивинский, А. Остроумова-Лебедева, П. Павлинов, А. Родченко, В. Фаворский, В. Фалилеев. Большая выставка современной гравюры (более двухсот работ) открылась в музее в 1925 году. В конце десятилетия здесь экспонировалась персональная выставка В. Фаворского, интересно было бы проследить их влияние на оживление интереса к гравюре у саратовских художников той поры: литографии Е. Егорова, Б.Зенкевича, А. Сапожникова, Б. Миловидова. К середине 1920-х определился творческий путь замечательных гравёров А.В. Скворцова, М.И. Полякова, выпускников живописного факультета.

В пределах 1920-х годов три персональных выставки местных художников. И если в 1923 году предпочтение было мастерам левой ориентации, то уже в 1926 году уже относительно консервативному Б. Зенкевичу. Рубежом авангардных и проахровских устремлений стала открывшаяся на рубеже 1924—1925 годов масштабная «Всеобщая выставка германских художников» в залах Радищевского музея. Состав её выяснен: от обличительных полотен и графики «Красной группы», до абстрактного экспрессионизма и конструктивизма. А воздействие её на конкретных саратовских мастеров — тема отдельного исследования. Во всяком случае, в творчестве В. Юстицкого, Е. Егорова, Ф. Русецкого, Г. Мельникова и даже А. Скворцова (К. Кольвиц) вполне ощутим.

С середины 1920-х годов в музее проходят городские и групповые выставки местных художников — традиция, которая держится до сих пор. Здесь едва ли можно говорить о направляющей роли музея, как и о краевых или областных выставках последующих десятилетий. Состав их не всегда может реконструирован, но какое-то представление о творческом развитии тех или иных мастеров они дают. С этого же времени в музее проходят и отдельные молодёжные выставки, выставки детского рисунка, художественной фотографии, самодельных художников, дополняющие представление о культурной жизни города.

В годы войны тематика выставок меняется, и было бы интересно проследить влияние работы саратовского «Агитокна» на развитие местного плаката и карикатуры, а музейной выставки 1942 года, на которой участвовали и эвакуированные в Саратов художники А. Гончаров, Ф. Заборовский, Г. Рублёв, Т. Яблонская, на саратовских мастеров.

Из выставок конца 1940-х особое значение для укрепления местной традиции имела экспозиция к юбилею 50-летия Саратовского художественного училища, в которой приняли участие и художники обеих столиц, связанные с Саратовом. Эта неординарная по тому времени выставка стала событием, давая более широкую информацию о состоянии современного отечественного искусства.

В середине 1950-х годов такую роль на самой заре хрущёвской оттепели сыграла персональная выставка А.А. Савинова в залах музея. Легко представить, как она воспринималась в реальной атмосфере тех лет, как способствовала корректировке тогдашнего реалистического канона, помогая изживать оцепенение, которое именуют «наркозом ждановщины».

С конца 1940-х в музее многократно проходили передвижные выставки из столицы, скомпонованные из произведений республиканских или всесоюзных смотров, групповые или персональные выставки известных отечественных мастеров или выставки, подготовленные отдельными музеями страны. Их воздействие на местный художественный процесс нелегко определить, ещё труднее выявить его конкретную направленность, ибо на протяжении десятилетий в музее экспонировалось их такое множество, и они настолько различались направленностью своей и качественным уровнем, что это требует пристального рассмотрения и может вырасти в тему специального исследования, достаточно интересного и перспективного. Среди них выставки из фондов Эрмитажа, Третьяковской галереи, Русского музея, персональные экспозиции и Рокуэлла Кента, К. Петрова-Водкина, В. Борисова-Мусатова, В. Фаворского, Ф. Богородского и множество других.

Стоило бы разобраться и с персональными выставками саратовских художников, проходившими в музее. Они устраивались местным отделением Союза художников к юбилейным датам тех или иных нынешних или ушедших мастеров, и некоторые из них становились заметными событиями, ощутимо влияющими на текущий художественный процесс. Ещё интереснее, выставки, устраиваемые самим музеем с конца 1960-х, когда началось активное освоение творческого наследия мастеров 1910—1930-х, вышедших из Саратова. Это ряд экспозиций П. Кузнецова, Е. Егорова, М. Егоровой, А. Скворцова, П. Уткина, М. Полякова, В. Юстицкого, А. Кравченко, А. Савинова и ряда других. Не говоря уже о грандиозной выставке А.П. Боголюбова в 1974 году и серии выставок к столетию Радищевского музея, одна из которых прямо была ориентирована на показ связи музея с местным художественным процессом. Ту же задачу ставила и выставка к столетию художественного училища.

Отдельного рассмотрения заслуживает работа музея с художниками, развивающимися вне притяжения Союза художников, порой в оппозиции к нему. Речь не только о живописцах так называемой «гушинской генерации», но и о таких достаточно разнородных художниках, как Р. Мерцлин, В. Орлов, А. Карнаухов. И дело не только в экспонировании их работ на временных выставках, но и об активном собирании их полотен, включении их (прежде всего М. Аржанова, В. Солянова, В. Чудина, Р. Мерцлина в экспозицию отдела современного искусства. Всё это помогало и помо-

гает таким художникам обрести признание и влияние, а иногда и просто выжить, адаптироваться к местной художественной среде.

Стоило бы проследить и влияние специализированных выставок, на протяжении десятилетий повторяющихся в музее, — экспозиций чисто графических, декоративно-прикладного искусства, сценографии, книжной графики, детского рисунка или выставок определённой жанровой ориентации — портретных, пейзажных выставок, выставки интерьера и натюрморта («Предмет и среда в зеркале искусства») — на соответствующие жанры и виды художественной деятельности в творчестве местных мастеров.

В особую проблему вырастает и выставочная гонка последних лет, когда новый корпус музея использовался исключительно для внешних выставок — персональных, групповых, областных экспозиций саратовских художников. Должно пройти время, чтобы разобраться в таком разнородном, разнокачественном материале, и едва ли возможно будет уловить направляющую волю музея. Но целый ряд выставок стали заметной вехой современного художественного процесса в городе: персональные экспозиции Р. Батаршина, Р. Мерцлина, В. Гуляева, В. Зотова, Ю. Сурина, Б. Давыдова и Ю. Пашкина, Р. Лавриненко, А. Учаева, а также и групповых — «Очень весёлая затея» или «Притяжение Хвалынска». Немало было случайного, необязательного, но этот период запомнится, как один из самых ярких и богатых возможностями, как время оживления художественной жизни, какого Саратов не знал.

Уже говорилось о значении закупок музеем произведений местных мастеров и постепенном введении их в постоянную экспозицию. Процесс это начался столетие назад приобретением с выставок работ В. Коновалова, стоявшего у истоков «саратовской школы». Ещё до революции поступили работы В. Борисова-Мусатова, А. Никулина, а в первые годы советской власти картины того же Борисова-Мусатова, П. Уткина, П. Кузнецова, а затем и работы А. Кравченко, К. Полякова, В. Юстицкого, Н. Симона, Е. Егорова и других В 1940—1960-е годы в музей решением местных руководящих учреждением попало немало произведений саратовских современных художников, хотя и не всегда достойного уровня.

С середины 1960-х годов началась относительно независимая закупочная деятельность музея, и к столетнему его юбилею собралась довольно обширная подборка работ художников, продолжающих мусатовско-уткинскую традицию, скомплектовались и группы работ саратовских художников другой ориентации: Юстицкого, Н. Гущина, А. Скворцова, М. Полякова, оформилась коллекция А. Матвеева и мастеров его круга. Текущий художественный процесс в городе получил существенное подкрепление в виде произведений крупных мастеров, тяготеющим к тем или иным ответвлениям местной художественной традиции.

Вообще проблема музейного собирательства местных мастеров как способ посильного участия в художественном процессе города и региона тоже когда-нибудь станет темой специального исследования, которое многое откроет непредвзятому и внимательному исследователю.

Стоит проследить и внемузейные формы участия музейщиков в текущем художественном процессе. Иные из них оставляют лишь зыбкий след в памяти очевидцев: выступления на обсуждениях выставок, которые не фиксировались, споры в мастерских и выставочных залах, воспитание художественной молодёжи в училище, детских студиях, детских художественных школах, лекции, экскурсии, встречи с художниками на выставках. Другие материализованы в сборниках, журнальных и газетных статьях, сценариев телепередач, записях кинохроники, в переписке или мемуарах. Любопытным бывает и сопоставление критических материалов музейных искусствоведов с чисто журналистскими откликами на одни и те же события в художественной жизни. Стоило бы проследить и эволюцию «музейной критики» с учётом реального исторического контекста.

Здесь очерчены только некоторые проблемы изучения роли музея в местном художественном процессе. Предложенные направления исследований имеют предварительный характер. Каждое требует конкретного анализа тогдашних событий в сопоставлении с множеством других факторов,

вливавших в ту или иную эпоху на местный художественный процесс. Только тогда может вырисовываться относительно объективная картина.

Канва для таких исследований создана и продолжает создаваться. Это изданная «Хроника художественной жизни Саратова», доведённая до 1980-го года и контурно прочерченная до сегодняшнего дня. При всех её недостатках и упущениях она может стать основой освоения роли музея в местном художественном процессе. Каталогизация всех музейных коллекций и изучение истории комплектования каждой из них — подспорье в такой работе, как и изучение непрерывной трансформации постоянной экспозиции. Хочется верить, что найдутся люди, которым музееведение будет не менее интересно, чем решение собственно искусствоведческих задач или художественно-критической деятельности и истории выставочной деятельности музея.

Музееведение, как и всякая наука, нуждается в своей историографии. Иначе мы обречены в каждом поколении начинать всё сначала. Нужна закреплённая публикациями преемственная традиция осмысления целей и задач музея как специфического учреждения культуры, его достижений и проблем в тот или иной период и буквально по всем направлениям его многосторонней деятельности. Воздействие Радищевского музея на местный художественный процесс при всём различии обстоятельств времени и места в чём-то существенном напоминают ситуацию всех провинциальных художественных музеев России, и все наши проблемы актуальны и для них.

В.А. Никольский и художественное краеведение в Саратове на раннем его этапе *

*** Музейное дело и художественное образование: материалы III, IV
и V Боголюбовских чтений, 1996, 1997, 1998. Саратов: Слово, 2000.**

Виктор Александрович Никольский (1875—1934) — известный беллетрист и историк искусства, автор книг, посвящённых народным движениям в России, историко-критических очерков о русской живописи, один из первых исследователей творчества В.И. Сурикова, П.П. Кончаловского, А.В. Куприна, активный популяризатор древнерусского декоративного искусства, оказался в Саратове не по своей воле. Здесь без вины виноватый литератор после московской Бутырки и иркутского губизолятора спецназначения отбывал свою трёхлетнюю «минусовую» ссылку.

О времени его саратовской. Ссылки (1928—1931) известно теперь достаточно, а положение политического ссыльного не требует особых объяснений. Он поселился в пригороде Саратова, сняв комнату в частном доме. Здоровье Никольского было подорвано тюрьмой, искусственная изоляция угнетала человека, привыкшего быть в самой гуще литературной и художественной жизни столицы. Мешала оторванность от крупнейших библиотек и архивов, столичных музеев и выставок.

Но всё то не сломило его: он ищет контактов с местными художниками и музейными сотрудниками, пытается посылно продолжать прерванную арестом работу, ведёт активнейшую переписку, ищет каких-то занятий, более соответствующих новому его положению. «Несмотря на испытанное им потрясение, Никольский и в этом „городе голубых теней“, как он называл Саратов, не оставался без дела», — справедливо отметил его биограф¹.

Из переписки проясняется характер его саратовских занятий. Никольский познакомился с местными художниками П.С. Уткиным, В.М. Юстицким, Е.В. Егоровым, принял участие в реставрационных и экспозиционных работах в Радищевском музее, заинтересовался памятниками

искусства Золотой Орды, готовил специальную лекцию „Коровин как театральный художник“ для студентов художественного техникума». В Саратове он продолжает работы, начатые до ареста: доклад о производственном искусстве, книгу «Творческие процессы В.И. Сурикова», изданную в 1934 году, пишет статью о золотоордынской изразцовой керамике, затевает исследование «Художник и зритель» на материале русской художественной жизни 1980-х годов, по заказу мадридского издательства «Лабор» переводит на испанский язык свою книгу «История русского искусства». Очевидно, что контакты с местными художниками, где и тогда уже были представлены интересные полотна старшего поколения художников-волжан — В.Э. Борисова-Мусатова, Б.М. Кустодиева, П.В. Кузнецова и К.С. Петрова-Водкина, заставили его задуматься о своеобразии их вклада в отечественное искусство. Так родился замысел исследования «Художники Нижневолжского края», ибо Саратов был в то время не областным, а краевым центром.

Никольский всегда был внимателен к воздействию местных условий и местной природы на образный мир художника, и личное (пусть даже столь безрадостное) знакомство с природой Сибири немедленно отразилось в рассуждения Никольского об особенностях суриковского колорита в его последней книге, которую он завершал в Саратове. В годы ссылки сумел оценить он и красоту волжского пейзажа. И это послужило ему импульсом для рассуждений о своеобразии живописи замечательных мастеров, ставших родоначальниками плодотворнейшей художественной традиции. Глубоко убеждённый в том, что проблема местных культурных гнёзд имеет первостепенное значение, Никольский выбирает ему для пристального рассмотрения: что может дать изучение творчества отдельных, пусть хорошо известных уже мастеров, сквозь призму местных культурных центров»².

На примере Саратова рассматривает он предпосылки сложения своеобразного самостоятельного художественного гнезда: наличие богатого художественного музея, прошедшие в городе выставки передвижников, организация в городе Общества любителей изящных искусств, открытие Боголюбовского рисовального училища, наличие собирателей живописи. И лишь после этого ставит «краеведческий» вопрос: «что же было в Мусатове от Волги, от Нижнего Поволжья?» И отвечает на него: «От саратовской природы идут несомненно эти медленно идущие розовые горы облаков, которые так любил Мусатов... От заволжских просторов, от голубых и синих тонов кончающегося летнего дня, так характерных для саратовской природы идут излюбленные гаммы мусатовского колорита. И наконец позволю себе утверждать, что от волжских степных горизонтов, от волжских, одевающихся голубеющим пеплом далее идёт тяга Мусатова к стенописи, к фреске, к живописи, ставящей себе задачей не иллюзию трёхмерности картины, а свободное заполнение громадных стенных пространств...» Никольский подчёркивал также важную роль впечатлений от усадеб саратовской губернии — Слепцовки и особенно Зубриловки — в творческом становлении В.Э. Борисова-Мусатова.

Пристальное внимание уделил он и творчеству Павла Кузнецова и Кузьмы Петрова-Водкина, художникам, которые в 1930-м году продолжали активно работать, находились в зените своей прижизненной славы. Творчество Павла Кузнецова Никольский условно разделил на два самостоятельных периода: «период крайнего символизма» и время окончательного сложения художественно-образной системы этого живописца. Подробно рассматривая каждый из этих этапов, в том и другом из них он не забывает обозначить саратовский или заволжско-степной источник образности, тягу к фресковой живописи и особенной её философичности: «Кузнецов увидел и, почувствовал в современных саратовских степях древний Восток, преддверие Азии, Золотой Орды. И ему захотелось увидеть и воскресить это прошлое родного края — вот откуда его любовь к киргизским степям, к этому эпическому быту, каким жили когда-то родные Кузнецову саратовские степи».

И раннее, символистское, творчество Кузнецова Никольский пытался вывести непосредственно из впечатлений саратовского детства живописца, когда «был ещё цел несуществующий ныне фонтан, подаренный городу каким-то англичанином. На этот фонтан и любил смотреть ребёнком

Кузнецов, особенно в ночные часы, окутывающие особою таинственностью и подножье фонтана с чудовищам-сфинксами, и самые струи, бьющей воды, и прозрачные облака влажной водяной пыли». Никольский писал о мучительнейших поисках художником своего особого пути в искусстве, о назревающей в эту пору трагедии его творчества, зашедшего в тупик мистико-аллегорических построений, а спасение мастера он видел в возвращении к истокам: «Кузнецов недаром жывал в детстве у своих родственников в саратовских степях», и в степях он нашёл самого себя. <...> Там в этих степях увидел Кузнецов и те голубые дали, какие влекли его прежде в Саратове, но ещё более интенсивные, более прозрачные и бесконечные.

Некоторая плоскостность, декоративность живописного стиля, присущая Кузнецову с первых его шагов, окончательно окрепла, утвердилась именно в киргизских степях. И первые же степные полотна Кузнецова, неожиданно появившиеся в 1911 году, показали его мастером крепким, чуждым колебаний исполненным веры в самого себя в свои силы, в правоту своих творческих восприятий. Он как бы только что родился для живописи. Навсегда остались позади „нерождённые души“ первого кузнецовского периода, но не исчезло особое присущее художнику проникновенно-чуткое восприятие мира. Какая-то настороженность, если угодно, какая-то тайна всегда чувствуется в голубых кузнецовских степях. Полны торжественности все фигуры, все движения, мельчайшие и обыденнейшие предметы приобретают какую-то особую значительность и важность. <...> Он, конечно, ничего не выдумывает и не изобретает: в основе его былин-эпопей всегда лежат реальные факты, живые наблюдения, но он говорит о них не кустодиевским языком влюблённого бытописателя и не сухим верещагинским языком учёного этнографа, а языком эпического поэта. Во всём он видит некое значительное событие: и в степном мираже и полосах далёкого дождя на небосклоне, и в стрижке овцы».

Постоянные сопоставления Никольским кузнецовского творчества с кустодиевским позволяет ему заострить проблемность своего повествования. Подчас это приводит к известным натяжкам, которых трудно было избежать при заданной сугубо краеведческой аспектности рассуждений и стремлении к форсированной её подаче. И стремясь подвести итог своим раздумьям о своеобразии кузнецовской живописи, Никольский с удивительной настойчивостью возвращает нас на достаточно просторную «малую родину», где родился сам Кузнецов и его неповторимый творческий мир. И он продолжает: «Если взмывающие вверх и тотчас безнадежно падающие вниз струи фонтана являлись прекрасным символом молодых творческих исканий Кузнецова, то с 1911 года медленно и величаво катятся волны его творчества, подобные, той полнокровной Волге, которая вспоила и вскормила художника. Он сам установил эту кровную связь своего искусства с Саратовом. В годы детства его поразили и привлекли сфинксы саратовского фонтана: носители какой-то неразгаданной тайны, пугающие и влекущие, немые и говорящие. И вот, утомившись в поисках разгадки тайны рождения человека, Кузнецов вдруг бросил Европу и уехал в Азию. Почему? Он сам даёт ответ: „Я тогда в живописи сильно искал этих самых сфинксов, которых я видел в детстве. И вдруг я вспомнил Азию и поехал к киргизам... „Искал саратовских сфинксов“, „вспомнил“ саратовские степи — вот она кровная, нерасторжимая связь Кузнецова с родиной, с Нижней Волгой».

Установить подобную связь К.С. Петрова-Водкина с родной землёй Никольскому было значительно сложнее. В Хвалынске он не бывал, работ этого мастера, непосредственно связанных с местным пейзажем, не видел или не помнил, о фресковой росписи в саратовской церкви Казанской Божьей Матери, в которой вместе с П. Уткиным и братьями Кузнецовыми, участвовал и Петров-Водкин, видимо, даже не подозревал. О прямых контактах с этими художниками, не говоря уже о Борисове-Мусатове даже не упоминает.

Петров-Водкин представляется Никольскому явлением более значительным и куда более созвучным эпохе, чем другие названные им мастера. Прежде всего по внутренней патетичности — «постоянном заряде творческого пафоса», как именует это Никольский, по масштабности творче-

ских решений, величайшей обобщённости образа, «по остроте чувства монументальности». При этом он как бы забывает о волжских истоках его искусства. Даже в описании картины «Мать» 1913 год. Никольский не выявляет в ней характернейших примет волжского, а точнее — специфически хвалынского пейзажа, которые отмечают нынешние исследователи. Он не ищет этих примет при анализе картины «Смерть комиссара» и вовсе не вспоминает программную картину «Полдень», целиком построенную на творческом претворении впечатлений от хвалынского пейзажа. Видимо, ему не хватало личных впечатлений, собственного восприятия окрестностей Хвалынска.

И только в самом конце Никольский, словно спохватывается и круто поворачивается к заданной проблематике. «Простор Поволжья, приволье то гористых, то покрытых лесом, то степных берегов, свежая, бодрая атмосфера „над великой русской рекой“, вскормили первые впечатления Петрова-Водкина», — говорит один из критиков. И спрашивает вслед за тем: «Не отсюда ли его тяготение к большим масштабам, широким далям, стремление к неустанному движению вперёд, о котором говорит жизнь великой реки?» «На этот вопрос, — восклицает Никольский, — спокойно можно ответить: конечно отсюда». «Из четырёх художников, которыми мы занимаемся сегодня, — продолжает он, — трое несомненные монументалисты, мастера стенописи, явно тяготеющие к большим масштабам. Таких „случайностей“ не бывает и быть не может. Итог — Нижнее Поволжье оказывается родиной крупных мастеров русской монументальной живописи — вот заключение, которое можно сделать из всего сказанного, вот вклад в общерусскую культуру, внесённый Саратовом, вот птенцы, вскормленные его художественным гнездом...»

Цитируемая выше лекция В.А. Никольского «Саратовские художники и их место в русской живописи» прозвучала в саратовском Доме учёных 14 апреля 1930 года. Текст её сохранился в архиве Третьяковской галереи. Она была оглашена под занавес плодотворного оживления творческой жизни провинции, когда принудительная централизация уже набирала свои обороты, и нивелирующие тенденции стирающие своеобразие местных школ становились преобладающими. Симптоматично, что этот, казалось бы, достаточно частный эпизод в истории художественного краеведения, имел место именно в Саратове, где за десятилетие до него всерьёз изучался вопрос о значении местной художественной традиции в развитии отечественного искусства в статье Льва Гумилевского, опубликованной в одном из саратовских изданий 1918 года «Литературные возможности провинции». Написанная в эпоху великого разброда, мощнейших центробежных и сепаратистских тенденций, статья эта и сейчас звучит достаточно актуально.

Гумилевский отмечал, что коренные изменения, захватившие буквально все стороны жизни, привели к существенному изменению и взаимоотношений между столицей и провинцией: «Провинция растёт и самоопределяется, провинция не только осуществляет свои задания у себя на месте, не только не стремится больше в столицы, но наоборот начинает на столицы смотреть так, как раньше смотрели на провинцию, слегка снисходительно, слегка недоверчиво, слегка презрительно. Провинция чувствует свою силу, свои возможности и, надо сознаться, что они у неё есть в гораздо большей степени, чем у столиц»³.

С этим преодолением гиперцентрализма в духовной жизни страны и «колоссальным ростом самоопределяющейся провинции» связывал писатель надежды на её широкое культурное обновление культурное обновление и общий мощный подъём как результат равномерного распределения сил» по всему пространству государства. В его рассуждениях были свои резоны: во всяком случае ближайшее пятилетие было временем едва ли не самым интересным в культурной жизни Саратова за всю его прошедшую историю.

На излёте этого пятилетия созданное (а скорее имитированное) издательство «Курганы» тоже проповедовало идею русского регионализма, отстаивало необходимость решительной децентрализации в сфере художественной культуры: «Россия слишком велика и своеобразна в отдельных областях, составляющих её громадную территорию, для того, чтобы литературный центр, даже

извлекая из провинции лучшие её силы мог справиться вполне с основными своими задачами. Между тем провинция наша вовсе не так бедна творческими силами, и сохранить их в провинции для нашей культуры неизмеримо важнее, чем отдать литературному центру, где они в конце концов теряют связь со средой, взрастившей их творческую индивидуальность и обращаются постепенно в холодных профессионалов из страстных творцов»⁴. Сходные голоса звучали и в других провинциальных городах на рубеже 1910—1920-х годов.

В общерусской культуре, необходимо изучить гнёзда, в которых они воспитывались. Если нет никакой уверенности, что В.А. Никольский сумел познакомиться с указанными публикациями, то несомненно он был хорошо знаком с теоретически куда более обоснованной и разработанной программой изучения региональной культурной жизни, которая была тоже прокламирована в Саратове. За несколько месяцев до Гумилевского Н.К. Пиксанов, экстраординарный профессор Саратовского университета, 24 октября 1917 года прочёл вступительную лекцию в курсе русской литературы: «Областные культурные гнёзда».

Никольский её естественно слышать не мог. Но по признанию Пиксанова, положения саратовской лекции были им повторены в ряде докладов: осенью 1922 года он излагал их в Обществе любителей российской словесности и в ГАХНе (Государственной академии художественных наук), членом которой В.А. Никольский был, затем летом 1924 года в Петрограде в центральном бюро краеведения (тезисы были напечатаны). Аргументация Пиксанова была опубликована Органом ГАХНа журналом «Искусство» (1925, № 2). Этой публикации Никольский не мог не знать: в том же номере он напечатал письма В.И. Сурикова).

Статья Пиксанова называлась «Областной принцип в русском культуроведении». Сетя, что всё ещё «не осознана общая принципиально-методологическая задача изучения культурных гнёзд, не понято важное значение их для всего общерусского исторического процесса», он настаивает и том, что научное изучение провинциальных художественных центров, «должно быть сплошным без нарочитого отбора», чтобы «подняться к общему важному вопросу: о взаимодействии областной и центральной культур».

Пиксанов вполне академичен, у него нет того воинственного сепаратизма, который заметен у Гумилевского, он мыслит проблему в её историческом развитии, отрешаясь от горячей злободневности, но само появление подобного труда — тоже ведь веяние эпохи.

Учёный рассуждает о различии типов культурной жизни тех или иных стран — Германии и Италии с их «множественностью культурных центров» с одной стороны и Франции, где «столица выкачивает из провинции всё выдающееся, монополизирует духовную продукцию страны» — с другой.

Он говорит о различии московской и петербургской культур в России, о том, что с упадком политической независимости «старые областные культуры постепенно угасали, и культура интегрировалась в столице», о том, что провинциальные центры «питают столицу талантами, которые занимают там крупное, руководящее положение, как Ломоносов, Чернышевский». А, чтобы культуре осмыслить появление и роль таких деятелей в общерусской культуре, необходимо изучить гнёзда, в которых они воспитывались». Отсюда необходимость «изучать местную областную культуру, чтобы осознать русский культурный процесс».

Пиксанов говорит не только о завоевании столиц талантливыми одиночками из регионов, но также о случаях захвата ключевых позиций в центре сплочёнными группами выходцев из какого-либо одного «культурного гнезда». И в качестве наиболее яркого примера приводит опять-таки Саратов, который в 80-е годы XIX века «воспитал и послал в столицу замечательную группу критиков-публицистов: Чернышевского, Благовестова, Ир. Введенского, Пыпина, Мордовцева».

Внимание исследователя привлекла и позиция казанской «Камско-Волжской газеты», которая на своих страницах «...горячо разрабатывала проблемы обласничества. Именно это упорно акцентировал Пиксанов Он показал очень непростую диалектику противоборства и творческого

взаимодействия столичных культурных сил с теми, которые выкачиваются из провинции, а она от подобного «кровопускания» хиреет. Но вместе с тем ширится экспансия провинции в столичной культуре: «В истории столичной культуры были целые периоды, когда она жила под знаком провинциализма».

Важным и актуальным для нас остаётся замечание Пиксанова о том, что настоящий специалист «должен уметь различать продукты культуры по их происхождению. А ведь именно генезису творчества прославленных волжских живописцев и была посвящена лекция Никольского. У Пиксанова он заимствовал понятие «культурного гнезда» перед ним стояла нелёгкая задача, ибо для оценки перечисленных мастеров явно не годился местный масштаб, исследователи и сейчас не находят в их творчестве того специфического налёта провинциализма, который является отличительной особенностью местных художественных школ, справедливо считая их обновителями всего русского искусства.

Действительно в их творчестве сугубо местные черты не являются чем-то определяющим. Но их десятилетиями державшаяся общность была общностью истока. Именно это упорно акцентировал В.А. Никольский.

В лекции Никольского удивительным кажется не только опередивший свою эпоху призыв гордиться этими замечательными мастерами, позвучавший как раз накануне начинающегося и затянувшегося на десятилетия почти полного их забвения. Удивительным кажется и необычайно высокий для рубежа 1929—1930-х годов уровень искусствоведческого осмысления материала. Суммируя высшие достижения отечественной художественной критики предшествующей поры, он даёт глубокие и достаточно выверенные оценки их творческих поисков, внимательно проследивает их истоки, а для живых мастеров намечает и возможные перспективы развития.

В наши дни значение художественного наследия В.Э. Борисова-Мусатова, П.В. Кузнецова и К.С. Петрова-Водкина широко признано, и оно давно уже стало общим достоянием. Но в научный оборот его размышления о поволжских живописцах практически не введены. Неопубликованные, они остаются на периферии исследовательской мысли. Горькое замечание Натана Эйдельмана об архивных пластах, которые разрабатывается медленнее угольных, довольно точно отражает ситуацию в искусствоведческой науке.

А ведь многое в этих нетронутых пластах сохраняет свою актуальность и в наши дни. В частности, поставленная Никольским на саратовском материале проблема местных художественных гнёзд. Даже при всех возможных издержках сугубо краеведческого уклона при анализе эстетических явлений. Изучение таких «культурных гнёзд» не случайно получает сейчас распространение во всех регионах и даже в столице: оно безусловно связано с предощущением возможного духовного подъёма провинции. Прошлое в этом свете оказывается весьма поучительным для будущего. И, думается, Саратов имеет для такого подъёма достаточно хорошие предпосылки.

¹ Никольский В.А. Краткий биографический очерк. — См.: Антонова А.Н., Никольский В.А. Книга нашей жизни // ГТГ. РО. Ф. 4/79.

² Никольский В.А. Художники Нижневолжского края. ГТГ. РО. Ф. 4/198. Далее цитируется рукописный текст этой лекции.

³ Гумилевский Л. Литературные возможности провинции // Художественные известия Саратовского Совета. 1918. № 27, 28. 31 декабря. С. 5.

⁴ См.: Программа изд-ва «Курганы» // Л. Гумилевский. Эмигранты. Роман. Саратов: Курганы, 1922. С. 156.

К юбилею саратовской выставки «Алая роза» *

* Суриковские чтения: сборник материалов. Красноярск, 2000.

Выставка «Становление русского живописного символизма», экспонировавшаяся в залах Саратовского художественного музея имени А.Н. Радищева, была посвящена девяностолетнему юбилею саратовской выставки «Алая роза» — первого смотра сил нарождающегося символистского движения в русской живописи начала XX столетия. На ней были показаны произведения из постоянной экспозиции Радищевского музея, и работы, хранящиеся в его запасниках, и множество полотен и графических листов из Русского музея, музея-заповедника «Петергоф», различных петербургских и московских частных коллекций.

Организация этой выставки в Саратове не случайна. Едва ли не в первом из российских городов: именно здесь были предприняты попытки существенного обновления отечественной художественной культуры. В январе 1904 года в здании музыкального училища состоялся организованный местным виолончелистом Михаилом Букиником «Вечер нового искусства» с участием Константина Бальмонта, А. Гольденвейзера и артистки МХАТа А. Адурской. Художественное оформление — декоративные панно Петра Уткина и Павла Кузнецова — было явно символистским: «Ряд таинственных намёков на то, чего не понимает никто», — насмешничал рецензент газеты «Саратовский листок».

С 27 апреля того же года в колонном зале Дворянского собрания открылась небывалая по тем временам выставка живописи, графики и скульптуры «Алая роза». По сохранившемуся снимку этой экспозиции невозможно судить о её составе — только месте и способе показа. Но, по счастью, сохранился в немногих экземплярах каталог выставки, изданный к её открытию в Саратове. Две трети состава её экспозиции — полотна её инициаторов и организаторов: П.С. Уткина и П.В. Кузнецова, чьё творческое становление начиналось в этом городе. Остальное — работы их саратовских и московских приятелей и однокашников по Училищу живописи, ваяния и зодчества. Как ориентир сложившейся группы, показывающий направленность её творческих устремлений, экспонировались произведения крупнейших мастеров отечественного символизма — М.А. Врубеля и В.Э. Борисова-Мусатова, генетическую связь с искусством которых молодые мастера признавали достаточно отчётливо.

Говоря об исканиях раннего русского живописного символизма, охотно цитируют строфу Владимира Соловьёва: «Белую розой, / С алою розой мы сочетаем. / Тайной пророческой грёзой / Вечную истину мы обретаем». Действительно, судя по каталогу, на «Алой розе» экспонировались как вполне натурные пейзажи, так и произведения, где преобладающим становится пантеистическое осмысление зримого, стремление к внерассудочному, чисто интуитивному проникновению в заповедные тайны природы, погружение в заповедные тайны природы, погружение в мистические глубины мироздания.

Организаторы этой выставки не могли претендовать даже на частичную реконструкцию экспозиции «Алой розы» 1904 года: исчезли или распылены по многочисленным коллекциям картины и этюды, прославившихся впоследствии её участников, а сколько-нибудь отчётливого представления о творческом облике других её экспонентов, таких, как Е.В. Александрова (жена В.Э. Борисова-Мусатова), И.А. Кнабе, Н.Н. Нордосский, В.П. Половинкин, М.В. Волгин (старший брат П.В. Кузнецова), Е.С. Потехина, С.Д. Симпол, К.Л. Фельден, не имеют даже крупнейшие специалисты по истории искусства данного периода.

Первоначальный замысел показать на выставке «Алой розы» весь спектр символистских исканий русской живописи начала XX века в ходе её подготовки был существенно сужен: ориентир был взят лишь на мастеров «Алой розы» и развивавшей её направленности московской выставки 1907 года «Голубая роза», а также близких им мастеров, испытавших воздействие искусства В.Э. Борисова-Мусатова: К.С. Петрова-Водкина, А.И. Савинова, А.Е. Карева, И.П. Плеханова. Поиск сосредоточился в основном на голуборозовской ветви русского живописного символизма и близких ей ответвлений отечественного модерна.

«Голубая роза» куда ярче запечатлелась в сознании современников не только потому, что она проходила в Москве, но и благодаря большей выраженности её символистской программы, уже большей зрелости выступивших на ней мастеров, главным же образом — благодаря созвучности историческому моменту: она открылась на излёте революционной волны и отражала настроения, порождённые её откатом. «Голубая роза», в отличие от «Алой розы», имела широкую прессу, и это были не только чисто журналистские отклики, но и суждения самых серьёзных и влиятельных критиков. Впоследствии она стала предметом изучения историков искусства, как отечественных, так и зарубежных. В искусствоведческой литературе расхожими стали термины: голуборозовцы, голуборозовство, голуборозовская традиция. Они получили хождение не только в кругу узких специалистов.

Голуборозовство как специфическое течение в русском искусстве оформилось в середине 1900-х годов. Оно имело и свой печатный орган — журнал «Золотое руно», который стал рупором зарождающегося русского живописного символизма. Конечно, сегодняшнему взору эта группа представляется более разногласной, чем это виделось современникам. Голуборозовцы скорее единомышленники, чем одиночувственники. Единение их преимущественно головное, на основе рассудочно воспринятых общесимволистских идей. Глубинные же истоки творчества разводили, а не соединяли их. Последующие художнические судьбы явственно обнаружили это: каждый пошёл по своей колее. И генетически они восходили не только к Борисову-Мусатову или Врубелю: для иных существенным было воздействие мирискусников или ранних московских импрессионистов. И пути их неуклонно расходились, ибо у каждого рано или поздно преобладающее значение получали первичные импульсы собственного творчества, весьма и весьма разнородные.

Близкий голуборозовцам пронизательный критик Абрам Эфрос иронически подразделял их на мистиков и мистификаторов. Живопись первых он называл декоративной, а вторых декорационной. К числу мистиков, истово увлечённых постижением несказанного, творящих своеобразную «живопись души», он относил, прежде всего, П. Уткина и П. Кузнецова. К числу мистификаторов, увлечённых карнально-игровой стихией, чья живопись и графика почти неотличимы от сценографии, расцвету которой они немало способствовали, он относил Н. Сапунова, С. Судейкина, А. Арапова, Н. Милиоти, Н. Феофилактова. Обе эти группы были достаточно широко представлены в экспозиции выставки «Становление русского живописного символизма», но сугубо голуборозовских работ на ней оказалось не так уж много.

Программой смотрелась уткинская картина «Сон», созданная в период между «Алой розой» и «Голубой». Образный смысл её не до конца ясен. И непрояснимость смысла подобных полотен художника нарочитая: это живописные представления смутных мистических чувствований, рационально не очень-то постигаемых. Всё строится на ассоциациях, таинственных и загадочных, как сновидения. С достаточной наглядностью явлена здесь та «голуботускляя печаль», которая по воспоминаниям и отзывам критиков, стала основной тональностью выставки «Голубая роза». Тут почти полный набор характерно-символистских образных средств: отрешённо-фантастический пейзажный мотив, орнаментализованная растительность, блеклость серо-голубоватого «ночного» цвета. Призрачность зыбкого лунного свечения, лёгкий эротический призыв — змеиная гибкость обнажённой женской фигурки, а главное — полнейшая выключенность из времени историчес-

кого, отрешённость от какой бы то ни было пространственной конкретики. Уткинская космичность, как правило, камерного звучания: не надмирность, а неотмирность, не беспредельность, а запредельность. Внутренней мелодике его картин свойственна элегичность, они погружают в атмосферу отрешённо-созерцательного переживания. Если же говорить о приметах внешних, то Уткина 1910-х годов отличает уже вполне свободное владение стилистикой модерна.

Данную выставку вполне можно было бы назвать «Символизм и модерн». К этому в её экспозиции располагали не только декоративные композиции Александра Савинова, дающие настройку всему центральному залу, не только графический её раздел, где веяния этого стиля сразу бросаются в глаза, но и явно усиливающие призыв модерна витрины декоративно-прикладного искусства, где впервые экспонировалось недавно приобретенное музеем керамическое блюдо с характерной росписью Петра Уткина, перекликающееся с его полотнами середины и второй половины 1900-х годов. Символистская образность воплощалась в русле различных стилевых течений, однако наиболее органичной для неё в России оказалась эстетика модерна. Голуборозовство — одно из характернейших течений русского живописного символизма. Для него показателен путь от импрессионизма к модерну, который был намечен исканиями Борисова-Мусатова. «От реальных явлений через элементы света, цвета к содержательному живописному синтезу» так определил его для себя Пётр Уткин. Даже в полотнах голуборозовцев их зрелой поры, где выраженность стилистики модерна не вызывает никаких сомнений, навыки импрессионистического видения весьма ощутимы. Особенно это заметно в произведениях Уткина, в которых Александр Бенуа усматривал нечто среднее между орнаментальными стилизациями и натурными мотивами.

Современная им критика видела в голуборозовцах «художников нюансов и намёков», отмечала их стремление к камерности», «символическому интимизму» и тягу к известному примитивизму (в смягчённом и облагороженном его варианте, «отзвук запредельного познания, пьяняще-робкое веяние потусторонности». Наиболее пронизательные из пишущих увидели уже тогда опасный для живописи уклон в чисто сюжетную мистику, в литературщину, в слишком прямую зависимость от поэзии русских младосимволистов, с которыми тот же Павел Кузнецов, автор картины «Ночь чахоточных» и ряда других мистических композиций, часто встречался, к которым прислушивался, забывая порой о самодовлеющих задачах живописи. А ведь он был прирождённым колористом, удивительно чутким к самой материи цвета.

«Символ всегда рождается из самого материала. И живописный символизм получает свою окончательную словесную формулировку только в восприятии зрителя. Поэтому в живописи он почти всегда бессознателен для своего творца. Строго говоря в живописи совсем нет символа в непосредственном смысле этого слова, есть только возможность зарождения его в душе зрителя. Больше, чем где-либо здесь символ переходит в напоминание», — писал на страницах символистского журнала «Весы» в 1905 году Максимилиан Волошин. Голуборозовцы из числа «мистиков» глубоко и искренне задумывались о «единстве организма вселенной», в любом явлении природы усматривали подспудную работу её извечных таинственных сил, отблеск вселенской души, пытались передать «еле уловимые аккорды неземных песнопений». Космизм и музыкальная выразительность линейного ритма и колорита рождали в их творчестве некий «внутренний канон», который оставался устойчивым долгие годы. Они как бы материализовали в своих полотнах мечту символистской лирики «отгулы сфер в отзвуках струн лелеять». Отсюда их устремлённость за пределы видимого, в воображаемое, ностальгия по инобытию, обеспеченность самой живописной ткани. Для Павла Кузнецова той поры характерно растворение словно бы недопроявленных фигур в зыблющемся цветовом пространстве. Для Петра Уткина середины 1900-х — создание туманно-многозначительных живописных метафор, которые становятся духовным наполнением его декоративных панно.

Сегодняшнему зрителю, выросшему в традициях рационалистического мироощущения не очень-то просто проникнуть в мир мистико-философской лирики той невозвратно ушедшей поры, в мир остро-субъективных чувствований и переживаний. Но и тогда где-то за год до рождения «Алой розы», Александру Блоку приходилось убеждать своих современников, что «мистики совсем не юродивые, „не олухи царя небесного“, а только разряд людей особенно ярко и непрерывно чувствующий связи с иным». К концу 1900-х очевидны стали издержки символистской тенденциозности, самодовлеющего интуитивизма, тяги к форсированной стильности модерна. «Устремление к неизреченному» обнаружило свои пределы, по крайней мере — на данном историческом отрезке. Потуги во что бы тот ни стало метафоризировать живопись ослабляли значимость прирождённых ей свойств.

Проложивший свою особую тропу в символизме начала XX века Кузьма Петров-Водкин уловил эту опасность раньше своих друзей. В одном из писем Уткину в Саратов он остерегал их и как бы подталкивал к самоценной живописности: «...вот теперь-то он (П. Кузнецов — *Е.В.*) и подойдёт к настоящей живописи — форм форме и цвету вне лирики и символики, а у него все данные для этого». И ещё: «...проклянём же Метерлинков и Уайльдсов и пойдём к Солнцу — Отцу нашему, родящему свет и заливающему цветом формы — земли и человека. Ты, Павел и Сарьян уже знаете это наверное». Судя по кузнецовскому «Бухарскому натюрморту из собрания Радищевского музея, Петров-Водкин не ошибся в своём товарище. Кстати говоря, и водкинские «Цветы» из собрания В.Я. Кунина — единственная его картина на этой выставке — одно из немногих в его творчестве произведений, где близость к характеру голуборозовской живописности ощутима довольно наглядно. Её живопись мягче, нежнее и гораздо светонеснее обычных произведений жестковатого и рационалистичного мастера.

И в зрелых кузнецовских полотнах его «степного» цикла нетрудно обнаружить, пусть достаточно опосредованную ассоциативную связь его излюбленных мотивов с литературной символикой русской поэзии той поры: «Застывший зной. Устал верблюд. / Пески. Извивы жёлтых линий. / Миражи бледные встают — галлюцинации пустыни». Максимилиан Волошин написал это за десять лет до появления степных галлюцинаций Павла Кузнецова, а будто уже готовая программа кузнецовской пантеистической лиро-эпической степной сюиты. «Кто достиг увидеть это фантастическое степное небо, тот опередил жизнь на десятки тысяч лет», — утверждал Павел Кузнецов. И подобно древним фрескистам, он заставлял активно работать всю поверхность холста, излучающего в любой его части нежные цветовые волны. Светозарная голубизна холмов — «из тела земли исходящее сияние» — в кузнецовском «Мираже» требует ассоциативно-образного восприятия. Свечение земли преобразует мир видимый, придаёт ему ощущение безбрежности, бесконечности, космизма.

В эпоху «Алой розы» Кузнецов был ещё весьма далёк от подобных исканий. Экспонировавшийся на ней «Пейзаж с оленями», сохранившийся в отчем доме художника, написан летом 1902 года, когда художник с благословения Саввы Мамонтова работал на пограничной с Норвегией реке Паз. Он вполне натурен, в нём, наряду с влиянием иных пейзажей Валентина Серова и Константина Коровина, есть ощутимый призыв скандинавского модерна. И Уткин на «Алой розе» экспонировал не только свои раннесимволистские панно, но и натурные лирические пейзажи. К примеру, его «На Волге» — образец удивительной взвешенности объективно-изобразительного и субъективно-лирического начал. Он целиком построен на едва уловимых градациях одного, очень сдержанного и благородного, серебристо-серого тона. Но вскоре и у него степень субъективного преобразования видимого нарастает. Левитановское и серовско-коровинское влияние сменяется определяющим воздействием искусства Борисова-Мусатова.

«Кузнецов „Голубой розы“ — есть по преимуществу мусатовский Кузнецов. Кузнецовские фонтаны бьют водой, проложенной из мусатовского „Водоёма“, — отмечал Абрам Эфрос, образно определяя такую преемственность младшего мастера. В отношении к полотнам Уткина той поры

утверждение это, пожалуй, ещё более приложимо: близкая гамма, сродные поиски ритмико-мелодической закономерности композиции, просветлённая элегичность. Борисов-Мусатов решающе повлиял не только на становление не только Уткина, и других своих младших саратовских товарищей, но и на большинство мастеров «Голубой розы». Исследователи отметили это давно, но говоря об Уткине, непомерно увеличили значение этого, бесспорно, очень глубокого и плодотворного влияния, будто бы напрочь стиравшего творческую самостоятельность младшего мастера.

Иногда даже утверждают о зависимости раннего Уткина от более яркого и активного сверстника его Павла Кузнецова. Между тем, — и экспозиция выставки наглядно подтвердила это: у мечтательно-романтического Уткина «обретение себя» наступило несколько раньше, нежели у куда более импульсивного и напористо ищущего Павла Кузнецова. Другое дело, что Уткин не случайно до самой своей кончины оставался живым олицетворением голуборозовства, ибо его эволюция и сама его творческая индивидуальность были сродными тем стилистическим принципам, которые сформировали и сплотили эту группу. Да и верность мусатовскому импульсу он тоже, в отличие от иных сохранил и в поздних своих произведениях вплоть до 1930-х годов. Таких, как экспонирующиеся пейзажи «Осокорь» и «Окрестности Саратова. По-разному этот мусатовский импульс проявлялся и в его собственно символистских композициях и в его крымской сюите начала 1910-х годов, в пору постепенного затухания голуборозовского символизма. Это цикл лирических пейзажей, созданных в имени Я.Е. Жуковского Новый Кучук-Кой, где сам архитектурно-парковый ансамбль со скульптурами А.Т. Матвеева воспринимался как целостная эстетизированная среда.

Степные полотна Павла Кузнецова, полотна Николая Крымова, Мартироса Сарьяна — всё это свидетельствовало на нынешней выставке, что к 1910-м годам в творчестве ведущих мастеров этой группы наметился известный поворот, позволивший внимательным критикам писать об «уходе от мистических неопределённых построений к миру реальному».

На выставке экспонировалась лишь одна из матвеевских скульптур условным названием «Сидящий мальчик». В этом раннем произведении уже вполне наметилось характерное для этого мастера слияние монументальности и лиризма, живая органичность формы, словно рождающейся из самой материи камня. Очень пронизательно писал об этом Лев Жегин, утверждавший, что в работах этой поры скульптор шёл «не от визуального образа, а от изнутри воссозданного», что «здесь сфера как бы самораскрывающегося образа». Это верно не только по отношению к ранним работам Александра Матвеева, но и принципиально значимо для поэтики символизма вообще: использование зримого для передачи незримого — в его природе. Подобное стремление «воспользоваться образом действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания» теоретик и практик символизма Андрей Белый считал характернейшей чертой этого стиля.

На выставке была обильно представлена группа художников, которых не зря именовали «театралами по призванию» Николай Сапунов, Анатолий Арапов, Сергей Судейкин, Николай Милиоти. Каждому из них, по слову Арапова, «театра музы открыли двери фантастически феерий». Они ориентировались в значительной мере на ту тягу к всеохватной театрализации, которая обозначилась уже у мирискусников. Она помогала передавать ощущение призрачности, как бы мнимого реального мира в воссоздании повседневного бытия. Современная им критика упрекала эти художников за «превращение живописи в феерию красочных панно». Но с временной дистанции понятнее становится миросозерцательный смысл такой устремлённости к дематериализации предметной среды, к сотворению сценически-игрового подобия действительности. Эти мастера стали замечательными театральными художниками, и приёмы театральной живописи успешно использовались ими в бесчисленных карнавальных композициях, в которых театрализованное представление становилось сюжетом их вполне станковых полотен. В экспозиции был выделен целый раздел такого рода театрализованных картин, где, наряду с произведениями из других музеев и частных собраний, были представлены работы из постоянной экспозиции Радищевского музея, которые в этом

окружении смотрелись гораздо органичнее и значительнее. Это не новость, что, попадая в другой ряд, хорошо знакомые произведения обнаруживают какие-то прежде не столь очевидные качества, открывают новые грани своего содержания.

Неожиданную значительность в новом зрительном контексте обрела музейная картина М.А. Врубеля. А в мусатовском «Осеннем мотиве», куда нагляднее становилась откровенная условность цвета, символизирующего чувства и переживания, становящегося прежде всего носителем настроения. Если Врубель был представлен в данной экспозиции довольно разнохарактерными и в основном графическими работами, то Борисов-Мусатов — целой группой достаточно показательных для него живописных произведений. И в основном это были работы того периода, когда уже чётко обозначился его поворот от пленэрно-импрессионистических иканий к подчинению их мифопоэтической задаче. Его «Дафнис и Хлоя» — наглядный пример ассоциативной связи литературного плана символики с активной лиризацией пейзажного мотива.

Кроме непосредственных участников «Алой» и «Голубой розы», организаторы выставки сочли возможным показать произведения нескольких близких им мастеров, в основном саратовцев, испытывавших плодотворное воздействие искусства Борисова-Мусатова. Исключая упомянутый выше натюрморт Петрова-Водкина, это две работы Ивана Плеханова, живописца практически забытого, имя которого упоминается в документах Боголюбовского рисовального училища да на «Страницах художественной критики» С.К. Маковского, отметившего его «незаурядное колористическое дарование»; это также масштабные полотна А.И. Савинова, обнаружившие очевидную близость к стилистике модерна, — «Голубой мотив. Остров Капри» и «Арфистка» (портрет Татьяны Барцевой, жены известного мыслителя Семёна Франка).

Выставка познакомила и с целым рядом художников, известных широкому зрителю скорее именами, чем произведениями: с эффектной картиной «российского бердслианца» Н.П. Феофилактова «Выезд Венеры», с декоративной композицией «Последний луч» мецената голуборозовцев издателя журнала «Золотое Руно» Н.П. Рябушинского, который тоже пробовал свои силы и в живописи. Эпоха «Голубой розы» породила и любопытную графику, в том числе и журнальную: виньетки, заставки для символистских журналов «Весы», «Золотое руно». Экспонировались такие листы П.С. Уткина, В.Д. Милиоти, В.П. Дриттенпрейса, И.А. Кнабе, Н.П. Феофилактова, Е.А. Александровой. М.А. Врубеля, П.В. Кузнецова, М.С. Сарьяна, С. Ю. Судейкина, А.В. Фонвизина, а также несколько натуральных рисунков П.С. Уткина, фиксирующих складывающийся на его глазах прекрасный архитектурно-парковый ансамбль виллы Я.Е. Жуковского в Новом Кучук-Кое.

По условиям времени организаторам этой выставки не удалось осуществить сполна не только первоначально задуманное, но и уже, казалось бы, окончательно оговорённое. Отсюда досадные пробелы и перекосы в составе представленных имён. И всё же она получилась интересной и специалистами, и зрителям, и местным живописцам, особенно тем из них, которые упорно пытаются возродить голуборозовскую традицию, ибо она давала живое, а не книжное о ней представление.

Русский живописный символизм знаменовал собой окончательный разрыв не только с омерзительным академизмом, но и с разного рода натуралистическими тенденциями. Он выдвинул ряд глобальных проблем которые затем пытался решить ранний российский авангард, не забывая громко и отчётливо отмежевываться от пресловутой «литературности» отечественного символизма, но духовно выраставший именно из него. Эта преемственность, быть может, не кажется столь очевидной, но от этого она не становится менее существенной и значимой.

**«Саратовская пинакотека» С.А. Гилярова
как отражение экспозиции Радищевского музея
середины 1910-х годов ***

*** Музейное дело и художественное образование: материалы III, IV
и V Боголюбовских чтений, 1996, 1997, 1998. Саратов: Слово, 2000.**

Не зря было сказано, что музейная экспозиция «Это единственный идентичный самому музею язык, обладающий наибольшей всеобщностью выражения и силой внушения»¹. Без научно обоснованного и продуманного размещения экспонатов в пространстве музейных залов, без ориентации на возможное их восприятие зрителем музей превращается в складское помещение для неосмысленного хранения тех или иных памятников. Конечно экспонирование их, способ показа должны быть эстетически выразительными и сами по себе. Это помогает рождению того, что называют «поэтическая среда музея».

Естественно, что стилистика экспозиции, динамика её развёртывания в пространстве залов и исторического времени экспонируемых произведений складывается не сразу. Попытка экспозиционно смоделировать процесс развития искусства того или иного периода, материально «запечатлеть» его в размещении выставленных произведений, добиваясь хотя бы относительной последовательности и логичности показа, требует обширных знаний, определённого набора экспонатов и в значительной мере зависит от характера пространства, выделенного для их размещения. Но прежде всего именно знаний, ибо экспозиция является отображением не столько самого художественного процесса, сколько той или иной стадии его изученности, того или иного сегодняшнего его истолкования. Верного или ошибочного.

Экспозиция западноевропейского искусства в Радищевском музее отличалась удивительной устойчивостью. В последние десятилетия её общая концепция не пережила сколько-нибудь существенных изменений. Это и хорошо, и плохо. Такая устойчивость может быть объяснена изначальной верностью общего её решения в предлагаемых тогда помещениях. Но с другой стороны, теперь уже стало расхожей истиной, что «вынужденное сохранение старых экспозиций тормозит переосмысление и переоценку устаревших взглядов»². После тщательного технико-технологического обследования большинства произведений европейской живописи такая переоценка напрашивается сама собой. И невольно она приводит к необходимости пересмотра всей прежней экспозиции этого отдела. К этому подталкивает её и перемещение её в другие залы. Если думать о завтрашнем дне музейной экспозиции, следует как-то осмыслить её вчерашний и позавчерашний день. Это не гарантирует безупречности сегодняшних решений, но позволяет избежать множества ошибок предстоящей поры. Ибо не всякое изменение экспозиции на протяжении многих лет её улучшало.

Попытаюсь рассмотреть сравнительно ранний этап экспозиции зарубежного искусства в Радищевском музее середине 1910-х годов. Речь пойдёт не о месте и способе экспонирования этого раздела, а лишь о том, что же именно безусловно экспонировалось музеем в этот период. Благодаря счастливой случайности, есть возможность судить об этом с относительной достоверностью. Этой случайностью была эвакуация в Саратов в годы Первой мировой войны Киевского университета Святого Владимира. Ассистент кафедры истории искусств этого университета С.А. Гиляров опубликовал в газете «Саратовский листок» любопытный цикл своих статей, представляющих собой своеобразные прогулки по соответствующим залам Радищевского музея. Они назывались «Саратовская пинакотека» и состояли из 13 частей, напечатанных в семи номерах

газеты³. Можно сказать, первый путеводитель по музейной коллекции зарубежного искусства.

Посетив Радищевский музей, С.А. Гиляров не только поразился, найдя здесь прекрасные произведения искусства, но и испытал чувство недоумения: зачем понадобилось помещать их сюда: Гиляров особо оговаривает совершенно не областной, не сугубо саратовский характер музейной коллекции, где, кроме четырёх работ Борисова-Мусатова, он не заметил произведений других местных мастеров: «Это галерея, состоящая из произведений, не имеющих никакого отношения ни к Саратову, ни к Поволжью, — это как бы часть большого столичного музея, кусочек, вырванный из Эрмитажа или Третьяковской галереи и случайно очутившейся здесь, на Театральной площади Саратова», — писал он. Ему представлялось ошибкой решение А.П. Боголюбова передать своё собрание Саратову «вместо того, чтобы принести его в дар Москве или Петрограду».

Последнее замечание вызвало решительное возражение тогдашнего руководителя музея и БРУ Петра Боева, который хорошо сознавал значение музея для города, для воспитания поколений молодых художников. (Кроме Борисова-Мусатова он приводит имена Савинова, П. Кузнецова, Матвеева, Мительмана, Уткина), для педагогов. Боеву представляется более целесообразным и перспективным не увеличение художественных сокровищниц столиц, а их разгрузка с целью создания в провинциальных центрах музеев, подобных Радищевскому.

Мнение Боева подтверждается и сторонней оценкой: 29 июня 1910 года Саратовская городская управа поздравила Радищевский музей с юбилеем: «Двадцать пять лет жизни музея показали, что этот счастливый дар, — говорилось о решении А.П. Боголюбова, — попал на хорошую почву — учреждение окрепло и с каждым годом развивается и вширь и вглубь. Об этом свидетельствует рост числа предметов, помещённых в музей, количества помещений, числа учеников училища и открытие новых классов. Здание становится тесным и возникает вопрос о его расширении»⁴.

Надо сказать, что в рассуждениях Гилярова своя логика была. Он не ошибался, утверждая, что собрание музея не составляет чего-либо планомерного и систематического, что на его основе нет возможности «составить себе представление об общем ходе европейского искусства, как по Эрмитажу, или хотя бы русской живописи, как по Третьяковской галерее, не проследить смены художественных течений; отдельные школы не выступают со всей полнотой своих отличительных особенностей, во всём разнообразии своего характера. По отдельным находящимся здесь произведениям, часто вовсе не показательным, трудно судить об индивидуальных качествах того или иного художника. Для тех, кто мало знаком с произведениями европейского искусства, без пояснений мало будут говорить случайные образцы его».

Гиляров бросил и вполне обоснованные упреки и собственно экспозиционным принципам, которыми руководствовались тогдашние музейные сотрудники. На его взгляд, это не экспозиция, а просто механическая собранность отдельных вещей, лишённая какого бы то ни было внутреннего единства: «Распределение картин в Радищевском музее довольно беспорядочно: картины разных эпох, принадлежащие к школам разных стран, развешены часто вперемешку друг с другом, что при систематическом обозрении собрания составляет немало затруднений». Местные авторы высказывались по этому поводу ещё резче: 9 января 1914 года «Саратовский вестник» опубликовал заметку «О Радищевском музее», в которой после рассуждений об открытом письме И.Е. Репина по поводу новой экспозиции Третьяковской галереи высказано сожаление, что в Саратове нет ни Репина, ни Грабаря, а потому Радищевский музей остаётся складом без всякого смысла и толка». Гиляров отмечает, что в левом от входа помещении первого этажа разместились преимущественно полотна старых мастеров (XVI—XVII веков), как подлинники, так и копии). Кстати его вовсе не смущает наличие копийных работ в постоянной экспозиции, особенно старых копий, почти современных оригиналу. И он достаточно пространно объясняет свою позицию.

Гиляровские очерки построены на принципе последовательного рассказа о произведениях конкретной художественной школы. По ним невозможно судить о реальном расположении произведений в пространстве стены или зала. Более того, нет никакой гарантии, что он упоминает

буквально все полотна тогдашней экспозиции. Поэтому и говорить о ней, исходя из таких бедных и не слишком определённых посылок, не совсем корректно. Можно только утверждать, что перечисленные им работы действительно экспонировались в этот период, что они занимали почётное место. Отчасти можно судить также и о пропорциях показа отдельных коллекций, имеющих в тот период в музее. И это всё.

Свои очерки он начинает с подробного анализа итальянской живописи, представленной тогда в музейной экспозиции. Отдельный очерк посвящён тондо «Мадонна с младенцем» XV века, которую он относит к Умбрийской школе (круг Перуджино). Сожалея об отсутствии в музее работ Боттичелли, Гирландайо, Пьеро ди Козимо, он переходит к копии фрески Леонардо да Винчи в римской церкви св. Онуфрия на Яникуле, которую считает сомнительной, ибо некоторые исследователи приписывают её Больширафио. Затем он характеризует как неплохую, хотя и сравнительно новую копию с «Мадонны да Фолио» Рафаэля (1511), как хорошую копию с портрета Альфонса Д'Эсте (Тициана оставляющую «впечатление благородства и серьёзности, усиленное, сохранившейся в копии, «строгой, но богатой простотой Тициановского колорита». В копии знаменитой Тициановской «Данаи» (1545), хранящейся в Милане, и в его кающейся Марии Магдалине он подчёркивает мастерство передачи чувственной красоты женских образов. От Тициана Гиляров ведёт читателя к картине, приписываемой Якобо Бассано, на его взгляд «одного из второстепенных мастеров венецианской школы». Картина его «Наполнение Ноева Ковчега», представлялась ему подлинным произведением этого мастера. Сомнительной по подлинности и не очень интересной Гиляров считал работу маньериста Вазари «Триумф Вакха». Вскользь он упоминает копийную картину Пальмо Веккио, «Аллегорию Венеции» Сальвиати, болонцев Гвидо Рени, Франческо Альбани, Гверчино и Доменикино. Упоминается «Сивилла» Доменикино, «Аллегория христианской любви» Франческо Альбани, а также он выделяет, если не подлинник, то очень хорошую и верную копию с Гвидо Рени «Психея и Эрос». Здесь же он говорит и о картине Гверчино «Явление ангела анахорету», написанную под влиянием Караваджо, и считает подлинными обе работы ученика Караваджо Сальватора Розы.

От итальянской школы Гиляров переходил к полотнам испанских живописцев, представленных тогда в музее. После долгих рассуждений о специфических особенностях испанской живописи, и посетовав, что она представлена в коллекции бедно, он переходит к анализу трёх произведений: «Жертвоприношение Авраама» представилось ему не очень-то показательным для творчества Риберы, но всё же он предполагал, что картина эта может быть подлинным произведением этого мастера. Две же работы Мурильо «Уличные мальчики, лакомящиеся дыней» — «копия с одной из пяти Мюнхенских картин этого рода — и «Иоанн Креститель (или Христос) под видом сельского пастушка, глядящий рукой овцу», явно копийны. Первая представлялась ему достаточно красивой (с оговоркой, что она повешена неудачно и безобразно освещена) вторая же по живописи гораздо слабее, по живописи, написана вяло.

За испанской школой следовала в очерках С.А. Гилярова нидерландская. Объяснив различие голландской и фламандской ветвей этой школы, дав обстоятельную характеристику Рубенсу, он переходил к единственному его произведению в музее — копийному, увы, портрету. «Если можно составить себе представление по этому образцу, то разве о колорите Рубенса, о необыкновенной сочной красочности и яркости его красок. Помещённый рядом с портретом кисти голландца Миревельта, Рубенс сразу бросается в глаза именно этими своими особенностями. Энергичное, что-то здоровое чувствуется в этом человеке. Рядом с бледным комнатным человеком Миревельта — это существо иной расы иного мира — деятельной, энергичной, бодрой физической жизни».

Особое место в очерке о нидерландской живописи Гиляров уделит Ван-Дейку. Высоко оценивал он достоинства мужского портрета с мандолиной в руках, приписываемого в то время этому

мастеру: «Я не берусь утверждать подлинность этой прекрасной вещи, но если она и не принадлежит Ван-Дейку, то, вероятно, вышла из его мастерской. Быть может, сам мастер сделал только голову, как он это часто позволял себе, предоставив остальное работе своих учеников», — писал он и добавлял, что внимательное изучение могло бы установить с точностью принадлежность этого портрета, — В таком случае Саратовская пинакотека оказалась бы обладательницей величайшей драгоценности и обратила бы на себя внимание не только не знающей её России, но и Европы, не предполагающей о её существовании».

Киевский учёный явно недооценил известность Радищевского музея, как в России, так и в Европе. О его коллекции неоднократно писала центральная пресса. И совсем не случайно, задолго до Гилярова, специально приезжал в Саратов поэт Р.М. Рильке, чтобы ознакомиться с музейным собранием французских живописцев. Но в высокой оценке данного произведения он не ошибся: это впоследствии подтвердилось специфическим интересом к нему с целью продажи за границу на рубеже 1920—1930-х годов экспертами пресловутой «Конторы Антиквариата», в результате чего оно было изъято из музея. Теперь он осело в собрании Эрмитажа, и Т.Г. Фомичёва атрибутировала его, как произведение венецианца Л. Сустриса. В Радищевский музей картина эта поступила через его основателя А.П. Боголюбова по духовному завещанию В.Д. Сверчкова. И по неписанным законам межмузейной этики следовало бы непременно вернуть её предназначенному дарителем владельцу обратно в Радищевский музей.

Копией с Ван-Дейка представлялся автору очерков и большой холст «Смерть Адониса, который он оценивал тоже достаточно высоко. Подлинными работами фламандской школы представлялись ему «Сельский праздник» Д. Тенирса и травля в долине Поисманса. Отмечая сравнительную неполноту произведений фламандских живописцев в экспозиции музея, Гиляров писал о лучшей представленности в ней голландской школы живописи.

Печальным пробелом в этой части экспозиции представлялось ему отсутствие в ней живописных работ Рембрандта (хотя бы хоть сколько-нибудь сносной копии). Большая графическая копия рембрандтовской картины («Лекция по анатомии доктора Деймана»), сделанная А. Харламовым не даёт, по его словам, ни малейшего понятия о величии Рембрандта как чудотворца колорита, создавшего своим искусством свой собственный свет, в сиянии которого дивный гений его творчества сумел открыть нашему сознанию то «невидимое в видимом», что составляет высшую тайну искусства живописи. Гиляров отмечал, что Харламовская копия висит в верхнем зале музея, т.е. надо полагать, в русской части музейной экспозиции, хотя подобное деление в ту пору не так уж строго соблюдалось.

Отсутствие Рембрандта, на взгляд Гилярова, отчасти искупается наличием в экспозиции ряда подлинных произведений голландских мастеров, хотя и не имеющих «большой художественной и исторической ценности, Среди них он выделял «Скрипача» Герарда Доу, полученного в дар от С.М. Третьякова, пейзажи А. Ван-дер-Неера и Я. Винантса — вероятнее всего, так называемый «Огород», приписываемый этому художнику, который ушёл из музея. А также две работы Воувермана «Кавалерийское дело» и «Охота», которые представлялись ему подлинниками. Из работ копийных авторов этого раздела внимание его привлёк пришедший по завещанию В.Д. Сверчкова, «Знаменосец» Ван-дер-Гельстена «Сельский праздник» А. Ван Остаде и «мастерский, но холодный „Портрет неизвестного“» приписанный Меревельту, но, вероятно, лишь вышедший из его мастерской в Дельфте».

«Заканчивая обзорные Нидерландской живописи, — итожил Гиляров, — нужно пожелать, чтобы памятники её, хранящиеся в Радищевском музее, были кем-нибудь компетентно обследованы и должным образом оценены». Это его пожелание в значительной мере реализовано только в самые последние годы: технико-технологическое обследование, проведённое Т.В. Максимовой, почти завершено — дело за серьёзной искусствоведческой оценкой.

Специальный очерк посвящён Гиляровым немецкой живописи, которая, по его мнению, представлена в музее «очень малочисленными и случайными образцами». Внимание его привлёк, прежде всего, подаренный А.В. Звенигородским к моменту открытия музея пятистворчатый складень из города Ульма, датированный XV веком. Этот алтарный складень, по его свидетельству, экспонировался тогда в верхнем зале прямо против лестницы. На удивление Гилярова столь значительное произведение не зафиксировано в каталоге. Он даёт складню достаточно подробную характеристику, отмечая его вполне готический характер (особенно в женских фигурах) предполагая, что мужские фигуры, возможно, «не одновременны по происхождению с тремя другими». Не находя в этом произведении высоких художественных достоинств, он считает его достаточно характерным для этой поры немецкой живописи, столь же показательным для неё, как «Мадонна» XV века (тондо) для ранней живописи Италии.

В отличие от итальянской живописи, хранящейся в музее, на подборке живописи немецкой, невозможно, согласно Гилярову, показать её эволюцию, хотя бы в наиболее существенных её моментах, ибо нет здесь копий с работ Дюрера, Грюневальда, а «плохая копия с «Портрета Эразма Гольбейна-младшего не искупает этого недостатка». Картина австрийца А. Брауна «Обольститель», на взгляд Гилярова, «очень приятная по краскам и добросовестная по рисунку» должна быть отнесена, по его убеждению, скорее к голландской, а не немецкой школе. А «Поклонение волхвов» Рафаэля, Менгса он поминает «не столько ради интереса и достоинства картины, сколько во внимание к крупному имен художника, на склоне XVIII века пытавшегося жить идеалами Болонской школы».

Трудно сказать, почему автор заметок не упоминает более поздних мастеров немецкого искусства, хорошо представленных в собрании музея в ту пору? Были ли они в экспозиции 1916 года?

Андреас и Освальд Ахенбахи, Кнаус, Рольман. Кажется ли они слишком близкими современности? Или сказывались антигерманские настроения той поры? Ведь о французских живописцах середины XIX века он говорит достаточно подробно, отметив при этом, что «история искусства в XIX веке в общем и существенном есть история французского искусства, и именно из Франции исходили и исходят все важнейшие и наиболее жизненные течения нового европейского искусств, начиная с романтизма и кончая импрессионизмом во всех его разновидностях и разветвлениях».

Отметив отсутствие старофранцузской живописи и оговорившись, что собрание французской живописи в музее не даёт представления об её эволюции, ибо отсутствуют здесь как выдающиеся мастера классицизма и романтизма, так и представители новейших течений, он обратился к единственному по тогдашним понятиям произведению французского искусства XVIII века — эскизу плафона, приписываемому тогда Ватто, но похожему, на его взгляд, скорее на Буше.

Затем его внимание концентрируется на подборке в музее французской живописи середины XIX века, которую он характеризует как «очень ценную». Гиляров внимателен к произведениям Камиля Коро: «Замок Пьерфон», к двум пейзажам Шарля Добиньи — «Прилив в Нормандии» и «Городок на Сене». Специально останавливается на двух этюдах — Диаза де ла Пенья — пейзажном и ныне утраченном наброске «Венера и Амур», который Гилярову представлялся как более характерное произведение этого мастера. Говорит о картине К. Тройона «Вечер. Стадо овец», но только вскользь поминает «произведения второстепенных представителей» французской школы, среди которых у него оказываются работы А. Ренана, Э. Изабе, Жирарде, Башкирцевой.

Заканчивает он характеристику собрания французской живописи рассказом об Адольфе Монтичелли и двух тогда его музейных работах — «Окрестности Парижа» и «Фонтенбло» (последняя сейчас в ГМИИ). «На первый взгляд, — пишет он, — это будничные серенькие и скромные пейзажи, при более внимательном рассмотрении — дивные красочные поэмы, прелесть которых нельзя передать словами». Гиляров говорил и об отличиях этих интимных пейзажей Монтичелли от его «декоративных фантастических феерий», где этот художник «выступает величайшим колористом

всех времён. На этом, собственно, и завершается очерк Гилярова о музейной экспозиции французской живописи и в целом весь его цикл статей «Саратовская пинакотекка».

Теперь нам трудно объяснить, почему автор не упомянул произведения Депорта (?), Ш. Бомона, Ж. Ноэля, Ж. Лоранса, Тудуза и других французских живописцев, как, впрочем, и живописцев бельгийских, итальянских, немецких, американских, норвежских и польских, которые к той поре уже были в собрании музея. И среди них были такие, которые трудно было не заметить в экспозиции, как, скажем» неаполитанские эффектные пейзажи А. Ахенбаха или «Портрет неизвестного» кисти Ж. Монье, не говоря уже о кастильоновском «Адаме, дающем имена животным».

Какие из них экспонировались в то время? Почему иные произведения из постоянной экспозиции опущены Гиляровым? Ответ на эти и многие другие вопросы могло бы дать лишь комплексное изучение различного рода литературы, фотоархива, переписки, мемуарных источников. И даст ли во всей чаемой полноте даже оно? Во всяком случае, могло бы существенно приблизить к истине.

¹ Антонова И.А. Опыт научного обновления экспозиции художественного музея // Сообщения ГМИИ. М., 1980. Вып. 6. С. 17.

² Аллатов М.В. Значение Эрмитажа в русской и мировой культуре // Этюды по всеобщей истории искусств. М., 1979. С. 193.

³ Саратовский вестник. 1915. 1 дек. № 260, 8 дек. № 266, 10 дек. № 268, 23 дек. № 279, 30 дек. № 284, 1916. 5 февр. № 28, 9 февр. № 36.

⁴ СГХМ. РО. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 161.

Из начальной истории Радищевского музея *

*** По материалам музейного архива // Радищевский музей. История, настоящее, будущее. Саратов, 2003.**

Истории организации новых музеев в основном схожи между собой, но рождение каждого обладает существенным своеобразием, которое окрашивает его дальнейшее бытование на долгие годы, во многом предопределяя характер складывающихся коллекций, направленность не только собирательства, но и всей деятельности. Такие особенности имел при своём возникновении и Радищевский музей, основанный Алексеем Петровичем Боголюбовым в память своего знаменитого деда и с целью продолжения его просветительских устремлений. Боголюбовская коллекция легла в основу музейного собрания, но оно изначально не исчерпывалось ею. Благородный почин основателя получил самый широкий отклик у русской общественности. К первоначальной истории саратовского Радищевского музея оказались причастными множество частных лиц и ряд учреждений. Собственно, история музея начинается с весны 1885 года, когда, наряду с боголюбовской коллекцией, прибыли в Саратов и были взяты на ответственное хранение произведения, поступившие из Эрмитажа, Академии художеств, от многочисленных дарителей, которые слились с нею в одно музейное целое.

Все экспонаты были тогда систематизированы и условно распределены на 25 частей или коллекций: 1. Живопись масляными красками; 2. Живопись водяными и клеевыми красками; 3. Рисунки сепией, пером, карандашом; 4. Гравюры, акватинты, офорты, фототипии; 5. Фотографии вне альбомов. 6. Альбомы; 7. Скульптурные произведения; 8. Изделия из камня; 9. Фарфор, фаянс, терракоты; 10. Образцы материалов фарфорового производства; 11. Стекло; 12. Образцы материалов стеклянного производства; 13. Золотые и серебряные вещи; 14. Бронза; 15. Олово, железо, чугун; 16. Резьба по кости; 17. Утварь и мебель; 18. Модели и клише; 19. Ткани, тиснённая кожа,

гобелены и ковры; 20. Вооружение; 21. Монеты и ассигнации; 22. Медали, жетоны и значки; 23. Предметы археологического и этнографического значения; 24. Предметы естественно-исторического значения; 25. Библиотека музея: книги и рукописи. Далеко не в каждой из 25 коллекций вклад А.П. Боголюбова был количественно преобладающим и качественно наиболее значимым. Но само его участие почти в каждой из них свидетельствует о широком просветительском понимании им задач и целей музея. От него поступили не только живопись, графика и скульптура, но и кораллы из Индийского океана, рукописи, оружие, археологические экспонаты. Но, конечно же, его вклад в собственно художественные разделы, был более существенным, чем в другие.

Эти 25 коллекций первоначального музейного собрания не были сколько-нибудь равнозначными. Одно дело художественный фарфор и художественное стекло лучших русских и европейских заводов, совсем иное — образцы минералов, идущих на их изготовление. Несопоставимы по своей художественной ценности скульптура М.М. Антокольского и «высеченный из мрамора фрукт», фрагмент помпейской стенописи и «изображение птиц, выложенное перьями», обломок дарохранительницы (византийская эмаль XI века) и осколок севастопольской бомбы. И внутри каждой из коллекций легко обнаружить разительные перепады в уровне представленных памятников. Ни один критерий (художественного ли качества или историко-краеведческой значимости) не выдерживался с необходимой последовательностью при организации музея. Представление о его возможных функциях было тогда безбрежно широким и расплывчато-неопределённым. Таким оно оставалось достаточно долго, что очень ярко запечатлелось в музейном собирательстве первых десятилетий.

Первый музейный хранитель А.Л. Куш проявлял большую активность не только в привлечении сугубо художественных экспонатов, но и предметов историко-этнографического, бытового или естественно-научного характера. В прошлом он служил «консерватором Вятского музея», закрытого по недостатку средств, а потому он настойчиво побуждал А.П. Боголюбова «исходатойствовать» из этого города минералогическую коллекцию, подаренную туда в 1865 году Александром II и хранившуюся затем в Вятском реальном училище. Куш запрашивает с Соловецких островов образцы монастырских изделий, а также раковины и водоросли, «которые, будучи доставлены в здешний музей, представляют для публики громадный интерес». И настоятель Соловецкого монастыря «для снабжения Радищевского музея морскими редкостями» отправляет два ящика с предметами, «полученными ныне с биологической станции от г.г. натуралистов».

Сохранилось и любопытное его письмо члену Китайской миссии Иеромонаху Алексию, передавшему в дар Императорской Академии художеств, коллекции китайских рисунков, книг и различных предметов. Отмечая, что «дар этот указывает в нём, доброго ревнителя в деле процветания русского искусства», что «его успехи и распространение, столь желательные для развития отечественной культуры, стоят в прямой зависимости» от такого «сочувственного отношения к нему отдельных лиц, деятельность которых затем вызывает такое сочувствие и в обществе», он приводит в качестве наглядного примера Радищевский музей в Саратове, «возникший при щедром пожертвовании профессора живописи А.П. Боголюбова, открытый здесь 29 июня 1885 года и в три с половиной года своего существования уже получивший немало довольно ценных вкладов». Поэтому-то А.Л. Куш и решается обратиться к Алексию с запросом от музея и «просить просвещённого к нему участия». «Не изволите ли признать возможным, — писал он, — снабдить его для пополнения его коллекций чем-либо по Вашему усмотрению и вообще не отказать ему в Вашем благосклонном внимании». А рядом приписка: «Ответа не последовало».

Наряду с живописью, редчайшими книгами и рукописями, гравюрами Дюрера, Кранаха, Рембрандта, в музей поступают образцы каменной соли, зубы акулы, рак, покрытый осадком серного источника, чесалка для чесания спины, ташкентские замшевые шальвары, хивинская сабля, позвонок ихтиозавра, модели прогулочных яхт и товарных вагонов, коллекция насекомых Поволжья. Очень разнились между собой и люди, берущиеся по собственному почину обогатить число

музейных экспонатов. Интересны в этом отношении наблюдения А.Л. Куца. Кроме, по его выражению, «крупных жертвователей», которых знакомство с музейной экспозицией «расположило принять участие в обогащении музея», он пишет также о людях, не обладающих большими возможностями, но также готовых посильно помочь процветанию и росту молодого общественного учреждения. «Эти простые люди, — писал Куц, — понимают назначение музея как „сохранного места“ для всякой старины и несут в него, кто монету, кто старое оружие, кто кости допотопного животного. От некоторых из таких жертвователей музей получил довольно редкие вещи, особенно по нумизматике». Сохранилось и немало документов, подтверждающих и в чём-то корректирующих данное свидетельство. Сильно разнятся между собою не только ценностные соотношения вкладов, но и степень альтруизма жертвователей.

«Вознаграждения никакого не желаю», — пишет саратовский мещанин, подаривший музею колчан и стрелы. А вот житель деревни Русский Камешкир, предлагая российские монеты XVIII—XIX веков, интересуется: «Не желает ли музей у меня купить их по стоимости редкостей, а не по номинальной цене?» Другой сельский житель из Новоузенского уезда, нашедший зуб мамонта простодушно замечает: «Предлагаю вам вышеуказанную редкость, но не знаю, сколько может стоить, надеясь на вашу добросовестность». Член саратовского окружного суда, передавая в музей старинные ассигнации и монеты, приписывал: «Буду считать себя искренне счастливым, если моё ничтожное пожертвование принесёт музею хотя бы самую ничтожную пользу». Другой саратовский гражданин, подаривший снимки с древних рукописей, настойчиво добивается через городскую управу обязательного их экспонирования (витрину он готов заказать за свой счёт) или же возвращения ему этих снимков. С неожиданным прагматизмом подошёл к делу духовник Саратовской семинарии: передавая ряд золотоордынских предметов, он просил выдать ему и двум членам его семьи «даровой билет на право входа в музей и в те дни, когда он открыт для публики за плату».

Действительно, очень многие (и вовсе не только простой народ) воспринимали тогда музей в качестве «сохранного места», где дорогие их сердцу реликвии могут быть спасены от всех превратностей последующей их судьбы. Присяжный поверенный Саратовской судебной палаты, передавая на хранение в музей шелковый кушак Емельяна Пугачева, мотивировал это следующим образом: «Подобная вещь, представляющая несомненный местный интерес, рискует, находясь в частных руках, исчезнуть бесследно». «Из любви к археологии препровожаю монету», — сообщал дубовский мещанин. Другой жертвователь, посылая медаль Венской Всемирной выставки, несколько старинных монет, куски редких минералов и костяную спичечницу, отобранную у арстанта тюремным начальством, приписывает, что вещи эти для него «как частного лица имеют малое значение, а в публичном хранилище могут быть полезны». Преподаватель саратовской гимназии, передавая глиняный сосуд (предположительно золотоордынский), найденный на Ахтубе, приписывает: «Что это за предмет и какое его назначение представляю судить специалистам. Если эта вещь может иметь хоть какой-то интерес научный, — то с удовольствием дарю её в Радищевский музей».

Любопытно письмо из Балашова от жены священника Александры Константиновны Беневольской: «Посылая в дар Радищевскому музею малую лепту — костюм жителя Курильских островов под названием „камлейка“, считаю долгом объяснить его появление в моих руках. Он был привезён с курильских островов моим дядей Иеромонахом Арефой, миссионером, проповедывавшим свет Христового учения между язычниками Восточной Сибири и островов Алеутских в 60-х годах». По поручению Вольского Потомственного Почётного гражданина А.Г. Мельникова переданы музею «кости допотопного жвачного животного, найденные на реке Иргиз Самарской губернии Никольского уезда». Из села Рудня Камышинского уезда музею предлагали «окаменевший пень дерева». А сердобский мещанин просит приобрести у него рукопись второй и третьей глав «Евгения Онегина» за 25 рублей. Ученик шестого класса Аткарского реального училища подарил музею кремнёвый пистолет. Вязовское волостное правление Вольского уезда Саратовской губернии обращалось в музей со следующим посланием: «Волостное правление имеет при сём пред-

ставить в оный музей три кости, найденные на берегу реки Терешки между селом Ершовкою и деревней Грязновкою сей волости. О получении оных правление почтительнейше просит не оставить своим уведомлением».

«С величайшим удовольствием я получил Ваше согласие принять в музей лиру в память И.С. Тургенева и вот почему: частному лицу можно сохранять такие драгоценности только до своей смерти, а потом самый дорогой покойному предмет может быть выброшен, как ненужная вещь, какой участи избегнут сохранённая мной лира и хоругвь, несённая при похоронах И.С., и тоже мною сохранённая», — благодарит хранителя музея Ф. Дубисси. Передовая русская интеллигенция восприняла возникновение Радищевского музея и реабилитацию самого имени великого просветителя как факт огромного общественного значения. Это сознавали не только выдающиеся деятели, но и рядовые труженики отечественной культуры и науки. Иные из них стремились в дарственной объяснить такое своё особое расположение именно к Радищевскому музею.

«Покорнейше прошу принять от меня две фигуры Монгольско-Китайских божков (называемых по-бурятски и монгольски бурханами). Я случайно приобрёл их в бытность в Восточной Сибири и приношу в дар музею, свидетельствуя моё глубокое уважение и память о знаменитом публицисте, а также и любовь к прекрасному потомку его», — писал врач Ижевских сталелитейных заводов. Археолог с Украины, посылая свою книгу о монетных кладах, счёл необходимым приписать: «Постараюсь и впредь вносить на дело, дорогое для каждого русского человека, и склонять на то же моих сограждан-киевлян. Издатели «Истории кавалергардов» считали своим долгом преподнести только что изданный экземпляр первого тома «в знак глубокого уважения к просветительскому значению музея».

Конечно, эти дары несопоставимы с коллекцией гравюр, переданной журналистом, одним из ведущих сотрудников суворинского «Нового времени» Александром Аркадьевичем Столыпиным, братом будущего губернатора Саратова, коллекции гравюр (в основном западноевропейской классики), завещанной музею его отцом генерал-адъютантом Аркадием Дмитриевичем Столыпиным: листы Дюрера, Калло, Дюжардена, Рембрандта, Сальватора Розы и других. Так же, как и с поступлением тридцати превосходных предметов декоративно-прикладного искусства, подаренных музею в апреле 1912 года Действительным статским советником Адольфом Андреевичем Тилло.

В музейном архиве хранится немало документов, которые могут прояснить источник и способ поступления тех или иных экспонатов, как и дальнейшую их судьбу: доклады Попечительного совета городской Думе о поступивших пожертвованиях от учреждений и частных лиц, доклады хранителя музея о том же, благодарности посланные дарителям, переписка хранителя музея с частными лицами и учреждениями по поводу пожертвований и приобретений, квитанционные книги на приём пожертвований, списки вещей переданных музеем в другие учреждения, списки реквизованных у частных лиц вещей, передаваемых музею, переписка дирекции музея с художниками по поводу организации выставок и приобретения с них отдельных произведений тех или иных авторов, описи вещей, передаваемых музею различными учреждениями (к примеру, Саратовской учёной архивной комиссией в мае 1911 г. или списки дублетов Эрмитажной библиотеки и произведений из бывшего Голицынского музея, передаваемых Эрмитажем Радищевскому музею), список пожертвований, привлечённых в Радищевский музей А.Л. Кушом за десятилетие (1885—1895), список лиц и учреждений, которым посланы были благодарности за пожертвования, типографски отпечатанные списки жертвователей (до открытия музея и в первое десятилетие его функционирования).

Руководство музея не только горячо благодарило каждого из жертвователей, но и в случае необходимости защищало их достоинство от наскоков досужей и падкой на сенсации прессы. К примеру, письмо редактору «Саратовского листка» от 7 июля 1891 года. На страницах этой газеты Каменный гость (псевдоним Ивана Парфёновича Горизонтова), вероятно, из антисемитских побуждений порочил скульптурный портрет Самуила Полякова работы Марка Антокольского, недоумевая, как мог подобный экспонат попасть в музей.

Самуил Соломонович Поляков (1836—1888) — фигура достаточно интересная. Свою деятельность он начал десятником при прокладке железной дороги в Белоруссии, а со временем стал крупнейшим подрядчиком и банкиром, построил ряд железных дорог, открыл несколько банков (Московский земельный, Донской земельный, Азовско-Донской коммерческий), основал первое в России железнодорожное училище в Ельце. За большие пожертвования русским благотворительным учреждениям был возведён в дворянство и стал тайным советником (чин который обычно присваивался министрам).

«Бюст Полякова прислал в музей А.П. Боголюбов как произведение пользующегося европейской известностью профессора скульптуры М.М. Антокольского, бюст этот считается одной из удачных работ нашего знаменитого ваятеля. К этому следует отметить и тот факт, что за покойным С.С. Поляковым особенная заслуга относительно нашего музея: он первый выразил ему своё сочувствие и при самом открытии музея в 1885 году пожертвовал на его нужды 1000 рублей, а на следующий год ещё 1000 рублей», — таков был лаконичный, внятный, сдержанный по тону, но достаточно убедительный ответ зарвавшемуся журналисту. А спустя несколько лет уже сын умершего банкира Даниил Самуилович Поляков, передавший в 1889 году скульптурный портрет известного литератора А.А. Краевского, созданный М.М. Антокольским, жертвует 2000 рублей на установку электрического освещения здания. (1 июня 1896).

В одном из докладов Попечителя Радищевского музея А.В. Пескова в Саратовскую городскую думу говорилось, что выручку от продажи предпринятого им издания «Путешествия из Петербурга в Москву» (1312 р.) А.С. Суворин передал в собственность Радищевского музея. Полученная Городской управой эта сумма была присовокуплена к музейному капиталу, «образовавшемуся из пожертвований г.г. Дюлю и Полякова». При этом Песков счёл нужным выразить горячую благодарность этому жертвователю и развёрнуто аргументировать её: «Не принадлежа к числу саратовских граждан, Алексей Сергеевич Суворин, отнёсся настолько сочувственно к нашему музею, что даже занялся предприятием в его пользу, приняв на себя хлопоты и затраты по изданию книги Радищева и известный издательский риск. Пожертвование при таких условиях имеет особую цену, и потому г. Суворин имеет особое право на признательность со стороны города за просвещённое и участливое отношение к нуждам музея». Песков предлагал просить Суворина прислать свой портрет и поместить его в музее «в числе портретов других жертвователей, оказавших музею особые услуги». Об отношении известной части публики к такого рода портретам можно судить по газетной реакции на экспонирование скульптурного портрета Самуила Полякова.

Интересны сообщения о реликвиях, связанных с известными русскими писателями (Н.В. Гоголя, Н.Г. Чернышевского, И.С. Тургенева, Т.Г. Шевченко), об автографах русских писателей. Сохранился в музейном архиве и черновик письма Льву Толстому: «В Радищевском музее сформировалось собрание автографов русских писателей, но в нём нет Вашего, иметь который в высшей степени желательно». В пору первоначального существования музея не только российской общественностью, но и самим руководством его, эта просветительская миссия понималась достаточно широко. Конечно, это несколько затушёвывало, но окончательно никогда не затемняло преимущественно художественный облик музейного собрания. Акцент именно на эту сторону, естественно, становится куда более отчётливым с середины 1890-х годов, когда началась непосредственная подготовка организации в Саратове рисовального училища и особенно уже после открытия Боголюбовки, располагавшейся в музейном здании.

После организации Боголюбовского рисовального училища уже не А.Л. Куш, а В.П. Рупини выступает инициатором тех или иных приращений музейной коллекции. Примером такой инициативы может послужить адресованное ему письмо художника Альберта Бенуа: «Вследствие выраженного Вами намерения иметь в состоящем при Боголюбовской рисовальной школе Радищевском музее образцы моих произведений позволяю себе препроводить при этом письме к Вам, Милостивый Государь, две моих акварели с покорнейшею просьбою передать их от меня в дар Радищевскому музею».

К этому времени коллекция музея настолько пополнилась, что её дальнейший количественный рост перестал быть самой актуальной задачей. Только за первые три года она увеличилась с 3979 до 7681 единиц хранения. В этих условиях рано или поздно должен был возникнуть вопрос о полнейшем отсутствии какой-либо системы в прежних приращениях и стремление внести известную планомерность в приращения будущие. Попечительный совет Боголюбовского рисовального училища и Радищевского музея неоднократно пытался добиться этого, стремясь, прежде всего, «разгрузить» музей, освободившись от непрофильного материала. В городскую публичную библиотеку передавались книги, подаренные музею С.А. Панчулидзевой как не имеющие «прямого отношения к искусствам». Музею Саратовской учёной архивной комиссии передавались предметы сугубо археологического характера. Но все эти меры не были достаточно радикальными. Даже экспозиция музея в начале XX века производила впечатление какого-то склада. В местной прессе предреволюционных годов зафиксировано недовольство таким положением наиболее взыскательной части зрителей. О том же писал в первой статье из цикла «Саратовская пинакотека» киевский искусствовед С.А. Гиляров.

Первый советский руководитель музея, прославленный гравер Алексей Ильич Кравченко, завершивший приём его коллекций 18 октября 1918 года, подтверждая в печати полную их сохранность, имел достаточно оснований иронизировать по поводу их состава: «Музей имел характер сундука старой бабушки, где наряду с брюссельскими кружевами и опалами лежат валенки — память горячо любимой няни». Кравченко сразу же начал радикальную чистку собрания, и, прежде всего, она коснулась экспозиции. Уже к декабрю того же 1918 года появились отклики на неё: «Нельзя не приветствовать те перемены, которые были произведены в музее его новым хранителем А.И. Кравченко. Частичная реорганизация музея продолжается. Удовлетворяет каждая новая перемена. Очень интересна эта новая физиономия музея». А две недели спустя в очередной публикации сообщалось о направленности этого изменения физиономии: «Намечается переорганизация Радищевского музея на музей нового искусства». В феврале 1919 года пресса сообщала, что Кравченко создал комиссию экспертов, с согласия которых будет проводиться как чистка, так и пополнение музейных коллекций. В неё вошли П.С. Уткин, А.И. Савинов, М.В. Кузнецов, П.А. Троицкий, П.А. Егоров. Заметное преобладание в этой комиссии живописцев гарантировало радикальный характер чистки музейных коллекций, быть может, даже излишне радикальный, особенно если говорить об экспонатах историко-археологического и художественно-этнографического характера.

Но задачу свою Кравченко и видел в том, чтобы «дать музею чисто художественное направление, освободив его от всех археологических и этнографических материалов». Он пробыл на своём посту недолго, но дальнейшее формирование музейной коллекции пошло именно в этом направлении. 1918—1933 годы музей пополнялся необычайно интенсивно, втянутый в общий поток перераспределения художественных ценностей, протекающий в масштабах страны. И его пополнения шли в основном в направлении, означенном Кравченко. Именно в это пятнадцатилетие в основном оформилась существующая по сей день структура коллекций Радищевского музея, сложились основные его разделы: живопись, графика, скульптура, прикладное искусство, каждый из которых подразделяется в зависимости от национальной и временной принадлежности.

Музейный архив — достаточно серьёзное подспорье в научно-исследовательской, каталогизаторской, экспозиционно-выставочной и даже просветительской работе коллектива. К сожалению, его материалы привлекаются нами не столь активно, как это следовало бы. Не зря было замечено великолепным архивистом Натаном Эйдельманом, что архивные пласты разрабатываются не быстрее угольных. И мы в этом смысле, увы, не являемся счастливым исключением. Думается, имело бы смысл буквально в каждом из готовящихся к изданию музейных сборников или сборников, посвящённых «Боголюбовским чтениям», давать и комментированные публикации архивных документов, связанных с самыми различными сторонами музейной деятельности, с художественной жизнью региона и просто интересных для историка искусства или художественного критика. Это избавило бы молодых сотрудников от необходимости делать «открытия» в давно уже известном

и зафиксированном документально, прояснило бы многие страницы нашей художественной истории на основе подлинных фактов, а не музейной мифологической традиции.

Это помогло бы в известной мере и сотрудникам других музеев города и губернии разобраться в источниках поступления и истории бытования тех или иных экспонатов, которые оказались там в результате перераспределения или освобождения коллекции Радищевского музея от непрофильных материалов. И не только сотрудникам ближних музеев: отдельные произведения уходили из Саратова достаточно далеко. Судьба отдельных памятников, по тем или иным причинам изъятых из нашей коллекции, может самым неожиданным образом проясниться, если мы хотя бы приблизительно будем знать, что они собою представляли, когда, почему и при каких обстоятельствах оказались за пределами музея произведения (к примеру, картина Сустриса, хранящаяся ныне в Эрмитаже), которые, на мой взгляд, следовало бы вернуть, как вернули в 1965 году из того же Эрмитажа картину «Замок Пьерфон» Камиля Коро. Речь не только об утратах тех или иных очень ценных произведений, связанных с деятельностью пресловутой Конторы антиквариата, которые, если не были проданы в начале 1930-х годов зарубежным коллекционерам, то осели в Эрмитаже или возможно и других собраниях, речь также о менее значительных экспонатах, передаваемых в различные учреждения города (например, пейзажи Ю. Клевера), которые со временем, возможно, обрели бы хотя бы научно-историческое значение.

Мы слишком мало знаем о реальной истории своего музея, очень смутно представляем себе тех, кто в разные годы работал в нём, и довольно многое могли бы уяснить себе при более пристальном знакомстве с его богатейшим архивом, материалы которого могут и должны стать надёжным фактографическим фундаментом самых различных научных разысканий.

«Всеобщая международная выставка германских художников» в Саратове *

*** Губернская власть и словесность: литература и журналистика Саратова
1920-х годов. Саратов: Изд-во Саратов. гос. ун-та, 2003.**

28 декабря 1924 года в залах Радищевского музея в Саратове открылась «Всеобщая международная выставка германских художников». Так именовалась она в специально изданном саратовском её каталоге. Она экспонировалась здесь в январе – марте 1925 года и породила многочисленные отклики в местной прессе. К сожалению, по ним достаточно трудно судить о характере большинства представленных произведений. Но само по себе внимание прессы и общественности уже свидетельствует о значительности этого события в художественной жизни города.

Саратовской выставке предшествовала открытая в залах Государственного Исторического музея в Москве грандиозная экспозиция «Всеобщей германской выставки», проведённой Межрабпомом. Возникнув в 1921 году для организации помощи голодающим Поволжья, Международный комитет рабочей помощи взял на себя также и функции организации культурных контактов с революционной Россией.

К этому времени контакты российских художников с германскими имели уже свою историю. Ранние немецкие экспрессионисты выступали на первых выставках «Бубнового валета», и влияние их на мастеров отечественного авангарда изучено пока слабо. Творческие контакты с 1914 года были прерваны войной. Но уже в конце 1918 года в Германию был делегирован Людвиг Бар (из числа немецких военнопленных), который доставил на родину «Воззвание прогрессивных

русских художников к немецким коллегам», подписанное руководителем коллегии изобразительных искусств Давидом Штернбергом.

В конце 1921 года венгерским художником А. Кеменем был прочитан в ИНХУКе (Институт художественной культуры) специальный доклад: «Новые направления в немецком и русском искусстве». В 1922 году скульптор Курт Кронер принёс в дар нашей стране бюст Карла Либкнехта. Вероятно, именно он экспонировался на саратовской выставке. В том же 1922 году в России около полугода жил и работал уже в ту пору достаточно известный живописец и график Георг Гросс.

В 1923 году открылась выставка немецкой книги, где экспонировались издания по истории изобразительного искусства, художественные альбомы. В ГАХНе (Государственной академии художественных наук) состоялся доклад секретаря Общества друзей новой России о целях и задачах общества (сентябрь 1923). А уже в октябре 1923-го приехал немецкий искусствовед Адольф Бене для установления контактов этого Общества с творческими организациями обеих российских столиц. В том же году по командировке АХРРа (Ассоциация художников революционной России) путешествовал по стране германский художник Генрих Фогеллер. А в марте следующего 1924 года в московском клубе общества политкаторжан была развёрнута выставка более сотни его произведений. Широкому показу различных групп германских художников в России предшествовала выставка советского изобразительного искусства в галерее фирмы Ван Димен, организованная в 1922 году Наркомпросом РСФСР.

В начале октября 1924 года в связи с организацией Всеобщей германской выставки в Москву приехали немецкие художники Отто Нагель и Эрик Иоханссон. Судя по всему, выставка эта первоначально планировалась только в двух столичных городах. Обложка изданного к её открытию каталога говорит именно об этом: «Межрабпом. 1-я Всеобщая Германская выставка. Москва — Ленинград. 1924».

Стремление показать выставку ещё и в Саратове вполне объяснимо: именно в 1924 году родилась автономная республика немцев Поволжья, и с этим фактом следовало считаться. Но, видимо, решение об этом принималось скоропалительно, без серьёзной предварительной подготовки. Судить об этом можно по сохранившемуся экземпляру каталога саратовской выставки. Издан он крайне неряшливо, без указаний имён художников, множество фамилий при переводе с немецкого искажено до неузнаваемости, иногда невозможно с абсолютной уверенностью сказать, какому из художников принадлежит то или иное произведение, название ли это картины или краткое описание изображаемого мотива, нередко название произведения предшествует фамилии его создателя, нет указания размеров и техники исполнения.

Но и в таком виде каталог этот — единственный сколько-нибудь серьёзный документ, позволяющий судить об особенностях саратовского варианта данной выставки. Несмотря на сравнительно большой тираж, сохранился он едва ли не в единственном экземпляре, а потому стоило бы воспроизвести его полностью со всеми особенностями синтаксиса и морфологии, а также тогдашнего уровня выставочной каталогизаторской культуры.

На основе сведений о столичном варианте выставки, достаточно хорошо теперь известных, появилась возможность уточнить списочный состав участников саратовской экспозиции с уточнением их имён и принятой сейчас русской огласовке их фамилий. Конечно, за немногими исключениями. Яснее стал и общий её характер. Благо, сохранился частичный фотофиксаж выставки хотя бы в позднейших переснимках. Кроме того, экспозиция эта в известной мере обозначена как самой структурой каталога, который построен не алфавитно, а позально, так и «Объяснением к каталогу» Отто Нагеля.

Сам саратовский каталог явно печатался, когда экспозиция выставки уже сложилась, а потому номера экспонирующихся произведений даются не в порядке списочной их последовательности, а в соответствии этих списочных номеров реальному расположению работ на стенах тех или иных музейных помещений.

«Объяснения к каталогу», написанные Отто Нагелем, в самых общих чертах намечают как экспозиционно-пространственную, так и художественно-идеологическую структуру выставки. Идущая в целом под названием НЕОРЕАЛИЗМ, она дробится на четыре достаточно крупных и значимых раздела: Политическое искусство, Экспрессионисты, Абстрактный экспрессионизм, конструктивисты. Первые два раздела экспонировались на первом этаже, вторые два — на втором.

Раздел «Политическое искусство» характеризовался Нагелем следующим образом: «Группа художников, вступающих своим творчеством в борьбу пролетариата против капитализма. Художники не хотят создавать новое искусство, но хотят агитировать. Путём вещественной стенной картины, которая понимается каждым человеком, они пытаются воздействовать на зрителя. Они изображают жирного толстого буржуа, сифилитическую проститутку, бледные исхудалые силуэты рабочих-рабов, империалистическую войну во всё её ужасе и отвратительности. Их картины не бьют на внешний эффект, не намереваются давать эстетическое наслаждение, а только отражают переживаемую действительность. Они срывают с общества маску и показывают всем чистую правду. Если многие картины ужасны, то это не вина художника, а вина изгнившего общественного порядка».

В последней фразе Нагель словно предвидит будущие упрёки зрителей и прессы. Нарочитый антиэстетизм, стремление спровоцировать публику на переживание ужаса, отвращения и боли за поругание современным социумом самого человеческого естества, присущие стилистике экспрессионизма, остались характерной чертой искусства мастеров «Красной группы» и примыкавшим к ним живописцев и графиков Германии начала 20-х годов XX столетия.

Оставаясь на почве реализма, заметно осложнённого эстетикой экспрессионизма, эти художники, называющие себя «веристами», отличались пристальным вниманием к актуальным проблемам сегодняшней социальной жизни, открыто придавали своему художеству революционно-пропагандистский, дерзко обличительный характер, в меньшей степени сосредотачиваясь на решении сугубо формальных задач искусства. В сущности, это уже постэкспрессионистская генерация живописцев и графиков, заметно отличающихся от ранних мастеров экспрессионизма группы «Моста» или «Синего всадника», которые были достаточно слабо представлены на этой выставке.

Экспозиционно ранние экспрессионисты (Нагель именует их экспрессионистами молодого времени) Э. Нольде, М. Пехштейн, О. Кокошка, представленные, судя по всему, только оригинальной графикой (акварель, пастель), размещены были в той же «Политкомнате», где экспонировались и работы К. Феликсмюллера, О. Дикса, О. Нагеля, Э. Иоханссона и других. Но в своём «Объяснении к каталогу» Нагель выделяет их в специальную группу: «Экспрессионисты». Экспозиционно соединённые с мастерами политического искусства, они явно отличались духовной направленностью своих работ не только от художников революционного постэкспрессионизма, но и от традиционной живописи и графики рубежа XIX—XX столетий.

«В противоположность художникам былого времени, — пишет Нагель, — экспрессионист не хочет копировать только внешний вид предмета. В то время как раньше художник рисовал оболочку, экспрессионист пытается передать душу предмета и передать её зрителю. Красками и изменёнными формами он пытается передать зрителю представление вещи».

Можно только сожалеть, что на выставке лишь одной живописной работой был представлен талантливый Макс Пехштейн, было немного работ таких замечательных мастеров, как Эмиль Нольде, Пауль Клее, Оскар Кокошка, совсем отсутствовали Франц Марк, Эрнст Людвиг Кирхнер и великий скульптор Эрнст Барлах. Но среди работ перечисленных мастеров висели картины, рисунки и гравюры Георга Гросса, Генриха Цилле, Кёте Кольвиц и ряда других мастеров.

Названия произведений, расположенных в экспозиции первого этажа, при всей их условности, свидетельствуют о выраженной социально-критической направленности искусства их авторов: «Типы буржуазного общества», «Развлечения буржуазии», «Увеселения буржуазии», «Благочести-

вая семья», «Буржуазный дом терпимости», «Проститутка», «Современный германский рабочий», «Вооружённые рабочие у фабрики», «Политическая тюрьма», «Отчаяние бедных», «Современный капиталист», «Революция», «Углекопы», «Пролетарские дети у фабрики», «Революционные похороны», «Арестное нападение», «Торжество капитализма» (лестница смерти), «Буржуазные удовольствия», «Размычка города с деревней», «Мечта о военной диктатуре», «Проститутка перед зеркалом», «пролетарская женщина, рождающая мёртвых детей», «Кокотка», «Пастор», «Пролетарская проститутка», «Буржуазная оргия» и другие.

В характеристике третьего раздела выставки — «Абстрактный экспрессионизм» — Нагель подчёркивает куда более решительный разрыв с традиционным пониманием изобразительного творчества, заметно большую продвинутость собственно авангардистских исканий: не деформацию видимого (пластическую и цветовую), а свободный выход в беспредметничество, за грань какой бы то ни было изобразительности: «Эти художники не пишут своих картин ради каких-нибудь предметов, Мы знаем, что художники прежнего искусства рисовали картину с лишними нагромождениями, так как они больше всего интересовались внешней формой и составлением красок. Абстрактические художники пишут только чистыми красками, композициями плоскостей. Если в такой работе пытаться открыть какой-то предмет, то это напрасно: каждая такая вещь изображает то, что видишь. Как в музыке различные тона создают гармоничные взаимоотношения, так экспрессионист творит краской и линией. Конечно, это косвенное искусство».

Несмотря на заметные издержки русского перевода, несколько корявое теоретизирование Нагеля не оставляет сомнений, что речь безусловно идёт о внеизобразительных исканиях живописи и пластики. И названия экспонирующихся произведений в основном достаточно наглядно свидетельствуют об этом. В помещениях второго этажа были показаны и «Лишённый материализма натюрморт» и многочисленные композиции цветowych плоскостей, и контррельефы, и «Конструкции цветowych тонов», и Композиции из рабочих материалов», и «Разрешение белых плоскостей», и то, что именуется как «Архитектурный экспрессионизм».

Видимо, не все работы представленные в экспозиции второго этажа, были беспредметными, и когда наименования произведений воспринимались изображением вполне реальных вещей, к некоторым из них делались каталогизатором уточняющие примечания. К примеру: «Голубые головы» (лабораторные искания абстрактного экспрессионизма), «Девочки на лугу» (наивный экспрессионизм), «Гимнастка» (примитив), «Взлёт» (абстрактная композиция), «Деревенская улица» (композиция абстрактного экспрессионизма), встречаются и такие названия: «Скульптурная композиция женского тела», «Гротескная композиция», «Конструкция цветных треугольников».

Лестница, ведущая на второй этаж, и какая-то часть экспозиции верхних помещений были отданы архитектурным проектам и работам дизайнерского характера: это проекты рабочих домов, квартиры с выдвигной мебелью, дворца газет, бани, фабрики, мебельного магазина, гаража, водокачки, торгового дома Мендельсона, митингового зала в Бреслау, торгового дома в Иерусалиме, небоскрёбов в Берлине и Чикаго, конструкция автомобиля и нечто, именуемое «Выбрасыватель воды». Абстрактный экспрессионизм сочетался с лабораторными конструкциями архитектурно-дизайнерского характера.

Отто Нагель выделяет всех этих мастеров в группу «Конструктивисты». «Конструктивисты, — утверждает он, — исходят из абстрактного экспрессионизма. Они хотят создавать композиции, но они того мнения, что художник настоящего времени ни одной вещи не может создать безразлично. Они работают рука в руку с техникой и архитектурой. Почти все художники этого направления становятся архитекторами. Эти работы большей частью оцениваются как лабораторные работы. Раньше при работе над группой людей, видом и т.д. пытались дать площадь картины, уравновесить её сопоставлением фигур и красок. Конструктивист организует плоскость. Он работает линейкой и циркулем. Вся молодая архитектура Германии стремится к целостности и целесообразности. Строят

железным бетоном-стеклом — конструкцией. Современный архитектор любит свой материал и применяется к особенностям строительных материалов. Прямая линия, никаких частей, никаких вводных фигур на фасадах». «Возможно красиво и целесообразно» — вот к чему стремятся молодые архитекторы».

О саратовском варианте выставки приходится судить в основном по откликам местных газетчиков, не слишком осведомлённых в проблематике изобразительного искусства, или по запоздалым воспоминаниям современников события. Многие рецензенты — и Н. Архангельский (псевдоним Марко Брун), и Л. Ганжинский — основной упор делали на социально-политическом значении выставки, отмечая её обличительный пафос. Пресса цитировала негативные отклики посетителей, возмущённых смакованием уродливых явлений.

К сожалению, содержание докладов на диспутах, которые проходили на выставке, совсем неизвестно нам. С докладами выступили саратовские художники: Е.В. Егоров («О содержании формальных достижений германской выставки»), Б.А. Зенкевич («АХРР и германское искусство»), В.М. Юстицкий («Русский и германский конструктивизм»). Отто Нагель выступил с двумя сообщениями: «Классовая борьба и германское искусство» и «О картине О. Дикса „Женщина перед зеркалом“». Он же опубликовал в середине января в «Известиях Саратовского Совета» специальную статью о «Красной группе».

Именно Нагель — один из организаторов и вдохновителей выставки — встречался со студентами местного художественного техникума, пытаясь подготовить из них возможных экскурсоводов по этой экспозиции. В различных изданиях публикуются фотоснимки «Нагель в Саратове», где рядом с ним молодой саратовский живописец Георгий Мельников. Именно он, по воспоминаниям художника М.И. Полякова, был одним из наиболее активных пропагандистов германской выставки в Саратове.

«Для затравки была О. Нагелем устроена пресс-конференция для студентов худтехникума, которые должны были водить экскурсии по выставке и давать объяснения, — вспоминал Поляков. — Нагель был недоволен, когда слушавшие его студенты на указываемые им картины говорили: „Швах“, тогда как он комментировал сии картины как „гут“, и удалился, говоря, что к картинам, привезённым им, в Москве относились более благосклонно.

В верхнем зале были вещи (живопись, скульптура и рисунки) абстрактные, и рассказывать о них было легко и свободно, импровизация полная. Внизу же были работы сюжетные, но выполненные как позволяла совесть и чувство меры художника, и здесь бывали забавные инциденты, вопросы, на которые не всегда приходилось отвечать убедительно. Всё зависело от находчивости и красноречия руководителя экскурсии.

Помнится, была экскурсия студентов консерватории, девушки и молодые люди, водил экскурсовод Г. Мельников. На одной картине „Мой брат животному подобен“ изображено было: шахтёры впряжённые в упряжку вместо лошади, везущие уголь. Мельников пояснил: труд тяжёл, вместо лошадей люди — ну, и соответственно, лица у них от тяжёлого труда зелёные. Экскурсанты проглотили сие молча.

Была ещё картина, названия точно не помню, изображено было: толстые пьяные буржуа с дамами на коленях, с соответствующим натюрмортом. Лица у буржуа были зелёные. Послышался робкий вопрос одной девушки: „Товарищ художник, вот вы говорите, что у рабочих лица зелёные потому, что у них работа тяжёлая, а здесь вот кутят, пьют, а лица у них тоже зелёные“... И вышел конфуз. Но Егор Мельников вышел из положения. Сурово посмотрев на девушку, он ответил: „Хотел бы я посмотреть на ваше лицо после беспробудного пьянства...“ Подобные случаи бывали. Не сказал бы, что выставка пользовалась успехом».

Любопытно, что и у публики, и у журналистов, и даже у столичной профессиональной критики особую настороженность и неприятие вызывают не столько собственно авангардистские иска-

ния немецких мастеров, сколько доведённые до грубого физиологизма натуралистические работы постэкспрессионистского поколения: «какая-то смесь порыва с надрывом, трагического с гротескным». Сравнительно молодой тогда критик А.А. Фёдоров-Давыдов не случайно подчёркивал, что «...в гротескной уродливости голых тел, в их изломах, в каком-то судорожном вывёртывании тела, во всём тщательном, по-немецки старательном выписывании мерзейших подробностей чувствуешь момент определённого садистского сладострастия. Стремясь сознательно разрушать разврат, протестовать против него, немецкий художник бессознательно упивается всеми этими мерзостями, черпая острое болезненно напряжённое удовольствие в изображениях эротической патологии».

Вообще же общее представление о характере данной выставки сейчас гораздо легче получить, пользуясь материалами столичной профессиональной прессы, ибо речь там идёт об этой же самой выставке, показанной в Саратове в несколько усечённом варианте.

В Москве выставку открывал А.В. Луначарский, тогдашний нарком просвещения. Её экспозиция породила дискуссию в ГАХНе в ноябре 1924 года, которой предшествовал доклад искусствоведа А.А. Сидорова «Значение современного немецкого искусства для русской художественной культуры». Был доклад А.А. Фёдорова-Давыдова «Немецкое искусство для нас» и содоклад И.Я. Корницкого «Форма и содержание немецкого искусства по материалам выставки», доклад Кс. Ст. Кравченко «Современная немецкая гравюра и литография на выставке германского искусства в Москве».

Влияние левой немецкой живописи и графики на отечественное искусство 1920-х годов неоспоримо и очень значительно. Достаточно вспомнить, что стилистика первой выставки ОСТА именовалась критикой как «экспрессионистический реализм». Сложнее говорить о влиянии конкретной немецкой выставки в Саратове на творческое становление тех или иных местных мастеров. Многие из них в той или иной мере были знакомы с произведениями немецких художников задолго до встречи с ними в экспозиции данной выставки. Экспрессионистские увлечения Евгения Егорова во всяком случае начались до этой поры. Выставка лишь укрепила и углубила их. То же самое можно сказать и о Валентине Юстицком, чрезвычайно восприимчивом и отзывчивом мастере. Выставка эта, при общем сугубо негативном к её восприятию, предопределила пожизненное увлечение А.В. Скворцова гравюрами Кёте Кольвиц. Влияние экспрессионистской стилистики заметно в ранних работах Фёдора Русецкого и Игоря Ершова. Как-то отозвалась она потом и в больших рисунках Бориса Зенкевича, посвящённых будням метростроя. Но это уже тема отдельного исследования, требующего осмысления более широкого изобразительного материала и более пристального рассмотрения стилистической эволюции как поименованных, так и ряда других мастеров.

«Всеобщая международная выставка германских художников» была достаточно заметным явлением даже на фоне необычайно яркой, насыщенной интереснейшими событиями художественной жизни Саратова 1920-х годов.

¹ Поляков М.И. Письмо Е.И. Водоносу. Ноябрь 1971 г. Хранится у адресата.

² Тугендхольд Я.А. Художественная культура Запада. М.-Л., 1928. Цит. по: Тугендхольд Я.А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 133.

³ Федоров-Давыдов А. О некоторых характерных чертах немецкой выставки // Печать и революция. 1924. Ноябрь — декабрь. Цит. по: Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М., 1975 // Губернская власть и словесность: литература и журналистика Саратова 1920-х годов. Саратов: Изд-во Саратов. гос. ун-та, 2003.

Благодарю библиографа Д. Ульянова за помощь в работе с немецкими справочными изданиями.

Пётр Уткин в воспоминаниях близких, друзей и учеников *

* Пути русского символизма. Столица и провинция. Саратов, 2004.

Давно известно: различного рода воспоминания не могут служить источником документально достоверной информации о художнике. Однако при учёте преднамеренных или невольных искажений, неизбежных из-за временной дистанции или слишком уж субъективной окрашенности части подобных текстов, они могут существенно обогатить наши представления о его роли в конкретных событиях, сделать его образ более полнокровным и жизненно убедительным. Сколько-нибудь развёрнутых специальных воспоминаний о Петре Саввиче Уткине не существует, если не считать нескольких вариантов мемуарного повествования, написанных его женой, один из которых как бы запись вечера воспоминаний, прошедшего непосредственно после похорон художника, другой создан не ранее второй половины 1940-х годов. Существенно различаются между собой воспоминания друзей этого живописца, его учеников или же родственников, достаточно далёких от собственно художественных проблем, но куда более осведомлённых в семейно-бытовой стороне его жизни. Конечно же, разнятся между собой воспоминания разного времени, а также эпистолярные от записанных со слов вспоминающих биографами или исследователями творчества художника.

Первые сведения о нём начали накапливаться у меня с конца 1960-х, когда заинтересовался художественной жизнью Саратова 1920-х годов: рассказы ещё живых тогда современников и родственников художника, письма учеников, хранившийся у дочери посмертный бюллетень ЛИНЖСА¹, упоминания в специальной литературе. В конце 1990-х ряд собранных ею материалов передала мне Мария Васильевна Валяева, автор кандидатской диссертации и статей о творчестве Уткина. Отчасти они повторяли материалы, уже имевшиеся у меня, но в чём-то существенно дополняли их. Уточнить собранные в мемуарных источниках сведения помогают написанные в разное время автобиографии Уткина, его письма, хранящиеся в архивах РАХ, ГРМ и РГАЛИ.

Ещё при жизни художника появилось о нём первое мемуарное повествование — образный, любовно-иронический рассказ К.С. Петрова-Водкина о разнице темпераментов неразлучных приятелей — Уткина и Павла Кузнецова, опубликованный им в 1932 году в книге «Пространство Эвклида». В ряду его запоминающихся словесных портретов метко очерчен и облик молодого Уткина: «высокий блондин, худой с острым носом, умно торчащим над усами». Отмечена и «бородка эспаньолкой», и «боковой пробор» тщательно уложенных волос, лёгкая шепелявость в разговоре, аккуратность в одежде. В контрасте с внешностью Павла Кузнецова он казался мемуаристу Дон Кихотом рядом с Санчо Пансой. С присущей ему психологической зоркостью Петров-Водкин метко определил несколько отрешённую созерцательность Уткина, для которого и натурщик Егор представлялся скорее пейзажной формой. Он же подчеркнул и глубину лирического вчувствования в мотив, которая придавала уткинским пейзажным этюдам картинное звучание: «их удуманностью и построением недосказанных ещё форм они вырывались за порядок этюда «по поводу» и делались самоценными». Столь же наглядно и образно он описал и работу Уткина по росписи Казанской церкви в Саратове: «Колорит, развёрнутый приятелем, был отличный: в бархатах Тинторетто перекликались синевы Веронезе. Разбелы охр золотили колорит горизонта воображаемой Палестины»².

Такая оценка Петровым-Водкиным живописного дара Петра Саввича неожиданно подтвердилась в беседе с художницей Еленой Михайловной Бебутовой, вдовой П. Кузнецова. На вопрос, кого Павел Варфоломеевич считал самым талантливым в кругу мастеров «саратовской и школы» и среди голуборозовцев вообще, она назвала Уткина. И пояснила, что он считал его самым тон-

ким колористом в их кругу и самым искренним и задушевым лириком. Высоко оценивая безошибочность его художественного чутья, тончайшей поэтической интуиции, Кузнецов горевал о безвременной кончине друга, не успевшего сполна реализовать свой редкостный талант отчасти в силу жизненных обстоятельств, а больше из-за своего характера: «Нраву он был меланхолического. И рыбку удить очень уж любил», — так, по её словам, он определял основную причину этого. Суждение интересное и для характеристики самого П. Кузнецова. Когда у него спросили: «В чём секрет успеха мастера?» Он, не задумываясь, ответил: «В неистовстве!» Неистовства Уткину явно не хватало, но он обладал множеством других замечательных качеств, как творческих, так и чисто человеческих, необычайно ценимых его соратниками и последователями.

Приведу ряд суждений из «Посмертного бюллетеня», очень интересных и продуманных, несмотря на моментальность отклика: «Трудно под первым впечатлением утраты друга собраться с мыслями, чтобы сказать хотя бы несколько слов о Петре Саввиче. Сказать, как о художнике-поэте, глубоко чувствовавшем природу, как о товарище с его беззаветно рыцарским отношением к окружающим людям, как о гражданине, работавшем и борвшемся за светлое будущее нашей родины со всем присущим ему талантом, озарённым прекрасной романтикой художника. Меня всегда восхищало в Уткине его светлое, насквозь оптимистическое отношение к жизни. Зная Петра Саввича на протяжении более чем 30-ти лет, я не помню момента в нашей совместной с ним жизни, ни в дальнейших встречах, срыва в нём этого озарённого мироощущения. И в его работах он оставил это изящное, в лучшем смысле этого слова, деликатное чувство любви и всеприемлемости мира», — так определил значение своего товарища К.С. Петров-Водкин.

Не менее проникновенным был и отклик Александра Савинова, знавшего Уткина с отроческих годов, работавшего с ним бок о бок и в послереволюционном Саратове, а в последние годы в Ленинграде. Оценка умершего друга отличается удивительной глубиной понимания неповторимых особенностей его личности: «Какой редкий мастер, редкий человек и товарищ, какой высокой чести и долга работник выбыл из нашего строя. С умом ясным и свободным от застывших понятий, пытливым и стремящимся осветить вопрос с различных сторон, с душой простосердечной и доброй, чистой кристально и открытой, изящной и свежей в своих чувствованиях, Пётр Саввич являл собой пример человека, глубоко и тонко воспринимающего природу и человеческую жизнь как великолепную красоту и неиссякаемое творчество. Громоздкое и тяжёлое, запутанное и нудное, всё уродство неслаженной, исковерканной жизни входило его сознание и чувство как боль и грех против природы, и от них отвращалась его душа. Это был поэт, всем своим существом воспринимавший и утверждавший прекрасное и здоровое в каждом движении жизни, органически — прогрессивный художник всегда и всюду, у своего рабочего станка и в повседневном быту — без раздвоений в каждом миге целостный талант и человек».

В откликах Алексея Карева и Давида Загоскина речь идёт также и о педагогической деятельности Уткина Саратове рубежа 1910—1920-х годов. Карев, знавший Уткина смолоду, кратко и чуть сухо отозвался на известие о его смерти: «С Петром Саввичем Уткиным я встретился в первый раз в 1897 году в Саратове, в Боголюбовском рисовальном училище при Радищевском музее. Его устремление уже тогда определилось в те формы, в которых он работал и сформировался как большой мастер и тонкий художник. После Октябрьской революции я встретился с Петром Саввичем на художественно-педагогическом поприще в Саратовских государственных художественных технических мастерских. Пётр Саввич как товарищ и педагог умел в те первые годы строительства внести деловое, спокойное начало. Пётр Саввич был очень отзывчив к живым и новым проявлениям искусства в жизни».

Гораздо поэтичнее зарисовка «Уткин в Саратове» Давида Загоскина, отличающаяся наблюдательностью и точностью запоминающихся деталей: «В Саратове есть тополя, высокие стройные, к небу устремлены их ветви. Сильный ветер, сумерки. Тополя, раскачиваясь, стонут и шелестят, гнутся всё сильнее и сильнее, почти ложатся на землю. Пожелтевшие листья испуганно кружатся

в воздухе, подсакивая по панели. Пётр Саввич, в клетчатых брюках, обтягивающих тонкие ноги, в коротеньком чесучовом пиджаке, посвистывая, подняв острую бородку, слушает осень. Почему-то этот образ всегда встаёт передо мною, когда я вспоминаю Саратов и Петра Саввича. Уткин большой поэт, тонко чувствующий природу. Его любимые цвета — гамма голубых, оранжевых, жёлтых, зелёных, белых оттенков — чуть-чуть блеклых.

К Петру Саввичу шла учиться всегда лирически настроенная молодёжь — любители густых саратовских волжских песен, нежных гамм. Мастерская всегда утопала в голубых лирических обстановках, аромате нежности, грусти, ласки. В Саратове строится ВХУТЕМАС. Уткин его первый уполномоченный. В Саратов съезжаются художники, друзья детства, полные бодрости и задора. Почти все — известные русские художники. Саратов оживился. Пётр Саввич был полон энтузиазма. Мы все любили его».

И А.Е. Карев, и Д.Е. Загоскин намечают сквозную тему большинства последующих воспоминаний — Уткин-педагог. Более подробно её развивали в том же «Посмертном бюллетене» бывшие студенты саратовского художественного техникума, продолжившие учёбу в ЛИНЖАС, В. Жёлтиков, Н. Павлов, В. Малышев, Т. Лякин, развивавшие тему Уткин в Саратове: «Город Саратов 1918—1919 гг. С юга наступает Деникин, с севера двигаются чехословаки. Город живёт напряжённой нервной жизнью. В окрестностях возводят укрепления. Население добровольно идёт на рытьё окопов. Чуть не на каждом шагу проволочные заграждения. Зима. В Радищевском музее давно замёрз водопровод. В нетопленых Гос. худ. мастерских студенты работают в шубах, перчатках, валенках. Высокую фигуру уполномоченного мастерских Петра Саввича Уткина с неизменной тросточкой можно было встретить всюду, от канцелярии до подвала, где были когда-то дрова и где собирали по углам оставшиеся щепки. Или в водопроводной будке, где он изобретал способ обогрева водопровода, и через минуту его можно было найти в мастерской ставящим натюр-морт. Вечно оптимистически-настойчивый, никогда не жалующийся ни на холод, ни на миллионы других недостатков и неполадок. И когда студенты окончательно замерзали, то забегали к Уткину, и казалось всем, что около него можно отогреться.

В такой обстановке, в эти тяжёлые трудные годы П.С. Уткин на своих плечах вынес все трудности организации Гос. худ. мастерских (бывш. Бог. Рис. уч.) и своим необычайным энтузиазмом заражал всех, кто с ним соприкасался. В 1919 году, летом, были организованы для студентов летние мастерские на дачах под Саратовом. Студенты пишут этюды и тут же роют окопы, а с ними и Пётр Саввич, друг и товарищ, руководитель мастерских. И надо было иметь особый уткинский оптимизм и какой-то исключительный энтузиазм, чтобы поднять дух студентов-художников, подавить тяжёлое настроение прифронтовой полосы и заставить заниматься живописью с подлинной любовью и огромным желанием учиться. Мы, художники, вышедшие из Саратовской школы, никогда не забудем этих лет, а с ними и Петра Саввича Уткина и лучшим памятником ему будет служить присвоение Сар. худ. техникуму его имени. Об этом должны позаботиться общественные организации и ВАХ. Саратовцы. Студ. В. Жёлтиков, Ник. Павлов, В. Малышев, Т. Лякин».

В воспоминаниях об Уткине его саратовских учеников акцентируется неиссякаемый оптимизм, как-то не очень-то вяжущийся с преобладающим характером его творчества. И знавшая его в ту пору Ксения Степановна Кравченко тоже решительно настаивала на этом: «Уткин был человеком жизнерадостным, трагедии в его жизни и творчестве не было — нет, нет, нет! Никаких трагических разладов»³. В это трудно поверить, зная о его переживаниях той поры: гибели в голодный год маленького ребёнка, попытке самоубийства жены, осознанию своей неспособности изменить в положении собственной семьи что-либо к лучшему.

Много лет спустя, вспоминая годы своей молодости, Даниил Даран оставил любопытную (едва ли вполне достоверную) зарисовку Уткина в Саратове рубежа 1910—1920-х годов: «Пётр Саввич был чудесный художник, с нежной душой, романтик по природе, он с трудом приспособлялся к новой жизни», — писал он, показывая Уткина и на рытьё со студентами окопов, и пытающимся

в голодный год с целью приработка продать изготовленные женой котлеты, и рычащим по-звериному вместе с другими подгулявшими саратовскими художниками в пустых клетках зверинца Бойко. О малой приспособленности Уткина к меняющейся жизни рассказывали и писали почти все встречавшиеся с ним в разные времена⁴.

Воспоминаниях родственников художника позволяют уточнить время его пребывания в Саратове, Кучук-Кое, где он жил с матерью годами, в Москве, многое проясняют в семейных взаимоотношениях на разных этапах его жизни, дают некоторое представление о его предках и потомках, о связях. Они помогают уточнить топографию мест, где он в разные годы жил в нашем городе. Нечто вроде коллективных воспоминаний оставила вдова Уткина (урождённая Гладкова, по первому браку Дмитриева), попытавшаяся письменно зафиксировать вечер памяти художника состоявшийся 22 октября 1934 года в его мастерской, где собрались в день его рождения друзья и ученики⁵. Она отметила их вопросы и суждения по самым различным проблемам творчества мастера — от чисто технологических до выбора мотива или особенностей работы над живописными и графическими произведениями, многое добавляя от себя — особенно о тех или иных событиях жизни Уткина. Несмотря на известную экзальтированность тона, воспоминания эти достаточно информативны.

«В ранней молодости он перепробовал много различных грунтов, и когда установил себе, что любит и как пишет, он остановился на впитывающем гипсовом грунте. Он сознавал своё мастерство кладки и писал «а ля прима». Не мусоля, любя свежее письмо. Его подрамники очень изящны и легки, всегда с колками. Увидев ученика с грубым подрамником, он говорил: «Это лошадь, а не подрамник». Холст он брал всегда соразмерно с задачей, которую он выбирал для письма. Зерно или нитка холста были увязаны с величиной размера его картинного станка. У него был любимый лёгкий молоток, гвозди определённого размера для набивания холста на подрамник. И с той минуты, когда его длинные прекрасные руки соединяли холст с подрамником, уже начиналась его творческая работа. <...> Приступая к набивке, он тщательно проверял подрамник — нет ли кривизны. Набив холст, он осматривал все его случайности, выправляя и уничтожая их. Чтобы не было «ляпок». Одна кисть «грунтовальщик-дружок» приступала к работе накладывания гипсового грунта. Хорошо измельчённый, просеянный белый гипс разводился тепловатым раствором — «проклеем» первосортного столярного клея. Прибавлял на глаз глицерину, смотря по количеству массы, а количество уравнивалось величиной холста. Прибавлял немного лакового масла — быстро всё растирал и быстро загрунтовывал холст, покрывая его тонким слоем равномерного грунта. Высохший белоснежный холст гнулся, как замша, протирался пемзой и был готов.

Полотна Уткина почти всегда квадратные в различных вариантах размеров. Своим ученикам он всегда указывал на ответственность перед этой белой плоскостью, для которой достаточно одной точки, чтобы она ожила и изменилась. Его палитра из ореха 2,5 четверти на 2, лёгкая и всегда собственноручно промывалась бензином после работы. Она всегда имела приятную зеркальную поверхность. Кисти — это его друзья, его помощники. Он любил испытывать их стойкость и качество на своей руке. «Великолепная кисточка!» После него кисти не были издержаны, не были изжиты. Они у него как-то не изживались. Кисти мыл сам, никому не доверял, придавал этому большое значение. Его кисти всегда были шелковисты.

Краски. В молодости, 16-ти лет он служил в москательном магазине. Это был его заработок на хлеб. Там ему больше всего нравился запах красок, лака и олифы. Часть своего заработка, очень маленького, он получал красками, которыми он делал копии с картин Радищевского музея, лучшего в провинции, и писал свои этюды с натуры, с которыми он поступил в училище живописи, ваяния и зодчества. Уткин любил «чистое масло», т.е. масляные краски без лака. Чистую акварель без гуаши и темперу своего рецепта. Скипидар помогал растворять масло, а лёгкий уксус — темперу. <...> Уткин считался в училище хорошим рисовальщиком, за рисунки он имел золотую медаль. Он признавал 2 рисунка: рисунок «исчерпывающий» и рисунок для живописи — «не мешающий».

Тонкий глаз рисовальщика видел тонкое кружево ветвей и листвы, и художник любовно и богато умел их передавать. <...> Тонкая графика пёрышком, как иллюстрация для хрестоматии, указывает на тонкий глаз рисовальщика.

Выбирал мотив Уткин всеми чувствами. Он слушал, видел, вбирал в себя — осень, лето, зиму, ветер, дождь, молнии. Среди обнажённой природы, не закованной в мостовую и асфальт, получал он свои творческие зарядки. Он лирик — город ему был чужд и, не разбрасываясь на мелочи, не суетясь, отдавая мало времени на обиход, он вынашивал эту зарядку от мотива в себе самом и по полной возможности достигнуть внутри себя, увидеть всё намеченное, знал, что сказать и как. Приходилось видеть его, когда, забывшись глубоко, долго сидел перед совершенно чистым полотном. Он долго вынашивал, но очень быстро работал. Видя, как он пишет, казалось, что пишет он по готовому. Ученик спросил его об этом, и он ответил: «Я пишу наизусть». Тонкий живописец, он был очень чуток к изменениям света. Законы света он знал хорошо разумом и чутко следил за ними глазами. Синий пейзаж <...> не вышел в одно лето: не было закатного неба, на котором он построил всю гамму своей вещи. Он закончил его в другое лето, когда закатное небо с холодком повторилось и помогло ему проверить и установить. Тогда и синий пейзаж был закончен.

Рыбная ловля. Обыватель — деловые родные смотрели на Уткина, как на чудака ... идёт длинный, несёт тонкие длинные удилища, сачок и охотничью сумку на целый день отдыха удить рыбу, а не к ним в гости. <...> Вода — второе небо природы — она богатый материал для художника, это была любимая его стихия летом и зимой. Рыбная ловля — с ней связано «чередование» утренняя, полдневная, вечерних часов, а это дало ему законченную установку света. А после — ночь у костра, тишина, в которой хорошо думает и растёт тот человек. Он лирик, его лиризм нужен как отдых после большого напряжения работы. Это бывало летом, а зима заставила его полюбить тёплый свет огня. Весь уходя в наблюдения, он находил законы (физические) и фиксировал свет и цвет своих полотен на научных основаниях. Он был прекрасный математик и говорил, что, когда в молодости он соприкоснулся с математикой в училище, он увлекался. Художник должен быть, по его мнению, человеком большой культуры. <...>

Природу любил потому, что там никто не мешал ему думать и делать своё дело художника. <...> Он охотник, он исходил своими ногами огромные пространства и не убил ни одной птицы... Охотясь, он уходил далеко в природу, ночевал в сене ... встречал зори. Слушал пение птишек, знал их и различал их голоса. Слушая, он изощрял свой слух, обострял к восприятию свои чувства, и от него не ускользало то, мимо чего невнимательный проходил. <...> Он любил музыку, любил скрипку, и, слушая больших маэстро, загорался сам. «Если бы я не был мастером живописи, я был бы мастером скрипки». При всей своей скромности он великолепно сознавал своё право на звание мастера. <...> Музыка вещи для художника Уткина были не словами, а исполняемой музыкой в красках.

Вся живопись П. Уткина с самого начала находилась под обаянием картин Радищевского музея в его родном городе Саратове. Сальватор Роза, Коро его учителя, их он копировал, он их любил. Чудная природа реки Волги подкрепляла это. Зима давала свои впечатления и закончил это Крым, где он зарабатывал себе хлеб и развивался как художник. В Радищевском музее великолепные гобелены! Они не могли не влиять на впечатлительных Борисова-Мусатова, Уткина, Кузнецова. Они указывали им на то, что помимо станка есть ещё декоративное панно, толкали их к декоративным мотивам. <...>

Уткин создаёт прекрасную вещь: «Северную колыбельную. Это 1905 г. Когда в холоде жизни человеческие сущности что-то бережно несут и хранят. Как лирик по-другому он не мог почувствовать-предчувствовать революцию. Три слабых человеческих существа несут венки, и всё это окаймляется прекрасной сосновой веткой. В одном углу, опушённая снегом, блестит и наша Северная звезда. Это «Северный гобелен». Это предчувствие чего-то рождающегося сильного: «Закат всегда перед восходом и долг день...» Художник Уткин очень ценил и любил эту компози-

цию. В ней элементы нашей природы: ветки сосны со снегом и звёздами так близки нашей стране. Все произведения Уткина проникались смыслом, это не литература — это смысл жизни. Он изучал законы живописи, подтверждал их своими полотнами. Вот почему его вещи так показательны и убедительны.

«Знать меру — остановка вовремя», — говорил он своим учениками своей каждодневной ученице — художнице-жене. Иногда художник-ученик ведёт хорошо и вдруг, не замечая, что сбился с установки, продолжает работать и всё портит. Надо внушить себе чутьё остановки — чуть что не ясно, разберись. Работая, надо иметь контроль над собой, всё ли идёт хорошо. Нужна большая осторожность, не трусливая, а любовная, продуманная.

От декоративного мотива недалеко было и до стенной живописи. Всё лето расписывали церковь вчетвером: 2 Кузнецова (Павел и Михаил. — *Е.В.*), Петров-Водкин и Уткин. Все композиции, все орнаменты — всё было не заимствованно, а из молодой свободной убеждённости художников. В картине Кузнецова «Христос и грешница» были все нации, все народы — от негра до самоеда. В картине Петрова-Водкина «Нагорная проповедь» — весь интернационал, а у Уткина в картине «Укрощение бури» была тёмная рыбацкая лодка, бурые беляки Волги, простолюдины-рыбаки, у которых ветер косматил головы, и стоящий неизвестный человек. Для старого мира эффект был. Скандал вовсю. Ругали и приказывали замазать, назвав при этом безграмотными бездарностями. Не так-то легко было в те времена иметь счастье расписать стену; писать по стене — это предел достижений, но раз не молитвенно, значит баста. Хотелось больших полотен.

Не напишешь, не увидишь. Затевают вдвоём «Вечер нового искусства». Соединяя музыку, живопись, пластику и поэзию в одно. Мысль красивая. Картина-панно Уткина «Рождение», «Жажда любви» — какой формы, можно ли от этого формы требовать? Панно должно было давать только настроение и быть фоном, что и было. Но болото всколыхнулось, и пошли ругательные статьи». <...>

Несколько строк, посвящённые выставке «Алая роза», ничего существенно нового не добавляют к давно нам известному. Вероятно, Александра Евгеньевна знала о ней только с чужих слов. Здесь нет ощущения лично увиденного. На «Вечере нового искусства», она, скорее всего, присутствовала сама, росписи в Казанской церкви могла видеть, если не в натуре, то на фотоснимках, суждения же её о выставке лишены конкретности. Гораздо интереснее наблюдения над особенностями творческого метода Уткина, цитирование отдельных его суждений.

«Уткин любил тишину, любил ночи. «Ночью, — говорил он, — созревает день». При свете луны он умел писать пейзажи с натуры, пользуясь небольшим заранее проверенным набором красок — «лунной палитрой», как он говорил. Чтобы не писать, не искать; искать нельзя на холсте, т.е. всякий день перемазывать и переделывать. Искать надо внутри себя и сознательно работать над внутренним зрением. Искать и выяснять живописные задачи надо в уме и, приступая к холсту, знать, чего вы хотите. Так говорил Уткин ученикам. Пётр Уткин поэт. <...> Он очень ценил Пушкина, любил Гоголя, любил Блока... Целые кипы стихов у Уткина, лежит много листов, исписанных его мелким почерком, стихов его больших чувств и дум». Александра Евгеньевна записала это по свежим впечатлениям вечера воспоминаний 25 октября 1934 года, воспоминаний в основном собственных. А её «Воспоминания» 1940-х годов⁶ посвящены не специально Уткину: в куда большей мере это рассказ о себе, не лишённый элемента фантазийного и хронологических несогласованностей. Много сказано и о других художниках мусатовского круга, об их близких и друзьях, их взаимоотношениях, о саратовской культурной среде самого начала XX столетия. Но, увы, «Воспоминания» эти нуждаются в тщательном процеживании и серьёзной перепроверке сообщаемых сведений, нередко весьма мифологизированных.

Существенное добавление к прежнему — несколько строк о пребывании Уткина в МУЖВЗ: «Поступив после Рисовального училища при Радищевском музее в Московское училище живописи, ваяния и зодчества по классу Левитана, Коровина и Серова, он не мог быть не замечен этими

великими учителями. Они заметили и оценили эту тонко чувствующую поэтическую натуру художника, с ранних лет интуитивно, честно, любовно отображающего природу как дорогую мать всех людей, а воздух и свет как величающую радость жизни. Вот почему даже самые маленькие его этюдики-изучения были обворожительны. Он пел, как птицы поют, встречая солнце. Он знал, что ночь хороша, как день. Это был инструмент, созвучный всей природе. И только она — природа — с её ветками, бурями, молниями, дождями была его наставником, его побудителем отображать её, углубляя плоскость полотна до бесконечности». Справедливо и её замечание о восприятии Уткина окружающими: «Я знаю, что не было человека, который не отзывался бы о Петре Уткине при его жизни с неизменной теплотой. Теплота его мироощущения обогатила его как художника, и как художник он нёс большой и ценный багаж художественной культуры, накопленный личным и вдумчивым опытом без корысти и дохода».

Это утверждение подтверждается многочисленными отзывами о нём самых различных людей. Один из первых его саратовских учеников Михаил Аринин писал в 1947 году: «В мастерской Уткина атмосфера была чрезвычайно лёгкая: он нас не стеснял и не навязывал своего. Работалось легко и радостно, несмотря на лишения того времени. Особенным вихляньем не увлекались. Рисунок был, как рисунок, и живопись живописью»⁷.

В августе 1980 года на призыв М.В. Валяевой рассказать об Уткине его ученик оренбургский художник Серафим Александров отвечал: «И вряд ли чем могу быть Вам полезным, т.к. мои воспоминания о Петре Саввиче — это воспоминания юноши пятидесятилетней давности. <...> Это был человек с большой буквы, и при старом режиме он мог бы быть причислен к лику святых за свою доброту и чрезвычайную внимательность к нам, ученикам. Только последние два года учения мне посчастливилось быть его учеником и пользоваться его советами. Он приучал влюбляться в природу, умел показать и научить любить красоту природы. До сих пор я всегда вспоминаю его советы и указания». За художником Александром Кутамоновым она записала в том же году: «Пётр Саввич воспитывал художника, а не просто преподавал. Он помогал видеть — это главное. Поправлял своей рукой редко, объяснял, как надо. Старался почувствовать индивидуальность каждого студента».

Очень живо облик Уткина середины 1920-х годов и его взаимоотношения со студентами воссоздал в письме Валяевой уфимский художник Огородов. Впервые его имя он узнал, разглядывая в библиотеке тамошнего музея журнал «Золотое Руно». И уже тогда Уткин показался ему самым тонким и искренним из мастеров «Голубой Розы». А в августе 1926-го он впервые увидел Уткина в здании Саратовского художественного техникума: «Высокий, худошавый, в белом парусиновом костюме, в котелке. Доброе и тогда уже «стариковское лицо» с седой бородкой «клинышком» вызывало чувство симпатии и уважения». Сторож техникумовский и швейцар Егор Макарович, с каким-то особым почтением показывая на проходившего Петра Саввича, сообщил нам, поступившим в техникум: «Профессор П.С. Уткин». Но вот что странно: никакой важности, сановитости во всём облике Петра Саввича не было, наоборот, чувствовались его доброта, доступность, уважительность к любому человеческому существу. Это с первого взгляда, что впоследствии полностью подтвердилось».

Пройдя курс у целого ряда тогдашних педагогов: Е. Егорова, А. Сапожникова, Ф. Белоусова, К. Полякова, он завершил его в мастерской П.С. Уткина. Именно тогда и сблизился с ним. Ему довелось общаться с учителем и вне мастерской: он был вхож в семью Уткиных, иногда прогуливался с ним по городу, присматривался к его работам в залах Радищевского музея и оставил, быть может, не слишком конкретное, но взволнованно-эмоциональное описание уткинской картины «Северная колыбельная песня», экспонировавшейся там: «В её, казалось бы, вычурности, надуманности не было ни вычурности, ни надуманности — это действительно песня, вылившаяся из глубин души художника-поэта, легко ранимого прозой окружающей жизни, выполненная в глубоких бархатистых сине-серовато-серебристых тонах. Она (картина) и сегодня волнует, встаёт в памяти своей мелодией пластики, образности, подлинно чарующей музыкальности».

Побывав у Уткиных, Огородов удивлялся скромности их быта и атмосфере «обоюдной влюблённости в искусство, в красоту природы России и её жизни». Запомнилось беззлобное подшучивание Александры Евгеньевны над мужем и её рассказ о том, как медленно он писал, «за весь день, делая несколько мазков, больше обдумывая, чем работая». По мнению Огородова, причиной тому была «вся метода его живописи», которая «не позволяла подскабливать, смывать, переписывать. Живопись матовая (разбавитель — петроль), почти однослойная».

Вспоминает он их совместные прогулки «по маленьким и таким уединённым и красивым улочкам Саратова», уткинские рассуждения о том, что «художник не может, не должен фальшивить в своих чувствах восприятия красоты, но одновременно она, эта красота, должна вызывать глубокое внутреннее переживание. И вот это-то и должно вызывать изобразительный образ». Запомнились особенности его речи: «Говорил он тихим мягким голосом, чуть-чуть присюсюкивая, с некоторыми паузами между законченно выраженными мыслями». И замечание об Уткине-педагоге: «Он не навязывал своих пристрастий к тому или иному направлению в искусстве, но бывал весьма огорчён, видя банальность и фальшь в композиции и живописи», который всегда выражал это в весьма деликатной форме, не желая обидеть или уронить человеческое достоинство ученика...» Художник А. Потапов вспоминал, что Уткин в своей мастерской много рассказывал студентам о себе и «своих»: Борисове-Мусатове, Павле Кузнецове, Сарьяне. Он запомнил эти рассказы как откровения. Много говорил П.С. о чувстве среды, в которой живём, природы, о преклонении своём перед Борисовым-Мусатовым, о лиризме. Но ничего не навязывал».

О сложном положении Уткина в самые последние годы его работы в Саратове записала со слов С.Н. Ахвледиани Мария Валяева. В годы его учёбы работали в техникуме три отделения: графическое вели Б. Зенкевич и Б. Миловидов, оформительское — В. Юстицкий, живописное — Уткин, который в основном руководил дипломниками. По его воспоминаниям, в ту пору «в техникуме, особенно для дипломных работ, допускалось только ахровское направление. На оформительском, где преподавал Юстицкий, допускались более «левые» вещи. У Уткина это не проходило. Он тихо и спокойно следовал программе, загнанной в тесные рамки. При этом он был жив, оптимистичен и бодр, однако, вероятно, лишь внешне. Преподавание он, скорее всего, совершенно и глухо отделил от творчества. И хотя упадка и довлеющего гнёта в нём не чувствовалось, он лишь отбывал занятия в училище. Он смирился и замкнулся». Но и это не помогло ему удержаться в Саратовском художественном техникуме.

Известно немало устных и письменных рассказов об особенностях характера Уткина, о взаимоотношениях с коллегами и студентами, о бытовой его неприспособленности, удивительной отзывчивости и всегдашней готовности помочь каждому, о повадках, манере держаться и внешнем облике его. Воспоминания М. Егоровой, А. и К. Сеницыных, Б. и Н. Миловидовых, А. Чечнева, В. Челинцевой, Е. Тимофеева, Е. Штессель, М. Полякова, В. Овчинникова, Г. Вернера, А. Анисович, Б. Каплянского обогащают его облик рядом примечательных черточек, делающих его более конкретным и жизненно убедительным. В этих рассказах приоткрываются и перипетии его судьбы. К примеру, отъезд его из Саратова. Оказавшись летом 1931 года в Саратове, А. Петров застал Уткина очень уж опечаленным. Спросив о причине, услышал об увольнении из техникума. Уткин объяснил, что новый директор Бурмистров, вмешиваясь в учебную программу, упирал в основном на писание лозунгов. Некоторые педагоги оставили работу. Из-за столкновения с ним, техникум покинул и Уткин, переселившийся по месту новой работы (АХ) в Ленинград, который по климату не очень-то ему подходил. (Запись М.В. Валяевой). Любопытные подробности сообщил Валяевой о ленинградском периоде жизни художника профессор живописи АХ А.Д. Зайцев. Уткин запомнился ему как человек «тишайший, деликатнейший, мягкий». «Дружили втроём — Савинов, Зайцев и Уткин. Ходили они рыбачить и на натуру за Тучков мост, где было много заброшенных, полузатопленных барж. Устраивались на барже с вечера и сидели там до утра, до рассвета. Ставили по несколько удочек с колокольчиками. И, поставив, в вечерние сумерки и в рассветные писали

этюды. Уткин грунтовал холст тянущим грунтом, добавляя гипсовую пыль, которая тянет больше мела. Наброски, зарисовки делал часто в классе, пока ученики рисовали поставленную модель. В 1930-е г. делал много пейзажей — чаще всего так, на баржах. Писал он быстро и свободно. Краски разводил на очищенной нефти или керосине. Писал широкой кистью в 1,5 пальца. Заготавливал сложный и до точности сходный с натурой колер неба. Раскрывал его на холсте широко и 1 раз. Краска сразу втягивалась, получалось матовое пятно неба. Потом он быстро немного добавлял отблески, деревья, дома — быстро — и сразу заканчивал. Быстро, без ремесленной выделки «предметности». Холсты дома хранил неважно. Не хватало подрамников (всё было дорого), так сдирал холсты со старых, использовал подрамники, а живопись складывал в стопку. Картины хранил без окантовок, просто на подрамниках. Работы после смерти, вероятно, растащили студенты».

Судьба уткинских полотен, оказалась печальнее, чем предполагал Зайцев. Во всяком случае, именно тех пейзажей начала 1930-х годов, которых, по его словам, было написано достаточно много. Согласно одной из версий, они погибли при бомбёжке на Ладоге при эвакуации Александры Евгеньевны из блокадного Ленинграда. Иные версии не менее трагичны.

В заключение хочется процитировать письмо талантливого живописца Глеба Александровича Савинова, сына одного из самых близких друзей Уткина. Это отклик на мою статью, переданную ему в конце 1979 года скульптором, любимым учеником А.Т. Матвеева Борисом Евсеевичем Каплянским. Каплянский — ближайший приятель уткинского зятя Льва Ивановского, хорошо знал и Уткина, но всё же счёл необходимым ознакомить со статьёй и Глеба Александровича как более близкого к нему человека. В его отклике многое идёт от непосредственных впечатлений разной поры и от глубоких раздумий о живописи и судьбе Уткина.

«Ваша статья мне очень понравилась и по форме, и по тону, по ряду Ваших мыслей об Уткине, — писал Г.А. Савинов. — Верен его человеческий характер и даже внешний облик — выражен этот «рыцарь печального образа», милый, тихий, красивый какой-то волжской красотой и тонко чувствующий человек. Верно, мне кажется и то, что он был голуборозовец в первую очередь «милостию божьей», по самой своей природе. И, пожалуй, по душе больше других «мусатовец». Его связь с Волгой, вообще с пейзажем, его настроением лежала в основе его «символизма», и он — символизм — не был рождён умом, как это бывало, или подражанием, но чувством. Да и всё, по-моему, хорошо, хотя, возможно, Пётр Саввич сказал бы: «Ну, раздули меня». Он был очень скромн. Но такой высокой оценки, какую даёте ему Вы, — заслужил. Вы приводите фразу из речи отца на его панихиде (или написанной для бюллетеня по поводу его кончины) и, очевидно, она есть у Вас вся, поэтому я не привожу её здесь целиком. И меня удивляет, как Вы много знаете об Уткине — ведь так мало осталось о нём сведений.

Что я могу сказать Вам о нём? К сожалению, мало. Я знал, помню его с тех пор, как помню себя. Но случилось так, что в детстве — до 7 лет, в Саратове, я П.С. видел часто, но не мог запомнить того, что они с отцом говорили. Помню только рассказы о рыбалках, о сазанах, вернее, о мечтах их поймать. На рыбалке они пропадали часто по трое суток без еды и сна. В 22 году мы переехали в Петроград, а Уткин остался в Саратове, хотя из письма я знаю, что отец хлопотал о его (Уткина) переезде в Москву, кажется к Кандаурову, но жизненной возможности для переезда не было тогда, в 1921 году. Когда Уткин приехал в Ленинград, я видел его и его семью почти ежедневно, если не уезжал на практику (учился на геолога тогда). С отцом они вели многочасовые беседы, часто вспоминали и Коновалова. Уткин принёс работу В.В. Коновалова «К венцу». Она у нас долго висела. Но я мало запомнил из их разговоров по искусству. И на нашей печальной балтийской луже они ловили рыбу, но это было не то. Тогда Уткин заболел, кашлял. Умер он, когда я поступил в Академию. Кажется, в Академии он не очень прижился, но, когда после смерти П.С. отец организовал его выставку, всем нам она очень понравилась. Помню, как мы хоронили Петра Саввича. Есть о нём письмо Сарьяна отцу, очень тёплое.

После смерти художника, Александра Евгеньевна, его жена, стала у нас своим человеком, перенеся восхищение живописью мужа на работы отца, видя их как художников близко (что, в общем, верно), помогала в работе отцу и быту нашей семьи. Судьба пропавших работ Уткина — очень многих, почти всей выставки 1934 года загадочна и, боюсь, мрачна. М.б., они где-то и есть. Последний раз я видел их на стенах комнаты А.Е. под новый страшный 1942 год, который мы встречали в холодной, освещённой коптилкой комнате — я пришёл из увольнения, служил во флоте. Было очень тепло, душевно и грустно на душе. Вскоре (25/11 1942 и отец умер). После войны А.Е. вела журнал о саратовских художниках, но это был немножко бред. Там были и маленькие рисунки Уткина — акварели, наброски карандашом, но мало. Где он, этот журнал? М.б. у внуков? Шура, дочь Уткина, умерла, Толя — сын — погиб на войне. Что ещё: я чувствую П.С. Уткина, и моё чувство и знание его не расходятся с тем, что написали Вы. И читал статью с волнением поэтому»⁸.

Такое совпадение образа Уткина у художника, хорошо его знавшего с раннего детства, и исследователя, который родился несколько лет спустя по смерти мастера, стало возможным потому, что мемуарная характеристика Петра Саввича была отчасти известна мне к моменту работы над статьёй, а воспоминания, оказавшиеся в поле зрения позднее, только укрепили и обогатили сложившееся о нём представление.

¹ Фотокопия. Хранится у внучки П.С. Уткина. М.Л. Егоровой (Ивановской). СПб.

² *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970. С. 338, 422.

³ Запись рассказа. К.С. Кравченко, сделанная М.В. Валяевой. 1980.

⁴ *Даран (Райхман). Д.Б.* Воспоминания о Саратове // РГАЛИ. Ф. 2436. Оп. 3. Ед. хр. 41.

⁵ Хранится у внучки П.С. Уткина М.Л. Егоровой (Ивановской). СПб.

⁶ Хранятся там же.

⁷ *Аринин М.А.* Воспоминания о Боголюбовском рисовальном училище // НИА СГХМ, Ф. 369. Оп. 2. Ед. хр. 160.

⁸ *Савинов Г.А.* Письмо Е.И. Водоносу. 1979.

«П.С. Уткин-символист» *

* Доклад на конференции к юбилею К.С. Петрова-Водкина.
Хвалынский, 2008. (Не опубликован).

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин всегда с особым теплом относился к другу своей юности Петру Савичу Уткину. Ему посвящено немало страниц в его переписке и мемуарной прозе. Приведу проникновенные слова отклика на смерть Уткина: «Трудно под первым впечатлением утраты друга собраться с мыслями, чтобы сказать хотя бы несколько слов о Петре Саввиче. Сказать, как о художнике-поэте, глубоко чувствовавшем природу, как о товарище с его беззаветно рыцарским отношением к окружающим людям, как о гражданине, работавшем и боровшемся за светлое будущее нашей родины со всем присущим ему талантом, озарённым прекрасной романтикой художника. Меня всегда восхищало в Уткине его светлое, насквозь оптимистическое отношение к жизни. Зная Петра Саввича на протяжении более чем 30-ти лет, я не помню момента в нашей совместной с ним жизни, ни в дальнейших встречах, срыва в нём этого озарённого мироощущения. И в его работах он оставил это изящное, в лучшем смысле этого слова, деликатное чувство любви и всеприемлемости мира».

Пётр Уткин, быть может, не самое яркое имя в плеяде мастеров второй волны русского живописного символизма эпохи «Голубой розы», но он оказался едва ли не самым последовательным

и верным выразителем «голуборозовства» как явления. Уже на саратовской выставке «Алая роза» (1904) — первом и достаточно дерзком смотре сил нарождающегося живописного символизма экспонировались, как вполне традиционные натурные его пейзажи, так и произведения, где преобладающим становилось пантеистическое осмысление видимого, читалось стремление интуитивному проникновению в заповедные тайны природы, погружённость в мистические глубины мироздания.

Явно символистскими были впервые показанные Уткиным на этой выставке «Любители бури», «Свет и тени», «Песня ночи», «Загораются звёзды», «Я люблю эту ночь». Сами названия их говорят о переключках его живописи с тематикой литературного символизма. Соответственно менялась и стилистика. Для его исканий данной поры, как и для становления этой ветви живописного символизма в целом, характерно движение от импрессионистического пленэрзма к модерну — путь, намеченный полотнами Борисова-Мусатова начала 1900-х годов. «От реальных явлений через элементы цвета, света, воздуха и формы к содержательному живописному синтезу», — так определил его сам Уткин.

Символизм уткинских полотен возникал как выявление скрытых метафорических значений, таящихся в пейзажном мотиве, как осознанное заострение этой подспудной образной потенции. В ближайшие годы Уткин и Павел Кузнецов развивали эти тенденции. Они глубоко и искренне задумывались «о единстве организма Вселенной», в явлениях природы, усматривая подспудную работу её извечных таинственных сил, отблеск вселенской души. И в своей живописи пытались передать «еле уловимые аккорды внеземных песнопений». Космизм и музыкальная выразительность линейного ритма и колорита рождали в их творчестве той поры достаточно устойчивый внутренний канон. Они как бы материализовали программу символистской лирики «отгулы сфер в отзвухах струн лелеять».

Отсюда их устремлённость за пределы видимого, ностальгия по инобытию, опасная обеспокоенность самой живописной ткани. Для Павла Кузнецова этого периода характерно растворение как бы «недопроявленных» фигур в зыблющемся цветовом пространстве. Для Уткина — создание туманно-многозначительных живописно-пластических метафор, ставших философско-поэтическим «наполнением» его декоративных полотен. На повороте к символизму важным представлялась открытая декларация новой темы. Восприятие всей глубины её содержания Уткин программирует самим поэтическим названием произведений: «Здесь он живёт и любит, здесь он умирает» (1903), «Спящие и шествующие» (1905).

Начало 1900-х — важные годы для формирования творческой личности Уткина, когда складывается его эстетико-мировоззренческая концепция. «Мир исполнен соучастий. Природа нерасторжимое всеединство», — спустя десятилетие сформулировал Бальмонт. Но всё мирозерцание символизма пронизано этим убеждением. Слиянность с космосом, с жизнью универсума лежала в основе пантеистической мифологии, прокламируемой поэзией символизма. Символизм, как европейский, так и русский, вызревал на волне отрицания позитивизма, изживающего себя к концу XIX столетия. Новые исторические реалии требовали более глубинного, постижения сущностных оснований мира и жизни.

Социально-критическая программа передвижничества потускнела, казалась примитивно-назидательной, а главное — не дающей ответа на коренные вопросы бытия. Горькое разочарование в идеалах отцов, ощущение идейного тупика породило феномен «человека рубежа столетий», индивидуалиста и мистика, представителя непривычной породы людей, в беспокойной неудовлетворённости и духовной мятежности которых выразилось новое самосознание личности, переживавшей ощущение трагической переходности своей эпохи. Но дети «рубежа» были при этом прочно связаны с ней, даже демонстративно от неё отворачиваясь. Отсутствие злободневной тематики не означало ухода от современных проблем, ибо не только в актуальности сюжета выражает себя сам дух современности.

На «Алой розе» Уткин экспонировал и работы, где училищная пленэрная закваска была ещё очевидна. Но ни серовско-коровинская, ни левитановская традиции не стали для него определяющими. Последующее развитие протекало под знаком сильнейшего увлечения искусством Борисова-Мусатова. Он решающе повлиял не только на младших саратовских товарищей, но и на всех мастеров «Голубой розы». И не только на них: многие живописцы раннего русского авангарда знали «мусатовский» этап своего становления.

Можно говорить о путеводном значении мусатовской живописи для всего творчества Уткина, у которого «обретение себя» наступило раньше, чем у большинства голуборозовцев. Соприкасаясь с такими мощными творческими индивидуальностями, как Кузнецов, Матвеев, Сапунов, Судейкин, Сарьян, Крымов, он не потерялся в их среде и не изменил своего лица. Уткин не эволюционировал столь поспешно, как они. Это один из наиболее самоуглублённых и сосредоточенных на неторопливом оттачивании мастерства живописцев стремительной и бурной эпохи.

Он был далёк от «стилистического максимализма» иных голуборозовцев и, прежде всего, Павла Кузнецова. Его сюжетный репертуар, ограничен, интонационный диапазон сужен, но более устойчив. Даже и в самых символистских уткинских полотнах нет судорожной экзатичности. Его лиризм более тихий, как бы затушёванный. Он говорит словно вполголоса. Иносказательно-метафорический смысл его символистских полотен не столь обнажён и очевиден. Натужная преувеличенность мистического ему чужда. «Внутренняя форма» их произведений различна. Конечно, это различие на базе родства, но разность эмоционального содержания существеннее сходства приёмов.

Исследователи отмечают пожизненное голуборозовство Уткина, и объясняется оно глубинным совпадением его творческой индивидуальности с выработанными этой группой системой художественного видения и соответствующей стилистикой. В этом смысле именно Уткин — олицетворение «Голубой розы». Если современникам эта выставка представлялась «тихой часовней», то делал её таковой, конечно же, не один Уткин. И пресловутый «мистический интимизм» был свойственен не ему одному. Но, будучи не самым ярким среди голуборозовцев, он оказался наиболее стойким адептом этого течения. Не заостряя общей стилевой тенденции, он наиболее последовательно её выявлял.

Уткин не потерял свою индивидуальность в струе стиля. Врождённый инстинкт меры, редко ему изменявший, оберегал его от ходульной псевдомистики, от надуманных аллегорий, которыми нередко грешили иные его товарищи. Уткина отличала несравненно большая оглядка на природу, живое, очень интимное чувство природы. В уткинской символике меньше вычурного и болезненно-изломанного. Он более простодушен и искренен. А потому и более органичен. Голуборозовцы явно пытались найти живописно-пластический эквивалент мистико-пантеистическим мотивам поэзии русских младосимволистов. И эти поиски всё больше сплачивали их и обособляли в среде участников уже сложившихся к тому времени художественных группировок.

А.А. Русакова (вослед Сергею Маковскому и Абраму Эфросу) акцентировала очень существенную черту, объединявшую этих мастеров: «стремление к пластическому упрощению образов, опережающее готовый вот-вот родиться в России неопримитивизм», указав на его отличия от неопримитивизма художников раннего русского авангарда, с которыми голуборозовцы вскоре будут участвовать на общих выставках. Эти черты свойственны и символистским полотнам Уткина, таинственная многозначительность которых прихотливо сочеталась с доверчивой детской наивностью.

Символистскими полотнами иные из голуборозовцев были представлены в экспозициях «Венка» (1908) и «Салонах Золотого руна», (1908, 1909, 1910), которые уже не обнаруживали стилевого единства «Голубой розы». Сегодняшнему взгляду эта группа представляется более разноголовой, чем это виделось современникам. Голуборозовцы — скорее единомышленники, а не «едино-

чувственники». Единение их базировалось на рационально воспринятых идеях литературного символизма. Глубинные же истоки скорее разводили, а не соединяли их: каждый пошёл по своей колее. Сказывалось не только различие темпераментов, но и несовпадение самого типа художественного мышления.

Генезис последующих расхождений коренился в существенном различии истоков. Генетически голуборозовцы связаны не только с Врубелем и Борисовым-Мусатовым, для некоторых не менее существенным оказалось воздействие коренных мирискусников или же ранних московских импрессионистов. Последующее расслоение голуборозовцев было неизбежным. Пути их неуклонно расходились, ибо у каждого преобладающее значение получали первичные импульсы собственного творчества. Абрам Эфрос различал в стане голуборозовцев искренних визионеров, связанных с мистической линией символизма, (Кузнецова и Уткина), противопоставляемых им другой группе молодых мастеров (Сапунов, Судейкин, Милиоти, Феофилактов), чьи полотна были в большей мере ориентированы на театрализованную живопись мирискусников. То, что было у последних элементом затейливой игры, у первых оказалось увлечением серьёзным.

Живопись Борисова-Мусатова — пожизненный творческий источник, из которого черпал Уткин, от которого то удалялся, то приближался вновь. Он оказался ближе других духовной сущности мусатовских исканий, а потому напоминает его не только собственно «живописью», но также и общей душевной тональностью своих картин. То, что кажется у него мусатовским, шло вовсе не от простого заимствования, а от постепенного вызревания сходной, но собственной лирической эмоции. Непосредственное же ученичество у Мусатова для Уткина и его друзей было весьма относительным, ибо их духовный опыт был уже существенно иным. Лирический импрессионизм предшественника казался даже и самым близким к нему младшим саратовцам недостаточно философичным. В нём не находили они, по слову Петрова-Водкина, того «засоса в символ вещи», которого так жаждало новое поколение живописцев. Их привлекает, по слову поэта-современника, «мир тайных сил, загадок естества». Они стремятся к реализации коренной задачи символизма «отгулы сфер в отзывах струн лелеять». При этом субъективизм восприятия заметно усиливается, и всё более явственной становится трансформация объективно-натурного мотива. Символика Борисова-Мусатова перерастает в голуборозовский живописный символизм.

Русский символизм был продолжением западноевропейского, но также и вполне органичным продуктом родной почвы. Андрей Белый, считал его глубже и почвеннее, нежели символизм французский. К нему подводили не только имманентные законы эволюции художественных стилей, но, прежде всего, сама тогдашняя жизнь. В русской живописи символизм развивался и оформлялся в значительной мере под влиянием литературы. Импульсы повышенной лиризации, несомненно, шли от поэзии, которая опережала живопись и ставила ей задачи. Порою картины оказывались лишь наглядным образно-ассоциативным воплощением её мотивов.

Конечно, зависимость голуборозовской живописи от философско-литературной традиции символизма осложнялась преемственными связями, побочными влияниями и ограничивалась спецификой визуального и пространственного искусства, его прирождёнными отличиями от возможностей литературы. Но это именно тот редкий случай, когда теоретизирование опережало художественную практику, оказывающуюся даже в некоторой зависимости от него. Кроме того, эта зависимость выступала даже и не прямо, а опосредовано, путём предварительной переориентации «спроса», т.е. выработки особого зрительского восприятия, присущего всей культуре символизма. Петров-Водкин вспоминал: «Ещё неяснее, чем Метерлинк, но ближе к нам замузицировали символисты, раздвигая преграды для времени и пространства» Это был момент «зазыва в символизм, в декадентство, в ласкающую жуть неопределённостей», время «симфоний Андрея Белого с их дурманящими нежностями недошупа и недогляда...» Но в живописи требовалось не только обозначить «невидимое», но и как-то показать его, найти его визуальный образ.

Атмосфера призрачности, выражение затаённых предчувствий, загадочно-зыбких, словно только сейчас извлечённых из иррациональных глубин духа, а потому как бы непрояснённых, недооформленных — такого художества ждали в символистских кругах: «Что форма, что цвет, когда полусонная грёза должна наискивать неясный образ?» — писал К.С. Петров-Водкин. Сам он нашёл путь в символизм, минуя опасность увлечения «дурманящими нежностями недошупа и недогляда», не только потому, что пришёл к нему запоздало, учитывая опыт друзей. Сказалась и склонность к рационально-рассудочному постижению мира, тяга к акцентированной линейности, к скульптурной чёткости формы. Его устремление к символизму стало путём к неоклассике.

Уткин же развивался однонаправленно со всей плеядой молодых московских живописцев, и его движение к символизму не было запоздалым. В середине 1900-х годов ассоциативно-метафорический язык на время становится у него главным средством построения образа. Он призван стать воплощением отзвука внутреннего мира творца, эхом его грёз и душевных переживаний. Образы воображения с этого времени и почти до конца десятилетия преобладают в его искусстве над образами конкретного визуального восприятия. «На выставках будут как редкости появляться его пейзажи вечерних раздумий, снежные узоры на окне, полные лиризма и нежности», — вспоминал Петров-Водкин. В этих «редкостях» зрелой поры существо самобытного вклада П.С. Уткина в русскую живопись. Именно такие полотна определяют представление о характере дарования художника, особенностях его духовного мира и персональной стилистике.

Образный смысл их не всегда до конца ясен. И «непроясняемость» здесь, программная, идущая в русле самодовлеющего интуитивизма, культивируемого символистами, когда акцент делается на подсознательное «узрение» потустороннего или тайного, которое, реализуясь в картинной плоти, как бы обретает осязаемую оболочку. Образ природы трактован в формах, отрешённых от конкретно-случайного и словно вневременных. Это живописные олицетворения мистико-символистских понятий, рационально не очень-то постигаемых, но обладающих силой произвольного внушения.

Крен в сторону ещё большей свободы музыкально-образного претворения видимого получает в его искусстве осознанную целенаправленность. Мелодическая выразительность уткинской живописи и графики с их нежно струящимися линиями, с настойчивыми ритмическими повторами — наглядный тому пример. Воссоздание «внутреннего напева», отзвука душевных вибраций художника и стремление к пластической передаче ощущения звучаний, своего рода визуальной музыки, не были случайными в его поэтике. Это художественная норма символистского движения, призванного соединить душевную настроенность творящего с тайной музыкой мироздания.

Картину «Сон» (1905), относят не только к числу программных уткинских полотен, но и «к классике отечественного символизма». И своей образно-семантической сутью, и ритмико-пластической организацией она уже целиком принадлежит этому течению. Это одно из тех произведений, которые становились знаками символистских тенденций. Оно характерно не только для уткинского эстетического мышления той поры, но и для складывающейся символистской стилистики вообще. Здесь наглядно явлена та «голуботусклая печаль», которая станет основной тональностью выставки «Голубая роза».

Всё строится на ассоциациях таинственных и загадочных, как сновидение. Тут почти полный набор характерно-символистских образных средств и приёмов: отрешённо-фантастический пейзаж, орнаментально трактованная растительность, блеклость серовато-голубого пригашенного «ночного» цвета, призрачность зыбкого лунного свечения, беспокойные тени, бегущие по земле, лёгкий эротический призыв — змеиная гибкость обнажённой женской фигурки, отрешённость от какой бы то ни было пространственной конкретики и полнейшая выключенность из времени исторического. Но образ природы воспринимается здесь вполне органичным.

Художник стремится уйти от имитационности в передаче пейзажа, но его вымышленные мотивы кажутся реальными: в них сохраняется доля «остаточной натурности», оглядки на живую природу. Визуальные воплощения его живописных мифологем, несмотря на сложную метафоричность и явное преобладание в их композиции орнаментально-декоративного начала, сохраняют иллюзию жизненной достоверности. По крайней мере, зримой правды сновидения. Тема сна не случайна в эстетике символизма — это состояние мыслилось как произвольное прикосновение к тайнам мировой души «Наше дневное сознание — только малая искра, мерцающая над вселенными мрака».

Но вообще же уткинская космичность, как правило, камерного звучания: не надмирность, а неотмирность, не беспредельность, а запредельность. Внутренней мелодике его картин свойственна элегичность, погружение в атмосферу отрешённо-мечтательного созерцания. Если же говорить о приметах внешних, то творчество П.С. Уткина середины 1900-х годов отличает свободное владение стилистикой модерна. Именно в этот период им создана целая сюита откровенно символистских композиций.

Пантеистическое восприятие бытия предопределило его устойчивое пристрастие Уткина к космизму, к мистериальному преобразению реальных явлений жизни природы. Ночное небо как дорога, уносящая в горние сферы, отрешённые от всего земного, к загадочно мерцающим звёздам, как путь в бездонные глубины мироздания — всё это отчётливо читается в одном из программных его полотен «Торжество в небе» (1906). Кажется, что впечатление от него породило строфу Андрея Белого: «Мгновеньями текут века. / Мгновеньями утонут в Лете. / И вызвездилась в ночь тоска / Мятущихся тысячелетий».

Изображение бесконечного фантастического неба с мириадами мерцающих звёзд, застывшего в торжественном молчании, обретает содержательную значимость, создавая ощущение запредельного таинства мира и зачарованности им художника-визионера, упоённого слиянием с универсумом. Ни в одной его работе мистика космоса как гармоничного и загадочного целого не выражена с такой убеждающей наглядностью. Это одна из уткинских картин, свидетельствующих о близости его творческих устремлений поэтической космологии Чюрлёниса, который и сам интересовался исканиями голуборозовцев.

Общепризнано, что Соловьёвская философия всеединства лежит в основе культуры русского символизма. Мистическое чувство слияния с универсумом присуще было и мирозерцанию Уткина. Но его космизм не отличается особой масштабностью. Огромность внешнего мира у него не подчёркнута. Пространство чаще всего замкнуто, зона его узка, глубина не выявлена — это лишь фрагмент неохватного мироздания, непреложно свидетельствующий о его масштабах. Верно замечено: «Символ не посягает на то, чтобы воплотить форму истинного космоса, но лишь утверждает его существование».

Изобразительная основа уткинских полотен несколько расплывчата, фабульно-описательный подход сменяется поисками «отзвучных соответствий» В чередующейся возвратности линейных «опаданий» и «взлётов», в свободном варьировании интервалов-пауз, в импровизационной затейливости ритмических переходов словно бы свершается трансформация зримо пространственного в мелодически временное. Работы эти держатся единством музыкально-лирической эмоции, и не предполагающей однозначности зрительского восприятия. При этом Уткин строит скорее на не договорённости, чем на многозначности, на ассоциациях загадочно-неопределённых, ускользающе-изменчивых.

В живописных полотнах им используются не только мелодические потенции линейно-ритмических построений, но и чарующие гармонии цветовых созвучий. Образы становятся волнующе-неясными, таинственно-смутными, призрачными и тающими, как сновидения. Предметный

мир, лишаясь своей плотности, оказывается расплывчато-зыбким, словно растворяясь в медленно замирающей, гаснущей мелодии. И вместе с тем ничуть не теряется ощущение собственно живописных достоинств.

К примеру, «Пейзаж с облаком» (1907). Здесь видимое — только символ невидимого, рождённого музыкально-лирическим переживанием. Даже и не равенство реальности и мечты, а явное преобладание последней: просветляюще-отрешённое безмолвие светлой ночи, мягкое, обволакивающее мерцание белого и зеленовато-голубого, ощущение таинственной миражности изображённого. Попытки трактовать видимое лишь как феномен духовно-душевной жизни — общее свойство метафорической живописи символистов. Переживания проецируются на пейзаж, заряжая его мистериальностью. Подобное «стремление воспользоваться образом действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания» А. Белый не случайно считал «характерной чертой символизма в искусстве».

Мусатовски-чистая картина «Пейзаж с облаком» даёт впечатление ещё большей исключенности из событийного потока. И в других его полотнах иногда ощутимы пора года, часть суток, но время историческое напрочь отсутствует в них. Уже у Борисова-Мусатова оно весьма приблизительно: «просто красивая эпоха», а Уткину это и вовсе ни к чему. Причислять его к ретроспективистам — чистейшее недоразумение. Дело не в ретроспективизме тематики, а в нарочитой сюжетно-тематической «вневременности».

Эпоха «послереволюционного похмелья» 1907—1908-х годов, укрепила в Уткине стремление уйти от дисгармоничности повседневности в просветлённую гармонию мечты. Свой идеал он искал далеко от суетности земных путей. Вознесённый в астральные мистические выси, образ почти недоступен непосредственному созерцанию. Восхождение от конкретно-явленного к отвлечённо-духовному требовало высвобождения от реального в самой плоти картин, точнее вело к визионерской обесплоченности их.

Подобное полурастворение живописной формы, которая, по слову критика, «начинает светиться содержанием», характерно для творческой эстетики символизма. Выработывался стиль, адекватный главному своему назначению, — в зримом передать незримое, стать чувственным воплощением нечувственного. Так рождалась пантеистическая символика, направленная на «проявление» или «высвечивание» гармонии глубинных сфер человеческого духа, сопричастной гармонии универсума. Путь, заведомо таящий серьёзную опасность, которую ясно сознавали уже наиболее проницательные современники.

Излишняя акцентированность внешними изобразительными средствами душевных вибраций художника вообще присуща творческой эстетике модерна. И в живописи, и в графике Уткина этого периода есть специфический привкус далеко не лучших черт утвердившегося тогда стиля: налёт болезненно-сомнамбулической фантастики, надуманной аллегоричности. Привкус, налёт — не более... Это и «багряно-огненная» «Осенняя песня» (1904) с её смутными и тревожащими предчувствиями; и неотвязные наваждения волнующих своей таинственностью томительных снов в «Ивановой ночи» (1907); и ощущение некоей мистической «явленности» бесплотнейших видений мечты в «Утренней молитве» (1908); и завораживающая, осенне-прощальная, «отлетающая» мелодия «Займища» (1908). В подобного рода произведениях угадывается мечта о своеобразном неомифологизме, очень показательная для эстетического мышления той поры.

«Тропой символа к мифу» — так формулировал её один из идеологов символизма Вячеслав Иванов. Но культура символизма не породила новой мифологии: ей препятствовала гипертрофированная субъективность её носителей, сыновей ярко индивидуалистической эпохи. Призывы к пресловутой «соборности» особого успеха, увы, не имели. Мифологизм символистов был по преимуществу личностным, слишком персональным: у каждого свой особый мир, своя система мета-

форизации, собственный набор символов, очень далёких от какой бы то ни было общезначимости. Миросозерцательный смысл подобных сугубо авторских мифологем не мог обрести всеохватного значения и нередко замыкался на самом мифотворце или ближайшем его окружении. Всякие же попытки как-то расширить сферу их воздействия неизменно оборачивались тривиальностью художественной идеи, образами вымученными, ходульными и фальшивыми.

Увлечение модерном, «всегда заключающим в себе склонность к иллюстративной символичности», отзывалось у иных голуборозовцев явной литературщиной. По счастью, Уткин не пытался слишком форсировать её звучание. И живая природа всё ещё сохраняла для него «влекущее своё очарование». Она действовала целительно. Но в эти годы стремление к слиянию с ней опосредованно символистской идеей мистического всеединства всего сущего, и важна ему пока лишь затаённо-глубинная суть природных стихий. Он устремлён к внутреннему, хотя и не игнорирует внешнего. Его фантазийные полотна воссоздавали не реалии конкретного мотива, а знаменовали единосущность человека и природных стихий.

Такие его полотна были своеобразной метафорой символистского «двоемирия», зримым воплощением мечтательного погружения в глубины собственного подсознания, смутными и зыбкими иносказаниями невыразимого, постигаемых лишь интуитивно медитативно-космических грёз художника. Они не очень-то понятны вне системы определённых настроений и чувствований, характерных для особой, специфически символистской, атмосферы тех лет.

Генрих Тастевен на страницах «Золотого руна» отметил «нежного лирика красок Уткина с его неясным романтизмом, напоминающим Блока». Ассоциация с творчеством великого поэта не так уж и произвольна. Можно найти переключки с уткинскими мотивами и его пейзажной лирике, как и у широкого круга поэтов-современников. Важнее отмечаемая исследователем «редкая космическая чуткость Блока». А ведь Абрам Эфрос и в живописи той поры акцентировал «космогоническое самомышление символизма».

Удивительна близость жизнеощущения Уткина и раннего Блока в одном из стихотворений поэта: «Внемля зову жизни смутной, / Тайно плещущей во мне, / Мысли ложной и минутной / Не отдамся и во сне. / Жду волны — волны попутной / К лучезарной глубине. // Чуть слежу, смежив колени, / Взором кроток, сердцем тих, / Уплывающие тени / Суетливых дней мирских / Средь видений, сновидений, / Голосов миров иных» Нет уверенности, что Уткин был знаком с ним, но родство их мироощущения, выраженное здесь с такой словесно-образной точностью, несомненно. Приобщение к гармонии универсума становится и для него необходимой предпосылкой творчества, то есть «ответных сновидений», где и совершается интуитивное познание стихийных проявлений мировой воли.

Зачастую поиски ритмико-мелодической закономерности ведутся им и на материале совершенно реальной, не преображённой творческим «хотеньем» природы. Только в характере мотива он становится избирательным. Порою это поэзия «замёрзших сказок» оконного стекла: прихотливая игра крошащихся ломких линий, «льдистого» голубого и матового белого, тончайшие переплетения ритмов, столь по внешней видимости случайных, но столь же непреложно закономерных, как и сами морозные узоры.

На уткинских зимних окнах «струится вечности мороз» Художник как бы пытается проникнуть в глубь естества природных явлений (ветер, мороз, огонь), выявить его ритмическую пульсацию, показать, как таинственным образом оно творит их рисунок и цвет, как в подспудной работе стихийных сил гармонично самопроявляется прокламируемое символистами единство организма Вселенной. Справедливо замечено, что для стилистики модерна характерно стремление творить по образцу природных формообразований.

Так в варианте «Займища» (1908) из собрания ГТГ всё строится не только на ритме срывающихся с ветвей листьев и отлетающих птиц, но также на образном сопоставлении золотисто-жёлтого

потока сметаемой порывами ветра осенней листвы с напряжённо-синим холодным небом и студёной водой: звучный контраст, характерный для погожего октябрьского денька, когда солнечный свет уже не согревает выстуженной земли, — буквально «золото в лазури», по слову Андрея Белого. Но обычно Уткин не склонен форсировать звучание цвета. Большинство его картин отличаются особым благородством сдержанной гаммы, почти орнаментальной стилизованностью форм, явным преобладанием линейного начала, ритмизирующего композицию.

Художественное очарование уткинской «Мимозы» именно в ритмической певучести линий, в лёгкости, неосязательности цвета. Стилизация вполне конкретного мотива, совершенно неназойливая, почти незаметная. Мимоза — живая, абсолютно натурная, и вместе с тем условная, словно гобелен ажурно-тонкого тканья. В этой полуявленности гибких и трепетных растительных форм, ещё сохраняется дематериализующая тенденция и метафорическая образность полотен голуборозовской поры. Ритмические повторы явно главенствуют в системе выразительных средств. Но нисколько не теряется ощущение реальности образа природы, претворённой в музыку уткинской картины.

«Мимоза» написана в самом начале крымского периода, когда в творчестве художника, когда явственно обозначился новый этап, связанный с преодолением символистской тенденциозности. Общий кризис символизма привёл к заметному изменению направленности творческих исканий многих отечественных живописцев этой поры. Петров-Водкин, сообщая в одном из писем Уткину, о приглашении их (Уткина, Сарьяна и его самого) на выставку возрождённого «Мира искусства», довольно резко осуждал их прошлые символистские увлечения, настаивая на необходимости срочного их преодоления.

Он отметил благотворные изменения в творчестве Павла Кузнецова, который «вот теперь-то и подойдёт к настоящей живописи — только к ней — форме и цвету вне лирики и символики. А у него все данные для этого». Далее следовали упрёки европейскому литературному символизму: «Всё это виноваты метерлинки, уайльды разные, что надрывали наши силы впусую». И проклиная «клоунство и фокусы» этих «будуарных чревовещателей и спиритистов», он обращается к приятелям с призывом: «...и пойдём к солнцу — отцу нашему, родящему цвет и заливающему цветом формы земли и человека. Ты, Павел, Сарьян уже знаете это, наверно».

В рукописи того же времени «Живопись как ремесло» Петровым-Водкиным столь же сурово осуждается «духота поветрия метерлинковщины». Очевидно, что изживание расхожей символистской стилистики уже обозначилось достаточно определённо. Решительное отталкивание от влияния Метерлинка и Уайльда, фигур, безусловно, знаковых в культурном сознании эпохи, непреложно об этом свидетельствует. В этой же рукописи он говорит и о значении солнца, которым «окрашено всё существующее на земле».

Едва ли не с самого начала 1910-х годов Уткин, как и его ближайшие друзья, прежде всего Павел Кузнецов, существенно меняют свои эстетические ориентиры. В своём зрелом и позднем творчестве, преодолевая нарочитую символизацию, они сохранили умение подняться над визуальной данностью конкретного мотива, видя в нём значимую частицу всего мироздания. Это ощутимо и в кузнецовских полотнах степной сюиты, и в уткинских пейзажах 1910—1920-х годов. Культивируемый символизм прошёл, поэтическая символика осталась. Тем так ценно и дорого их искусство.

Живопись и графика Евгения Егорова нэповской поры *

*** Нэп в истории культуры: от центра к периферии. Сборник статей участников международной научной конференции. Саратов: Наука, 2010.**

Евгений Егоров выступил как самостоятельный художник в пору нэпа. Эйфория эпохи военного коммунизма, перенасыщенной экспериментами в жизни социальной и в искусстве, сменилась нелёгким отрезвлением. «Мы разливом второго потопа перемоем миром города», — прокламировал в «незабываемом восемнадцатом» Маяковский. Вскоре стали проясняться результаты этой вселенской «помывки». Потоп схлынул, оставив густо заиленное пространство. Это время казалось вынужденным откатом буйной революционной волны. Лихорадочно-утороплённый темп ломки извечного уклада жизни сменился вдруг попятным движением. Взбаламученное российское море постепенно успокаивалось, и тогда стало очевидным, насколько утопичными были чаяния и надежды искренних и убеждённых поборников коренного преобразования жизни. Новое её устройство сильно расходилось с их романтическими ожиданиями. Многие, казалось бы, навеки изжившее себя, возрождалось хотя и в изменённом виде. Движение вспять показалось иным самоочевидной реальностью. Но всё было гораздо сложнее.

Революционную утопию оказалось невозможным реализовать в повседневной жизни. Но и полного возврата к прежнему её укладу быть не могло: слишком глубокие изменения произошли в психологии людей — тот мир, в котором они выросли и утвердились, казалось, окончательно развалился. Начиналась мучительная переходная эпоха к неведомому грядущему с её переменчивыми идейными установками и неустойчивым бытом. Переход от аскетизма и классовой непримиримости времени Гражданской войны к некому подобию нормальной жизни был трудным и болезненным.

А ведь на это надеялись миллионы людей: «Годы революции — с восемнадцатого по двадцать второй — накатились, как стихийное бедствие, обостряя в первую очередь чувство текущего времени. Каждый был готов к случайной смерти. А потому учился пользоваться минутой. О будущем — какую оно примет форму — думали мало. Единственное, о чём мечтали, это стабилизация, успокоение, остановка невероятного движения, рождённого революцией», — вспоминала Надежда Яковлевна Мандельштам¹.

Наглядно нарисовал очнувшуюся от жесточайшей регламентации жизнь столицы в самом начале наметившейся стабилизации Михаил Булгаков: «То тут, то там стали отваливаться деревянные щиты, и из-под них глянули на свет после долгого перерыва, запылённые и тусклые магазинные витрины. В глубине запущенных помещений загорелись лампочки, и при свете тихо зашевелилась жизнь: стали приколачивать, прибывать, чинить, распаковывать ящики и коробки с товарами... Магазины стали расти, как грибы, окропленные живым дождём НЭПО... За кондитерскими, которые первые повсюду загорелись огнями, пошли галантерейные, гастрономические, писчебумажные, шляпные. Технические и, наконец, огромные универсальные...»² Однако наступившая стабилизация обрадовала далеко не всех. Мучительное исцеление от мечты, обескураженность от неслучившегося социализма испытывали многие. Контрастность быта сменяющих друг друга эпох шокировала их. Избыток революционного энтузиазма левой художественной молодёжи обернулся горечью разочарования, волевой напор — затянувшейся апатией.

Революция перевернула вековой уклад. Нэп отчасти возвращался к нему, но в окарикатуренном виде. Ему не дано было воскресить органичность распавшихся устоев народной жизни. Многие из того, к чему в прошлом настолько привыкли, что вовсе и не замечали его, стало в эту пору

по-особому зримым и воспринималось с насмешкой и возмущением. Внимание невольно фиксировалось именно на этих непривычных и раздражающих чертах, на множестве явлений отталкивающе странных, вызывающих произвольное отторжение. Это было время неизбежного угасания революционного порыва. В сутолоке куда более сытых, но не слишком-то радостных будней менялась и творческая установка. На героические и трагические впечатления революционных лет постепенно наслаивались совсем иные, располагающие скорее к горечи и скепсису. «Трудно не вспомнить признание Ф. Степуна, что у него негативные чувства связаны не столько с воспоминаниями о разрухе Гражданской войны, сколько с впечатлениями от времени нэпа»³, — писал о настроениях человека, весьма далёкого от коммунистических идеалов, Сергей Аверинцев.

Быть может, ещё нагляднее они ощутимы в «Лирическом отступлении» Николая Асеева: «Как мне вырастить жизнь иную / Сквозь зазывы лавок, / если рядышком — / вход в пивную / от меня направо. / Как я стану твоим поэтом / Коммунизма племя, / Если крашено — / рыжим цветом, / а не красным, время?!» Это было время новой экономической политики, знаменующей вынужденное временное отступление от провозглашённых в 1917 году задач немедленного построения социализма. Космизм и мировой замах стали несовместимыми с поворотом к частному быту — от жертвенной героики вернулись к унылым будням. Восторженность людей, захваченных вихрем революционных событий, сменилась гнетущей апатией. После решительного сдвига, как многим представлялось тогда, эпохального значения неожиданный возврат вспять — в этом виделась им реабилитация отверженного прошлого. У людей, обескураженных таким поворотом событий, снова меняющих течение жизни, наступила пора существенной переоценки ценностей. Иных охватило смятение, вызванное торжествующим нэповским бытом. Стали заметнее судьбы людей, захваченных врасплох грозными событиями, ошеломлённых потерей жизненной ориентации, ощутивших свою чужеродность новой действительности, а то и раздавленных ею, и тех, кто лихорадочно торопился приспособиться ко всем её неожиданным поворотам. За кипением страстей проступали устойчивые ценности бытия: нетленный мир природы, извечные человеческие заботы и радости. Это и стало поэтической темой многих работ Евгения Егорова. В других же он пытался показать «накипь» возрождающейся жизни, не самые светлые стороны тогдашнего быта. И оказался достаточно зорким, чтобы увидеть и с гротесковой верностью передать своеобразную его колоритность.

Начальный период нэпа осложнялся в Саратове охватившим Поволжье жесточайшим голодом 1921—1922 годов с вымиранием целых сёл, со случаями трупоедства и людоедства, который оставил свой зловещий отпечаток на всех сторонах городской жизни, болезненно обострил восприимчивость творческой интеллигенции к неурядицам и гримасам складывающегося быта. «Месяц проходит в слухах о людоедстве. Рассказывают случаи, превосходящие воображение», — записывал в феврале 1922 в своём дневнике местный журналист Н.М. Архангельский⁴. Никто не мог остаться в стороне от трагических коллизий эпохи, но были люди, отличавшиеся повышенной пристальностью видения уродливых сторон нэповского социального уклада. Одной из центральных фигур художественного процесса в Саратове этого времени оказался Евгений Егоров. И понять особенности тематики и стилистики его творчества этих лет едва ли возможно без учёта тех впечатлений, которые он получал на городских улицах. А быт провинциального Саратова первых годов нэпа оказался поистине фантазмагоричен. Характерные его приметы художник запечатлел в обширной группе произведений середины 1920-х годов. Он оказался одним из тех, кто повернулся к теневой стороне новой жизни. Его живописные полотна, акварели, рисунки тушью и автолитографии, воссоздавали комические, трагические, а чаще — трагикомические образы нэповской реальности.

Показанные на егоровской персональной выставке 1971 года, они были обозначены вынужденным в ту пору определением: «из прошлого», хотя это вовсе не вытекало из намерений самого художника. Вспоминая эти годы, его вдова писала: «Хорошо зная быт и жизнь родного города, обладая острым сатирическим умом, он в ряде рисунков и живописных работ высмеивал быт мешанской окраины Саратова». Таковы «Чайная Фёдора Курчавова», «В пивной», «Точильщик ножей», «В парикмахерской», «Шарманщик», «Нищий», «В мясной лавке», «Гробовщики», «Картёжники»

и другие⁵. Речь она явно вела о современной художнику жизни. Евгений Егоров был сыном своего времени и пытался выразить в разнообразных проявлениях именно его. Растущий интерес к современности вообще характерен для искусства начала и середины 1920-х годов, и связано это было с обозначившимся в ту пору поворотом от авангардистских экспериментов к освоению новой тематики. Со временем Егоров и вовсе отказался от характерной авангардной стилистики. Но при этом его жанровые композиции явно не соответствовали и лозунгу «героического реализма», который прокламировали идеологи АХРа, как и натуралистическим тенденциям, свойственным большинству участников выставок этого объединения.

Современные исследователи справедливо отмечают, что сводить всю сложность искусства этой эпохи к борьбе между авангардом и ахровским псевдореализмом — значит игнорировать реальную сложность тогдашнего художественного процесса. Выдвинутая ими идея плодотворности «третьего пути», то есть нового реализма, обогащённого формальными достижениями авангарда, объясняет особую притягательность искусства многих талантливых, честных и глубоких художников советского периода. Егоров принадлежит именно этой генерации мастеров. Его обращение к нэповскому быту отличается от ахровского острым ощущением его неблагополучия, неприятием порождённых им уродливых отношений, насмешливой брезгливостью, соединённой с невольным сочувствием к хаотически его творящим обывателям всех мастей. Очень точно 1920-е годы определяют как «время, когда безбытица преодолевалась через гротеск»⁶. Гротеск — это проявление художником своего восприятия алогизма самой действительности, затхлого провинциального существования людей, травмированных социальными катаклизмами жестокой эпохи.

Чутко восприимчивый к осмыслению реальности, остро ощущавший уродство складывающегося уклада, явную дисгармонию обыденного существования, натиск обывательской стихии, Егоров с гротесковой заострённостью создаёт образы городских обывателей — пасынков жизни, поглощённых будничными заботами и невзгодами, вынужденных уныло влачить жалкое существование, в отмеченных острой экспрессией типажно-жанровых графических композициях: «Точильщик ножей», «В парикмахерской», «Чайная Феди Курчавова», «В мясной лавке», «Гробовщики», «Драка в трактире», «Уличные музыканты». Метко схвачен в них колоритный уличный типаж тех лет, определявший пёструю повседневность нэповской поры. В стилистике натуралистической гиперболы акцентировано профессиональное амплуа каждого: мясник, точильщик, парикмахер, шарманщик. Он заметно утрирует их облик, манеру держаться, усиливая остроту выразительных обобщённо-типажных характеристик, выявляющих неожиданное своеобразие этих, как бы нарочито театрализованных современных социальных масок.

Парикмахер стрижёт клиента, другой ожидает, слева надпись: «Мытьё головы шампунем», «Завивка волос», справа в зеркальном отражении: «Стрижка, бритьё». Или уличный точильщик у своего станка деловито точит большой нож, за его работой с интересом наблюдает мальчишка, а рядом инвалид показывает рыночной торговке на кольца колбасы и свисающую гроздьями рыбу. Сюжет в этих типажно-жанровых листах только обозначен. Изобразительный рассказ сведён к минимуму. Основное внимание сосредоточено на заострённо-меткой иронической характеристике изображаемых. У этих персонажей, сильно шаржированных и отталкивающе странных, нет шансов подняться над тусклой повседневностью, на которую их обрекли социальные катаклизмы эпохи. Они вовсе не объект бичующей сатиры: в егоровских листах нет обличения и дидактики — лишь горьковатая насмешка, иногда сарказм.

Облики их нарочито огрублены, фигуры неприятно изломаны. В этих листах, особенно в «Гробовщиках», «Драке в трактире», ощутимо воздействие стилистики немецкого экспрессионизма с его программным антиэстетизмом и гротесковой выразительностью персонажей. Они выделяются подчёркнутой шаржированностью образных характеристик, смелостью пластической деформации. Особенно это ощутимо в «Шарманщике», оставляющем впечатление патологически безобразное, и наиболее близком застрённой гротесковостью немецкому варианту экспрессионизма. Художник сумел в образах отталкивающе уродливых и жутковато-комических вскрыть подлинный

трагизм неизбежного расчеловечивания тех, кто волею судеб оказался на свалке истории. Как тут не вспомнить тогдашнее высказывание (и убеждение) А.В. Луначарского: «Экспрессионизм есть плод страшного общественного разочарования»⁷.

Сюжет этот в искусстве 1920-х годов получил широкое распространение: если учесть, что по обстоятельствам эпохи на улицах российских городов бродить с шарманкой могли выброшенный революцией с должности и лишённый состояния важный сановник или опустившийся полковник царской армии, мотив этот обретал вполне современное звучание. Ближайшей аналогией егоровского «Шарманщика» является известная картина того же названия кисти уже покинувшего Саратов художника Николая Симона. Однако влияние экспрессионизма проявляется в нэповском цикле Егорова в существенно претворённом виде. Экспрессионизм уже перестал быть чисто немецким явлением: черты его стилистики получили широкое распространение и за пределами Германии. Сам Егоров был не только внимательным зрителем открывшейся 28 декабря 1924 года в Радищевском музее «Всеобщей международной выставки германских художников», почти целиком составленной из произведений экспрессионистов, но и должен был выступать со специальным докладом о формальных достижениях её участников. Художника интересовала именно система выразительных средств немецких живописцев и графиков.

Однако прямым их подражателем его не назовёшь. Обострение визуального восприятия образа, стремление к повышенной выразительности за счёт нарочитого его огрубления, резких ракурсов, изломанных поз, сообщающих ему дополнительную напряжённость, действительно обнаруживают известное родство егоровских произведений этого цикла с эстетикой немецкого экспрессионизма, но его работы, как правило, лишены зловещего мистического гротеска, тотального пессимизма иных немецких художников. Мера жизненности и мера условности у русского мастера иные. Усиливая образную интенсивность каждой сценки, егоровский гротеск никогда не отрывается от наблюдаемого быта. Всегда ощутима реальная натурная основа каждого жанрового мотива, угловатой характерности каждого персонажа. Конечно же, это сильно «сгущённая» действительность, но в основных чертах своих она совпадает с той, которая обрисована в дневниках и воспоминаниях образованных саратовских «обывателей» этой поры.

Его вполне прозаичные персонажи никогда не кажутся оторванными от своей среды, а каждый из представленных им городских мотивов имел реальный контекст. И все они говорят об острой наблюдательности художника, пристально всматривающегося в складывающийся житейский уклад, метко схватывающего особенности типажных образов, экспрессию их жестов и поз, характер возникающих мизансцен. Он погружает зрителя в густоту нэповского быта во всей его доподлинности. Отсюда такая убедительность экспрессивного преобразования увиденного. Это реализм, доведенный до гротеска. Трудно не согласиться с пронизательным суждением Льва Мочалова, лаконично и чётко отграничившего этот цикл как от характерных произведений немецкого экспрессионизма, так и от нэповской сюжетики в работах талантливых столичных мастеров: «Очень порадовали Вы меня открытием совершенно неведомого мне прежде Евгения Егорова. Художник со своим видением и мироощущением. И нэп у него особый. Не тот, что у В.В. Лебедева, с его элегантной хлёткостью, снайперским, но всегда эстетизированным, артистическим критицизмом. У Егорова — „жисть“ в её шершавости и колючести. Непричёсанная и как бы принципиально непричёсываемая. Да, конечно, „воздействие стилистики экспрессионизма“. Причём именно — стилистики и очень по-русски воспринятого. (Без немецкого мистического подполья, аукнувшегося разве что у Кандинского)»⁸.

Можно добавить: егоровская трактовка лишена той психологической взвинченности, которой отмечено искусство иных германских живописцев этой поры. У него всё схвачено из жизни, отсюда эффект типажной достоверности при явной гротесковой шаржированности персонажей. Не фантастически гротескных, а вполне реально. Неприятие Егоровым нэпа наглядно проявилось в программном рисунке «Маленький человек в большом городе». Это свидетельство смятенной растерянности иных, некогда вполне благополучных, людей перед реалиями новой эпохи. Оно

воплощено в несуразной фигуре центрального персонажа, явно человека «из раньшего времени», ставшего теперь совершенно бесправным и беззащитным, нескладно ковыляющего с потешно загнутыми внутрь ступнями по окраинной улице в сопровождении чёрной собаки.

Его появление вызывает своей абсолютной чужеродностью взбудораженность окрестной публики: жгучее любопытство или насмешливое удивление прогуливающих и выглядывающих из окон обывателей. В этой уличной сценке художник, обострённо чуткий к общественным переменам, показал комическую изнанку нэповского бытия с явно трагическим подтекстом. И, при всей саркастичности своего отношения к своему чудаковато-нелепому герою, не мог скрыть подлинного драматизма происходящего. Не зря же было замечено: «Собственно говоря, гротеск это и есть трагикомедия»⁹. Странная изолированность этого персонажа от окружающих, невольная отъединённость от их повседневной жизни, осознание им своей чуждости ей, его отрешённая сосредоточенность на своём — всё выдаёт в нём одного из невольных аутсайдеров эпохи, жестоко отброшенных на обочину новой жизни и постепенно вовсе вытесняемых из неё. Это рождает странное чувство чего-то забавно-потешного и щемяще-горького разом. Здесь гротеск, имеющий сюжетно-тематическую оправданность, и данный рисунок в егоровском творчестве становится своеобразной мифологемой нэпа.

Гротескны, хотя и не такой же мере, его живописные портреты «Пенсионер» и «Старушка». Это скорбные образы пораженцев жизни, отягощённых бедами бесприютной старости, выпавших из родственной среды, из привычных жизненных связей, погружённых в горестные раздумья, сосредоточенных на своих переживаниях. Портреты эти писаны, вероятно, с натуры, без притязаний на обобщение, но оно получилось само собой и скорее невольно. Пристально и сочувственно увиденны их лица. Физиономическое своеобразие каждого бросается в глаза, как, впрочем, и единая типологическая задача: образ поколения, напористо вытесняемого на обочину жизни. Повышенная чувствительность к чужому страданию помогла живописцу убедительно выразить не только их личное ощущение своей жизненной ущемлённости, одиночества, смиренного отчаяния перед вызовами жестокого времени, но и горьковатого сострадания их печальной судьбе. Образный подтекст этих работ роднит их с портретными решениями Хаима Сутина, живописью которого на рубеже 1920—1930-х годов, по свидетельству В.А. Милашевского, увлекался учитель и друг Егорова Юстицкий. Егорову близко сутинское стремление к внешней утрированности облика модели ради более глубокого выявления неизбежного драматизма душевной жизни как доминанты портретного образа. Подобно Сутину, он пытался сделать их убедительными эмоционально, а не просто схожими с оригиналом.

Гротеск некоторых других произведений Евгения Егорова совсем не трагичен. Картина «В саратовской пивной (Венецианская капелла)», с её несколько театрализованной сюжетикой воссоздаёт быт скорее забавно-нелепый, чем страшный. В её композиции ощущение резко остановленного кадра, внезапно заторможенного мгновения, выхваченного из повседневной жизни этого рождённого нэпом увеселительного заведения. За накрытыми столиками слегка шаржированные завсегдатаи, слева у стойки в нелепо застывших позах официанты или исполняющие их роль владельцы пивной. Справа на сцене примитивистски трактованные «артисты»: немного приземистые коротконогие певички и потешные усатые певцы. Рядом барышня-аккомпаниатор трогает клавиши невидимого (прихотливо срезанного кадром) инструмента. Нарочитое «косноязычье» пластики резковато расцвеченных фигур, их акцентированная приземлённость, цветовая насыщенность вязкой фактурной живописи невольно ассоциируются с иными полотнами любимого Егоровым Ван Гога. Ярko горящий большой фонарь, свисающий с потолка, выхватывает лишь часть зала и бросает отблески напряжённо сияющего света на пол, стены, мебель, одежду персонажей. Картина эта производит впечатление остановленной мизансцены: мотив, отдалённо перекликающийся со знаменитым «Ночным кафе» великого живописца. Но содержательный смысл здесь иной, начисто лишённый вангоговского подспудного трагизма: гротеск здесь лукаво-иронический, хотя и с оттенком сарказма, но уж никак не более того.

Новейшее французское искусство саратовские художники той поры знали неплохо: сезанновское понимание цвета, строящего объём на плоскости, ошутимо в картине «Чайная Феди Курчавова», тоже принадлежащей к кругу нэповских полотен. В отличие от одноимённого графического листа, здесь нет выраженного сюжета — ни хозяина чайной в фартуке на пороге заведения, ни приветствующего его колченогого мужика, ни облаивающей последнего собаки, ни прохожих за углом чайной. Лишь фасад примыкающей к ней парикмахерской да силуэт пробегающей мимо отошавшей собачонки. Настроение создаётся контрастами цвета, характером фактуры — и только: сюжетные подробности здесь как бы и ни к чему.

Знакомство с яркой и праздничной красочностью полотен фовистов чувствуется в ряде егоровских гуашей этой поры («Клоуны», «Клоун с гармошкой», «В праздничный день») экспрессивных по цвету и пластике. Таким его работам свойственен жанрово-сатирический подход, интонация лукавой насмешливости. Гротесковая заострённость в передаче азарта игры в егоровских «Картёжниках» фиксирует напряжение момента и поглощённость им персонажей. Различие их индивидуальностей ступёвывается вовлечённостью в захватившее их действие. Напротив, в акварели «Сватовство» обывательский типаж разработан детально: и перезрелые девицы, и матушка, ставящая граммофон, и жених — образ воплощённой пошлости: вполне советизированный, уже засытевший и самонадеянный чиновник новой формации (абсолютно зощенковский персонаж!) — каждый трактован в соответствии с ролью, предназначенной ему сюжетом. Это как бы осовремененный вариант федотовского «Сватовства майора».

На гротесковой подаче нэповского типажа построена ещё одна интерьерная акварель «В загсе». За столом что-то записывает лысый регистратор в очках, в грязновато-зелёном, измятом и изрядно поношенном костюме. В углу сидит демобилизованный солдат в форме и с будёновкой на голове. В нелепой позе, облокотившись о стол и сильно оттопырив зад, стоит рыжеволосый жених в голубой рубашке и диктует регистратору. А рядом в розовом платье, кокетливо изогнувшись, с умильным выражением лица невеста. Казённо-прозаическая процедура некогда торжественного ритуала — тоже одна из характерных примет наступившей эпохи. Наличие нескольких фарсовых сюжетов, высмеивающих проявления мещанской претенциозности, говорит об отношении к нэпу художника, фокусирующего внимание именно на этих сторонах тогдашней жизни.

Есть среди егоровских произведений середины 1920-х годов и такие, где переживание пресловутого «угара нэпа» смягчено едва заметной интонацией любовно-иронического подтрунивания. Таков программный, загадочно-торжественный портрет молодой жены мастера Музы Александровны Егоровой (Троицкой), тоже талантливой художницы.

Она словно на миг застыла, позируя перед фотокамерой. Отсюда некоторая оцепенелость, отрешенность от стороннего и сосредоточенность на своём. Художник пристально всматривался в неё, фиксируя значимые детали: тёмное платье с глубоким декольте, кораллового цвета бусы на длинной нити, модную причёску, нарядную, не лишённую пикантности, шляпку с пышным бантом. Но главное — это лицо, неповторимо своеобразное, узнаваемое и десятилетия спустя (широко расставленные глаза, затуманенные неясными грёзами, полные чувственные губы), и вместе с тем представляющее определённый типаж эпохи. Здесь преодолено ощущение быстротечного мига жизни. Есть неторопливое «пребывание» в устойчивой длительности её течения.

Художник видел свою задачу не столько в том, чтобы показать индивидуальные особенности и внутреннее состояние изображённой, сколько в поиске характерного в самом времени, отразившегося в её облике, — того, что стало знаковой его приметой. В образе есть достоверность и жизненная, и типологическая. Такой была портретная установка Егорова. И не его одного. Достаточно сопоставить с его образом Музы Александровны портреты собственных жён кисти Юстицкого или Сапожникова, написанные в те же годы, чтобы убедиться в этом: общность выражения жизненного стиля эпохи во всех «жёнах» бросается в глаза, как и налёт лёгкой шаржированности с оттенком любования. Но егоровский портрет активнее, цельнее, внутренне масштабнее и как бы

формульнее: ощущение конкретной эпохи выражено молодым живописцем гораздо чётче и нагляднее, нежели в более персонализированных их портретах. Его образная сущность значительнее. Это не один из изменчивых обликов изображённой, а «итоговый» её образ конкретного времени. Типологизирующая задача выражена им куда откровеннее и демонстративнее. В нём органичнее слиты индивидуальное начало с приметами нэповской поры, тоньше уловлены душевные вибрации самого времени.

Несколько особняком в этой группе работ стоят два графических листа, примыкающих к городской серии: «У старой пристани» и «Грузчики». В первом преобладает настроение тревожной напряжённости: штормящая Волга, мощно обобщённая трактовка рыбацкого баркаса, прибрежных построек, суетящихся у мостков фигур, напрягающих вёсла гребцов в лодке. Явное преобладание чёрного над белым усиливает экспрессивную заострённость пейзажного образа. В «Грузчиках» огрублённость кряжистых фигур, которые, пригибаясь от тяжести, несут по мосткам на причаленный пароход гружёные бочки, угаданная передача их мерного пружинящего движения придают образу жизненную убедительность. Острая наблюдательность художника, передавшего изнуряющую тяжесть такого труда, не лишает этот мрачноватый лист, своеобразной героизации преодоления, достигая почти эпической масштабности. Отсюда и ощущение подлинной монументальности его образного решения. Обобщённость трактовки монументализирует повседневное. Но никакого энтузиастического прославления надрывного труда здесь нет и в помине.

Замысел любых реформ неизбежно существенно трансформируется при их воплощении. Как правило, не в лучшую сторону. Поворот к нэпу не был исключением. Впечатлительный и зоркий Евгений Егоров естественно, реагировал не на замысел властей, а на последствия его реализации. Он не был выходцем из пролетарской среды, и его отношение Октябрьскому перевороту не было однозначно восторженным. Но и никаких иллюзий относительно дореволюционной жизни он тоже не питал. Из доверительных бесед с его вдовой уточнились мировоззренческие предпосылки его произведений нэповской поры. Миф о пересоздании мира, о сотворении очеловеченного в нём бытия оставался для них убедительным и вовсе не в качестве одной из расхожих лозунговых идеологем, а как отражение целей революции. И негативное отношение к промежуточным её этапам не заслоняло в ту пору в их сознании радужных перспектив грядущего. Сомнения появились не ранее середины 1930-х, хотя и тогда сохранялись в какой-то мере некоторые иллюзии и надежды. Не стоит забывать и ряда социально-психологических факторов, воздействующих на душевное состояние художников той эпохи, особенно провинциальных. Нэповский период — это неуклонное сокращение штатов или заказов, ликвидация некоторых культурных учреждений или лишение их госснабжения и перевод на самоокупаемость. В провинции это переживалось острее, чем в оживающих столицах, где востребованность деятелей культуры была много выше. Именно с 1921—1922 годов начался стремительный отток саратовских художников в Москву и Петроград. Ибо «испытание нэпом» для них оказалось в Саратове (особенно на первых порах) более жестоким, нежели в других местах. Всё это обостряло насмешливо-негативное восприятие Евгением Егоровым нэповской реальности в первой половине 1920-х годов.

Нашему поколению, переживающему подобный социальный поворот на совершенно ином историческом этапе, такое восприятие изменившейся реальности становится понятнее. Но ошутима и существенная разница прокламируемой властью задачи: тогда была объявлена вынужденная и временная остановка, а теперь обещается полный возврат от волюнтаристских притязаний на отнюдь не идеализируемые, но уже испытанные мировым сообществом пути. Отсюда и особенности социального поведения различных слоёв населения, а, следовательно, и своеобразная реакция современной художественной культуры на стремительно меняющийся характер общественного бытия. Ибо искусство — это барометр, чутко улавливающий «погоду» регионального и мирового социума. Только всегда ли мы способны вполне адекватно «считывать» субъективно выраженные, но, весьма объективные показания такого, столь тонко реагирующего на мельчайшие колебания социально-психологической атмосферы, прибора?..

¹ *Мандельштам Н.* Вторая книга: Воспоминания. М., 1990. С. 419.

² *Бул. М. (М.А. Булгаков).* Торговый ренессанс (Москва в начале 1922 года) // Цит. по: *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., С. 136-138.

³ *Аверинцев С.* Страх как инициация: одна тематическая константа поэзии Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной научной конференции, посвящённой 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама. М., 2001. С. 21.

⁴ См.: *Архангельский Н.* Дневник. 1922. Февраль // СОМК. Ед. хр. 15174 / 19. Л. 1.

⁵ Выступление на вечере памяти Е.В. Егорова в Радищевском музее в 1970 году.

⁶ *Молок Ю.* Книжная графика Шагала // Иерусалимский библиофил-2. Иерусалим, 2003. С. 236.

⁷ *Луначарский А.* Искусство и революция. М., 1924. С. 216.

⁸ *Мочалов Л.Вс.* Письмо автору публикации от 21 апреля 2009 г. Хранится у адресата.

⁹ *Пинский Л.* Минимы. СПб., 2007. С. 208.

Искусство и власть в Саратове. XX столетие. Искусство и власть в пространстве города *

*** Материалы региональной научно-практической конференции.
Саратов, 2010. Перепечатано с некоторым усечением текста
и названием «Искусство и власть», но с иллюстрациями
в столичном журнале «Academia». 2011. № 1-3.**

Искусство и власть, власть и искусство, власть искусства и искусство власти — эти проблемы можно обсуждать, только памятуя о том, что и мастера искусства, и носители власти всего лишь люди со всеми их достоинствами и недостатками, но и с учётом того, что накладывают на них обстоятельства социума, эпохи и персонального положения, в которых они оказались. Сразу оговорюсь, что власть настоящего искусства над душами людей отмечена в истории человечества гораздо чаще, нежели искусство власти. Соотношение искусства и власти в пространстве города нельзя рассматривать вне тех географических и исторических обусловленностей, в которых оказался объект исследования. Если таковым сделать взаимоотношения местной власти с искусством в Саратове XX столетия, необходимо учитывать реалии исторического развития всей страны в этот период и специфические его особенности, присущие региону.

В Саратове 1900-х годов особенностью отношений власти и искусства было их взаимное равнодушие: ни художники не были нужны местной власти, ни сами они не особенно нуждались в её опеке. Не имея общественной поддержки, блестящая плеяда живописцев круга В.Э. Борисова-Мусатова перенесла свою деятельность в столичные города — кто в Москву, кто в Петербург. А Борисов-Мусатов рождение в этом городе считал своим главным несчастьем. Когда по инициативе Павла Кузнецова и Уткина в 1904 году в Саратове открылась выставка «Алая роза» (первый и уже достаточно дерзкий смотр сил нарождающегося русского живописного символизма), организаторам её пришлось объяснять властям, что смысл этого названия символизирует молодость, расцвет, а вовсе не революционные настроения. И запрета не последовало. Выставка свободно экспонировалась. Был издан её каталог. Она получила здесь довольно широкую прессу.

Глумливый тон статей об этой экспозиции, не был инспирирован властями: таковы были вкусы тогдашней саратовской критики, травившей до того и Борисова-Мусатова тоже без науськиваний городских или губернских властей. Заказная критика как орудие принуждения ещё не была в широком ходу. Сделать искусство служанкой государственной воспитательной политики — такая цель не стала ещё актуальной. Ни экспонированию этих (по тогдашним понятиям) декадентских произведений, ни проведению вечеров современного искусства с участием столичных мэтров никто не препятствовал.

А ведь ещё маркиз де Кюстин в середине XIX столетия утверждал: «Искусство в России свободно до тех пор, пока на него не обратит внимание начальство». А что бывало, когда оно своё внимание на него обратит, о том правдиво поведал многострадальный Кюхельбекер: «Горька судьба поэтов всех земель, / Но горше всех — певцов моей России: / Заменит ли трубою кто свирель, / И петля ждёт его склонённой выи». Это сейчас Николая I изображают покровителем искусств, забывая его советы Пушкину переделать «Бориса Годунова» в роман, наподобие Вальтер Скотта, пожелание Иванову в пандан «Явлению Мессии» написать «Крещение славян в Днепре», попытку очистить Эрмитаж (по совету Кюстина) от якобы второсортных работ, начиная со знаменитого Гудоновского «Вольтера»: «Уберите эту старую обезьяну!» — молвил, указывая на него, государь. Так что укрощение искусств было и задолго до большевиков. А когда сопровождавший императора по Эрмитажу Фёдор Бруни пытался отстоять иные полотна, император говорил: «Ну, что ты, Бруни, я же вижу, что это плохо...» Он полагал, что смотреть — означает видеть. И не только крутые диктаторы, но и относительно либеральный Хрущёв разделяли это широко распространённое заблуждение.

Степень начальственного внимания к искусству неоднократно менялась и на протяжении XX века. Люди, идущие во власть, даже и те, что стремятся в основном «навластовать на власть», вынуждены хуже или лучше, но решать назревшие социальные и политические проблемы. И в первую очередь искать пути укрепления собственной власти. Естественно, что они кровно заинтересованы во всём, что способствует решению этих неотложных и важных для них задач. Особенно последней.

Давно уже признано, что искусство является социально-психологическим сейсмографом, позволяющим определять общественные настроения социума. Точно сформулировал это в начале XX века художник Ян Ционглинский: «Суть искусства состоит в том, чтобы неуловимые психические вещи выразить в осязательной форме». Иначе говоря, внимательный и чуткий к искусству человек в процессе его восприятия ощутит подспудные веяния времени, то, что вульгарные социологи в своё время именовали «психоидеологией эпохи». Но читать показания этого тончайшего «прибора» сумеет не всякий. А у власти таких и вовсе немного, ибо она одержима манией использовать этот прибор для улучшения «погоды в доме». А он для этого не очень-то приспособлен. Ещё Белинский понимал сомнительность утилитарного понимания постулата: «искусство должно служить обществу». А уж как употребляли его в своих целях правители в истекшем столетии!

«Искусство существует благодаря тому, что помогает людям избежать их удела, но, не уклоняясь от него, а овладевая им. Искусство — средство овладения судьбой», — писал Андре Мальро. В самой сути искусства заложена потребность облагораживающего воздействия на социум. Но не такого, которое совпадает установками власти. Пытаясь использовать его в своих целях, она деформирует его предназначение. И совершенно напрасно: передвигая, поворачивая или вовсе ломая стрелки прибора, не изменишь общественную температуру, но легко утратить реальное о ней представление.

Тотальное огосударствование искусства нигде, никому и никогда не удавалось, но узду и намордник набрасывали порой на многих его творцов. Произвол свыше усугублялся местной властью, стремящейся угодить верховной. Да и значительное число художников (не самых талантливых и совестливых) шло навстречу державным установкам, формируя особый «климат» в творческой среде. Ни одна идеологическая кампания не ограничивалась давлением сверху: она получала массовый «одобрямс» в художественной среде.

Нередко именно ангажированные художники неназойливо подсказывали решения чиновным кураторам искусства, которые не слишком разбирались в том, что же они должны одобрить или запретить. И не всегда они руководствовались при этом идеологическими установками, зачастую руками власти сводя счёты с конкурентами или противниками. Иногда цензура выставочного Союза художников бывала в отборе работ на выставку жёстче партийной. Но к этому наше искусство пришло не сразу и благодаря руководящим установкам центральной власти.

В послереволюционные годы сотрудничать с большевиками на первых порах готовы были только авангардисты. Ещё недавно осмеиваемые, они оказались на короткое время на гребне волны. И хотя политическая левизна революционных вождей не всегда сочеталась с левизной эстетической, выбора у неокрепшей власти тогда не было. А она остро нуждалась в пропагандистской поддержке. Но быстро стало очевидным, что художественный язык авангарда не слишком пригоден как средство призывно-агитационное.

Сохранился любопытный, кочующий по городам сюжет, как комиссар, принимающий праздничное украшение города, неистово матерясь, изрубил шашкой авангардистское панно, изображающее революцию в виде оранжево-красной обнажённой дивы с распущенными волосами. В Саратове 1918 года, по воспоминаниям современников, таковым оказалось панно левого живописца Фёдора Константинова. Этот город большевики удерживали весь период Гражданской войны. Он не переходил из рук в руки, что избавило художников от необходимости поочерёдно работать то на красных, то на белых.

Начальный же период нэпа оказался для них едва ли не трагичнее, чем эпоха военного коммунизма. Он осложнился голодом, охватившим Поволжье, что стало на время главной заботой властей. Переход от распределительной системы, исчерпавшей себя, ибо стало нечего распределять, к хозрасчёту, резкое сокращение госзаказов при исчезновении частного собирательства, подорванного конфискациями первых революционных годов, растущая безработица — всё осложнило шаткое положение даже известных художников, не говоря уже о тех, кто только выходил на путь самостоятельного творчества.

Власти понимали сложившуюся ситуацию. 30 июня 1922 года Троцкий обратился в Политбюро с запиской «О молодых писателях, художниках и пр.». Он предупреждал об опасности потерять творческую молодёжь, настаивая на необходимости срочной финансовой поддержки. Но даже центральная власть не могла коренным образом изменить ситуацию, а местная тем более. Начался отток художественных сил Саратова в столицы, где их востребованность была выше. Эпоха «бури и натиска», безоглядных исканий авангардистов разного толка к 1922 году здесь, как и всюду, закончилась.

В Саратове новое оживление художественной жизни началось ближе к середине 1920-х годов. И почти до конца десятилетия она протекала в условиях относительной свободы. В городе открывались масштабные экспозиции, местные художники выступали на выставках столичных творческих объединений. Даже сооружение памятника «Борцам революции 1905 года», проходившее на широкой конкурсной основе, обогатило город единственной по-настоящему монументальной скульптурой работы Бориса Королёва (1925). И по сей день ничего хотя бы отдалённо близкого этому памятнику по своей идейно-эстетической значимости не появилось.

На рубеже 1920—1930-х годов прессинг идеологии крепнущей тоталитарной власти заметно усилился. Благодаря административному нажиму и подстёгивающим понуканиям партийной прессы характерное преобладание на местных выставках политически нейтральных пейзажей, портретов, натюрмортов, типажных этюдов стало сменяться тематикой идейно-пропагандистского плана. Даже в названиях, сохранившихся лишь в каталогах картин и рисунков, стали заметны приметы эпохи: «Колхоз» А. Аринина, «Культшеф в деревне». А. Дьяконова, «Красноармеец» В. Иванова, «Просвещенка» К. Сенова, «Отчёт уполномоченного», С. Свистунова, «День индустриализации» А. Яковлева, «Выдвиженка у станка» Д. Ширяева, «Соревнование» А. Федосеева и тому подобное.

В год «великого перелома» («Они хребет страны ломали тогда, чтоб новым заменить») жёстче стали требования «социального заказа»: выбор тем, общественно значимых, откровенная политизация сюжетов, готовность художников поставить своё искусство на службу агитационно-пропагандистским задачам. Тематика эта ещё не стала преобладающей, но крен в эту сторону был совершенно очевиден. Советская мифология только начинала складываться, определённые каноны

её спешно вырабатывались, но процесс постепенно набирал силу, и в середине 1930-х годов он получил своё завершение.

Жестокое давление идеологии, какого не знала ещё история, всё усиливалось. И если расставание с авангардом в начале 1920-х годов прошло в Саратове сравнительно безболезненно, то к 1930-м ситуация радикально изменилась: даже художники-традиционалисты, ощутили, что настоящее искусство оказывалось невостребованным, не отвечая поставленным властью задачам. А в эту пору выстраивалась система государственного патронажа искусства, поставившего основную массу художников в зависимость от партийных функционеров, осуществивших идейно-эстетический надзор за выставочной деятельностью, закупками произведений, размещением их в музеи или иные учреждения.

Именно тогда возникли притязания выработать некий всеобъемлющий творческий метод советских художников, поименованный методом социалистического реализма. Его отождествляли с передвижническим реализмом, но это явное заблуждение. Для искусства новой эпохи требовалась вовсе не полнокровная жизненность образов, а лишь симуляция таковой, не противостояние власти, а прославление её, не сочувствие обездоленным, а воспевание подвигов победителей, то есть не сама правда действительности, а её подмена правдоподобным вымыслом. Рекомендовалось показывать жизнь, «какой она должна быть», а уж какой она быть должна — о том ведали рекомендатели. И неизбежной оказалась постепенная деградация навязываемого тематического искусства.

Поначалу многие мастера охотно приняли требование сюжетного обновления, большего внимания к мотивам современной жизни. Прагматизм тоталитарной власти опирался на организуемый и финансово подпитываемый энтузиазм массы художников. Тем более что сковывание творческих исканий навязанными канонами, тенденция к стилистической однородности всего советского искусства, нивелирующая особенности местных школ, традиции различных художественных группировок начали сказываться не сразу. Многие картины рубежа 1920-х и 1930-х годов, даже откровенно агитационные, казались в 1940—1960-е годы слишком левыми, избыточно искренними.

За эти десятилетия стилистика советского искусства сформировалась и отвердела. В ходу оказался набор дежурных тем: Октябрьская революция, Гражданская или Отечественная война, посевная или уборка урожая, масштабные стройки, герои пятилеток, т.е. мотивов вполне естественных, но схваченных только газетно. Знакомство с этим «маловысокохудожественным» творчеством, по определению Зошенко, перестало умилять зрителей уже в предвоенные годы, когда вал подобной продукции неуклонно нарастал. А в послевоенные годы своей клишированностью такое творчество вызывало чаще всего эмоциональное отторжение. И скромные «производственные» или семейно-бытовые картины, и помпезные псевдомонументальные полотна, исполненные обязательного натужного оптимизма утрачивали пропагандистскую действенность, но по инерции упорно навязывались властями до середины 1980-х годов.

В эту пору хождение имело достаточно верное при нескрываемо иронической его окраске определение: «Социалистический реализм — это творческий метод советских писателей и художников, прославляющий величайшие свершения нашего народа, достигнутые под чутким руководством коммунистической партии и правительства, **стилистическими средствами, доступными пониманию их руководителей**».

Конечно не всё искусство этой поры соответствовало провозглашаемым принципам. Оставалось место и для нейтральной тематики: деревенские пейзажи, портреты друзей, натюрморты, приватные интерьеры. Но проходимость на выставки, шансы на приобретение подобных работ по договорам были ниже. Тем не менее, на саратовских выставках 1930—1970-х годов число пейзажных этюдов и натюрмортов стабильно оставалось высоким. Было достаточно не только записных «певцов Волги», но и воспевателей затрапезных окрестностей Саратова, степного Заволжья или улиц и переулочков города. Но внимание выставкомов и закупочных комиссий, было обращено в первую очередь не к ним.

После тематических полотен революционного, военного или героизировано-трудового сюжета, которым явно отдавалось предпочтение, шли изображения строителей коммунизма, прославленных полководцев, знаменитых писателей или артистов, учёных или покорителей космоса. Да и в пейзажах приоритет отдавался районам новостроек, праздничным площадям больших городов, дымящим трубам гигантов индустрии, Волге трудовой с её сухогрузами и нефтеналивными судами, пионерам с горном. А мастерство воспринималось как умение, по слову поэта, «сказать неправду лучше, чем другие». Но и простое воспевание красоты родной земли (в пейзаже) или щедрых её даров (в натюрморте), при традиционно реалистической стилистике, как правило, не отвергалось, особенно если в наличии были приметы эпохи и явно превалировала оптимистическая интонация.

Достаточно привести распространённые названия живописных, графических или скульптурных произведений 1940—1960-х годов, чтобы характер пресловутого социального заказа выявился со всей отчётливостью: «Канал Москва — Волга», «Паровозное депо», «Колхозная гидроэлектростанция», «Портрет нефтяника-орденоносца», «Жатва», «Лампочка Ильича», «Сталин у Ленина в Разливе», «Сталин — творец Конституции», «Клятва бойцов», «Колхозные доярки», «Портрет стахановки» «Полевой стан», «Газовые вышки», «По делам колхоза», «На колхозной конюшне» «Цементник», «Юные строители», «Строительство набережной», «Стеклодувы», «В заводской душевой». «У депо», «Пионервожатая», «В ряды суворовцев», «Саратовская ГЭС», «Нюра-мотористка», «Новая буровая», «Свинарка», «Заволжский хлеб родине», «Заслуженный строитель» и так далее.

Не случайно, с конца 1920-х годов, особенно же после 1932 года, когда ликвидированы были все художественные группировки, выставки стали не только отчётными, но и тематическими. И всё более ослабевал при отборе произведений критерий собственно эстетический. Тематика обретала решающее, но, к счастью, не абсолютное значение: порой она трактовалась достаточно произвольно, что позволяло экспонировать и работы, не вполне адекватные обозначенной теме. Так было и в столицах, и в Саратове, где преобладание пейзажного этюдизма сохранялось во все времена.

Зачастую отторжение иных полотен диктовалось не идеологическими, а стилистическими причинами. Речь о произведениях талантливых, но чужеродных преобладающей стилистике всей экспозиции, диктуемый господствующим вкусом эпохи. Так было с работами художника-репатрианта Николая Гущина, который по этой причине с конца 1940-х и до середины 1960-х годов лишь дважды участвовал на саратовских выставках. Сюжетно он готов был к известному компромиссу — «Портрет Махатмы Ганди», «С тобой Лумумба», «Говорит Фидель Кастро», а стилистически едва ли. Ничего антисоветского не было и у художников его круга. Их работы эпизодически экспонировались на областных выставках, но заметная близость искусству наставника предопределила их вытеснение на обочину жизни Союза художников. А Радищевский музей всегда их поддерживал.

Легенды о политической гонимости за тематику, получившие хождение в перестроечную эпоху, явно драматизировали реальную ситуацию. Даже такие полярные живописцы старшего поколения, хлебнувшие гулаговской заботы, как Щеглов и Юстицкий, пострадали вовсе не как борцы с режимом. У Юстицкого достаточно было его дворянского происхождения и избыточной раскованности в речах. Щеглова же репрессировали скорее по недоразумению. Оба были талантливыми художниками и педагогами, оба готовы были соответствовать требованиям момента. Говоря о политической оппозиционности Юстицкого, умалчивают о его индустриальных мотивах, «Щуцбундовцах», портретах не только Ленина, но и Сталина, зафиксированных прессой. Щеглов тоже пытался в 1930-е годы обратиться к колхозной или индустриальной теме: «Красный обоз», «Кузнечный цех». Но оставался по преимуществу пейзажистом.

Оба в конце жизни вернулись к творчеству. Щеглов и потом участвовал на выставках. Весной 1961 года открылась его персональная экспозиция в Радищевском музее. Последнее прижизненное выступление Юстицкого на саратовских выставках было в 1948 году. Их искусство, как и творчество Гущина, пробудили повышенный интерес публики в годы пресловутой хрущёвской оттепели.

Он вызвал настороженность художественного официоза, которая передалась и местным властям. В Саратове по сигналу активистов Союза гнездо формалистов пытались найти в окружении Гущина, заведующего реставрационной мастерской музея. Интрига велась против его директора Завьяловой. Выходец из местной номенклатуры, она сумела эту атаку нейтрализовать. Для местных руководителей устроили просмотр работ Гущина и художников из его окружения — Михаила Аржанова и Виктора Чудина, который никаких серьёзных последствий для них не имел. Но ещё больше отдалил их от жизни Союза, усугубив стремление замкнуться в собственном тесном кругу.

Особенно же обострилась ситуация после знаменовавшего конец «оттепели» Хрущёвского беснования в декабре 1962 года на выставке в честь 30-летия МОСХа, спровоцированного группой официозных живописцев во главе с Владимиром Серовым. Детально и убедительно это событие и последствия его проанализированы Ю. Герчуком в книге «Кровоизлияние в МОСХ». Эхом оно прокатилось по различным городам, и всюду настойчиво выискивали и разоблачали своих, зачастую мнимых формалистов.

А трактовка понятия «формализм» была тогда безгранично широкой. Всё, что казалось непонятным обывателю, типа того же Хрущёва, подлежало искоренению. Разгорелась полемика вокруг ленинского тезиса: «Искусство принадлежит народу. Оно должно быть понятно ему (или же понятно им) и любимо им». В официальной среде перевод с немецкого звучал, не как «**понято им**», а как «**понятно ему**», что открывало широкие возможности поношения и травли любого произведения. Последовавшие после Манежа встречи руководителей страны с творческой интеллигенцией оказались драматичными: ряд литераторов и художников смело оппонировали власти и лично Хрущёву, несмотря на угрозы и улюлюканье большинства.

В пору начавшихся «заморозков» остро прозвучали строки Юнны Мориц, опубликованные в «Молодой гвардия» в первой половине 1960-х: «О, как всего, что с лёту непонятно, / Боятся те, кто носит крови пятна / На рукавах камзола... Вникни, царь: / Поэт — это священная корова, / И, если государство нездорово, / Ты песни топором не отрицай». Стихи, появившиеся очень ко времени, сыграли, несмотря на последствия, в раскрепощении сознания немалую роль. В журнале «Юность» были напечатаны её же строки памяти казнённого поэта Тициана Табидзе: «Кто это право дал кретину / тащить звезду на гильотину?» Так что проблема искусство и власть поставлена была в те годы с непримиримой остротой.

А власть в это время ту же закручивала гайки в столице и в провинции, пытаясь вернуться к сталинским методам управления культурой. Так было и в Саратове: под нажимом местных властей была «очищена» вполне «благополучная» в идейном отношении экспозиция отдела советского искусства, усилено её тематическое начало, удалили полотна, отмеченные хоть в какой-то мере формальным поиском. Эта тенденция сохранилась на долгие годы — почти до окончания советской эпохи. И зачастую вмешательство местных властей в той или иной мере инициировалось самим художественным сообществом, правда, всегда в русле идейно-художественных установок центральной власти.

Мне запомнился зональный выездной выставком, работавший в помещении Детской художественной школы в начале 1980-х, и то глумление, которому подвергли живописцы волжского региона городские пейзажи Романа Мерцлина. А представители саратовских властей, не вмешиваясь, прислушивались к этим обличениям распоясавшихся мэтров художественного синедрiona. Появление этих городских элегий на местных выставках сразу обозначило мастера со своей выстраданной темой. Они звучали диссонансно общему тону тогдашних экспозиций. Стилистически вполне традиционные, его картины заметно отличались особостью преобладающей интонации, чаще всего минорной, меланхолически-отрешённой. Их образный мир побуждал к нелёгкому раздумью.

Постепенно выявился масштаб дарования мастера и драматическое звучание его основной темы. «Подворотня изнутри» лаконично и ёмко определила её юная зрительница. И тут же заговорила о необычайной притягательности этих полотен. Мерцлина корили болезненностью твор-

чества, пристрастием к задворкам, культивированием негативных эмоций. Но едва ли усомнишься в его правдивости. Упрёки ему в односторонности восприятия жизни не слишком корректны: почему изображение праздничной демонстрации — это типично, а унылая картина очереди у пункта приёма стеклотары — непременно нет? Не зря же сказано, что если в жизни шарлатаны симулируют болезни, то в искусстве — исключительно здоровье. Особенно в эпохи навязываемого всеобщего ликования.

Жестокою тему города породили тревожные предчувствия живописца. Здесь не смакование распада, а горечь, вызванная им. Мерцлин оказался живописцем по-настоящему социальным, хотя никакого «социального заказа» не принимал, и картины его не были образной публицистикой. Он показывал действительность такой, какой она виделась ему, а вовсе не такой, какой ей предписывалось выглядеть в экспозициях «рапортующих» отчётных выставок. Это был художник реального социализма, а не социалистического реализма, и не вписывался в поток насаждаемого свыше искусства. Для конъюнктурного официоза честный реализм опаснее дерзких формальных исканий авангарда.

Вспоминаются проникновенные строки Михаила Львова: «Художник не прощает никому — / Ни Богу, ни царю и ни народу / Навязанную временем ему / гнетущую и злую несвободу». Ибо его свобода — свобода **не от общества, а для общества**, ради него. Даже, если оно этого не воспринимает и реагирует с агрессивной негативностью. Сути это не меняет: настоящий художник несёт свою миссию, даже рискуя благополучием и жизнью, как это случалось с поэтами и художниками XX столетия. Но и во времена, более, как говаривала Ахматова «вегетарианские», вполне лояльным к режиму мастерам приходилось испытывать известное отторжение в самой художественной среде, которое оказывало опосредованное воздействие и на восприятие их творчества местной властью.

Самому довелось видеть, как менялось в 1960—1980-е годы отношение к художникам, стилистически выпадающим из сложившейся в городе и ставшей почти канонической живописной традиции. Почему-то её олицетворением на долгие годы стал талантливый и мастеровитый Василий Фомичёв, ориентированный в большей мере на систему московского пленэрного этюдизма 1900-х годов, чем на мастеров круга Борисова-Мусатова, условно именуемых «Саратовской школой». Всё, что стилистически отличалось от этой линии, нередко с порога отвергалось. Так было не только с художниками гущинской плеяды, но с и элементами фотореализма у Бориса Давыдова, со своеобразным академизмом построения образа в полотнах Анатолия Учаева, с картинным прицелом в призрачно-хрупких пейзажах Евгения Яли. Раздражение вызывали не сюжеты, а принципиально иная стилистика. Отсюда нападки на демонстративную «неживописность» полотен Давыдова, зыбкую бестелесность Яли или пресловутый «американизм» живописной манеры Учаева (были о его картинах и реплики, что «это неметчина какая-то»). Всё их искусство, мол, не наше, не саратовское, да и не русское вообще.

Такая позиция провоцировала отношение местной власти. Но очень быстро заметные и регулярные успехи этих мастеров на столичных выставках убеждали её в ином. Картина Учаева, открывающая его цикл «О земле», отвергнутая областным, зональным и республиканским выставками, прошла на Всесоюзную выставку в Москве, выигрывая экспонировалась, получила лестные отклики. Это стало началом творческого и статусного самоопределения художника, получившего и лауреатские дипломы, и почётные звания, обеспечившие ему авторитет не только в художественном сообществе, но и у властей.

Молодому поколению, поднявшемуся уже в 1990-е годы, трудно понять реалии совсем ещё недавней эпохи. Относительное единообразие саратовского искусства в одночасье рухнуло уже в эпоху перестройки под напором скоропалительно усваиваемых исканий отечественного и мирового авангарда. Вспоминается курьёзный эпизод: на излёте советской эпохи дама из Волжского райкома КПСС призывала музейных сотрудников, шире смотреть на вещи и поощрять авангардистские устремления молодёжи как выражения самого духа обновления жизни.

Тогда иронизировали о полной победе «ивангардизма», а творчество перестроившихся натуралистов именовали «неопсевдоквазиавангард» (в одно слово). Со временем чётче выявились отличия подлинного авангарда начала столетия от имитационных поползновений внезапного и повального авангардизма. Как и дозволенная я и поощряемая политическая храбрятинка рубежа XX—XXI столетий отличалась от сдержанного и небезопасного противостояния шестидесятников, ещё помнивших, чем может обернуться полемика с властью даже и по сугубо творческим вопросам. С годами всё очевиднее, что улетучивающаяся интересность любой демонстративной оппозиционности, должна уступить место полноценной художественности настоящего искусства. И будет ли оно поисковым или традиционным, в любом случае важна выстраданная позиция, а не выисканная поза.

Несколько слов о монументальной скульптуре, призванной насыщать высокой духовностью городскую среду. Она более зависима от местной власти: и разрешение, и выбор места, и немалые средства на возведение монумента зависят не только от автора. И в выборе сюжета он не свободен: отказаться от заказа можно, а получить его не просто. Впрочем, бывали случаи, когда недолговременные памятники возводились и без ведома властей. Зимой 1918 года приятель Гущина, «футурист жизни» прекрасный телом Владимир Гольцшмидт в центре Москвы устанавливал памятник себе любимому, а на вопрос милиционера, есть ли разрешение райсовета, горделиво заявил, что искусство в разрешении райсовета не нуждается.

С середины XX столетия, началось «нашествие Кибальникова на Саратов», а также появилось немало разнородных, не слишком убедительных по архитектурно-образному решению памятников возведенных волей местной власти без широкого обсуждения их общественностью города и без объявления всероссийского или всесоюзного конкурса Уверен: заказчики и Кибальников хотели видеть Ленина грандиозным, а он получился громоздким. О кибальниковских же памятниках Радищеву или Федину говорить не приходится. А лучшая из его саратовских работ — памятник Чернышевскому не отвечает требованиям кругового обзора. Его отчасти спасают «Липки», ибо при чуть большем удалении этот броский и скорее плакатный монумент воспринимается пустотелым.

Да и другие памятники не лучше. Достоверный портрет Вавилова памятником не становится: одного внешнего сходства для этого мало. Лучший памятник Столыпину монумент Королёва на месте разгона рабочей демонстрации. И не только в силу мастерства, но и потому, что скульптор хорошо помнил казацкую нагайку. И продуманность пьедестала, ибо в других наших памятниках — это просто подставка. Зачастую случайная. Дзержинский на пьедестале памятника «царю-освободителю» то лицом, то тылом к вокзалу.

«Столыпин» Клыкова представляется банальным. Не говоря о том, что нет уверенности, что большинству сограждан кажется необходимы «Столыпин», как и памятники Ленину, Кирову, Дзержинскому, Гагарину или курьёзный «Памятник любви», вполне оправдывающий поговорку: «любовь зла». Сознательно не касаюсь «дворовых» памятников типа, интересно решённого «Сердца губернии», уместного скорее у кардиологического центра, или парковых (скверовых) как «Первая учительница» — наспех приспособленный к делу фрагмент памятника Александру II, бюсты Шибаева, академика Семёнова, памятник задумчивому студенту или декоративной скульптуры в городском парке и Липках. Речь только о монументах с заданной идеологической программой.

Одну из своих статей середины 1960-х Солженицын назвал меткой пословицей: «Не обычаем дёгтем щи белить, на то сметана». Но невкусные щи вкусными и сметана не сделает — сколько её ни лей. Перестарайся — будет вкус сметаны, но не шей. Пора бы изжить основополагающий метод советской поры: «Если успехов нет, их провозглашают». Надо честно признать, что и с монументами не всё благополучно, и с искусством вообще тоже. Обретённая свобода, вопреки самым благим упованиям, не принесла пока высочайших свершений духа. Как только классовый критерий оценки произведений сменился классовым, тут же появилась новая конъюнктура, ориентирующаяся на потенциального потребителя. Рынок диктует свои законы не менее жёстко, чем тоталитарная власть.

А диктат спроса эстетически невежественного покупателя ведёт к росту дилетантизма, к насаждению самой разнообразной изобразительной поппсы — что мнимо авангардной, что псевдореалистической. Настоящее искусство, как и во все времена, вынуждено упорно двигаться против течения. Да ещё в довольно мутном потоке. Другого пути не предвидится. При всех издержках даже нынешней свободы, воспринимаемой зачастую как разгульная волюшка, как необузданный произвол, она всё-таки перспективнее деспотического режима, хотя бы потому, что дозреть до понимания по-настоящему ответственной свободы можно только в условиях свободы, пусть и весьма относительной.

На вопрос: а зачем нужно искусство, режиссёр Г. Козинцев ответил: «А чтоб не скотели». Лаконичное и ёмкое определение необходимой и достаточной функции искусства в социуме. И если власть не будет мешать в выполнении этой функции этого уже вполне достаточно для неё. А если ощутит в художественном творчестве интонационный адекват настроениям управляемого ею социума, — это будет самое необходимое, что она может и должна сделать. Никаких других обязанностей друг перед другом ни у искусства, ни у власти нет. Степень же и характер их взаимодействия (при неперенном соблюдении этих основополагающих принципов) может быть сколь угодно тесной и широкой.

«У художественности нет ограничений, но есть диапазон. Диапазон, за пределами которого расположено не то, что „нельзя“, а то, что невозможно для изображения: там исчезает художественная правда. Исчезает почему-то не только вместе с художественностью, но и с правдой. Раздвинуть этот диапазон под силу лишь очень большому таланту, либо очень значительной личности — тут требуется обеспечение», — утверждал писатель Андрей Битов (Пятое измерение. На границе времени пространства. М., 2002. С. 169). Не помешать формированию такой личности и становлению такого таланта — естественный долг любой власти, желающей знать правду о результатах своей целенаправленной деятельности и стихийного жизнотворчества масс. А свободное искусство её не скроет.

Мастера «Саратовской школы» в частных собраниях Санкт-Петербурга и Москвы. 1970-е годы *

*** Собирательство как феномен культуры.
XII Боголюбовские чтения. Саратов, 2011.**

Это вовсе не исследование, посвящённое полотнам и графике мастеров «Саратовской школы» в частных собраниях обеих столиц, а только выжимка из воспоминаний о посещении этих коллекций в 1960—1980-е годы. Речь лишь о художниках-земляках: В.Э. Борисове-Мусатове, П.С. Уткине, П.В. Кузнецове, А.Т. Матвееве, К.С. Петрове-Водкине и А.Е. Кареве. Конечно, я интересовался не только ими: привлекало отечественное искусство «Серебряного века» вообще, но сейчас разговор именно об этих мастерах.

«Настоящий собиратель не прячет своих вещей, не секретничает: им владеет неудержимая потребность делиться с другими собирателями своими радостями, огорчениями, открытиями, наблюдениями, удачами и неудачами», — утверждал Эрих Голлербах¹. Я встречался именно с такими коллекционерами, и посещение их оставляло чувство глубокой благодарности. Это были серьёзные профессионалы в сфере своей основной деятельности, ответственные и щедрые хранители культурного наследия, часто не востребованного в силу идеологических причин государственными

музеями, а иные из них отличались и пристальным вниманием к современному художественному процессу.

Не зря было сказано, хотя и по другому поводу: «Коллекционеры обычно являются предвестниками широкого музейного собирательства...»² Произведения отечественных мастеров начала XX столетия столичные коллекционеры собирали в те годы, когда шло беспощадное искоренение т.н. «формализма» в искусстве, к числу которых были причислены (за редким исключением) едва ли не все выдающиеся художники этого периода. Быть может, и сами уникальные возможности приобретения частными лицами едва ли не наиболее значительных произведений этих мастеров были отчасти predeterminedены официальным гонением на их искусство, парализующим собирательскую инициативу музейев. Видимо поэтому, посещая квартиры собирателей, нередко встречал там полотна, которые могли бы стать украшением любого музея.

Первые три блистательные коллекции открылись мне случайно. Во дворе Киевского музея русского искусства познакомился с питерским пареньком Мишей Гурвичем. Они с матерью спросили, как добраться до Кирилловской церкви, чтобы посмотреть Врубеля. Приглашали к себе. И в первую же командировку в Ленинград в начале 1968 года я провёл вечер у них. Там было несколько акварелей Петрова-Водкина и живописный его автопортрет 1921 года на фоне распятия, а сверху надпись: «Смертью смерть поправ». Миша и привёл меня в коллекции Окуневых, Палева и Чудновского.

К этому времени я уже работал над статьёй о музейной картине Петрова-Водкина. В декабре 1966-го выступал на конференции, посвящённой ему. Она проходила на фоне масштабной персональной выставки мастера в залах Третьяковской галереи. Этот живописец был особенно интересен тем, что в зрелых его полотнах ощутима реальная конкретно-чувственная основа выработанной им художественной философии, рождённой не чисто «головным» усилием, а вполне осязаемыми визуальными впечатлениями, существенно трансформированными в его искусстве. И, вопреки привычному восприятию авангарда как неперемогимого слома устоявшихся традиций, он достигал ошеломляющей новизны образного видения, возвратившись к истокам отечественной живописи. Поэтому воспринимался как «архаист-новатор», глубоко укоренённый в традиции, ставшей для него «не тормозом, а трамплином».

Всё это в ту пору смутно ворочалось в моём мозгу, а сорок лет спустя в одном из писем Лев Мочалов отчётливо сформулировал, как бы и за меня тогдашнего, это недосказано-тревожащее ощущение: «Может быть, Петров-Водкин стал для меня важнейшим ориентиром в моём профессиональном становлении. И не он ли — один из провозвестников и первооткрывателей «третьего пути»? Он художник, стремившийся к синтезу. Не случайно при всех поразительных несходствах с классиками авангарда у него с ними столько общего! — И отход от эмпирики „динамическое“ (смотрение, активность композиционных осей) и идеи русского космизма, и интерес к самому фактору пространства, соответственно — напряжённый диалог глубинности и плоскостности, зрения и умозрения. <...> Право же работы Петрова-Водкина не только выдерживают соседство с холстами Малевича, но и, по меньшей мере, существенно дополняют их»³.

Первой же питерской коллекцией, увиденной мною, было великолепное собрание Окуневых. Собирателя уже не было: принимали нас вдова и дочь. Особенно поразили большой таинственно мерцающий натюрморт Сапунова, несколько неожиданный «Восточный мотив» Павла Кузнецова и «Богоматерь умиление злых сердец» Петрова-Водкина. Последнюю я помнил по репродукции в «Аполлоне», только фон там был иной, и сразу мелькнула мысль, что голгофский мотив появился тоже в 1921-м году, очень для Водкина, по-видимому, трагическом. Но я тотчас прогнал её, вспомнив, как осадила меня старейшая сотрудница музея, когда, вернувшись с конференции, пытался убедить коллег, что его «Мать» (якобы 1915 года) из Русского музея явно дописывалась позднее: «Мальчик уже третий месяц работает в музее. Надо же ему иметь собственное открытие...» (Передатировка этой работы затянулась на два десятилетия).

Видел у Окуневых и небольшую картину поры африканской поездки художника — «Поцелуй», которая произвела неприятное впечатление отталкивающей экспрессией. Акварельный эскиз к ней встретился потом в коллекции Эзраха. Был у Окуневых и жестковатый по рисунку женский портрет владелицы художественной школы, где преподавал и Водкин, — Елизаветы Званцевой. Была там и другая картина Павла Кузнецова — киргизка, отдыхающая в юрте. В памяти осталось и «Торжество в небе» Петра Уткина.

На следующий день мы посетили превосходные коллекции Ильи Исааковича Палеева и Абрама Филипповича Чудновского.

У Палеева заинтриговало «Изгнание из рая» Петрова-Водкина — не мог понять, отчего огромное полотно не в музее, а в квартире: очень уж оно не домашнее. Смутно помнится его ранний холст «В мастерской художника», начала 1900-х, когда Водкин ещё не стал Водкиным. Довольно острый эскизный портрет нобелевского лауреата Леонида Канторовича, акварель «Голова юноши» (1916), приморский пейзаж с фигурами семейства во Франции и экспрессивный этюд «Голова Христа».

Понравились картины Павла Кузнецова и лучшей его поры «Дождь в степи», и «Гадание. Вечер». Тот же мотив гадания на картах, что и в работе из Русского музея, но грубоватей по цвету и несколько острее по подаче мотива. Была там и картина П. Уткина начала 1910-х годов: «Дача Жуковского в Крыму».

Собрание Чудновского называли третьим в городе после Эрмитажа и Русского музея. Если это и преувеличение, то не столь уж большое. Оно привлекало не столько размахом, как отобранностью работ. Из полотен мастеров «саратовской школы» тогда мне бросились в глаза картины Павла Кузнецова. Среди них блистательный «Натюрморт с японской гравюрой», «Киргизский поэт», «В горах», «Юрты в степи», портрет Елены Михайловны Бебутовой, который мне и сейчас нравится больше третьяковского её портрета, бухарский пейзаж, несколько «интерьерных» работ: семейка «киргизов» в юрте и просто юрта. Замечательный среднеазиатский пейзаж «У водоёма».

О работах Петрова-Водкина и говорить нечего: и «Язык цветов», и «Монументальная голова», звучный натюрморт «Яблоки и яйца», портрет жены, и этюд к «Фекте» Новгородского музея, и азиатские этюды: «Самарканд. На террасе» (1921), живописный портрет жены художника, перекочевавший потом в коллекцию Абрамяна и акварельный её портрет.

Там же я впервые увидел работы Алексея Еремеевича Карева: букет на фоне драпировки 1920-х годов и «Вечер» (1914), который впоследствии оказался в нашем музее. Когда мы приобретали картины из этой коллекции, нам, к сожалению, была предложена, увы, не «Веранда», Борисова-Мусатова, а сомнительный женский портрет, видимо, кого-то из его подражателей. Экспертизы он не прошёл.

С осени 1968 года я стал заочником ФТИИ Репинского института, и кто-то из педагогов дал мне координаты Григория Самойловича Блоха, предварив моё посещение рекомендательным звонком. А уж Блох рекомендовал меня другим питерским коллекционерам. Не у него ли я впервые увидел монументальное «Жёлтое лицо» Петрова-Водкина?

Картина Павла Кузнецова у Блоха показалась странной: розовые скалы, чёрные барашки, корявые деревья, фигурки на ковре — какой-то переход от крымских мотивов к степным.

Благодаря Блоху, я попал в богатейшую коллекцию Рыбаковых. В отличие от собраний Палева и Чудновского, начавших активно формироваться лишь с середины 1950-х, это была старая, медленно убывающая коллекция, основатель которой репрессирован в 1938 году. Распорядилась его дочь Ольга Иосифовна, которая существенно расширила для меня круг питерских собирателей.

У Рыбаковых я застал один из кучук-кюевских этюдов Петра Уткина (теперь он в нашем музее), там я впервые увидел «Автопортрет» рано умершего художника саратовской плеяды Ивана Плеханова, его же «Розу». Ещё одну его работу видел я в московской коллекции Я.Е. Рубинштейна. И декоративный «Натюрморт» Уткина, приобретённый музеем в Москве у Е.А. Гунста, по словам Ольги Иосифовны, тоже некогда принадлежал им. Но в годы ленинградской блокады «Натюр-

морт» этот ушёл буквально за пакетик пшена: надо было спасти маленькую дочь Жозефину, ставшую потом главным хранителем музея Академии художеств.

Неожиданным для меня оказался в этом собрании «Портрет Анны Ахматовой» (рисунок кистью), явно этюд к её знаменитому водкинскому портрету. Судя по автографу на обороте паспарту, он попал в коллекцию не от художника, а от модели. Тогда я не знал, что вернувшись из эвакуации, Ахматова какое-то время жила у Рыбаковых.

Как зачарованный смотрел я на один из лучших мраморов Александра Матвеева — сидящую обнажённую 1916 года, которая побывала на 14-й Международной выставке в Венеции (1924). Удивился, что произведение такого уровня хранится у собирателей, а не в одном из лучших музеев. Но разговоры о возможности его приобретения пресекались.

Из саратовцев в этом собрании выделялся Алексей Карев. Я не застал уже его «Купальщиц» 1910 года, давно перекочевавших в Русский музей, как и его «Вид на город из открытого окна» (1924) или его натюрморт с футляром балалайки (1915). Не видел уже у них «Натюрморта с балалайкой» (1915), ушедшего в Ереван. Там были портреты родителей Ольги Иосифовны 1920-х. Осталось много пейзажей 1910—1930-х годов, ранние «Автопортрет», панно «Пастушка» (1907), бывшее на выставке «Венка», два прекрасных панно 1922 года. Были и пейзажи, дореволюционный «Натюрморт с поленом» и «Букетов» рубежа 1910—1920-х годов. Ну, и масса рисунков, а также эскизная «Демонстрация 1 мая» (1926), городские пейзажи и этюд «Уголок сада», которые ушли в наш музей.

Именно у Рыбаковых я получил неплохое представление об этом серьёзном и вдумчивом мастере, который в ту пору, к сожалению, не слишком интересовал меня. Впоследствии, раздумывая о влиянии старших саратовцев на местное искусство 1920-х годов, никак не мог уловить своеобразия карёвского воздействия. И не только потому, что мастерские П.С. Уткина или В.М. Юстицкого просуществовали дольше и оставили ощутимый след в местной традиции, а произведения их воспитанников полнее представлены в музее. Пребывание его в родном городе в начале 1920-х было кратким. И зрелый Карев отошёл от мусатовского колоризма, приближаясь к сезаннизму дереновского типа.

Существенное его влияние в искусстве Ленинграда. Убедительно написал об этом Лев Мочалов: «Во-первых, у него многие учились: от Пакулина — до Кондратьева (волжане!). Во-вторых, (главное!) — и тут Пунин был проницательнее многих других, не знавших, куда деть Карева; Н.Н. понял его путь как один из вариантов развития поставангардной живописи. Сейчас иногда мелькают замечания о «питерском сезаннизме» 20—30-х. Но в отличие от Москвы в Питере он не очень-то уловим, а вот *широкое живописное смотрение*, синтез на основе опыта импрессионизма (не без уроков Мусатова!), осуществлённый Каревым (ну, и Тырсой, и Лапшиным) стал очень важной основой «ленинградской школы» и «круговцев», и не только их. (Да, безусловно, акцентируя касания формы, Карев работает рядом с кубистами. Но общность с Сезанном у него скорее в памяти о Пуссене, Шардене»⁴.

Ольга Иосифовна ввела меня в коллекцию М.Ф. Глазунова в их же доме на Кутузовской набережной. Она сообщила и о предсмертном распоряжении Михаила Фёдоровича: «В один из провинциальных музеев России...» Слово он предугадывал в середине 1960-х, что Киев, Ереван или Ташкент окажутся зарубежьем. А в Третьяковку или Русский музей влиться своей коллекцией, полностью растворившись в них, он не хотел. Потому и распорядился столь мудро. Надо было убедить вдову его Ксению Евгеньевну, что Радищевский музей — тот самый, о каком думал её муж.

Задача оказалась не из лёгких, и решение её затянулось. До 1972 года включительно я продолжал учёбу. И каждую сессию, как и каждую командировку посещал эту коллекцию. Но вдова не продавала ничего. Когда же решила расстаться с коллекцией, почти вся она в два приёма перекочевала в наш музей. Эти работы и в постоянной экспозиции, и в запаснике, и на выставке, посвящённой коллекционерам. И среди них мусатовский этюд к его «Гармонии» как некоторая

компенсация безуспешных усилий заполучить саму эту картину из собрания Лидии Дмитриевны Гордон. Мусатовская «Гармония» оказалась в Третьяковской галерее.

Ольга Иосифовна направила меня к Б.А. Бланкштейну и в «замороженную» коллекцию Вадима Яковлевича Кунина. У Бланкштейна от прежней коллекции оставалось немного. Бросился в глаза эффектный и психологически глубокий портрет Любви Михайловны Эренбург (Козинцевой). 1924 (теперь он в ГРМ). Кунинскую коллекцию собирал покойный отец тогдашнего владельца, и после его смерти в конце 1920-х годов, она не пополнялась и не убывала. Её бережно хранили в память покойного. Но продолжать его дело не стали.

В коллекции Кунина привлекало не только полотно раннего Сарьяна или эскизы театральных костюмов, но и картина В.Э. Борисова-Мусатова «Дафнис и Хлоя», которая побывала у нас на выставке в честь 90-летия «Алой Розы», как и «Цветы» 1914 года кисти К.С. Петрова-Водкина — работа, близкая по живописи мусатовской традиции. Внутренне монументальной казалась небольшая мусатовская картина в условиях частного жилья. Но и на музейной стене она не потерялась. Я ходил к Куниным смотреть почти сюрреалистичных хвалынских «Старух» Петрова-Водкина — вот уж натурализм, доведенный до символа, и его же «Натюрморт с отражением синей пепельницы», интересный неожиданностью ракурса, очень динамичный, смело написанный.

Рыбакова направила меня и к Григорию Михайловичу Левитину. У него я видел ранний живописный «Этюд мальчика» Петрова-Водкина, и спящего юношу — этюд к «Сну» (1910), порывистую «Женскую голову» (этюд к уничтоженной картине «Женщины у ручья», 1910), большой рисунок «Львы» (1913) к одноимённой исчезнувшей картине. Были у него акварельные композиции художника, напоминающие эскизы каких-то церковных росписей, и большой лист «Стенька Разин», видимо, к праздничному оформлению города в революционные годы, карандашный эскиз «Смерти комиссара». Всё это — графика, позволяющая заглянуть в творческую лабораторию мастера. Особое место занимали в его коллекции театральные эскизы К. Коровина, Б. Кустодиева, несколько костюмов к «Борису Годунову» Петрова-Водкина, лист П. Кузнецова «Горный пейзаж». Была в этой необозримой графической коллекции ещё бездна работ. Я нигде так не уставал, как у Левитина: бесконечное мелькание всё новых работ изнурительно. Теперь его коллекция в ГРМ.

Левитин сформулировал и точку зрения истинного коллекционера на судьбу своего собрания. В середине 1970-х Григорий Михайлович писал мне из Ленинграда: «Коллекции — все, после смерти людей, их создавших, — должны поступать в музей, а не превращаться в „мёртвые“ или становиться источником доходов тем, кто, как говаривал Бомарше, „дали себе труд только родиться“»⁵. Для контраста приведу письмо, замечательного скульптора, одного из любимых учеников А.Т. Матвеева Бориса Евсеевича Каплянского: «Вы пишете о натюрморте К.С. Петрова-Водкина, который у нас. Конечно, Вы правы, место ему в музее, но, если так можно сказать, рассудок за Вас, а сердце против: мы его очень любим (и он дорог нам) и расстаться с ним нам просто невозможно»⁶.

Разделяю идею Левитина с некоторыми оговорками. К примеру, коллекция Куниных, которая не менялась три четверти века по смерти собирателя, но стала гордостью семьи, сохранившей её в память о нём. Она «живее всех живых» эта коллекция, ибо наследники пополняют каталожные сведения о работах, охотно дают их на выставки.

Или собрание репрессированного Иосифа Израилевича Рыбакова. Что же его наследники должны подарить всё собранное им государству? Семья эта не только дала двух музейных работников в последующих поколениях, но и способствовала обогащению музеев. То, что собрание М.Ф. Глазунова оказалось в нашем музее заслуга и Ольги Иосифовны, которая не только «навела» меня на него, но и выступала как ходатай интересов музея перед родственниками коллекционера и его вдовы. Она же подсказывала возможности приобретения в музее достойных произведений у других собирателей.

Так что не всё так однозначно, хотя точка зрения Левитина очень уж привлекательна для музейщиков. Справедливее было бы превращать каждое серьёзное собрание в музей, как это случилось

с завещанной Еревану московской коллекцией Арама Яковлевича Абрамяна. А в Музее частных коллекций через полвека все они растворятся в чём-то безбрежно огромном, утрачивая своеобразие каждой собирательской судьбы.

Тёплые отношения сложились с Иосифом Моисеевичем Эзрахом, которого, безуспешно пытаюсь сломать его питерский патриотизм, я уговаривал обогащать наш музей или вообще где-нибудь в Вольске, Балаково или Балашове открыть музей своего имени. Мы приобретали у него работы, но не имеющие отношения к нынешнему разговору.

Из саратовских мастеров запомнились у него «Вечерняя прогулка» (1903) зрелого Борисова-Мусатова, несколько характерных полотен Павла Кузнецова 1910-х годов: большая «Стрижка барашков», «Гадальщица», «В кошаре», «Птичий базар». Были у него акварели Петрова-Водкина: эффектная натурщица со спины, африканские пейзажи («Мечеть. Бискра», «Бискра»). Среди работ Карева преобладали дореволюционные пейзажные этюды и один с домиком уже советской поры. Смутно помнятся его ранняя пастель: сирень в белой вазе (конца 1900-х), пейзажные гуаши и акварели середины 1920-х годов и несколько карандашных интерьеров той поры.

Только однажды я посетил собрание Льва Борисовича Каценельсона. В основном разговор он повёл о почему-то Филонове и филоновцах, которые были мне тогда почти не знакомы. Из работ, близких сегодняшней тематике, запомнились только перовые рисунки интерьеров Петрова-Водкина, акварельный эскиз кузнецовского портрета Е.М. Бебутовой.

Неоднократно бывал я и у Бориса Давыдовича Суриса. Но, к сожалению, его графическую коллекцию видел не всю: время шло на водкиноведческие дебаты, на отбор тиражной ленинградской графики, которую он уступал музею, или споры о степени документальности писем, дневников, мемуаров. И всё же что-то осталось в памяти. В основном работы Петрова-Водкина: образ героя его пьесы «Звонящий остров» Эгитафа (акварель середины 1900-х), «Старый Дьепп» 1920-х, интерьер Салона (обе: тушь, кисть), рисунок «Хоровод в деревне» для журнала «Пламя» (1919) несколько интерьеров самого начала 1920-х, очень живая цветная автолитография «Разносчица» ранней нэповской поры, гравюра середины 1920-х «Материнство», эскиз обложки «Красной нивы». Всю оригинальную графику он собирался передать в Русский музей, а потому разговоры о закупке хотя бы нескольких акварелей были безрезультатными. Странно, что часть её или вся она целиком оказалась в анонимном московском частном собрании.

У Ханаана Львовича Кагана бывал неоднократно, настойчиво вёл переговоры о выставке его коллекции в нашем музее. Помню, как озадачил меня у него Павел Кузнецов. Его пейзаж «За Волгой» — некое предвестие степного цикла, самое начало серии с невыработанным ещё каноном. Но вещь красивая и поэтичная. Я потом видел её уже в московской коллекции А.В. Смольяникова.

Близкое ощущение я испытал от кузнецовских работ в коллекции Абрамяна «Степной пейзаж с верблюдами» и «Возвращение в степи» показались несколько странными — словно поздние вариации на ушедшую от художника тему или вещи совсем ранние, когда тема ещё не нашла адекватного живописно-пластического воплощения. Весенний степной пейзаж показался продолжением его поздних крымских работ. Акварель «Парижские комедианты» — эскиз большого полотна, отобранного нашим музеем, но оказавшегося, увы, в Третьяковке и «Птичий базар» — позднейший вариант ранней работы из Русского музея.

Я сейчас даже не вспомню, что у него висело на стенах, а что он доставал из запасника. Две «Лунных ночи» Уткина он, кажется, специально для меня вытаскивал, и мотив с парочкой показался мне эскизом декорации к дачному спектаклю, о котором знаю из полуфантастических воспоминаний жены художника. А «Цветущий сад» Борисова-Мусатова меня почему-то не впечатлил. Был в этой коллекции и портрет жены Петрова-Водкина 1912, а также один из акварельных эскизов к «Девушкам на Волге» (1914), один африканский и один самаркандский этюд.

С Абрамяном дружил ученик М.Ф. Глазунова, известный патологоанатом Анатолий Владимирович Смольянный. Не раз бывал у него в гостях, но коллекцию помню плохо: неуёмное казацкое гостеприимство отвлекало от созерцания полотен: «Вы их, небось, и так насмотрелись», — всегдашняя его присказка. Попал к нему в коллекцию от Кагана ранний Павел Кузнецов, приобрёл он и несколько кисловодских пейзажей, и поздних натюрмортов этого живописца, были у него африканские этюды Петрова-Водкина, его ранний (похоже, акварель училищной ещё поры) «Сидящий мальчик», рисунок «Юноша» середины 1910-х годов.

Со Смольянным связан любопытный эпизод, обогативший мои представления о психологии собирательства. Путешествуя по Волге, он оказался в нашем музее накануне открытия второй выставки из коллекции М.Ф. Глазунова. Проводил его с женой на теплоход. Дожидаясь отплытия, отмечали день медицинских работников в его каюте. Говорили о собирательстве, и я предложил его жене составить каталог их коллекции. Последовал её неудержимый хохот. Видя моё недоумение, она пояснила: «Да, эти коллекционеры, все они такие азартные!.. Анатолий с Абрамяном за один вечер, за одной бутылкой коньяка, меняют по десять-пятнадцать работ. Вот и каталогизируй их...»

Вероятно, такая ситуация является нормальной в деле живого и активного собирательства. В те годы услышал расхожий в их среде при обменах вопрос: «А чем я могу Вам соответствовать?..» Сейчас ситуация изменилась. Возникают какие-то скороспелые, вероятно, корпоративные музеи. И больно видеть опубликованными в книге «Павел Кузнецов» (Малая серия искусств. М.: Арт-Родник. 2010) кузнецовские полотна из собрания Чудновского («Натюрморт с японской гравюрой» и «Портрет Е.М. Бебутовой. Отдых»), принадлежащими московскому частному музею «Арбат-Престиж» вместе с приписываемыми Кузнецову громадными декоративными натюрмортами 1960-х годов.

В московской коллекции Б.А. и Э.И. Денисовых, куда я ходил смотреть «Женщину и аэроплан» А. Тышлера, остались в памяти один из «Миражей» Павла Кузнецова, «Водоём» не степного, а среднеазиатского цикла и более поздние, начала 1930-х «Окрестности Еревана» Там были ещё его полотна, но почему-то они не запомнились. Как не запомнилась работа этого мастера у Игоря Григорьевича Сановича, а авторские отливки матвеевских этюдов я, попав к нему вскоре после его ограбления, уже не увидел. Смутно помнится один из вариантов кузнецовской картины «Дождь в степи» из собрания Мясниковой. Он показался более натурным, чем другие варианты. Почему-то не запомнились мусатовские этюды у Н.Н. Блохина и у Мироновых.

В последнем случае внимания сосредоточилось на превосходных полотнах Уткина, персональную выставку, к столетию которого в это время готовил. Это пейзажно-натюрмортная композиция «Цинерарии», написанная во время его работы в крымском имении Я.Е. Жуковского Новый Кучук-Кой, и созданная там же символично-аллегорическая композиция «Свечение моря». Без этих полотен представление о творческом наследии замечательного живописца было бы неполным. За работами Уткина я тогда охотился целеустремлённо. Выискивал по разным коллекциям, но скорее эпистолярно.

Осталась в памяти «Утренняя молитва» в собрании Якова Евсеевича Рубинштейна. Не вспомню, у него или у начинающего в ту пору и очень перспективного собирателя Валерия Дудакова видел большой кузнецовский акварельный фонтан 1905 года и картину Уткина «Лунное». Хорошо помню и декоративное панно «Ночь», тогда именовавшееся «Осенняя песня» уже у Дудакова, с которым мы обсуждали обнаруженную им близкую аналогию картины гобелену одного из мастеров бельгийского модерна. А в начале 1980-го Валерий писал мне: «Что касается Уткина, то это так и есть: „Осенняя песня“, опубликованная Тароватым в „Искусстве“ (1905), но в Париже выставленная Дягилевым в 1906 как „Ночь“ (эскиз карандашный в Русском музее так и называется). Мне удалось найти и прототип этой вещи, т.е. образец графического гобелена, послуживший Уткину, так сказать, „источником вдохновения“ в журнале „Декоративное искусство“ (французском) за 1897 (?) год». Я даже купил подборку его (в блоке) за эти годы, где есть и воспроизведение этого графического гобелена. Сходство несомненно»⁷.

Конечно же, я видел далеко не все собрания столичных коллекционеров, где были представлены мастера «Саратовской школы», особенно жалею, что не сумел посетить петербургскую коллекцию Соломона Шустера.

В завершение один пример. Спросил я в конце 1960-х у Казимиры Константиновны Басевич, почему она отдала «Купание красного коня» не в Русский музей, а в Третьяковскую галерею. Её ответ меня озадачил: она предлагала картину сначала в Русский музей, но от дара отказались. А некоторое время спустя (в 1961 году), она подарила её вместе с работами А. Бенуа, К. Коровина, П. Кузнецова, Н. Рериха, М. Сарьяна в Третьяковку, куда уйдут по её завещанию ещё несколько полотен мастеров этой эпохи.

С той поры минуло четыре десятилетия, а представить Третьяковскую экспозицию начала XX века без «Купания красного коня» и кузнецовского «Вечера в степи» едва ли возможно. Вполне оправданным представляется замечание Алексея Алексеевича Сидорова, что без деятельности собирателей мы не имели бы, возможно, ни одного из ставших всемирно знаменитыми художественных музеев.

Кстати, именно он в своё время сформулировал культуросозидающую перспективу любого частного собирательства: «Коллекционирование — чудеснейшее и искуснейшее искательство приключений, рынок — поле открытий, поражений и побед; собиратель, конечно, и художник, и авантюрист, и герой. Только хочется, чтобы мы с вами, товарищи-коллекционеры, больше интереса проявляли к собственному творчеству. Чтобы не ленились запоминать — и что ещё более важно — записывать историю наших собраний. Генеалогию иных, наиболее интересных вещей. Так, может быть, возникнет чрезвычайно уже давно нужный архив, в котором тому, что мы назвали здесь „романтикой“, будет, конечно, отведено весьма почётное место»⁸.

Почти все коллекционеры, с которыми я встречался, в той или иной мере следовали этому завету. Они фиксировали источник поступления, участие принадлежащих им произведений на выставках, упоминание их в специальной литературе или прессе, музеи и частные собрания, где хранятся их варианты, собирали биографические сведения о создавших их мастерах, о стилистических течениях и творческих группировках, к которым они принадлежали. Все они охотно предоставляли возможность исследователям работать с собранными ими произведениями и давали их различные выставки, включая и зарубежные.

Коллекционирование произведений искусства нередко спасало от забвения многих мастеров, а их произведения от гибели, существенно расширяя наши представления о художественном процессе прошлого и настоящего времени. Оно включает в число знатоков немало увлечённых ценителей искусства, принадлежащих самым разным профессиям. И некоторые из них своими познаниями не уступают иным специалистам-искусствоведам, а чутьём авторской подлинности произведения нередко и превосходят их. Сохраняя духовное наследие прошлого, активно поддерживая современное искусство, коллекционеры играют заметную роль в обогащении и дальнейшем развитии культуры.

Великий физиолог академик Иван Петрович Павлов говорил, что «коллекционирование помогает заменить цель жизни». Я общался в основном с такими коллекционерами, высокий духовный потенциал и профессиональная востребованность которых не вызывала сомнений, но, за редким исключением, это были люди достаточно пожилого возраста, уже перешедшие пик творческой и общественной самореализации, и собирательство действительно становилось для них едва ли не основным смыслом существования. И в этом тоже видится важный для нашей культуры гуманитарный аспект этой нелёгкой, но благородной и перспективно многое обещающей деятельности.

По моим наблюдениям, к 1960—1970 годам чётко вырисовались две группы частных коллекций. Первая — уходящая — сформировалась в период нэпа, когда все сколько-нибудь значимые дореволюционные коллекции были уже национализированы, распределены по музеям и государственная опека над художественным рынком теряла свою актуальность. Создатели этих коллекций в разной

степени пострадали при ликвидации нэпа и репрессиях 1930-х годов. Дальнейшее распыление собранного ими произошло в годы войны и второй волны репрессий рубежа 1940—1950-х годов.

С середины 1950-х возник новый (уже чисто интеллигентский) этап частного художественного коллекционирования, который поражает не столько своим размахом и масштабностью, как качеством отбора и умелым использованием фактора временных запретов и гонений на художников, сдерживающих собирательскую инициативу музеев. Новые экономические и политические реалии, возникшие с рубежа 1980—1990-х годов, породили и новый тип индивидуального и корпоративного собирательства, масштабностью своей сравнимого с дворянским или купеческим коллекционированием дореволюционной поры. Хочется верить, что и эти коллекции будут столь же открытыми и доступными для исследователей, как и в период интенсивного интеллигентского коллекционирования. К тому же появляются финансовые возможности их достойной популяризации путём качественных изданий и выставок.

¹ Голлербах Эрих. Встречи и впечатления. СПб., 1998. С. 270.

² Воронов В.С. «Русское народное искусство и его собиратели // Среди коллекционеров. 1922. № 4. С. 23.

³ Мочалов Л.Вс. Письмо Е.И. Водоносу от 29/XI. 2008. Хранится у адресата.

⁴ Мочалов Л.Вс. Письмо Е.И. Водоносу от 15/IV. 2004. Хранится у адресата.

⁵ Письмо Левитина Г.М. Водоносу Е.И. 28 декабря 1976 года. Хранится у адресата.

⁶ Письмо Б.Е. Каплянского Е.И. Водоносу от 27/IX. 1978. Хранится у адресата.

⁷ Письмо В.А. Дудакова Е.И. Водоносу. Ноябрь 1979. Хранится у адресата.

⁸ Сидоров А.А. Романтические страницы собирательства // Среди коллекционеров. 1921. № 6-7.

Художественная критика и власть. Россия XX—XXI столетие *

* «Искусство и власть». Материалы международной научно-практической конференции в Саратове 2013 года. Саратов, 2014.

Критики спорят, это нормально, противоестественно, ненормально отсутствие спора, полемики столкновения различных взглядов и вкусов. <...> Я не хочу сказать будто в спорах, согласно пословице, непременно определится художественная истина, я в этом далеко не уверен, но я считаю, что само по себе выяснение противоборствующих позиций есть благо»¹. Едва ли возможно оспорить это утверждение замечательного театрального критика и историка отечественного театра Константина Рудницкого, человека трудной судьбы, пришедшего в профессию, когда «писать о современном театре оказалось практически невозможно, а само занятие театральной критикой стало оскорбительным для достоинства литератора»².

При рождении своём (начало XVIII столетия) художественная критика вызвала всеобщее озлобление притязанием своим узурпировать права общественного мнения, за что и подверглась цензурным притеснениям. Однако же, как всё, рождённое исторической потребностью, критика не только пережила своих гонителей, но и достаточно прочно утвердилась в общественной жизни передовых стран, время от времени заявляя о своей особенно важной роли в художественном процессе. Её значение и влияние периодически то возрастают, то падают, как правило, в прямой зависимости от подъёмов и спадов общественной жизни той или иной страны. Порою случались и трагикомические курьёзы вроде геббельсовского циркуляра, напроць запротивившего все виды

художественной критики. Бертольд Брехт находил этот дичайший запрет вполне логичным для тоталитарной государственности: если не может быть настоящего искусства, не нужна и художественная критика. К тому ж потребность в я свободном обсуждении, как принципиальная жизненная позиция, ненавистна подобным режимам. Действительно, безапелляционной директивности сугубо циркулярного мышления глубоко чужды скепсис и сомнения, потребность в логическом обосновании, тяга к пересмотру сложившихся устоев, многообразие оценок и мнений, борьба различных тенденций, раскрепощённость непредуказанного свыше суждения. А ведь дискуссионность — прирождённая особенность критики, её неотъемлемое право и её обязанность.

Критика, однако, и в этот раз пережила своих «прекратителей», как переживала их и в прежние времена общественных «похолоданий». Она не только просочилась сквозь «умственные плотины», упорно воздвигаемые охранителями разных эпох, но и обрела в нашем столетии даже чрезмерное влияние, которое внушает вполне обоснованные опасения не только художникам-творцам, социопсихологам и другим исследователям общественной жизни, но также и наиболее чутким, совестливым и дальновидным представителям самого критического цеха. Впрочем, не следует думать, что нагло-самоуверенная повадка иных излишне ретивых критиков — завоевание последних десятилетий. Стремление «управлять Парнасом» было присуще критике всегда. Это одно из имманентных её свойств. И далеко не всеми критиками оно осуществляется с мудрой сдержанностью. Роль художественной критики в социальном и творческом бытии мастеров изобразительного творчества изучена и систематизирована далеко не в том объёме, как это сделано в специальных исследованиях о музыке и театре, не говоря уж о литературе. Особенно это ощущалось в России. Только с 1900—1910-х годов проявилось и здесь настоящее самосознание её значимости и весьма существенной роли в становлении текущего художественного процесса. Не случайно молодой Николай Пунин свою рецензию на книгу Сергея Маковского «Страницы художественной критики» в журнале «Аполлон» (1913, №9) назвал «Пути современного искусства».

Именно к середине 1910-х годов профессиональная художественная критика в России выдвинула вслед Александру Бенуа и Игорю Грабарю такую плеяду заметных и влиятельных имён: Сергей Маковский, Николай Врангель, Максимилиан Волошин, Павел Муратов, Яков Тугендхольд, Абрам Эфрос, Николай Радлов, Всеволод Дмитриев, Николай Пунин, что возможной стала не только постановка проблемы художник и эпоха, но также и проблемы «художественный критик и эпоха». Ибо все они были способны дать внятную и ответственную характеристику нарождающихся явлений современного им искусства, выявить наметившуюся тенденцию, которая в ближайшее время станет ведущей. Они пытались и ферментировать художественный процесс, давать ему верное направление. Любопытно в этом плане признание одного из талантливых и серьёзно думающих художников Василия Чекрыгина, написавшего Николаю Пунину: «Я вижу и знаю, что Вы необходимы, как художникам, так и зрителям, но ещё больше Вы нужны искусству. Не соглашаясь ни с одной из Ваших статей, — всё же считаю Вас (из пишущих) за самого необходимого человека, наиболее чуткого и умного»³. Должно быть, вовсе не случайно именно Н. Пунин в 1920-е годы возглавлял в Русском музее отдел новейших течений, отслеживающий современное состояние отечественного искусства.

На Западе важная роль критики в живом художественном процессе и её место в социуме были осознаны намного раньше, ибо с большим опережением шло развитие многообразной и разнохарактерной газетной и журнальной прессы, не говоря уже об ускоренном становлении широкого художественного рынка, чутко реагирующего на оценку знатоков. «Пресса, ставшая мощным рычагом формирования общественного мнения, давала критике возможность выразить себя, найти свою форму и свой стиль», — справедливо отмечает современный исследователь художественной критики предшествующих столетий⁴. Следует оговориться, что отношения собственно художественной критики с государством во всех странах существенно отличались от критики театральной или литературной, которые в силу более выраженной своей идеологичности гораздо

жестче контролировались авторитарной властью. Особенно это было характерно для культурной ситуации дореволюционной России. Достаточно вспомнить судьбы отечественных критиков-публицистов XIX столетия. Но и в нашей стране отношения художественной критики с правящей элитой оставались в ту пору достаточно толерантными. Те или иные произведения живописи убирались иногда с выставок правительственной или церковной цензурой (к примеру, картины Н.Н. Ге), а запретов на критические статьи по искусству практически не было.

Ситуация существенно изменилась после большевистского переворота, когда нарождающаяся тоталитарная власть пыталась сделать искусство в целом и художественную критику в особенности, простым пропагандистским придатком текущей политики властей, призванным защищать и укреплять утвердившуюся государственную систему. По сути это открывало перспективу полного упразднения независимой критики. Конечно же, такое случилось не сразу. И абсолютной её подконтрольности административному Минотавру всё-таки не произошло. Но заметных успехов на этой ниве новая власть добилась сравнительно легко и достаточно быстро. Некоторые из авторитетных критиков предреволюционной поры продолжали в 1920-х и даже в начале 1930-х годов активно работать, постепенно адаптируясь к новой ситуации. Появилось и немало талантливых и ярких новых критиков, в той или иной степени ангажированных советской властью, но сохранявших относительную независимость эстетических суждений, далеко не всегда совпадающих с руководящими установками постепенно утверждающегося в стране жесткого тоталитарного режима. Эта возможность оставалась благодаря тому, что и в стане большевистского руководства не было полного единства в понимании специфики искусства и возможностей наиболее целесообразного и эффективного его использования в своих целях. На первых порах не вполне отвердевшая ещё власть вынуждена была сотрудничать с представителями радикального отечественного авангарда — единственными, которые не только признали её, но и стремились отождествить левизну стилистическую с политической.

Однако достаточно быстро выяснилось, что они не слишком-то пригодны для задач агитационно-пропагандистских, наиболее для неё на этом этапе актуальных. С другой стороны — деятели Пролеткульта агрессивно навязывали сугубо классовый (пролетарский) подход в определении подлинно современного по их понятиям, то есть откровенно политизированного искусства. Руководители молодого государства, воспитанные на образцах художественной традиции предшествующих эпох, отдавали себе отчёт в том, что создание чаемой революционной культуры — дело отдалённого будущего, стремясь привлечь к этому процессу уже состоявшихся профессиональных мастеров различных видов искусства, зачастую достаточно далёких от социально-политических и жизнестроительных притязаний новой власти, а нередко скептически настроенных к ним.

Уже в 1922 году, когда эпоха «бури и натиска» отечественного авангарда исчерпала себя и обозначился заметный поворот вправо, развернулась серьёзная дискуссия о так называемой «пролетарской культуре». После статьи председателя Пролеткульта В.Ф. Плетнёва «На идеологическом фронте», опубликованной в «Правде» 27 сентября, там же, спустя почти месяц в двух номерах (24 и 25 октября) выступил Я.А. Яковлев с инспирированной Лениным полемической публикацией «О «пролетарской культуре» и Пролеткульте». Он пытался противопоставить излишне идеологизированному оппоненту здравый смысл и понимание реальной ситуации в отечественной культуре. Такая позиция была близка и Троцкому: «Тем и опасны такие термины как „пролетарская литература“, „пролетарская культура“, что они фиктивно вдвигают культурное будущее в узкие рамки нынешнего дня, фальсифицируют перспективы, нарушают пропорции и культивируют опаснейшее кружковое высокомерие», — писал он в 1923 году⁵. Троцкий рекомендовал не форсировать искусственно создание пролетарской культуры. Именно он ввёл в обиход понятие «попутчики», определяющее не ангажированных полностью мастеров искусств, признающих советскую власть и готовых (при известных условиях) сотрудничать с нею. Непременным и важнейшим из этих условий было сохранение относительной творческой свободы.

Но «неистовые ревнители» из РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) достаточно агрессивно критиковали даже иных руководителей новой власти, требуя большей идеологизации художественного процесса, прямого подчинения творчества попутчиков задачам революционного процесса. Именно тогда ими делались попытки выработать набор ключевых тем и образов новой эпохи, навязывалось примитивное осовременивание сюжетов — то, что потом иронически называли «злободневностью будущего». Они выступали против критерия мастерства, судили о произведениях вовсе не по художественной значимости. Директивно-понукающий тон их статей был оскорбителен для большинства талантливых мастеров, отвергающих угрозу творческого оскотления. Луначарский не зря опасался тогда засилья «своего рода коммунистической аракчеевщины». Создаётся впечатление, что в самом руководстве партии были силы, заинтересованные в поддержке оголтелых поборников революционного духа, которые открыто выступали против крупнейших её руководителей: не только против Луначарского, но и против Троцкого и Бухарина. Не случайно одна из глав в книге современного немецкого исследователя, посвящённой взаимодействию политики и культуры в Советской России послереволюционного пятидесятилетия, называлась «Спровоцированное вмешательство снизу»⁶.

Бухарин мог сколько угодно иронизировать по поводу того, какое дворянское Политбюро диктовало поэтические задания Пушкину, но упреков в ошибочной позиции в сфере культуры избежать не мог. Особенно усердствовал Илья Вардин (Илларион Виссарионович Мгеладзе), пытаясь поучать большевистских бонз, настаивая на необходимости прямого партийного руководства искусством. Раздражённый его нападками и глубоко убеждённый, что никакой особой пролетарской культуры в природе не существует, Троцкий высмеял характерный метод полемики этого доктринёра и начётчика: «сошлись покрепче на Ленина, а проповедай прямо противоположное»⁷. Какое-то время полемика ещё продолжалась. В 1925 году был издан специальный сборник статей «Вопросы культуры при диктатуре пролетариата». Но ближе к концу десятилетия, благодаря ходу внутрипартийной борьбы Троцкий утратил всякое влияние, а позиции Н. Бухарина и А. Луначарского были заметно ослаблены.

Во второй половине 1920-х годов обозначилось явное доминирование РАППовцев, усилилось разнузданное шельмование ими «попутчиков», особенно заметное со времени объявленной в 1928-м году «культурной революции» и нарастающей тенденцией всё большего огосударствления искусства, упорного навязывания художникам угодных властям тем: «Непосредственно диктовать нельзя, но помогать осознать социальный заказ необходимо»⁸, — писал один из основателей и руководителей РАППа Леопольд Авербах. Известный театровед Александр Мацкин, характеризуя показательную для той поры проработочную критику даже, безусловно, высоких достижений искусства, приводит в качестве примера передовую статью журнала «Рабочий и театр», направленную против сценических идей К. Станиславского. Руководство РАПП призывало «разоблачить и взорвать творческую систему МХАТа», ибо она «глубоко упадочная» и в основе своей «враждебна принципам строящегося пролетарского социалистического театра»⁹.

И только с середины 1931 года наметился очередной поворот: появились антирапповские публикации, смягчалось отношение к старым специалистам, что воспринималось и как своеобразная реабилитация затравленных «попутчиков». Уже шла подготовка к роспуску всех литературно-художественных организаций и создания единых творческих союзов для каждого вида искусства. Это и произошло весной 1932 года. Многие писатели, художники, деятели театра встретили такой поворот с нескрываемым одобрением. Особенно так называемые «попутчики», уставшие от бесконечных нападков РАППа (раппства, как это называли). Но наиболее проницательные и дальновидные уже тогда предвидели последствия такой унификации под эгидой вызревшего тоталитарного режима. От той поры сохранилось четверостишие талантливого драматурга Николая Эрдмана: «По мановению восточного сатрапа / Не стало РАППа. / Не радуйся презренный раб: / Ведь жив сатрап»¹⁰. Иногда его приписывают Карлу Радеку, едва ли не самому насмешливому

и остроумному из коммунистических лидеров той эпохи. Надо сказать, что мановением сатрапа судьбы иных «неистовых ревнителей» оказались столь же трагичными, как и судьбы гонимых ими писателей, режиссёров, художников. Другие же из этой когорты сумели приспособиться к изменчивой политической конъюнктуре, меняя не столько обличительную повадку, сколько объекты своей «оглобельной» критики. Они приняли самое активное участие в формировании тематики и стилистики прокламируемого свыше соцреализма.

В 1933 году подводя итоги пятнадцатилетней работы, ведущие живописцы, участники масштабных тематических выставок, получили возможность на страницах газеты «Советское искусство» высказать свои претензии к современной художественной критике. Она представлялась им излишне агрессивной и не слишком компетентной в профессиональных проблемах, достаточно далёкой от специфики изобразительного искусства, а потому неспособной верно ориентировать современных художников. «Мне хотелось бы, чтобы критика подвела хотя бы очень строгие, но деловые итоги нашей пятнадцатилетней работы. Сколько изокритиков за это время вздымалось, ныряло, исчезало в пучинах скороспелых теорий, нервировавших без толку нашу работу. Сколько навешивалось на нашего брата порочащих ярлыков. Внимание, товарищи критики! Ведь кроме книжек, которые вы, искусствоведы, пишете, надо бы крепко и внимательно изучать вещи, производимые нами», — писал К.С. Петров-Водкин¹¹. Близки к его позиции и пожелания Александра Куприна: «Критик должен, прежде всего, доброжелательно относиться к художнику, творчество которого он анализирует, даже если он даёт ему резко отрицательную оценку. Заезжательское отношение к художнику, выискивание в нём только одного отрицательного, пренебрежительное отношение к произведениям — пусть и неудачным — не может дать ни художнику, ни критику ничего хорошего. Критик должен также быть, хотя бы элементарно знакомым с ремеслом художника, тогда он гораздо глубже и тоньше будет его понимать»¹².

Наиболее остро и с дальней перспективой поставил вопрос о диктуемых художнику современной критикой задачах Александр Тышлер, которого явно насторожили призывы к сплочению на основе навязываемого верховной властью, для всех обязательного и всех объединяющего творческого метода, который в конце 1980-х Наум Коржавин назовёт «тоталитарной фикцией». Уже при зарождении пресловутого соцреализма Тышлер почувствовал химеричность подобного лозунга, утверждая: «Он часто используется как ширма, прячась за которую, уже пытаются пролезть различные эпигоны и поборники махрового натурализма»¹³. С середины 1930-х годов существование художественной критики на несколько десятилетий оказалось незавидным. Её подконтрольность заметно усиливалась. В массе своей она всё больше превращалась в рупор господствующей идеологии. Это не означает, что совсем не было серьёзных и талантливых статей, но год от года их становилось меньше, эстетическая полемика всё больше превращалась в политическую травлю, нередко с оргвыводами, а наиболее одарённые, образованные и честные критики всё чаще мигрировали в искусствознание, занимаясь исследованием творчества выдающихся отечественных и зарубежных мастеров прошлых эпох, музейной или педагогической работой.

Уже в 1933 году, когда в журнале «Искусство» была напечатана программная статья Абрама Эфроса «Вчера, сегодня, завтра», не только подводящая художественные итоги пятнадцатилетнего становления и развития советского искусства, но и намечающая возможную его перспективу, она вызвала полемическую отповедь одного из застрельщиков кампании борьбы с формализмом Осипа Бескина. Отмечая яркость критического дарования Эфроса, он упрекал его в «отстаивании права, незаинтересованного эстетического суждения», которое, на взгляд оппонента, обращается «заинтересованностью, объективно не совпадающей с интересами Советской страны». Обвинение по тем временам нешуточное. Современный критик, по мысли О. Бескина, должен быть «не только оценщиком, но и общественным руководителем». Отсюда вытекает «особая ответственность его суждений с точки зрения всей сложности классово-политической борьбы, в самых тонких её проявлениях и нюансах, какая имеет место на изофронте». В повышенном внимании Эфроса к живописно-

му мастерству, Бескину чудился призыв «к борьбе с идейным искусством». Он упрекал критика в том, что в его тексте «выпадает критерий современности», что тот выступает против «тематического насыщения картин» современными художниками¹⁴. Статья эта, выдержанная в характерной стилистике эпохи, с наклеиванием обличительных ярлыков, политизированная и искусствоотводная по своей сути, ставила под вопрос само существование художественной критики как таковой: ей настойчиво рекомендовалось стать частью идеологического аппарата, вменялись функции пропаганды и надзора, а свобода и множественность субъективных критических оценок, заменялась якобы объективным, предуказанным свыше единомыслием.

Но в ту пору далеко ещё было от разнузданного поношения наиболее талантливых критиков, которое началось в конце 1940-х с травли критиков театральных, а затем переросло в печально известную кампанию борьбы с космополитизмом. Достаточно вспомнить беспардонно обличающие строки из редакционной статьи того же журнала «Искусство», где безоговорочно осуждались наиболее значительные критики старшего поколения: «Самые реакционные и махровые апологеты гнилой упадочной буржуазной культуры Эфрос и Пунин в своих бездарных упражнениях были не одиноки. Им вторили, с большей или меньше последовательностью, и некоторые другие искусствоведы и художники»¹⁵. И первым из «вторящих» был назван О. Бескин, который в своё время, будучи редактором этого журнала, обличал проблемную статью того же А. Эфроса, правда, с видимостью хоть какой-то внятной аргументации. Но и в середине 1930-х годов нередко звучали упрёки в разноголосице критики, в теоретической неразберихе, призывы быть бдительными против неоправданных стилистических исканий, огульно именуемых формалистическими, бороться с отклонениями от партийных установок в искусствоведческой и собственно критической деятельности. Владимир Иванович Костин, тогда начинающий критик, вспоминал о «грубой вульгаризаторской критике», которой в 30—40-е годы подвергалось творчество художников, «составляющих цвет нашего искусства»: «Немногие полностью выдержали её нападки. Большинство художников под влиянием этой критики стали работать хуже, нередко теряя ценные индивидуальные свойства своей живописи»¹⁶.

Каким-то очагом профессиональной критики в 1930-е годы оставался специализированный журнал «Литературный критик», рождённый в 1933 году и ликвидированный уже в 1940-м. Решением ЦК ВКП(б) упразднилась и самостоятельная секция критики как «искусственно созданная»; критиков рассовали по секциям — поэзии, прозы, драматургии, т.е. творцы должны были учить критиков писать. Пример такой «науки» от творцов привел в своих «Записках баловня судьбы» театральный критик Александр Борщаговский, «этот подонок литературы, разбойник пера и бандит от критики...», как характеризовал его в январе 1949 года в официальной прессе «наставник» от драматургии — не слишком одарённый, но олауреаченный и многожды награждённый, Анатолий Софронов¹⁷. В середине 1970-х, просматривая журналы конца 1940-х годов, случайно наткнулся на грубые обвинения в адрес Костина и ряда других критиков, припахивающие политическим доносом, и написал ему об этом. Его «подверстали» к критикам-космополитам, маскируя антисемитский характер кампании. По разным поводам Костина клевали не единожды. Он мог бы повторить за Виктором Шкловским: «Жизнь прожита против шерсти». Но ответ его, исполненный горечи, не лишён своеобразного перспективного оптимизма. И вместе с тем многожды обруганный Костин не случайно ставил вопрос о научном изучении истории художественной критики советской эпохи и подсказывал методы сбора сохранившихся неподцензурных материалов, дающих более богатое и объективное представление о реальном её бытии.

Он отчасти прояснил ситуацию: «Насчёт статей 1949 года, где меня чистили, могу только сказать, что подобное со мной было не раз. Если посмотреть журнал „За пролетарское искусство“ за 1931 год, то там и почище было. Но интересное дело, если бы начать писать историю советской художественной критики, то оказалось бы, что я и близкие мне критики дрались за многих лучших советских художников в годы, когда их травили и били, как например, за таких художников, как

С. Герасимов, В. Фаворский, М. Сарьян, П. Кузнецов, А. Дейнека, К. Петров-Водкин, А. Пластов и другие, о которых не было ни одной официальной статьи в 30-х, 40-х и даже в первой половине 50-х годов, чтобы их резко не критиковали. А мы за них по-настоящему стояли, и нам за это влетало больше, чем самим художникам. А теперь все они не только признанные, но даже классики и великие художники. Видать, надо самим приняться за составление истории художественной критики, собрать документальный материал не только из опубликованных статей, но и выступлений в которых резче высказывались нами и нашими противниками взгляды на этих художников»¹⁸. Значение творчества таких классиков советского искусства открылось лишь в 1960—1970-е годы после обширных персональных выставок, нередко уже посмертных. И при этом не всегда вспоминали о тех, кто упорно пытался поддерживать их в пору отверженности и затянувшегося полузабвения. Кстати, в своём письме Костин не упомянул о том, что с середины 1930-х он надолго был отлучён от художественно-критической деятельности. А по возвращении к ней противостояние официозу стало для него нормой.

По инерции, хотя и в ослабленном виде, и в 1970-х ещё сохранялись многие постулаты времён идеологического террора. Костин питал симпатию к реалистам, осмысливающим реальность, а не просто иллюзорно её воспроизводящим. Общепринятое и всё ещё официально прославляемое «государственное» искусство 1930—1950-х годов многими уже перестало восприниматься искусством вообще. А между тем какая-то мутация самого творческого сознания многих мастеров под влиянием обстоятельств затянувшейся тоталитарной эпохи оставалась действенной и на её излёте. Костин всегда отличался широтой своего восприятия настоящего искусства, будучи последовательно непримиримым ко всякого рода приспособленческой его имитации и по праву воспринимался отважным и благородным «рыцарем критики», всячески укреплявшем достоинство этой деятельности и высокую ответственность пишущих о художниках перед искусством. Он поддерживал молодые таланты в их стремлении к обновлению художественной культуры, к смелому стилистическому поиску.

Естественным было его обращение к богатейшему наследию художественного авангарда начала XX столетия. Особенно активным оно стало к началу 1960-х годов, когда открылся и был осмыслен обширный материал сохранившихся произведений художников этой эпохи. Подготовка в 1962 году выставки к тридцатилетию МОСХа, одним из вдохновителей которой он был, воскрешала искусство многих талантливых, но отвергаемых и полузабытых художников 1920—1940-х годов, носивших долгие годы клеймо формалистов.

К 75-летию В.И. Костина один из авторитетнейших критиков следующего уже поколения не случайно писал о нём: «Он убеждённый и самоотверженный рыцарь нашего искусства; всю свою многолетнюю деятельность он без остатка посвятил вдохновенным и яростным сражениям за развитие и расцвет лучших начал и качеств в произведениях советских художников» и ещё: «Ему чужды выжидательная осторожность, он с презрением относится к тактике беспринципного компромисса и пугливой оглядки на конъюнктуру»¹⁹. Костина всегда заботила этическая сторона любого критического высказывания. И это закономерно: «Ведь для критика профессионализм и этика нераздельны. Они интегрируются в нашем рабочем процессе», — подметил, осмысливая специфику этого жанра один из лучших его мастеров²⁰. Не случайно сборник статей, посвящённых памяти В.И. Костина, вышедший в 2002 году, назывался «Наедине с совестью».

Часто вспоминают «комплекс вины» критики за осмеяние непризнанных современниками настоящих гениев. В какой-то мере такие упреки справедливы. Но в нашем отечестве, особенно во второй половине минувшего столетия, советская критика чаще впадала в иной грех: в неумеренную восторженность при явной утрате чувства реального масштаба прославляемых ею художественных явлений. Отчасти это предопределялось диктатом властей, навязывающих прессе установку на преимущественно восхваляющую трактовку происходящего в нашем искусстве. Не случайно замечено: «Восторг в XX веке вообще многим помогал приспособиться к тому, к чему

без него приспособиться было невозможно»²¹. Речь не только о захлёбывающейся восторженности журналистов, рассуждающих, об искусстве, но также и о рецензиях профессионалов. В массе литературных рецензий за 1977 год обнаружилось лишь полпроцента негативных: лишь 3 из 591²². В большинстве текстов довольно трудно отличить, о каком именно художнике идёт речь, и кто её ведёт. Помехой этому и анонимная манера изложения, и водянистая описательность сюжетов, и стандартный набор эпитетов, и неумение выявить, что стремился своим произведением сказать художник и что им реально сказано, почувствовать и передать публике масштаб его дарования и уровень мастерства, угадать тенденции его творческого развития. Прогностическая роль критики в таких текстах была заметно ослаблена. Акцент делался на былых и нынешних достижениях прославляемых. Нередко это диктовалось тогда избыточно завышенной самооценкой самих творцов, особенно из числа маститых и достаточно влиятельных, ставших по существу неприкасаемыми. «Художники в большинстве случаев жаждут, чтобы критика их обслуживала по высшему разряду с соответствующими парикмахерскими разговорами („не беспокоит?“, „освежить?“)», — иронизировал молодой тогда и весьма задиристый рецензент²³.

А опытный литературный критик, хорошо помнящий более отдалённые времена, на заре перестройки и гласности опубликовал в сборнике статью «Разделяя свою точку зрения...», где с известной долей самоиронии довольно наглядно обрисовал ситуацию конформистского критика в тоталитарном социуме: «Какая разница между юмористом и сатириком? Юморист — это сатирик, который хорошо помнит, что у него семья. Можно сказать, что мы, критики, — люди глубоко семейные». Рассуждая о предполагаемом трёхтомнике статей некоего критика, он говорит, что «тот писатель, кто у него в первом томе „реакционный“, в третьем уже „славный“». Автор трёхтомника мог бы сказать в своё оправдание: это не я колебался, меня колебало <...>. В общем, критик-литературовед высказывал свою точку зрения, но затем уже её никак не разделял. Он её откидывал — так оставляет ящерица хвост, убегая от преследователя»²⁴.

Занятие искусством и художественной критикой были при тоталитарной власти иногда достаточно опасными. И не только Григорий Анисимов мог услышать злобное предупреждение партийного функционера хорошенько подумать, если не о себе, то хотя бы о собственных детях. Эта совсем не шуточная «забота о детях» нередко искажала направленность критической прозы. Отважный костинский девиз: «критиковать, а не уклоняться» был далеко не всегда реализуем в печатном исполнении, ибо критики не обладали собственной постоянной трибуной. И вовсе не случайно сам автор девиза бывал, по многим воспоминаниям, гораздо ярче, интереснее и убедительнее в устных своих выступлениях, нежели в опубликованных. Лавирующая обтекаемость критических текстов, приспособляющаяся к колебаниям общественной ситуации мгновенная переменчивость оценок, приводит к потере морального и профессионального престижа критики. И не столь уж случайным кажется горестное восклицание Александра Минкина: «Критики! Ведь мы же пишем историю... Наши тихие речи в кулуарах и на десять шагов не слышны. А печатная лож остаётся надолго»²⁵. Но если социальная опасность угодливого критического сервилизма не вызывает сомнений, то опосредованная зависимость честного критика, вынужденного оглядываться на возможные последствия обнародования своих идейно-эстетических оценок в условиях тоталитарного социума не столь очевидна: «Художественная критика не должна иметь иных отрицательных последствий, кроме естественного огорчения, если, конечно, художник верит критику. Говорят, услышав неодобрение Стасова или Бенуа, художники сами снимали свои работы с выставки. Вот это, пожалуй, единственные „принятые меры“, которых может пожелать критик как результат своего выступления», — справедливо полагала Марина Чегодаева²⁶.

Существуют и внутренние опасности ситуационных (часто вынужденных) реакций критики, когда обстоятельства диктуют совестливому автору, защищать всех ищущих художников от их сановных гонителей-рутинёров. А сам он далеко не всегда убеждён, что это тот случай, когда формально-стилистический поиск задан содержательными исканиями, и новое видение подкреплено

усилением эмоциональной выразительности. Может оказаться, что творческие новации имеют самодовлеющий характер, и сиюминутное (модное) в произведениях слишком уж явно превалирует над подлинно современным. Всегда ли легко отличить самобытное творческое дерзание ищущего таланта от эпатажирующей дерзости имитаторов, разобраться, где подлинные новаторы, а где создатели надуманных новинок-однодневок, где заскорузлые рутинёры, а где верные хранители плодотворных традиций, те, кто продолжает и обновляет их? Всегда ли перспективно всякое новое? Так ли уж просто критику понять исторический смысл своей эпохи, объяснить сложнейшие метафорические опосредования жизненной реальности в искусстве. Не зря говорят, что интерпретаторы «являются держателями акций понимания»²⁷. А потому стремление уяснить современные критерии эстетической оценки во все времена помогало воспитанию критической дальновзоркости, выработке трезвых суждений, избегающих тотальной апологетики, протаскивания вполне заурядных художников в явно несомасштабный им ряд, извращения самого понятия художественной правды.

Верно замечено, что настоящему критику «предстоит перевести ещё непросохший холст из категории ремесла в ранг духовной культуры»²⁸. Если, естественно, холст этого заслуживает. И, конечно же, если найдётся издание, готовое оперативно напечатать его статью. Даже в самый разгар перестройки авторы горько сетовали на отсутствие такой возможности: «Где они наши органы гласности, в которых приемлют именно критику, а не её подобие, где она не протухает в ожидании? С критикой, как с овощами и фруктами: или сразу на стол или в яму. В современных морозильно-очищающих редакционных камерах она теряет и питательные и вкусовые качества»²⁹. «Органы гласности», увы, достаточно жёстко контролировались и партийной номенклатурой, и руководством Союза художников в купе с верхушкой Академии художеств. Наглядный пример тому приводит в одном из писем пронизательный художественный критик Лев Мочалов. В конце 1972 года он активно поддержал творческую группу одиннадцати талантливых ленинградских живописцев, пытающихся выйти за тесные рамки соцреализма.

Его программный доклад на обсуждении их групповой выставки был решительно осуждён на страницах областной газеты. «Инкриминировался — в основном — сугубый профессионализм, — вспоминал Мочалов, — словом, я попал под колесо проработки. Мои рукописи в других издательствах стали отсылать на „чёрные рецензии“. Собеседовали в Смольном — инструктор обкома и горкома. И в гостинице „Астория“ за бутылочкой сухого — представители Академии и СХ СССР. Каталог, который готовился к выставке 1972 года, вышел лишь к экспозиции 1976-го. Из 11-ти в ней участвовало уже только 9 человек... Таков был фон». И далее, размышляя о неустойчивом положении свободного критика, он продолжал: «Должно быть, вот из таких не вполне нормативных суждений и проистекает драма нашего срединного (а если откровеннее — изгойского!) положения в общем раскладе. Но, видимо, и оно предусмотрено в социуме, если он еще тщится сохранить остатки ума. Поэтому мне столь близка Ваша формула „обреченного противостояния“ (сопротивления). Право же, оно вовсе не бессмысленно. <...> Наша миссия — не дать затухнуть огоньку, *передать* его. И в ней самой — её оправдание и самовознаграждение»³⁰.

Но и в пору, когда давление властей заметно ослабло, кончилась вызванная им искусственная асфиксия критики, активнее проявились опосредованные способы воздействия на критиков с целью их участия в «раскрутке» произведений и их авторов. На самом излёте перестройки, буквально накануне крушения тоталитарной системы кинокритик Юрий Гладильщикова в статье «Дурацкая профессия» невесело раздумывал «так ли уж независимы независимые критики»? И кто из них более независим — получающие зарплату в газетах или журналах или ангажированные дружескими связями и подкармливаемые профессиональной средой, когда кроме газетного гонорара, идёт ещё один — от продюсера? «Рецензия, кстати, может быть, вполне честной и более чем разгромной», — пишет он. И при этом добавляет: «Всё равно это косвенная реклама. И всё равно деньги, полученные от заказчика, связывают критика на будущее»³¹. Уважающий себя критик, конечно,

волен отказаться от дополнительного гонорара. Но положение нередко усугубляется тем, что и само место его статьи на страницах соответствующего издания, предварительно проплачено из тех же источников. Так Мочалов, полемизируя со мной, акцентировал на собственном примере явственно обозначившиеся новые угрозы свободе критического суждения: «Вы, конечно, догадаетесь, что за свою жизнь я немало нахлебался от адептов властей. И непродуктивность „руководства искусством“ для меня очевидна. Безусловно, сотрудничество художника с властями, как Вы пишете, „чревато“. Но и абсолютный „развод“ едва ли возможен. <...> Не говоря уже о том, что новая власть — монетаризма, — не лучше той, отошедшей в прошлое, она более всепроникающая и безапелляционна. В прежние времена мою книжку о натюрморте не печатали по идеологическим соображениям: „Л.В. — как же это получается?! Всем известно, что рубеж XIX—XX веков — кризис и, стало быть, упадок искусства, а у Вас натюрморт расцветает! Расцвет ... упадка?.. Так, после многих рецензий, и вернули рукопись. <...> В 2000-е со мной заключило договор частное издательство. <...> Сейчас всё готово, вплоть до суперобложки. <...> Не издают. И ничего невозможно сделать! Апеллировать не к кому! <...> Хозяева, видимо, не уверены, будет ли это издание прибыльным в настоящее время. А почему, собственно, оно должно быть прибыльным в краткосрочной перспективе?! <...> Почему же вопросы „специального“ (по Врубелю) дела опять решают неспециалисты?! И решают единообразно близоруко...“»³² Прошло около десяти лет, и превосходная его книга эта была, наконец, напечатана.

За последнее время в восприятии искусства произошли заметные перемены. Справедливо говорят, как об «усталости от традиционных форм искусства, которые обесценились в общественном сознании, так и о мотыльково-краткой жизни многообразнейших стилистических новаций, размашисто притязующих на всеобщее внимание, но не обладающих силой удерживать его. Существенно меняются основные задачи критики, а также статус и роль каждого конкретного критика. Своё влияние оказывает и хаотически складывающийся в нашей стране художественный рынок. Претензии управлять прихотями арт-моды чаще всего остаются нереализованными, а обслуживать коммерческие притязания творцов — это далеко не каждому по нутру. Ибо настоящий критик — вовсе не помощник по сбыту художественной продукции, помогающий живописцу или скульптору преуспеть в этом, и не инструктор, нацеливающий его на неустойчивые предпочтения современного рынка. Сегодняшняя ситуация в искусстве в чём-то пародийно напоминает эпоху раннего русского авангарда. Инновационные процессы, знаменующие тогда противостояние омертвелой традиции, напоминают сейчас разухабистую победную пляску на остатках высокой профессиональной культуры, когда погоня за небывалой ещё новизной зачастую размывает критерий художественного качества. Разнузданный эпатажный стёб, не только не наказуемый, а скорее даже поощряемый, имитирует былую отвагу упорного противостояния. А пропиаренность и раскрученность многих затей нынешних актуальщиков не уступит, пожалуй, иным пресловутым «звёздам» шоу-бизнеса.

И, быть может, вполне своевременно звучат сейчас раздумья гениального поэта, сказанные им в пору, когда на излёте авангардного движения стали ощутимы не только его обновительный напор и созидательная энергия, но и заведомо уязвимые стороны: односторонность сугубо формального поиска, слабость настоящего коммуникативного начала при широковещательной рекламе своих принципов и достижений: «Современные течения вообразили, что искусство — как фонтан, тогда как оно — губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия. Ему следует всегда быть в зрителях и глядеть всех чище, восприимчивей и верней, а в наши дни оно познало пудру, уборную и показывается с эстрады; как будто на свете есть два искусства, и одно из них при наличии резерва может позволить себе роскошь извращения, равную самоубийству»³⁴.

Сегодняшнее изобразительное искусство вовсе не сводится к противостоянию традиционного академизма и стремительно утверждающегося актуального искусства (т.н. «акционкунства»). Существует немалое количество промежуточных стилистических явлений. Рухнула иерархия сюжетных мотивов, хлынул поток новых имён, отличающихся заметным индивидуально-стилевым разнообразием и напористо отстаивающих верность своего выбора. Наиболее ожесточённое противостояние (с хоронящими друг друга кличками), идущее между упорными традиционалистами — «рыцарями рутины», как именуют их оппоненты, и трубадурами новейших течений, осложняет заведомой предвзятостью своей направленности критических суждений. Появившаяся в последние десятилетия изменчивость самого понятия «изобразительное искусство» породило размытость определений жанровой природы произведений так называемого актуального искусства. А кризис критериев эстетической оценки, невнимание к духовной значимости и уровню художественного мастерства ведёт к появлению новых понятийных клише, к росту терминологического снобизма в «дегустационной» критике, когда зачастую авторы статей озабочены не выявлением духовно-эстетической сути произведений и вовсе не будущим искусства, а только возможностью безоглядного самоутверждения. Такой крен к избыточному самовыражению критика симптоматичен: это свидетельство искажения коренных задач художественной критики в границах современного общественного дискурса.

Критик ведёт диалог не столько с художником, сколько с обществом. Он вправе пройти без особого ущерба мимо наисовременнейших творческих исканий, не отражающих глубинной мелодии эпохи. Но если таковая услышана им, он должен найти способ донести её до общественного сознания: «Критика, направленная от художника к зрителю, имеет целью формирование или преобразование художественных ожиданий публики в связи с вновь возникающими произведениями, для понимания которых нет достаточной опоры в предшествующем опыте». Это было сказано в середине 1970-х и сохраняет свою неувядающую актуальность поныне, ибо лежит в самой природе методологии критики, её прирождённых задач. Формирование иных художественных критериев для восприятия нового искусства, всегда было и, думается навсегда останется предназначением истиной художественной критики. Но критики обязаны сохранять трезвую ясность перспективных оценок не только поощряемого официозом искусства, но и открыто оппозиционного ему. Представляется, что так называемый «второй авангард» 1950—1980-х годов не был органическим продолжением поисковой устремлённости подавленного первого. Он имел откровенно протестный характер и этим более всего был интересен публике. В условиях нынешней нестеснённости любых творческих экспериментов появилось множество имитаторов авангардных исканий, творящих бесчисленные вариации по мотивам исторических своих предшественников. Это и есть тот самый неопсевдоквазиавангард (в одно слово) по расхожему определению рубежа 1980—1990-х годов. Эпоха постмодернизма породила необозримое разнообразие художественных направлений, но не выработала преобладающего стиля, появилось множество направлений, но на какое-то время атрофировалось чувство Пути.

«Перетаптывание на прошлом стало новацией постмодернизма», — утверждает в программной своей статье «В поисках третьего пути» Лев Мочалов и с горечью добавляет: «Невольно закрадывается крамольная мысль: что если крайности (доведённый до окостенения догматизм и вырвавшееся на простор беспредела своеволие) — близнецы-братья, пусть смертельно враждующие между собой? Но это плоды общей патологии, два рождённых нашей реальностью почти мифологических существа, монстра. Воюя, они нуждаются друг в друге, подпитываются друг другом. Каждый из них — негатив другого»³⁵. А в одном из писем этот критик страстно обличает проповедь полнотой «отвязанной» беспредельной свободы искусства: «Уточняя свою позицию относительно имманентной логики искусства, замечу: оно (искусство) „несвободно“, прежде всего, от самого себя. От своей памяти, собственного опыта. От собственных достижений и открытий, если угодно.

Полагаю, едва ли настоящему художнику нужно демонстрировать свои права на свободу отвержения всех цеховых критериев и качественных ориентиров. И даже языковых параметров. Как-никак, любое „Слово“, отделяющееся от художника, кому-то адресовано. И предполагает диалог»³⁶.

Мы живём в переходное время. Социально-политические иллюзии недавнего прошлого развеяны. Оглядка же на историческое «позапрошлое» не слишком-то плодотворна и чревата непредсказуемыми последствиями. Ориентация на современные социумы давно утвердившегося «тоталитарного монетаризма» не стала для многих из нас особенно заманчивой. Старый художественный опыт в эпоху постмодернизма кажется изжитым — во всяком случае, нуждается в существенном обновлении и освежении. А иные художественные новации отдают надуманностью и изнашиваются столь стремительно, что их не успевают осмыслить и запомнить. Отсюда (и при напряжённо пульсирующей художественной жизни!) царит неодолимая скука. Сейчас нередко говорят о ситуации постмодернизма — кто в позитивном, а кто в негативном ключе. Но, как верно заметил талантливый самарский литератор: «Постмодернизм — это не оценка, а самочувствие, адекватное современному миру»³⁷. По ощущению — своего рода исторический перекур, промежуток между эпохой, канувшей в Лету, и новой, пока ещё по-настоящему не выявившей свой облик и характер. В такие времена взыскательному и честному критику особенно трудно быть непреклонно уверенным в правоте собственных аналитических суждений, способных индуцировать переживания и размышления читателя, слушателя, зрителя. Но уклониться от своей миссии настоящему критику не дано. В трактовке и оценке новых явлений он может опереться не только на своё обострённое чувство подлинности творческого высказывания, но и на знание исторического опыта развития искусства, ощущение художественной правды конкретного произведения вне всякой зависимости от его принадлежности к любому стилистическим направлениям, на абсолютную непредвзятость своего эстетического суждения, его полную независимость от сторонней указки или давления приводящих обстоятельств.

«Критика должна быть сознательной борьбой за преобладание подлинного искусства»³⁸. Заключительная фраза из давней программной статьи о музыкальной критике за столетие не утратила своей актуальности. Акцент не случайно сделан на том, что борьба эта должна быть сознательной, т.е. свободной от модной вкусовщины, от мимолётных увлечений, от групповых предпочтений и отталкиваний, от изменчивой конъюнктуры. А критик должен ощущать свою огромную ответственность перед настоящим искусством, какое бы направление оно ни представляло, быть взвешенным в оценках и руководствоваться в своих высказываниях исключительно выработанным профессиональным чутьём и совестью.

¹ Рудницкий К. Человек из зрительного зала // Советская культура. 1982. 12 октября.

² Смелянский А.М. Оправдание профессии // К. Рудницкий. Театральные сюжеты. М., 1990.

³ Чекрыгин В.Н. — Пунину Н.Н. 29 декабря 1921 года // Н. Пунин. Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000. С. 145.

⁴ Турчин С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII—XIX веков. М., 1987. С. 3.

⁵ Троицкий Л. Литература и революция. М., 1923. С. 16.

⁶ Аймермахер К. Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932.

⁷ См.: Вопросы литературы. 1990. № 3. С. 179.

⁸ Авербах Л. Творческие пути пролетарской литературы // На литературном посту. 1927. № 10. С. 8.

⁹ Мацкин А. Портреты и наблюдения. М., 1973. С. 26.

¹⁰ Эрдман Н. 1932. Из коллекции Е.Г. Эткинда. — См.: Парад эпиграмм // Вопросы литературы. 1990. № 5. С. 27.

¹¹ Петров-Водкин К.С. Культурный вклад // Советское искусство. 1933. 20 мая.

¹² Куприн А. За форму против формализма // Советское искусство. 1933. 8 июня.

¹³ Тышлер А. О любви к картинам // Советское искусство. 1933. 20 мая.

¹⁴ Бескин О. О незаинтересованности эстетического суждения // Искусство. 1933. № 6. С. 65–76.

¹⁵ Костин В.И. Кто там шагает правой? // Панорама искусств-3. М., 1980.

¹⁶ Борщаговский А. Записки баловня судьбы. М., 1991.

¹⁷ Письмо Костина В.И. — Водоносу Е.И. 11 марта 1975. — См.: Водонос Е. Владимир Иванович Костин. Письма // Искусство в современном мире. Вып. 4. М., 2011. С. 198.

- ¹⁸ Каменский А. Из племени рыцарей // Московский художник. 1980. 6 июня.
- ¹⁹ Бернштейн Б. Декоративное искусство. 1988. № 3. С. 27.
- ²⁰ Коржавин Н. Гармония против безвременья (беседу вела Татьяна Бек) // Вопросы литературы. 1989. № 7. С. 175.
- ²¹ Новиков В. Поэтика рецензии // Литературное обозрение. 1978. № 7.
- ²² Мейланд В. Обтекаемость // Московский художник. 1978. 11 июля.
- ²³ Паперный З. Разделяя свою точку зрения... // Взгляд. М., 1988. С. 454-455.
- ²⁴ Минкин А. Не быть? // Современная драматургия. М., 1987. 2. С. 249.
- ²⁵ Чегодаева М. Что делать критику? // Московский художник. 1980. 6 июня.
- ²⁶ Гульченко В. Маски и лица // Театр. 1980. № 10. С. 129.
- ²⁷ Молок Ю. Между словом и изображением // Декоративное искусство. 1976. С. 31.
- ²⁸ Мейланд В. См.: Декоративное искусство. 1988. № 3. С. 26.
- ²⁹ Мочалов Л.В. — Водоносу Е.И. 2004. 12 сентября. Критик вспоминал, что «Ленинградская правда» превратила его «в главный громоотвод номенклатурного раздражения».
- ³⁰ Гладильщиков Ю. Дурацкая профессия // Литературная газета. 1991. 20 февраля.
- ³¹ Мочалов Л.В. — Водоносу Е.И. 2012. 14 декабря.
- ³² Пастернак Б. Несколько положений // Современник: сб. ст. о журналистике. № 1. М., 1922. С. 5.
- ³³ Бернштейн Б. О методологии критики // Декоративное искусство. 1977. № 5. С. 2.
- ³⁴ Мочалов Л.В. В поисках третьего пути // Северная Аврора. 2010. № 12. С. 182, 183.
- ³⁵ Мочалов Л.В. — Водоносу Е.И. 1912. 14 декабря.
- ³⁶ Лейбград С. См.: «Цирк Олимпия» (Самара). Вестник современного искусства. 1995. № 2. С. 4.
- ³⁷ Вольфинг. (Метнер Эмилий Карлович, философ, литератор, музыкальный критик).
- ³⁸ О музыкальной критике // Золотое руно. 1909. № 10. С. 46.

История поступления произведений мастеров «Союза молодёжи» в коллекцию Радищевского музея *

* Алексей Боголюбов — художник, просветитель, меценат.
XIV Боголюбовские чтения: материалы Всероссийской
научной конференции. Саратов, 2014.

История комплектования музейной коллекции произведений мастеров «Союза молодёжи» достаточно сложна в силу размытости стилистических границ этой петербургской группировки, постоянной изменчивости состава её участников, отсутствия хотя бы той относительной монолитности, которая отличала дягилевский «Мир искусства», «Голубую розу» или «Бубновый валет». Быть может, наиболее близким в этом отношении было «Московское товарищество художников», тоже отличавшееся широтой и неопределённостью стилистических предпочтений его экспонентов. Видимо, поэтому они оказались менее изученными в своей эволюции, а также в выраженности своих творческих исканий, принципов временной консолидации художников, составляющих, как МТХ, так и «Союз молодёжи». Подавляющее большинство молодых авангардистов, о которых пойдёт речь, соприкасались с объединением «Союз молодёжи» эпизодически и в основном в самом начале своего творческого пути. Многие из них практически в те же самые годы были участниками и других творческих группировок, а наиболее яркие мастера, исключая Ольгу Розанову и Павла Филонова, не играли в жизни «Союза молодёжи» не только определяющей, но и сколько-нибудь заметной роли, хотя почти все они периодически выступали на его выставках. Достаточно перечислить такие имена, как Кузьма Петров-Водкин, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Илья Машков, Пётр Кончаловский, Александр Куприн, Александр Шевченко, Алексей Грищенко, Владимир Татлин. Представляется, что именно их произведения придавали этим экспозициям выраженный авангардный характер и особую значительность.

Некоторые из них экспонировали свои произведения на выставках этого общества только один раз. Но это не умаляет значимости их участия в его деятельности. К примеру, выступление К.С. Петрова-Водкина на выставке в Риге, названной журналистами «Русский Сецессион». Молодой живописец показал там 24 работы, которые занимали в экспозиции отдельный зал. Среди них была и вызвавшая шумную полемику в русской прессе масштабная символично-аллегорическая композиция «Сон», на которую с избыточной и непримиримой горячностью ополчился Илья Репин, получивший достойный отпор со стороны Александра Бенуа и Леона Бакста. Именно с этой ожесточённой полемики и началась широкая известность Петрова-Водкина в художественных кругах страны. Если верить тогдашней прессе («Речь». 1910. 26 июля), отдельные помещения на выставке в Риге были предоставлены таким различным художникам, как Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Вольдемар Матвей, Дмитрий Митрохин, Пётр Львов. Одноразовым было участие в выставках «Союза молодёжи» и Петра Кончаловского, Натана Альтмана. Только на двух выставках экспонировали свои работы Александр Куприн и Александр Шевченко, Артур Фонвизин. Иные из них параллельно с экспозициями «Союза молодёжи» показывали свои произведения на выставках других художественных объединений. Не только «коренники» «Бубнового валета», но и тот же Казимир Малевич был участником экспозиций «Венка», «Союза молодёжи», «Бубнового валета», «Ослиного хвоста». А Михаил Ларионов и Давид Бурлюк и вовсе были участниками почти всех выставок 1900—1910-х годов.

Состав его изначально казался достаточно разнородным, как по стилистической направленности участников, так и по уровню их мастерства и масштабам дарования. Были среди них и художники, склонные к полемике, к теоретизированию о проблемах современного искусства: Волдемар Матвей, Алексей Грищенко, Эдуард Спандиков, Ольга Розанова, не говоря уже о Михаиле Матюшине, Павле Филонове или Казимире Малевиче. На страницах сборника объединения один из его духовных лидеров Волдемар Матвей достаточно откровенно декларировал необходимость полного разрыва с устоявшейся в столетиях и казавшейся незыблемой традицией изобразительного творчества, утверждая, «что если форма, линии, краски, рельеф, освещение освобождаются от науки, анатомии перспективы, то открывается целый мир новых линий, новых красок, новых форм, словом, мир новых красивых возможностей»¹. О том же, углубляя и конкретизируя эту мысль, писала два года спустя и Ольга Розанова: «Искусство живописи есть разложение готовых образов природы на заключённые в них отличительные свойства мировой материи и созидание иных; пути взаимоотношения этих свойств установлены личным отношением Творящего»². Почти по Велимиру Хлебникову из стихотворения «Бурлюк»: «Странная ломка миров живописных...» Освобождение от воссоздания кистью природных форм ради творческого пересоздания их путём свободного комбинирования первоэлементов, из которых они образованы.

Современный исследователь хлебниковского наследия, рассуждая о его драматической поэме «Взлом вселенной», проницательно заметил по поводу такого развешествления и реконструкции видимых и осязаемых форм: «Дело шло о жизни и смерти искусства вообще. И вопрос стоял не о путях его развития и совершенствования, но о коренном перевороте эстетики, об очищении её и возвращении к изначальной природе. Можно сказать, что в футуризме искусство выходило из себя, оставаясь самим собой»³. Объединяющей тенденцией молодёжного объединения объявлялось стремление к неперемому обновлению художественного языка, к разрыву с традициями не только передвижнического толка реализмом, но и преодолению импрессионизма, а также символизма, опирающегося на творческую эстетику модерна. Эта принципиальная устремлённость к поиску или изобретению небывалых дотоле средств выразительности насторожила даже такого вдумчивого и доброжелательного критика как А.А. Ростиславов, неоднократно откликавшегося на вернисажи и «вечера» «Союза молодёжи»: «Неужели новизна в искусстве такая простая вещь? Неужели она только в исканиях, а не в достижениях»? ⁴

Замечание, не потерявшее своей актуальности и сегодня. Следует оговориться, что за годы существования общества «Союз молодёжи» постоянное или эпизодическое участие в его деятельности принимали художники очень уж различного уровня профессиональной подготовки и масштаба дарования. Многие стали гордостью отечественного искусства, но оказалось и немало таких, которые были кратковременными спутниками выдающихся мастеров и не оставили сколько-нибудь заметного художественного наследия. Иные из них (одни вполне закономерно, другие явно несправедливо) надолго, если не навеки, затерялись в толще времени и в пространстве превратностей своей персональной судьбы. Но отечество наше — поистине «страна чудес»: чего только не случается в ней, какие только, казалось бы, навсегда утраченные сокровища не всплывали здесь на поверхность художественной жизни, волею прихотливого случая самым неожиданным образом, существенно обогащая и корректируя наши представления об историческом процессе в целом и художественном движении конкретной эпохи в частности.

Общество «Союз молодёжи» просуществовало не более пяти лет — с 1910 по 1914 включительно. Его основателями в конце 1909 года выступили супруги Михаил Матюшин и Елена Гуро, которые вскоре вышли из него, а вернулись лишь в конце 1912 года. Последняя выставка объединения закрылась уже 10 января 1914 года. Формально оно продолжало существовать. И после Февральской революции даже были предприняты попытки заметно активизировать его работу. Но стремление по-настоящему возродить его деятельность весной 1917 года не было реализовано. В конце марта 1917 года общее собрание постановило считать полноправными членами «Союза» ряд художников, в том числе Натана Альтмана, Юрия Анненкова, Василия Денисова, Ивана Пуни, Марка Шагала и ряд других. А в середине апреля того же года список этот ещё пополнился большой группой мастеров, среди которых были Лев Бруни, Пётр Митурич, Надежда Удальцова, Николай Тырса, Владимир Татлин, Роберт Фальк, Аристарх Лентулов, Александр Куприн, Казимир Малевич, Вера Пестель, Александра Экстер, Любовь Попова, Осип Цадкин, Александр Архипенко.

Судя же по каталогу Первой государственной свободной выставки произведений искусства в Петрограде уже в 1919 году некоторые из них (Натан Альтман, Эдуард Спандиков, Иван Пуни, Иосиф Школьник, Павел Филонов и Марк Шагал) выступали на ней именно как члены «Союза молодёжи». Поэтому стоит рассматривать и произведения, созданные в ранний советский период, но не позднее 1922 года, когда явственно обозначился конец периода «бури и натиска» отечественного художественного авангарда. Таким рубежным полотном в музейном собрании представляется машковский портрет художника и коллекционера Антона Борисовича Шимановского (1922), где осязаемые отзвуки бубнововалетских исканий подчинены традиционной натуралистической стилистике. Портрет этот поступил в 1945 году от Государственной закупочной комиссии. А собирательство произведений мастеров раннего русского авангарда началось в Радищевском музее задолго до того.

Уже в 1919-м по запросу тогдашнего директора Радищевского музея, талантливого живописца и графика Алексея Кравченко из Отдела изобразительных искусств Наркомпроса пришла значительная группа произведений мастеров современного отечественного искусства, в том числе и ряд полотен участников экспозиций общества художников «Союз молодёжи». Среди них характерные полотна Алексея Грищенко «Пейзаж» (1917) и Петра Кончаловского «Натюрморт» (1911). Оба они были участниками выставок «Бубнового валета», а Кончаловский его идеологом и председателем. С ними пришли и три графических листа Василия Денисова — автопортрет (рисунки углём) и две акварели «Шествие Вакха» и «На плотях». С этой поры и до самого конца 1920-х годов из Государственного музейного поступило подавляющее большинство произведений мастеров раннего русского авангарда, в той или иной мере связанных с обществом «Союз молодёжи». В 1925-м году — классические полотна Кончаловского «Кассис» и «Персики» (оба 1913), Лентулова «Старый замок

в Крыму. Алупка» (1916) и «Портрет художника Ивана Малютина» (1918), Машкова «Натюрморт» и «Вид Москвы. Мясницкий район» (оба 1912). Всё это наиболее значительные живописцы «Бубнового валета». Вместе с ними пришли также два эскиза костюмов кисти Александры Экстер к постановке Александром Таировым в Камерном театре шекспировской «Ромео и Джульетты» (1921).

Среди поступлений из ГМФ 1926 года прекрасная картина ещё одного из коренных бубново-валетцев — «Турецкие бани в Бахчисарае» (1915) Роберта Фалька, а также Картина Кузьмы Петрова-Водкина «Две девушки» (1915), более поздний вариант его знаменитой картины «Девушки на Волге» из собрания Третьяковской галереи. В 1927 году оттуда же поступили: живописный пейзаж Василия Денисова «На берегу реки Потылихи» (1904), большая пастель Ильи Машкова «Натурщица», графический «Пейзаж» Александра Шевченко, рисунок Марка Шагала «Раненый на носилках», акварель Владимира Татлина «Продавец флотских костюмов». В 1929 году из ГМФ пришла очередная партия работ русских живописцев начала XX столетия. Это превосходные картины бубнововалетцев Александра Куприна «Натюрморт с кактусом и конским черепом» (1917) — вариант одноимённой картины из собрания Русского музея, «Вид нового Иерусалима» (1917) Аристарха Лентулова, а также работы других левых живописцев: «Четыре квадрата» (1915) Казимира Малевича, «Беспредметное» (1916) Веры Пестель, «Натюрморт» (1919) Александра Шевченко и «Конструкция цветковых плоскостей» (1919) Александры Экстер, «Мужская фигура на лошади. Формалистический рисунок» Виктора Барта. В 1920-е годы пришли и полотна Давида Бурлюка и Натальи Гончаровой, которые ушли потом в собрание Вольского краеведческого музея. Этот процесс пополнения коллекции Радищевского музея полотнами авангардистов фактически завершился на несколько десятилетий в 1932 году, когда из собрания Третьяковской галереи было передано масштабное полотно Ильи Машкова «Интерьер» (1918). В 1930-е годы музей приобрёл из собрания М.М. и З.В. Еремеевых (Энгельс) и две виньетки к стихотворениям М.Ю. Лермонтова «Пир Асмодея» и «Воздушный корабль» Дмитрия Митрохина, созданные в первой половине 1910-х годов.

Почти три десятилетия ни одно произведение бывших участников «Союза молодёжи» в музейное собрание не поступало. И лишь в 1961 году в дар от проживавшей тогда в Саратове Раисы Михайловны Михайловой пришёл этюдного характера «Пейзаж» (1912) талантливого живописца, склонного к изменениям своей стилистики, но достаточно далёкого от наиболее дерзких авангардистских формальных экспериментов, Александра Гауша, написанный, судя по близкому мотиву другой картины этого автора из собрания Третьяковской галереи, в Англии. К сожалению, сведения о Р.М. Михайловной скудны. Приходится опираться на письмо её саратовской подруги Елены Пантелеймоновны Санниковой, матери моего приятеля студенческой поры одарённого живописца Александра Санникова. Оно получено мной 23 мая 2001 года уже из Перми, куда она в глубокой старости переехала с больным сыном к племяннице. Собственно, они познакомились и сдружились как раз благодаря интересу сына художника к картинам, рисункам, редким изданиям по искусству и репродукциям, которые хранились у Михайловой.

Раиса Михайловна Михайлова (урождённая Мельгунова) стала женой учёного-лесоведа Николая Александровича Михайлова, с которым познакомилась в Воронеже. В молодости она путешествовала по России и Европе. Всю жизнь увлечённо собирала открытки и фотографии памятников архитектуры. Какое-то время Раиса Михайловна жила в Петербурге, обучалась живописи в мастерской Яна Ционглинского, где сблизилась с новаторски ориентированной художественной молодёжью. Именно в его мастерской обучались многие художники, которые потом оказались в составе «Союза молодёжи». Особенно сдружилась она с Иосифом Школьником — одним из организаторов, деятельным участником, бессменным секретарём этого объединения, сыгравшим в его жизни очень заметную организационную роль. Он обычно приезжал на всё лето из Петербурга в лесной заповедник в Тульской губернии, где проживали супруги Михайловы по месту службы

мужа. Около лесной дачи был специальный домик-мастерская, именуемый на самодельной вывеске «Свободные художники», где вполне комфортно можно было рисовать и писать картины. Школьник нередко гостил до поздней осени. Скорее всего, это и было то самое Крюковское лесничество, виды которого вошли в его серию «Провинция», экспонированную им на пятой выставке «Союза молодёжи» (1913—1914). Вероятно, что какая-то часть музейных его пейзажей и натюр-мортов создана именно в этих местах.

Какую-то часть своей живописной, графической и книжной коллекции Раиса Михайловна Михайлова (Мельгунова) передала Санниковым. Именно у них я впервые увидел выпуски сборников «Союза молодёжи». Поэтому произведения, поступавшие в музей в разные годы от Санникова, имели один первоначальный адрес — коллекцию Р.М. Михайловой. Единственное исключение — подаренный Санниковым музею эффектный портрет Татьяны Барцевой (супруги философа Людвига Франка) кисти Александра Савинова, происходящий совсем из другого источника. Трудно сказать, все ли полотна и рисунки других художников этого круга (Татлина, Розановой, Малевича, Савелия, Шлейфера) достались ей от Иосифа Школьника или непосредственно от авторов. Вероятнее всего, она получила их именно от него. Во всяком случае, книга «Садок судей», осевшая в одной из частных библиотек Саратова и предположительно восходящая к тому же источнику, имеет дарственную надпись Казимира Малевича: «Иосифу Соломоновичу...» Но возможны и другие варианты.

В середине 1960-х годов пополнение музея работами бывших участников «Союза молодёжи» продолжилось. В 1964 году от Я.З. Файна пришёл рисунок Петрова-Водкина «Спящая» (портрет жены художника, 1913 ?). В 1966-м от Санникова поступила ранняя гуашь Казимира Малевича «Городок» (1910 ?). В том же году в дар от известного искусствоведа Петра Корнилова музей получил ещё весьма далёкий от авангардных устремлений жестковатый рисунок Константина Дыдышко «Голова старухи» (1907) и несколько экслибрисов Дмитрия Митрохина. Печатная графика Митрохина послереволюционной поры и самые поздние его миниатюрные рисунки поступали в музей, из питерских и саратовских, московских коллекций, начиная с 1920-х до 2013 года из различных частных коллекций, но всё это лежало за пределами оговоренной эпохи и авангардистской стилистики.

В 1967-м году по наводке В.И. Костина в музее оказалось несколько интересных полотен Аристарха Лентулова, укладывающихся в очерченные хронологические рамки: два сравнительно небольших пейзажа — «На пляже» (1909) и руинированный «Пейзаж. Скалы» (1913), спасённый реставраторами музея, а также две капитальные картины этого мастера — «Семейный портрет. Н.М. Щёкотов с женой» (1919) и «Пейзаж с жёлтыми воротами» (1920). Они приобретены у дочери художника Марианны Лентуловой.

В числе ближайших друзей-сподвижников Иосифа Школьника в «Союзе молодёжи», были Ольга Розанова, превосходный «Натюрморт» (1910-е), который поступил от Санникова в 1970 году. От него же три года спустя пришёл и «Городской пейзаж» (1909) и участника всех выставок «Союза молодёжи» Савелия Шлейфера. Художник в год создания картины путешествовал по Финляндии, заезжал и в Стокгольм. Мотив этот, возможно, навеян этой его поездкой. В том же 1970-м у А. Санникова музей приобрёл группу живописных работ 1910-х годов самого Школьника: «Осенний букет», несколько декорационный «Замок» и фовистский «Пейзаж с дорогой». А в 1973 году он подарил музею его красочный «Пейзаж с клумбой» того же периода. От него же пришли в тот год и несколько живописно-графических пейзажей этого мастера, а также два листа замечательного рисовальщика Петра Львова. «Портрет ребёнка» 1910 (с дарственной надписью автора И. Школьнику) и «Пейзаж с лодками». В музее ещё много графики этого мастера, поступивших в 1970—1980-е годы, но она вне оговоренных хронологических рамок рассматриваемого явления.

В 1971—1972 году у Ангилины Васильевны Щекин-Кротовой, вдовы Роберта Фалька, были закуплены два ранних полотна этого замечательного мастера: картина «Конотопские подёнщицы» (1912), оплаченная по инициативе музейных сотрудников саратовским учёным П.А. Шульгой, и приобретённый музеем «Автопортрет на фоне окна» (1916). В середине 1970-х от неё же привезён в Саратов «Пейзаж с парусной лодкой» (1912), оплаченный только в 1980-м году. Именно Щекин-Кротова инициировала покупку у вдовы художника Александра Куприна его раннего натюрморта «Цветы» (1916), поступившего в нашу коллекцию в 1974 году. А в 1976 году в составе закупленной для музея Министерством культуры РСФСР ленинградской коллекции Михаила Фёдоровича Глазунова в нашем собрании оказался «Осенний букет» Петра Кончаловского, с уже наметившимся уходом от ещё не изжитой «валетской» традиции, датированный сыном художника 1919 годом.

В 1971 году от художницы Зои Яковлевны Матвеевой-Мостовой, тесно связанной с обществом «Союз молодёжи», наряду с живописной работой середины 1920-х годов, пришла гуашь «Красная поляна» (видимо 1912 года). А в 1980-м от комиссии по наследию А.Т. Матвеева и Матвеевой-Мостовой поступило вместе с её четырьмя ранними картинами и этюдами — «Интерьер» (1900-е), «Кавказ. Красная поляна» (1913), «Хутор» (1910-е), «Роща с розовыми стволами» (1910-е) — и полотнами уже советского периода пришло и 27 графических листов 1910—1913 годов — рисунки (карандаш, уголь), акварели, пастели. В основном это отражение её поездок по Греции, Крыму, Кавказу. От комиссии по наследию Матвеевых поступили в 1980-м и ранние этюды, дружившего с ними Алексея Карёва «Сумерки» (1902) и «Дама в парке» (1913 ?).

Надо сказать, что саратовские музейщики до середины 1970-х смутно представляли себе творчество этого погибшего в блокаду художника-земляка, как, впрочем, и З.Я. Матвеевой-Мостовой. Когда я в 1970-м оказался в коллекции Рыбаковых, где оставалось ещё много было живописи, а особенно графики Карева, меня интересовали совсем иные имена: Валентин Серов, Константин Сомов, Александр Головин Зинаида Серебрякова, Алексей Явленский, Владимир Баранов-Росси-не, а на Кареве я не сразу остановился. Но к середине 1970-х работы Карева советского периода из этой коллекции уже оказались в музее. А в 1984-м музей приобрёл там же и раннюю его графику: акварель «Сосны», гуашь «Пейзаж с домом» и темперу «Деревья». В тот же год в собрании Ф.А. Чудновского был закуплен каревский этюд «Вечер» (темпера), а из коллекции другого ленинградца И.М. Эзраха поступили две графических работы: «Вокзал» (рисунок углем) Натальи Гончаровой и «Телега» (смешанная техника) Михаила Ларионова. И самые последние поступления: «Натюрморт» (конец 1910-х) — иллюминированный перовой рисунок Кузьмы Петрова-Водкина, приобретённый в 1985 году у художника Павла Басанова в 1988 году от него же пришёл «Этюд обнажённого натурщика», карандашный рисунок середины 1900-х годов. И наконец, в 1991 году от Росизопропаганды поступил «Набросок головы» к картине Петрова-Водкина «Играющие мальчики» (1911). Так сформировалась в пределах XX столетия подборка произведений художников, в той или иной степени связанных с деятельностью «Союза молодёжи».

¹ Марков В. (В.И. Матвей). Принципы нового искусства // Союз молодёжи. 1912. № 1. С. 10.

² Розанова О. Основы нового творчества и причины его непонимания // Союз молодёжи. 1913. № 3. С. 14.

³ Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. С. 117.

⁴ Ростиславов А.А. Выставка «Союза молодёжи» // Речь. 1913. 28 ноября.

Эпистолярный детектив... *

* XX век в зеркалах эпистолярия, дневников, мемуаров.
Фединские чтения. Вып. 6. Саратов: Наука, 2015.

Наше знакомство (сначала заочное) было случайным. Известного искусствоведа Бориса Давыдовича Суриса (1923—1991) знал по его публикациям, но почему-то был убеждён, что его уже нет в живых. И когда мой львовский корреспондент Григорий Островский в начале 1980-го попросил послать Сурису каталог музейной выставки В.А. Милашевского, я был весьма озадачен. Он развеял мои сомнения, прислав ленинградский адрес «покойного», которому каталог этот и был отослан. Завязалась оживлённая переписка, растянувшаяся на десятилетие. Поначалу она касалась творчества Милашевского, художественной жизни Саратова и обеих столиц; много внимания было уделено готовящемуся академическому каталогу собрания русской живописи музея. Сурис помог уточнить ряд биографических сведений о художниках рубежа XIX—XX столетий и выставочной истории отдельных картин. Но с середины января 1985 года и до его смерти большинство писем было посвящено проблемам творчества К.С. Петрова-Водкина.

Начало было положено ещё в предыдущем году моей просьбой уточнить время издания журнала «Солнце России», где была опубликована его картина «Две девушки» из собрания Радищевского музея. Сурис подтвердил, что журнал этот вышел поздней осенью 1916 года, указав также, что и каталог отражённой в журнале выставки подписан к изданию («дозволен военной цензурой») лишь 20 октября 1916 года, что укрепило мою уверенность в уточнении последовательности работы мастера над темой. Поблагодарив его за это уточнение и перечисление всех работ этого живописца в каталоге, я писал ему, что это подтвердило моё давнее предположение, что музейная картина вовсе не этюд или эскиз «Девушек на Волге» (1915) из Третьяковской галереи, а позднейшая и более продвинутая вариация той же темы: «Кстати, — писал я об участии художника на этой выставке, — всё это не этюды и не эскизы, как, очевидно, и наша работа. Убеждён, что наш вариант не до третьяковского, а после него. Уверенней и компоновка, и письмо».

Мимоходом затронул и тему, которая стала предметом дальнейшей переписки, высказав сомнение в верности датировки картины «Мать» (1915) из Русского музея, где в это время работал Сурис. *«По-прежнему уверен, что „Мать“ (1915, ГРМ) не могла быть сделана до 1917 года, а, быть может, до середины — конца 1920-х. Думаю, переписывалась она после датировки. Кадр не был скошенным (присмотритесь к левой стороне подоконника). Физиономии такой в 1915 он бы не сделал ей-ей. Образ в целом зреее всех его тогдашних работ. Это пришло в голову только сейчас (о выставках), а сомневаюсь в достоверности авторской подписи и датировке с 1966 года, с той самой выставки. И с какой стати её делают вариантом „Матери“ (1913, ГТГ), которая, кстати, тогда же и экспонировалась на „Мире искусства“».*

Понимаю, что вдали от подлинника, без технологической экспертизы, имея перед глазами худую репродукцию, воспалённое гриппом и бессонницей воображение, огромное желание поверить в предчувствие своё и т.п., можно нафантазировать многое. Жаль, что нет под рукой каталога ГРМ, но разрази меня гром, если она попала к вам в музей до 1928 года. <...> Вполне понимаю, что две-три архивные ссылки (на списки авторские и т.п.) могут обрушить плод моего воображения, но логика творчества КПВ за меня, а Водкин — картезианец и должен быть логичен. Что же касается даты собственноручной на самой картине — меня это не убеждает, ибо достаточно вспомнить, какие кренделя выделявал с подписными датировками его приятель Павел Кузнецов, чтобы не брать это в расчёт». (Письмо Е.И. Водоноса Б.Д. Сурису от 22 января 1985).

Сурис ответил деликатно, однако разочаровывающее: «*Благодарю Вас за обстоятельное водки-новедческое письмо. Многие соображения, высказанные Вами по поводу картины „Мать“ <...> безусловно резонны. Она, действительно, не очень вписывается в 1915 год. Совершенно не держится рядом с „Жаждающим воином“. Интерьер, окошко, кувшин. Сам женский образ. Цвет. Всё принципиально другое. Но что же делать? Существует презумпция авторской датировки, и чтоб её опровергнуть — надо иметь факты, а не ощущения. Картину я смотрел внимательно. Она писана тонким прозрачным красочным слоем, никаких признаков переписывания я не углядел. Просто кое-где сквозь живописный слой просвечивает предварительная композиционная намётка, сделанная бурными линиями. Угол стола справа, возможно, первоначально автором не предполагался, поскольку из-под скатерти действительно проглядывает намеченный сиеной или умброй нижний край подоконника. Но это не принципиально. Поступила картина в ГРМ — в 1936 году от автора. Вот и судите сами, что к чему. Всё же творческий путь художника, будь он хоть раскартезианец, подобно Козьме, никогда не являет собою образ равномерного прямолинейного движения...» (Сурис — Водоносу от 20 февраля 1985).*

Я не скрыл от Суриса ни разочарования его ответом, ни подспудной уверенности в своей правоте, ни отсутствия у меня доказательной её аргументации: «*Вы меня огорчили. Выходит, не мог он переписывать её. <...> Вам у подлинника, конечно, виднее, и презумпция авторской датировки — тоже не „хухры-мухры“, как ни скажет А. Вознесенский. Всё так. Но разрази меня гром, если она 1915 года! Я не очень приметлив к деталям, и верю своему ощущению общего. И оно восстаёт против ранней датировки. Не могло быть такой матери, такого ракурса, такого колорита. Да и детали ... Все они другой эпохи. Так? Мне трудно доказывать по мелочам и приметам, ибо не очень даётся конкретика. <...> Частности мне не очень интересны. <...> Вопреки здравому смыслу я уверен, что эта картина поздняя <...>.*

Моя статья о 4-х картинах с „Девушками“ подводит к идейно-стилевому обоснованию этого. Но что из этого следует, если технологический анализ рыкнет своё веское слово — 1915 г.? Может подпись проверить? Хотя именно она казалась мне всегда старой. И именно это заставило предположить уже в 1966-м возможность переписки всего холста. Но Вы говорите, что писано жидко и едва ли это возможно. И это мне приходило в голову. А всё же <...> Мне здесь это проверить невозможно, однако назовите мне выставки, на которых картина эта участвовала с 1915 по 1936. Как-никак, а 20 лет активной работы, годы славы, почёта, широких возможностей. И вещь не того разбора, чтоб не заметить её, не показать людям.

Думаю (уверен), что воспринималась художником как полуфабрикат и допекалась много <...> Я способен отнестись с беспощадной критичностью к своим идеям. Но 20 лет — не шутка. Здесь, действительно, что-то не то. Вы, Борис Давыдович, огромный для меня авторитет. И Костин, Сарабьянов, Поспелов, Мочалов, которого не знаю, лично, — цвет нашего искусствознания. <...> Всем Вам на 100% доверяю. Но своему ощущению пути художника, внутренней логики его шагов, чувств соотношения между работами разных этапов не могу не доверять. Что делать? На том стою. Ох, уж эта презумпция авторской датировки!» (Водонос — Сурису. Февраль 1985).

Спустя несколько дней, после того, как горестный мой ответ был в пути, я неожиданно получил машинопись внеочередного послания Суриса, которое поначалу меня ошеломило, а потом насторожило: заподозрил, что стал героем розыгрыша: «*Вы меня раззадорили своими разговорами про водкинскую „Мать“ 1915 года, и я стал внимательнее присматриваться к ней. А вчера случилось следующее. Был солнечный день, она оказалась совершенно особым образом освещена скользящим светом, и ... Как принято говорить, пелена спала с моих глаз. Невооружённым оком стало видно многое, чего, по-видимому, никто не замечал раньше, да и сам я не зафиксировал, когда смотрел пару дней назад. Тут же созвал коллег, мы толпились перед нею. И мнение было единодушным.*

Что же? А вот что. Картина, как Вы и предполагали, была когда-то переписана. Да не просто переписана, а кардинальнейшим образом (вопреки тому, что я сам утверждал в предыдущем письме). Сейчас на холсте — собственно две картины, одна поверх другой. Ранний нижний слой местами достаточно чётко просвечивает сквозь позднейший, верхний.

Справа от нынешней головы отчётливо проступает другая, записанная. Она была дана в трёх-четвертном повороте вправо и наклонена к ребёнку, точь-в-точь как в „Матери“ 1913 года; взгляд, как и там обращён к зрителю <...>. Отчётливо видны проступающие сквозь новый красочный слой общий абрис головы, косынка, лоб, брови, глаза, нос; на место рта пришёл сучёк доски, написанный поверх прежнего изображения. Стоит раз увидеть эту голову — и становится непонятным, как же её не замечал раньше, она ведь так отчётливо видна! <...>.

Второе, что становится ясным благодаря тому, что нижний красочный слой во многих местах сквозит сквозь негустой и неплотный верхний, это то, что первоначально фигура сидела на фоне открытого пейзажа, на зелёном пригорке с обширным голубым небом и просторными синими (очевидно холмистыми даями). А в избу она перемещена потом: интерьер написан поверх пейзажа! <...> Конечно, следовало бы подвергнуть картину технологическому анализу, рентгенографии и т.д. Не знаю, на каких началах в музее производятся подобного рода исследования, ещё ни разу с этим не сталкивался. Любопытно было бы их осуществить. Но если говорить о результатах чисто визуального пока обследования холста — всё вроде бы льёт воду, как видите, на мельницу Вашей концепции, подтверждая — по-моему весьма убедительно, — Ваши догадки, основывающиеся на суждениях чисто стилистического порядка».

Сурис привёл и несколько своих соображений: о странности содержимого киота для дореволюционной избы, (я об этом раздумывал и сам), о женском типе, напомнившем ему героиню картин «За самоваром» (1926) и «Девушку в красном платке» (1925) (у меня возникали иные аналогии с полотнами этой поры), о колорите, приближенном к картинам «Цыганки» (1926) (по наблюдению Л.Вс. Мочалова) и «Девушке в сарафане» (1928). Кстати, он замечает, что кувшин из интерьера картины «Мать» (1915 ?) встречается только в последней работе. Пришлось указать ему на ошибку: тот же кувшин есть и в ранней картине художника «Старухи» (1909).

Он привёл в данном письме и свою версию случившегося: в 1915-м мастер написал вариант-повторение своей картины «Мать» (1913). А в конце 1920-х кардинально изменил этот холст, создав не вариант ранней картины, а принципиально иное произведение. И завершая свои раздумья, добавил: *«Почему всё это произошло и почему при этом художник оставил в неприкосновенности старую дату — остаётся только гадать. Некоторые ответы, вероятно, удалось бы найти, порывшись в документах, а также путём технологических, в частности рентгенографических исследований. Кто бы этим занялся? Самому влезать не хочется. Поговорю с нашими музейскими — может, с кем-нибудь на пару. Жаль Вас для этого тут нету — Вы идеолог возможной находки, инициатор и вычисливший, как Леверье открытие Нептуна. Напишите поскорее, что Вы обо всём этом думаете».* (Сурис — Водоносу от 7 февраля 1985).

Естественно, очень хотелось поверить этому письму, но, памятуя о собственной интеллектуальной шкодливости, я укрепился в том, что это коллективный розыгрыш остроумных сотрудников отдела критики ГРМ. Особенно смутил меня Леверье с его Нептуном. Открыто написал об этом Сурису. Но зыбкая надежда на достоверность сообщения оставалась, и я изложил ему иную версию причин возможной переделки этого полотна: *«Мне кажется, что нижний („подспудный“ вариант) едва ли повторение „Матери“ 1913 г. или близкая вариация. Быть может, это один из вариантов 1913 г., тогда же отброшенный, ибо мастеру понадобился для композиции в пейзаже иной формат, более горизонтальный, успокаивающий, умиротворяющий, дающий больше выхода фону. Потом, когда удавшийся вариант прозвучал, ему зачем-то понадобилось (или захотелось) реализовать и этот. Отсюда, возможно, и версия о т.н. „варианте“, идущая, быть может, от автора или из бумаг. Ну, а затем случилось то, о чём пишете Вы, и давно уверяю себя и других я. Кстати, картина принципиально другая по всем статьям. Но подпись стоит на доске, а не на земле пейзажа. Вас это не смущает?»* (Письмо середины февраля 1985).

Увы, уже через несколько дней я был посрамлён: пришло из Москвы письмо от «флагмана нашего водкиноведения» (так Сурис называл В.И. Костина) по поводу этого Сурисовского письма.

Стало понятным, зачем Борис Давыдович печатал его, а не писал, как обычно, от руки. И было вполне очевидно, что уж почтенного Костина никто разыгрывать не станет. Письмо Костину, датированное Сурисом на оставленной себе машинописной копии 10 февраля, а вариант, посланный мне, помечен почему-то 5-м а не 7-м числом.

Пришлось извиняться за собственную легкомысленность и бестактность: *«„Смутили меня повышенной точностью описаний и какая-то гипертрофированная ясность зрения, схватывающего мельчайшие подробности, — оправдывался я, — мне это богом не дано, а потому так трудно в это поверить. А вот мистифицировать — дано, и я это готов предположить в каждом. Вы уж меня простите: выше себя не прыгнешь. Игровая ситуация столь привычна, что на сей раз я переиграл самого себя. Досадно и радостно разом. Но очень меня ошарашило в письме Вашем обилие диагностически очень существенных примет. Думаю, что теперь, коль скоро всё это — реальность, до осознанной атрибуции не так уж далеко. Костин одобрил мои соображения, рекомендуя «покопавшись ещё немного», сделать журнальную публикацию. Он „желает мне успеха в этом“, но ... „Но пока дата остаётся, поскольку переписка картины могла быть начата и в 1915 году“. И это после начального заявления: „Вы вполне справедливо сомневаетесь в дате — 1915 год...“»* (Письмо В.И. Костина от 16.02.1985 — Е.В.).

Ничего не пойму из этого всего. Почему датировать началом переписывания, а не концом его? Понимаю, что сохранить достаточно высокий коэффициент точности в определении конечной стадии (времени завершения) доработки нелегко, но это важно. Надо взвесить все факторы, затрудняющие датировку, и все, благоприятствующие ей. Набирается немало деталей (примет), из которых ни одна не обладает, правда, абсолютной суверенностью и самодостаточностью, но совокупностью своей чего-то стоят.

Думаю, что 1915 год остаётся от недоосмысленности семантики самого образа «Матери», представляющего иную семантическую систему, чем «Мать» (1913 г.) и «Девушки» (1915—1917 гг.). Во всяком случае — не ранее 1917 г., а точнее гораздо позже того. Интересно было бы проследить временные границы (рамки) варьирования им сходных элементов. Возможно, что биографические сведения уточнят и объяснят их — кувшин, домики и т.п.

«Ознакомившись с Вашей версией, я изложил Вам собственную, на мой взгляд, более вероятную. Но все эти чисто умозрительные „воскрешения“ ситуации, когда мысленно „проигрывается“ то или иное событие, которое вполне „могло бы быть“ в реальной жизни, не могут быть признаны вполне корректными. Ибо подобные реконструкции поневоле гипотетичны. Да, остаётся ещё чисто стилизованное ощущение, но, как верно заметили Вы, этого мало. Конечно, ощущение это появилось именно у меня не случайно: изучение закономерности творческого мышления мастера (пусть на другом материале) внушило мне это ощущение. <...> И ещё одно: когда немного вживаешься в своего «героя», появляется чувство его пути, закономерности каждого этапа.

Если смоделировать единый „текст“ всего его творческого наследия, как это делают тартуские мудрецы, то возникает некая (пусть весьма относительная!) последовательность „повествования“, где одна страница (картина) следует за другой, а не иначе. Оставление за нынешним вариантом „Матери“ (ГРМ) 1915 года заставляет предположить забегание вперёд и пяченье назад. А это не логично. Допускаю вероятность случайного, но почему же не позволить себе допустить и закономерное? Почему?!

Передатировка, если воспользоваться терминологией столпов семиотики, „уединообразивает текст, минимализирует случайность“ (В. Топоров). Повторяю, что „текстом“ именую здесь весь творческий путь. Если рассматривать всё сделанное КПК как некое динамическое единство, то незачем покушаться на его целостность. И разумнее усомниться в датировке, нежели в последовательности его поступи. Тем более, что всё увиденное Вами (и от Вас другими) буквально вопит об этом. <...> Ещё раз прошу: не сердитесь на меня. Я исправлюсь, если сумею. Буду стараться». (24 февраля 1985).

Сурис, понятно, обиделся. В переписке возникла некоторая пауза. Подозрение в розыгрыше показалось ему «страшноватым»: *«Нет, нет, если я Вам и жажду показать кузькину мать, то*

исключительно в прямом, а не переносном смысле — т.е. подойти вместе к холсту, постоять перед ним, поглазеть введливо, обменяться мыслями. Неужто Вам никак не смастерить приезд в Питер? Считаю это для Вас необходимым, равно как обязательным для Вас (именно для Вас) считаю доведение до публикационного финиша всей этой детективной истории». (Сурис — Водоносу от 9 марта 1985).

После этого он упорно пытался организовать технологическую экспертизу картины, но по разным причинам процесс этот не только тормозился и откладывался, но и вообще мог не состояться. Идея её передатировки стала постепенно угасать. Каждого уводили в сторону постоянные дела и заботы. Особенно отчётливо это проявилось в письме Суриса, отвечавшего на мой очередной запрос не о «Матери» Петрова-Водкина, а о его «Девушках»: *«Дорогой Ефим Исаакович! Вы — мастер остросюжетного жанра, именуемого в старину детективным. Считаю, что Вам давно пора перекалфицироваться, неплохая Агата Кристи из Вас бы наверняка получилась бы. А что! Детективный жанр на искусствоведческом материале! Ещё не заезжено».*

Он сетует на обстоятельства, тормозящие технологическую экспертизу картины. Вспоминает с некоторой горечью свою беседу с дотошным исследователем жизни и творчества мастера: *«Елена Николаевна Селизарова (она изрыла все водкинские архивы в связи с тем, что готовит водкинское письменное наследие к публикации) в доверительной беседе сказала мне, что с соображениями о передатировке она согласна, и даже можно подобрать, правда, не прямые, доводы творческого и психологического порядка, но, естественно, не высказала пламенного желания этими доводами поделиться».* (Сурис — Водоносу от 17 июня 1985).

Неожиданно оживил интерес В.И. Костин, приславший мне фразу из стенограммы творческого вечера художника в ЛОСХе в 1938 году: «Мать» 1915 года не существует, теперь она другая». Вырванная из контекста, она породила радужные упования: художник сам признал факт её переработки. Я запросил у Суриса контекст, ибо стенограмма хранилась в секторе рукописей Русского музея. Увы, присланный им текст породил серьёзные сомнения: было не очень ясно, идёт ли речь о картине «Мать» (1915 ?) или о новом образе матери уже советского периода, о современном восприятии его художником.

Но внимательно изучив весь текст, убедился, что речь шла именно о картине, ибо только в случае звучащего слова «картина» стенографистка заменяла его кавычками, как и время создания полотна давала не в словесном, а в цифровом их обозначении. И во всех рассуждениях о прежних полотнах Петров-Водкин речь вёл не о новом социальном типе, а о персонажах: художник мыслил не отвлечённо, а зримостями своих картин, показывая эволюцию образов от ранних вариантов к последующим. Сообщил об этом Борису Давыдовичу. Его это не очень убедило, но и не поколебало уверенности в верности гипотезы о вероятной передатировке.

«Что же касается Вашего письма, пришедшего сегодня, то оно чрезвычайно импонирует мне. Оставили ли Вы себе копию. Это же — почти готовая статья! Статья, которую Вы непременно должны написать и „предать тиснению“ — может, в журнале „Искусство“, может, в одном из овсянниковых сборников. <...> Пусть будет не статья-ответ, а статья-вопрос, статья-гипотеза (пардон). Она, такая статья, будет важна и интересна, ибо то, о чём так верно рассуждаете Вы, это ведь не о „Матери“ только, это вообще о Водкине, о каких-то ведущих, стержневых, подводных токах его творческой эволюции, это проникновение вглубь художника не сквозь внешние эмпирические факты, а сквозь тончайшую материю его творческой психологии, чем наше искусствоведение так редко и нерешительно занимается. Давайте пишите, право! Благословляю Вас на ратный подвиг — дело благое.

А я здесь попытаюсь всё же поверх всех барьеров пробиться к рентгену. Он — единственное, чего пока не хватает. Последняя пуговица, которую следовало бы застегнуть, чтобы иметь моральное право выходить к публике, если не с решением вопроса, то с его постановкой. Остальное — необходимое и достаточное — содержит в свёрнутом виде Ваше сегодняшнее письмо, если надо будет, верну

Вам его как конспект предстоящей статьи, которую — хочу верить — Вы сделаете». (Сурис — Водоносу от 20 января 1986).

А несколько дней спустя во внеочередном письме по совсем иному поводу, напоминая о письме предыдущем, он настойчиво повторяет: *«Очень бы хотел, чтобы вы взялись за то дело, о котором там говорилось. Вдохнуть бы в Вашу грудь необходимый для того кураж».* (Сурис — Водоносу от 25 января 1986). В течение нескольких лет он продолжал меня подбадривать, рисуя открывающиеся возможности публикации, не прекращая попыток добиться технологической экспертизы картины, и где-то в начале марта 1986-го появились надежды реализовать её. Руководитель отделом экспертизы Русского музея С.В. Римская Корсакова тоже заинтересовалась историей создания картины.

А вскоре Сурис отправил мне восторженный и слегка ироничный «отчёт» о предварительных результатах её технологического обследования: *«Позавчера обнюхивал петрово-водкинский холст, вертел его в руках, пробовал на зуб, разглядывал под 25-кратным микроскопом, смотрел в инфракрасных лучах — словом, проделывал такое, что бедняге-автору отродясь и не снилось. <...> Коротко, в двух словах говоря, получается следующее кино. В своё время КПВ взял какой-то старый холст, соскрёб его почти до грунта (во всяком случае, до полной неразличимости теперь, но нам он не интересен), повернул его на 90 градусов и написал на нём несколько укрупнено авторское повторение „Матери“ 1913 года (ГТГ). Следы старой живописи — на верхней кромке. Затем принялся переклеивать получившееся: обрезал холст справа и снизу (как мы и предполагали, кромки это показывают), перекрыл пейзаж дощатым интерьером, затем переписывал ещё и ещё; как я уже писал Вам, там на одной шее три головы, на одном холсте — не то 6, не то 7 слоёв живописи. Во всём этом — какому слою что принадлежит, в частности монограмма и дата — теперь по всем своим программам и разбирается Римская-Корсакова. <...> Обо всём вышеизложенном и спешу известить Вас, надеюсь, что Вам доставит такое же удовольствие, какое получил я и какое в некоторой степени сравнимо с тем случаем, когда у Дмитрия Ивановича Менделеева сложился его знаменитый пасьянс».* (Сурис — Водоносу, 13 августа 1986).

Борис Давыдович восторженно отзывался о работе Римской-Корсаковой и рекомендовал взять её соавтором в группу публикаторов этой гипотезы. К сожалению, я смог встретиться с ней лишь незадолго до моего выступления на конференции в Русском музее. Она подарила мне интересную рентгенограмму облика матери и сказала, что в данном случае предполагаемый временной диапазон слишком мал, чтобы технологическая экспертиза могла сказать решающее слово, — это дело искусствоведов. На моё предположение, что работа над картиной Русского музея началась ещё до варианта 1913 года из Третьяковской галереи, заметила, что история экспертизы свидетельствует: разного рода переделки обычно идут на первоначальном варианте.

Сурис мельком задел ещё одну тему: мой мимолётный разговор с сыном друга Петрова-Водкина Александра Савинова Глебом (тоже живописцем) о том, не могла ли дописываться эта картина у них на даче (в Песочках Новгородской области) в 1926 или 1927 году. Он меня не понял, полагая, что речь о картине из Третьяковки. Когда же всё прояснилось, заинтересованно отнёсся к этой проблеме: утверждая, что переделка картины могла идти и в Песочках, вспоминая письмо о ней Петрова-Водкина его отцу, утверждая, что «и пейзаж в окне, и сам интерьер скорее новгородские, чем волжские» <...>. Да и сам образ женщины не столь иконописно-волжский», опасаясь, что предыдущим письмом он меня «сбил с интересных исканий».

Естественно, что я похвастался этим Сурису: *«Как видите „языка“ я доставил и слегка „разговорил“.* И разведческий этот манёвр опять шёл по линии чистой интуиции: увидев в натуре (не в книге) савиновский портрет Глеба (1926), я тут же на выставке огорошил его вопросом о Водкине. <...> А дело в том, что в Глебовом портрете не только сучки на досках похожи, но и в самой интонации переключки с Водкиным 1925—1928 гг. и с нашей злополучной трёхголовой „маманей“. Это трудно объяснить, но совершенно очевидно глазу». (Водонос — Савинову от 21 июня 1986).

В ответ Борис Давыдович, собиравшийся на творческую дачу в Сенеж, написал несколько строк, предлагая ограничиться сказанным, опасаясь, что, высказав главное, добрейший Глеб Александрович начнёт дружески подыгрывать нам, заранее зная нашу позицию. *«Всё, что Вы пишете о сюжете „Савиновы — Петров Водкин“ чрезвычайно интересно и убедительно, но задержаться на этом и задуматься, „прокачать“ всё это — сейчас, простите, не в состоянии. <...> Не начал бы под давлением выкладывать не то, что действительно было, а то, что от него хочет услышать следователь».* (Сурис — Водоносу, 1 июля 1986).

Должно быть Сурис не получил моего ответного послания в Сенеж, ибо лишь после затянувшейся паузы он обратился ко мне с предложением, очень близким тому, с которым я обратился к нему: *«Как нам быть? Собирался, было, приступить к упорядочению наших петрово-водкинских дел, к координированию и сведению воедино усилий трёх дивизий, штурмующих традиционное укрепление (дивизия Водоноса, тяжёлая артиллерия Римской-Корсаковой и лёгкая кавалерия Суриса), как вдруг слёг. Сердце. Надолго ли — неясно. <...>*

Как Вы полагаете, каким должен был бы быть порядок наших действий? Исключена ли возможность Вашего приезда в Ленинград? Конечно, последнее (скажем, на неделю) было бы самым рациональным. А может быть, принять такой вариант: я высылаю Вам все Ваши письма, связанные с этой детективной историей, на их основе вы пишете костяк будущего-го очерка, так называемую „рыбу“, потом я присоединяю своё и римско-корсаковское, обобщаю всё это в меру своих сил и согласовываю (увы, посредством почты) получившееся между ленинградским и саратовским флангами операции. Как Вы на это смотрите?» (Сурис — Водоносу, 20 сентября 1986).

Потом наша переписка отчасти заглохла и больше касалась журнально-газетного чтения времени широко открывшейся гласности. Сурис хворал, тяжело болела жена. А сам он устранился от всего, чтобы успеть подготовить к изданию тома писем и дневников ленинградских художников — фронтовиков и блокадников. Но периодически он пытался вдохнуть в меня этот самый «кураж». После долгого перерыва он вновь возвращается к этому: *«Неужели Вы решили махнуть рукой на петрово-водкинскую „Мать“? Не хотите продолжить и завершить то, что так заманчиво было начато? Вновь и вновь возвращаюсь к этому в надежде как-то Вас подзажечь былым интересом. Ведь важное дело, и на добрых 75% было уже сделано».* (Сурис — Водоносу, 30 сентября 1989).

Именно благодаря его настойчивым и подстёгивающим призывам я всё-таки собрался оформить свои размышления о судьбе этой картины К.С. Петрова-Водкина, а затем опять же по его инициативе выступить (вне программы) на конференции в Русском музее. Доклад мой был встречен с интересом и одобрением. Единственным возражающим неожиданно оказалась потенциальный его соавтор Е.Н. Селизарова, которой темпераментно и очень аргументировано возразил Л.В. Мочалов, избавив меня от необходимости самому вступить в развёрнутую полемику. Доклад был опубликован в сборнике научных трудов Русского музея. Публикация получила осторожное подтверждение двух столичных исследователей и странноватую, чтоб не сказать точнее, попытку опровержения от автора из «родных Пенатов» мастера, Хвалынска.

Я и сейчас уверен, что, если рассматривать всё созданное художником как динамическое целое, то надо ли покушаться на эту его целостность? Не разумнее ли усомниться в датировке картины, нежели в последовательности поступи художника? Тем более что передатировка находится в согласии со всей совокупностью частных наблюдений, касающихся как образного строя картины, так и сопоставительных «притяжений» и «отталкиваний» с полотнами 1910-х и 1920-х годов. Абсолютизировать значение каждого из них, конечно же, нельзя, но совокупностью своей они подводят к необходимости пересмотра традиционной датировки. Технологический анализ, включенный в общую цепь доказательств, даёт некоторые объективные аргументы в пользу этой гипотезы. И немногие литературные источники в свете указанных фактов тоже становятся подспорьем в передатировке.

Такова реальность. Она требует осмысления, ибо гипотетическую возможность опасно принимать за утверждённую истину. Не следует, однако, забывать, что гипотеза — «рабочая модель истины», один из вероятных путей к ней. Во всяком случае, путь более обоснованный, чем автоматическое следование авторской датировке, утверждённой многократным повторением авторитетнейших наших исследователей. Гипотеза требует обсуждения. Не исключено, что найдутся какие-то аргументы, отвергающие её. Что ж?! Давно замечено, «что и отрицательный результат исследования — тоже положительный результат. Ибо он закрывает ложные пути, развеивает необоснованные сомнения и тем самым опять-таки приближает к истине».

Борис Давыдович в ноябре 1991 года ушёл из жизни. В его лице судьба подарила мне взыскательного и доброжелательного соратника по общему нашему делу. Он был много старше, гораздо эрудированнее и опытнее, но не смотрел на младшего коллегу свысока и, отстаивая свою точку зрения на ту или иную проблему, уважительно прислушивался к противоположной, если она была аргументированной. Его подсказки и советы свидетельствовали о действительной заинтересованности моей работой, они шли изнутри, от самой сути обсуждаемой проблемы, а не скользили, как это нередко случается, по поверхности. Его письма всегда были настоящими письмами, а не пустыми отписками. При всём их лаконизме они были насыщены информацией и побуждали к размышлениям. Именно такая атмосфера обоюдно заинтересованной, иронически-подначливой переписки рождала азарт и упорство в поиске новых аргументов, а судьба, как порою случается, подыграла ищущим.

К.С. Петров-Водкин: от образа матери к образу Мадонны и обратно... *

*** Вечные сюжеты и образы в литературе
и искусстве русского модернизма. М.: Индрик, 2015.**

Кузьма Петров-Водкин выступил как мастер, художественные идеи и образный язык которого поражали ошеломляющей новизной. Естественная связь с предшествующими поколениями русских живописцев казалась вызывающе прерванной, а логика творческой преемственности необъяснимой. Многие и не заметили поначалу глубокой традиционности его художественной культуры. Заветы мастеров, весьма отдаленных во времени, оказались ближе всего его собственным поискам. Обвиняемый в «незнании родства», он был выпестован на живописных открытиях, которые стали поистине классическими.

Вдумчивое изучение творческих решений больших мастеров прошлого обогатило изобразительный язык Петрова-Водкина. Но синтезируя заимствованные элементы, он не повторяет предшественников, а следует принципам их искусства. В горниле его самобытного таланта они дают органичный сплав ещё неизвестного качества. И яркое тому свидетельство — лучшие его полотна середины 1910-х гг. Это были поворотные годы в судьбе художника, время напряжённых раздумий и настойчивых поисков современного монументального образа, изучения закономерностей связи пространства и формы, окончательного сложения своей колористической системы.

Петрова-Водкина называли «фресковым живописцем». Его искания лежат в сфере, где бытовое перерастает в бытийное. Если ренессансные мастера использовали торжественность евангельского предания как повод для создания светской картины, то он добивался возвышенной интерпретации повседневного. Именно в 1910-е гг. начались осознанные поиски личного монументального стиля

с выраженной опорой на стилистику иконы и фрески как способа подключиться к национальной художественной традиции.

В русле этих поисков — его картина «Мать» (1913, ГТГ) и цикл полотен, открываемый «Девушками на Волге» (1915, ГТГ). Вариации этой темы — «Две девушки» (1915) из Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева, монументализированный вариант саратовской картины — «Две» (1917) из Псковского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, а также объединившее обе эти темы полотно «Утро. Купальщицы» (1917, ГРМ), где иллюзорно трактованная молодая мать ведёт к воде малыша, а на фоне опять возникают образы девушек, близкие саратовскому варианту.

«Архаист-новатор», если воспользоваться терминологией Юрия Тынянова, этот живописец с настроенностью воспринимался как приверженцами традиционной стилистики, так и представителями радикального авангарда. Он стоит особняком в общем потоке тогдашней отечественной живописи. Решительный поворот к национальной тематике в начале 1910-х гг., программно обозначенный картиной «Купание красного коня», в основном реализуется им в цикле крестьянских девушек и в обширной, растянувшейся на десятилетия сюите, посвящённой материнству. Соответственно и стилистика его полотен претерпевает в эти годы существенные изменения.

«Эти картины — в отличие от некоторых ранних, где мечта художника устремлялась за отвлечённым и придуманным, — можно назвать мечтой о реальном. Визионерство Петрова-Водкина обретает плодородную почву в знакомом и кровно родном», — утверждал Л.В. Мочалов, отметивший и устремлённость мастера к художественному обобщению родной земли: «синтезируя свои впечатления, он выводит тип красоты и её пейзажа, и её людей»¹.

Вдумчивые интерпретаторы наследия мастера отмечали не только его стремление к выраженной сакрализации образов матери, но и нарастающее с годами их обытовление, укоренение в жизненной конкретике при сохранявшихся усилиях придать ореол святости материнству как таковому, отчего и появились параллельные названия его полотен: «Пролетарская мадонна» или «Крестьянская мадонна». Справедливо писали, что в стилистике этих образов материнства ощущимо не только воздействие творчества А.Г. Венецианова или древнерусской иконописи, но также искусства мастеров раннего итальянского Возрождения.

Эволюция этого мотива шла неспешно, но целенаправленно и последовательно. От вполне конкретного, натурно достоверного портрета своей матери, написанного в 1909 г. в Хвалынске, до обобщающего образа в картине «Мать» (1913), где изображена миловидная молодая женщина с младенцем на фоне зеленеющих хвалынских холмов, прошло несколько лет. Последняя из названных работ стала формулой материнства в его творчестве, будучи повторенной (в сильно уменьшенном размере) в фонах картин «Полдень. Лето» (1917, ГРМ).

Был ещё образ матери в картине «Утро. Купальщицы» (1917, ГРМ), достаточно обмирщённый, а богородичную ассоциацию («Это мать-отроковица, Богородица дева», по слову исследователей)² он получает наплывом фона — иконно стилизованной девушки в ярко-красной юбке, наиболее близкой одной из героинь картины «Две девушки». Почти по Б.Л. Пастернаку: «образ входит в образ»³. Акцентированный стык двух образов обогащает семантику целого, переводит её в другой регистр. Те же авторы пишут, что сцена эта «воспринимается, как ритуальное действие, напоминая об обряде крещения, но в этом действе сохраняется свежесть простого чувства»⁴.

Сознательно пропущена ещё одна картина — та знаменитая «Крестьянская мадонна», которая традиционно относится, согласно авторской датировке, к 1915 г., считаясь одним из шедевров его творчества дореволюционной поры («Мать»; 1915 [? — Е.В.], ГРМ). Блистательную и глубоко поэтичную оценку дал ей Мочалов. Подчеркивая, что мотив её, «казалось бы, чисто бытовой, почти натурный», он писал, что натура здесь «пристально изучена художником, но «возвышена», переведена в план, ничего общего не имеющий с прозаической иллюзорностью». И завершил присталь-

ный анализ картины смелым утверждением: «Её затаённая, согретая личным чувством патетика убедительнее несколько декламационного пафоса „Красного коня“»⁵.

Г.Г. Поспелов и М.А. Реформатская, отмечая большую, нежели в иных полотнах, «реальность женского образа» в «Матери» 1913 г., подчеркивали, что в «Матери» (1915) «тот же образ становится ещё конкретнее и жизненней», а затем утверждали, что «в дальнейшем этот облик всё сильнее „прорастает“ живыми впечатлениями»⁶. Они же писали, что этот тип трактовки стал преобладающим, указав на цепочку полотен уже советского периода, вплоть до картины «1919 год. Тревога» (1934, ГРМ).

Раньше них те же черты этой картины отмечал В.И. Костин: «Она обладала качествами, мало ценимыми критикой того времени, — демократизмом содержания и реализмом формы, и потому была ею обойдена»⁷. Удивительно, что он не задумался, почему же она не была замечена и советской критикой, столь расположенной к демократизму и реализму. О ней не упоминает Н.Н. Пунин в своей статье о художнике 1932 г.⁸ Умалчивает о ней Ю. Лебедева в пространном очерке о его творческом пути, опубликованном в 1935 году⁹. Не заметила её и А.С. Галушкина в первой монографии о художнике, вышедшей 1936 году, то есть в год, когда картина была впервые показана на персональной выставке произведений мастера, откуда и поступила в собрание Русского музея¹⁰.

Высокую оценку дал этому полотну полвека спустя Ю.А. Русаков. Тщательно анализируя типаж, композицию, колорит, отобранные приметы быта, он акцентировал его особую значимость в творчестве живописца: «Мастерски сливается он в такой картине, как „Мать“ 1915 года, конкретность изображения, подкреплённую скупыми бытовыми подробностями, меткой характеристикой движения, и философскую отвлечённость образа, поднимающегося в своей нравственной и живописной красоте до уровня значительнейших явлений мирового искусства»¹¹.

Не кажется ли странной повальная слепота критики, так и не обратившей внимания на такой шедевр при жизни художника? И была ли на то причина? Об этом я задумался довольно поздно. Выступая с докладом на конференции о творчестве Петрова-Водкина, проходившей в декабре 1966 г. в ГТГ прямо в залах его грандиозной персональной выставки, обратил внимание, что картина «Мать» (1915 [?? — Е.В.]) смотрится чужеродной в окружении полотен этого года. И образно, и стилистически она ближе его картинам сходной тематики 1920—1930-х гг.

Почти два десятилетия спустя в переписке с Б.Д. Сурисом мимоходом затронул эту проблему. Согласившись с некоторыми моими резонами, он сослался на презумпцию авторской датировки, запечатлённой художником на поверхности холста. В её подлинности и я не сомневался, а потому предположил позднейшую существенную переработку картины. Сурис довольно обстоятельно отверг такую возможность. Убеждённый в своей правоте, я задумался о других аргументах. Тогда-то и выяснилось, что картина впервые экспонировалась на персональной выставке живописца в 1936 г. и в том же году поступила от него в ГРМ. «Слепота» критиков стала понятней, а идея затянувшейся доработки более очевидной. О чём и сообщил Сурису.

Но не успело это письмо достичь адресата, как от него пришло машинописное послание с подробным описанием случившегося «чуда»: он и его коллеги при особых условиях освещения неожиданно заметили проступающую записанную художником голову «матери». Укрывистость краски с годами ослабла, стали проступать и детали пейзажа, поверх которого написан дощатый интерьер комнаты. Описание увиденного было столь подробным, а тон столь восторженным, что я заподозрил розыгрыш, о чём и написал Сурису. Но вскоре пришло письмо от Костина, рекомендовавшего поскорее опубликовать это, как он называл, «открытие». Стало понятным, зачем Сурис печатал письмо — копия предназначалась Костину.

Потянулись месяцы ожидания технологического исследования. Теряя надежду на его осуществимость, Сурис в письме от 20 января 1986 г. настаивал на подготовке мною публикации: «Пусть будет не статья-ответ, а статья-вопрос, статья-гипотеза (пардон). Она, такая статья, будет важна

и интересна, ибо то, о чём так верно рассуждаете Вы, это ведь не о „Матери“ только, это вообще о Водкине, о каких-то ведущих, стержневых, подводных токах его творческой эволюции, это проникновение вглубь художника не сквозь внешние эмпирические факты, а сквозь тончайшую материю его творческой психологии, чем наше искусствознание так редко и нерешительно занимается»¹².

Летом того же года экспертиза состоялась, и результаты её превзошли мои ожидания: изменён формат холста, шесть или семь слоев живописи, подпись с датировкой лежит не в последнем слое, записаны в поисках нужного облика, под записью оказались две головы. Снимок рентгенограммы подарила мне автор технологического исследования С.В. Римская-Корсакова. Она утверждала, что предполагаемый временной диапазон слишком мал, чтобы эксперты могли сказать решающее слово, — это дело искусствоведов.

На моё предположение, что работа над этой картиной началась ещё до варианта 1913 г., заметила, что история экспертизы свидетельствует: разного рода переделки обычно идут на первоначальном варианте. По инициативе Суриса с сообщением о передатировке картины я выступил на конференции. Оно опубликовано в сборнике научных трудов Русского музея¹³.

С этого времени уверенность в необходимости уточнить время окончательного завершения работы над картиной только окрепла. Ибо, если рассматривать всё созданное художником как динамическое целое, то надо ли покушаться на эту его целостность? Не разумнее ли усомниться в авторской датировке картины, нежели в последовательности его поступи? Тем более что это находится в согласии со всей совокупностью частных наблюдений, касающихся как образного строя картины, так и сопоставительных «притяжений» и «отталкиваний» с полотнами 1910-х и 1920–1930-х гг. Абсолютизировать значение каждого из них, конечно же, нельзя, но совокупностью своей они подводят к необходимости пересмотра традиционной датировки. Технологический анализ, включённый в общую цепь доказательств, даёт объективные аргументы в пользу этой гипотезы. И немногие литературные источники тоже становятся подспорьем в передатировке.

Подобный анализ следовало бы проделать в отношении ещё одной картины Петрова-Водкина из собрания Русского музея, датированной 1914–1915 гг. Ситуация в этом случае в чём-то проще, а в чём-то и сложнее: она была репродуцирована с такой датировкой в журнале «Аполлон» № 3 за 1915 г. — это работа «Богоматерь Умиление злых сердец». Стало быть, её существование уже в тот период неоспоримо. Смушает только одно обстоятельство: если центральный образ Богоматери в сегодняшнем виде этой картины близок, почти идентичен изображению из журнала, то фон изменился радикально: склонённых к ней ангелов заменили слева — фигурка Матери с Младенцем, а справа — распятие. Впервые обратил на это внимание в декабре 1968 г., посетив в Ленинграде коллекцию семьи Б.Н. Окунева. Поначалу подумалось, что это вариант репродуцированной картины, созданный позднее. Никаких упоминаний о подобном за эти десятилетия не появилось, как и о месте хранения раннего варианта. Остаётся предположить позднейшую его переработку с существенным изменением отдельных компонентов общего визуального образа, понадобившуюся художнику для обновления семантики образа.

Ибо всякая трансформация имеет свою причину, говорит о важном приращении смысла, о стремлении к актуализации мотива, о намерении заострить его базовый эмоциональный настрой. Она рождена какой-то насущной потребностью. Тем более что новые персонажи (и Мать с Младенцем, и распятие), казалось бы, не столь близки по своей гармонической сочетаемости к образу Богоматери, как прежние, вызванные произвольно самой «памятью жанра». А здесь художник явно стремится усилить смысловую слитность целого даже в ущерб композиционному единству.

Установление самого факта изменения картины не составляет труда, и странно, что никто не обратил на это внимания. А вот интерпретация его мотивов сложнее: одной логической убедительности недостаточно. Пока нет фактов, имеющих непреложную доказательную силу. И находясь на

зыбкой почве догадок и предположений, необходимо рассмотреть все косвенные аргументы. Надо попытаться понять роль эмоционального импульса и осмысления реалий эпохи в смене как будто второстепенных персонажей фона, заметно меняющих восприятие произведения в целом.

Уверен, что сдвиг семантических акцентов здесь не случаен: это вполне осмысленный творческий ход мастера, всегда озабоченного актуальной и вечностной содержательностью своих полотен. Сдвиг, как-то конкретизирующий и углубляющий прикреплённость к реалиям жизни. Попытка ответить на чудовищные коллизии разразившейся мировой бойни и последовавшего за ней кровавого гражданского разлада. Способ передать свое отношение к вызовам жестокого времени.

Сформулировать на языке понятий сущность эмоции, рождаемой визуальным образом, не так уж и просто. Но и земное материнство, и голгофский мотив — наглядные и вполне убедительные символы, вовсе не требующие развёрнутых пояснений. Действующие сами собой, без вербального раскрытия. Смысловывявляющий их потенциал был хорошо известен художнику.

В знаковой его картине «1918 год в Петрограде» (1920, ГТГ), именуемой «Петроградская мадонна», исследователю видится «как бы новый извод образа Богородицы»¹⁴.

В обновлённой «Богоматери Умилении», уже трансформированной сменой персонажей второго плана, происходит своеобразное «обмирщение» образа, не ведущее при этом к его десакрализации. Образ целого как бы осовременивается, нисколько не теряя своей изначальной надвременной духовности.

Семантическая насыщенность полотен Петрова-Водкина всегда велика, и случайностей в них нет. Время этих изменений, рождённых горестными раздумьями о реалиях тревожной эпохи, лежит, на мой взгляд, между 1918 и 1922 гг. Потому что в эту пору в творчестве художника особенно актуальной становится потребность в осовремененной трактовке вечной темы материнства. И напротив — выявление вечностного аспекта в решении характерных мотивов трагически обострившейся жизни родной страны.

¹ Мочалов Л.В. Петров-Водкин. Мастера мировой живописи. Л., 1971. С. 11.

² Поспелов Г.Г. Реформатская М.А. Творчество Петрова-Водкина 1910-х годов. Судьба монументальной картины // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978. С. 140.

³ Пастернак Борис. «Мне хочется домой в огромность...» // Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965. С. 344.

⁴ Поспелов Г.Г. Реформатская М.А. Творчество Петрова-Водкина 1910-х годов. Судьба монументальной картины // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978. С. 14.

⁵ Мочалов Л.В. Петров-Водкин. Мастера мировой живописи. Л., 1971. С. 11.

⁶ Поспелов Г.Г. Реформатская М.А. Творчество Петрова-Водкина 1910-х годов. Судьба монументальной картины // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978. С. 141.

⁷ Костин В.И. К.С. Петров-Водкин. М., 1966. С. 56.

⁸ Пунин Н.Н. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин // Н.Н. Пунин. Русское и советское искусство. М., 1976. С. 211–219.

⁹ Лебедева Ю. К.С. Петров-Водкин // Искусство. 1935. № 6. С. 55–86.

¹⁰ Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. М., 1936.

¹¹ Русаков Ю.А. Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. Л., 1986. С. 89.

¹² Сурис Б.Д. Письмо Е.И. Водносу от 20 января 1986 г. Хранится у адресата.

¹³ Воднос Е.И. К вопросу о передатировке картины К.С. Петрова-Водкина «Мать» из собрания Государственного Русского музея // Страницы истории отечественного искусства. Вторая половина XIX — начало XX века: Сб. ГРМ. Вып. 2. СПб., 1993. С. 90–97.

¹⁴ Чайковская В. В защиту живописной изобразительности. Неприятельные заметки // Собрание. 2014. № 2. С. 54.

**Искусство Саратова
в эпоху «Великого перелома» (1927—1932).
Искусство и власть ***

*** Материалы международной конференции 1915 года. Саратов, 2016.**

Чтобы отчётливо представить себе взаимоотношения искусства и власти в Саратове эпохи так называемого «Великого перелома» на рубеже 1920—1930-х годов, необходимо внимательнее приглядеться к тому, как складывались они в столицах и в провинции буквально с самых первых дней послеоктябрьской эпохи и всего послереволюционного десятилетия. Увеличивающаяся временная дистанция затемняет восприятие тогдашних событий, которые каждый трактует, исходя от персональных психологических и идеологических установок, то есть произвольно, часто с полярных позиций. И только накопление реальных фактов может приблизить к истине.

Представление об этой тревожной, чреватой противоречивыми возможностями, эпохе, широко бытовавшее в 1960—1990-е годы, оказалось не только одномерным, но и весьма поверхностным. С одной стороны, в пору Хрущёвской «оттепели» его зачастую формировали в своих воспоминаниях уцелевшие оптимисты 1920-х годов, а с другой — в эпоху перестройки и гласности — слишком уж яростные обличители в русле дозволенной и поощряемой беспощадной критики тоталитарного режима. Подобные подходы, заметно упрощающие общую картину, требуют внимательного пересмотра и существенных уточнений. Только узость исторического кругозора, провалы общественной памяти допускают одномерную трактовку событий и явлений. Чтобы взвешенно судить об эпохе, надо бы увидеть её целостно, понять её движущие силы, её внутренние противоречия, честно оценить, что ею утрачено, а что создано, без шаблонных контрастных оценок, а с трезвым восприятием оставленного ею последующим поколениям. Александр Морозов в книге «Конец утопии» справедливо возражал против безудержной идеализации, якобы абсолютно свободных 1920-х годов, призывая к толерантному рассмотрению духовной атмосферы 1930-х. Он ничуть не идеализировал последнюю, отдавая себе отчёт в том, что не только политическое, но и творческое инакомыслие было тогда чревато репрессиями.

Под напором накопленных за последние десятилетия фактов картина реального художественного процесса того периода видится существенно иной: очевиднее стала многослойность творческого сознания 1920-х годов, а также разнородность зрительских реакций на те или иные стилистические тенденции. Не только на авангард, бывший до 1922 на гребне волны, но и на академическую или передвижническую стилистику, на разные промежуточные искания между авангардом и традиционным искусством — импрессионизм, символизм, экспрессионизм, неоклассику. Справедливо замечено: «Вы ничего не найдёте в прошедшей эпохе, кроме того, что она вам сама оставила. Вы из этого-то поймёте не всё»¹. Всего мы, быть может, и не поймём до конца никогда, но относительное осмысление сути происходящих тогда процессов в искусстве может возникнуть при внимательном рассмотрении их в контексте социально-политических реалий этой поры, а также тех сдвигов в массовом сознании общества, которые произошли за послереволюционное десятилетие. Безусловно, необходимо при этом учитывать целенаправленное воздействие крепнущей тоталитарной власти, настойчиво стремящейся использовать искусство в собственных целях.

Не менее справедливо и другое замечание: «Мы можем знать все факты, и всё равно стопроцентно точно восстановить психологию и мировосприятие человека другого, даже близкого нам

времени, не можем»². А психология потенциального зрителя за это десятилетие заметно изменилась, как и его восприятие произведений всех видов искусства. А особенно изобразительного, где ещё в предреволюционную пору гораздо стремительнее и безогляднее развивались обновительные тенденции, опережая в этом отношении другие виды отечественного искусства и оказывая на них активное воздействие. В эти годы зрительская аудитория весьма расширилась, но искушенность восприятия едва не в большей мере понизилась. Ибо заметно изменился состав интеллигенции — основного потребителя искусства. В первые же месяцы после Октябрьского переворота с большевиками охотно сотрудничали лишь представители отечественного авангарда. Руководство партии, узурпировавшей государственную власть, отдавало себе отчёт в том, что левизна художественная не адекватна левизне политической. Но на первых порах в силу необходимости использовало неистовую энергию новаторов, охотно помогавших разрушению прежних представлений и ценностей, мечтающих о радикальной перестройке старого жизненного уклада, о созидании невиданных доселе форм революционного быта.

Однако очень скоро кратковременный альянс власти с авангардистами распался: их искусство трудно было использовать в сугубо пропагандистских целях, в чём была особенно заинтересована власть. Распался по причине непонятности левого художества массам. А со временем на контакт с большевиками пошло немало мастеров искусства, далёких от сугубо авангардной стилистики. Достаточно укрепившись, большевики уже не нуждались в неременном сотрудничестве именно с авангардистами. Всё внезапно обернулось против «левых» художников — и утвердившаяся власть, и широкий зритель. Были и собственно творческие причины: художник, следующий традициям авангарда, уже в силу самой этой традиционности авангардистом быть не мог: его искусство — лишь стилизация бунтарского, рушащего любые традиции духа — не более того. К тому же после Гражданской войны, а особенно с введением нэпа, разрушительный пафос революции заметно умерялся попытками налаживания мирной жизни.

«Гибель авангарда была столь же естественной, как смерть рыбы, вытащенной из воды: как только государство перекрыло революционную струю, он задохнулся в безвоздушной атмосфере новой эпохи», — считал И. Голомшток³. Даже временное отступление от утопических иллюзий революционной волны подорвало его идейно-эстетическую основу. Государство прекратило и финансирование авангардных экспериментов. А исчезновение частного собирательства, подорванное ещё в пору «военного коммунизма», лишало левых художников жизненной перспективы. Современные исследователи справедливо говорят о социальном крахе авангардного менталитета к рубежу 1920—1930-х годов.

Смена основных потребителей искусства потребовала его упрощения приспособления к их вкусам и запросам. Реалистическая направленность творческих исканий к середине 1920-х годов стала преобладающей. Н. Пунин ещё в 1919 году не зря предупреждал: «От супрематизма нет хода. Это замкнутый концентр, к которому сошлись все пути мировой живописи, чтобы здесь умереть»⁴. Это же констатировал и Я. Тугендхольд: «Назрела потребность в искусстве образном, изобразительном, что и привело к кризису беспредметности»⁵. Проницательней других в середине 1920-х был А. Эфрос: «Ныне зацветающая классика — левая классика, ибо она только что отделилась от царства измов... В русло классической традиции бережно вводятся и тревога футуристических ритмов, и тяжесть кубистических массивов, и огненность экспрессионистических бессмыслий. Ими молодеет традиция. Но это не её норма, а её материал»⁶.

Спустя десятилетия им вторил один из блистательных художественных критиков нашей уже эпохи Л. Мочалов: «После крайних увлечений и экспериментов 1910—1920-х годов, всё сильнее сказывалось неверие в спасительность романтически прожектёрских, но так или иначе односторонних умозрительных доктрин. Во многом эволюционировал ведущий тип художника. На смену одержимому своей идеей художнику, безоглядному фантазёру, фанатичному теоретику пришёл худож-

ник-эрудит, артист, виртуоз. Возрастало в цене мудрое чувство меры, утончённый вкус. Внятным становилось искусство полутонов»⁷. Но и это одна из сторон художественного процесса той поры: ведь наряду с мастерами из группировок «Круг художников», «Маковец», «ОСТ» или «4 искусства», существовали, становясь преобладающими, и совсем иные тенденции. «Вторая половина 20-х годов проходит в советском искусстве под знаком ожесточённой борьбы противостоящих АХРР художественных группировок. Уже приняв навязанную идеологическим аппаратом доктрину реализма с его установкой на отражение героики завоеваний революции в пределах станковых форм искусства, их представители стараются сохранить остатки творческой свободы в области формального языка и выразительных средств. Борьба эта была обречена на поражение. «Однако в десятилетие между концом авангарда и утверждением социалистического реализма внутри этих группировок создавалось искусство, отразившее „романтическую“ атмосферу 20-х годов и во многом определившее стиль их культуры. Через такой „героический“ стиль искусство должно было пройти на своём пути к тотальному реализму», — отмечал И. Голомшток⁸. Не уверен в буквальной точности определения им этого нарождающегося стиля. Ибо работа в манере передвижнической стилистики не обязательно ведёт к созданию реалистического искусства. Нет ничего зазорного в правдивом воссоздании труда рабочих или крестьян, изображении солдат или студентов, если художник воспринимает их свободным и непредвзятым взором. Но навязываемое свыше их восприятие чаще всего оказывалось фальшивым.

А с конца 1920-х явно возобладало конъюнктурное искусство, с неперменным положительным или же негативным, отрицающим прошлое пафосом. С обязательностью социального оптимизма. Если новые зрители тянулись к натурной достоверности реализма, то партийные идеологи подталкивали художников к иллюзионизму академизированной псевдоклассики, к той идейно-стилевой системе, которая получила вскоре наименование социалистического реализма. Отсюда унифицированность художественного языка, засилье образных клише в «тематических» полотнах. Ибо законы пропаганды требуют обращения к уже усвоенным массами стереотипам, настойчивого акцентирования их.

Окрепшая тоталитарная власть открыто притязает управлять культурой, ставить пропагандистские задачи мастерам искусства, постепенно превращая его в подсобную отрасль своего идеологического механизма. А это определяло и характер стилистики произведений. Так было не только в СССР. Все тоталитарные режимы XX столетия стремились обуздать и подчинить искусство. Отсюда и близость, как идеологических клише, так и стилистики тоталитарной культуры разных регионов. Наибольшим цинизмом агитационно-демагогических установок и предписаний отличалась в 1930-е годы нацистская Германия. Но и в этих условиях честные, талантливые художники стремились к созданию по-настоящему творческих произведений. И порою добивались этого. Чаще не в героизированных тематических картинах, а в пейзажах, портретах, натюрмортах, хотя и эти жанры в той или иной степени политизировались. Ценился индустриальный пейзаж, виды новостроек, портреты ударников, натюрморты с пионерским горном, будёновкой, плодами колхозных полей и садов. Формируемый социальный пафос эпохи предполагал агитационный крен в решении темы, повёрнутой на нужное руководству восприятие исторического момента.

Конечно, и в тематических полотнах качество исполнения бывало различным. Одарённые художники демонстрировали высокий уровень мастерства, настойчиво стремясь, по слову поэта, «сказать неправду лучше, чем другие». Пресловутый «социальный заказ» диктовал необходимую тематику, не оглядываясь на её соответствие реальности. Но, как верно заметил А. Якимович, «в идеологическом мышлении свои законы, отличные от исторического»⁹. Талантливый живописец и график К. Эдельштейн в 1970-м с горечью вспоминал: «С 1927-го художникам стали предъявлять требования все, кому не лень. Затем с каждым годом раздавались крики повысить требования, усилить ответственность перед народом (любой крикун почему-то считал себя полномочным

представителем народа). И так до сих пор»¹⁰. Апелляция к мнению народа — характерный демагогический приём тоталитарных вождей и их прихвостней. Особенно в эпоху широких массовых движений, которую Ортега-и-Гассет именовал «восстанием масс». И чаще для той её поры, когда революционный подъём идёт на спад, жёстко обуздываясь победившей властью. Обюрокращивание всей жизни, принудительный коллективизм и породили тиражируемый «вождизм», который М. Горький в речи на первом съезде писателей в 1934 году проницательно объявил опасной болезнью текущей эпохи. Сам характер подобных движений неизбежно предполагает упорно насаждаемый культ выдвинувшихся лидеров, это их имманентное свойство.

Пресловутая непогрешимость обожествляемых массами «гениальных» вождей принесла миру неисчислимые бедствия в минувшем столетии, лишила жизни или искалечила судьбы миллионов людей. Тоталитарные режимы, с их обязательным «укрощением искусств», стремились подавить в каждой личности доверие к собственному мнению, навязывая мифологические схемы, якобы пригодные для всех. Ибо только вожди знают, «что и как надо». К примеру, когда, поминая Кирова, поэт Н. Тихонов сказал, что лишь коллективный мозг может заменить погибшего, неожиданно из президиума прозвучала реплика А. Жданова: «Товарищи, в стране есть, кому думать! Ваше дело исполнять!» (Цит. по: 4-е Тыняновские чтения. Рига. 1988. С. 115). Диалог творческой личности с тоталитарной властью как бы и не предполагался, особенно в пору, когда и в самой правящей партии наступала эпоха тотального монологизма. Диктатура вождя к середине 1930-х становилась абсолютной. Оспаривать его мнение стало небезопасным. Но не зря сказано: «Самой сущности культуры противопоставлен монологизм»¹¹. И это не зависит от уровня образованности и личного вкуса державного монолога. Диалог культур, диалог искусств внутри национальной культуры и обеспечивает их жизненность. Нэп с его, хотя и относительной независимостью субъектов экономической жизни, породил множество возможностей социального бытия, частично неподконтрольного режиму, стремящемуся быть организатором всей общественной жизни. Уже в 1924-м А. Фёдоров-Давыдов провозглашал: «Мы, марксисты, привыкли всегда считать искусство, а в том числе и живопись, особым своеобразным видом идеологии»¹². Дж. Оруэл писал о стремлении тоталитарной власти овладеть мыслями людей, нередко меняя при этом навязываемые обществу догмы. Отсюда изменчивое двоемыслие бесхребетных деятелей и анекдоты о том, как они «частенько колебались, но всегда вместе с линией партии».

Стихийные движения взбудораженных революцией масс на излёте своём создают и предпосылки тоталитаризма: переход от неуправляемого террора к управляемому. Период нэпа оказался лишь временной передышкой перед возобновившимися массовыми репрессиями в эпоху «Великого перелома», названного экономистом В. Селюниным переломом «станового хребта народа»¹³. К концу 1930-х Сталину и его команде удалось столь существенно трансформировать партию и общественную жизнь, что, по мнению историка, «этот период в гораздо большей степени, чем сама Октябрьская революция, определил отрыв России от её прошлого»¹⁴. К середине 1920-х сформировалось немало мастеров, дистанцирующихся как от крутого авангарда, так и от сугубого традиционализма. Это был поворот к обновлённому реализму, воспринявшему существенные формальные завоевания различных модификаций авангарда, что заметно оживило и укрепило стилистику их работ, придав обострённую выразительность изображению вполне реальных и осязаемых форм. Рождалось «искусство „третьего пути“», по формуле нынешних критиков. «Между авангардом и соцреализмом» — так назвал монографию о живописцах этого поколения современный исследователь Антон Успенский.

Казалось бы, открывалась устойчивая перспектива для творческой молодёжи, активно пополнявшей ряды различных художественных группировок. Эти надежды оказались зряшными: «нейстовые ревнителы» пролетарского искусства упрекали молодых в аполитичности не менее рьяно, нежели художников старшего поколения. Кратковременной оказалась и радость при роспуске всех

творческих объединений в 1932 году и создании единого Союза художников. Вскоре стало ясным, что роспуск группировок — завуалированный способ принудительного создания идейно-творческого единства огосударственного искусства. Но насаждение тотального единомыслия удалось не полностью: стало очевидным, что опереться можно на послушную серость, а манипулировать яркими мастерами не так уж и легко. Это предопределило трагичность судеб множества талантливых художников. Не только тех, кто погиб или хлебнул досыта тюремной и лагерной баланды, но и тех, кому подрубили крылья, кто вынужден был сменить профессию или вместо свободного творчества кормиться работой в книжной графике, плакате, писать афиши для кинотеатров, заниматься преподаванием, реставрацией, оформлением праздников или иной наглядной агитацией, забывая о своём призвании. Сколько талантов погибло на такой халтурке... Так было и со столичными художниками, но куда горше оказалась судьба провинциальных, зачастую лишённых и таких возможностей. Поэтому именно в эти годы они массово мигрировали в Москву или Ленинград.

Яркий тому пример судьбы не только начинающих художников, но и зрелых, достаточно известных мастеров тогдашнего Саратова. Заметный отток серьёзных живописцев в столичные города пришёлся здесь на начало 1920-х. Связано это было и с жестоким голодом, охватившим Поволжье, с прекращением государственного патроната с первых же лет нэпа, когда начался переход на хозрасчёт. Возможности профессионального заработка в Саратове, как и в других региональных центрах, были куда ограниченнее, нежели в Москве и Петрограде, стремительно оживающих после Гражданской войны. Покинули тогда Саратов А. Кравченко, А. Савинов, А. Карев, Н. Симон, В. Перельман, А. Лавинский, а иные из молодых оказались в республиках Средней Азии, налаживая там систему художественного образования европейского типа. В начале 1970-х довелось встречаться или переписываться с вдовами и потомками старших мастеров, их учениками той поры. Высветилась безотрадная картина происходившего в эти годы в Саратовском художественном техникуме. Весной 1928 года умер либеральный директор Н.И. Гржебин. Временно его заменял Юстицкий, а затем был прислан директорствовать партийный функционер И. Бурмистров, получивший художественное образование, но проявивший себя в большей мере ретивым администратором, чутко улавливающим идущие свыше директивы и по ним выстраивающим линию своего руководства.

На рубеже 1920—1930-х годов техникум ждали серьёзные испытания, приведшие к развалу нормальной, учебной работы, «исходу» не только педагогов, но и заметной части учащихся, возмущённых назойливой политизацией учебного процесса, подчинения его конъюнктурным задачам текущего момента. Изучение обнажённой натуры пытались заменить писанием лозунгов, плакатов, копированием заказных портретов. Перестали существовать графическая и скульптурная мастерские. Конструктивистские увлечения некоторых учеников техникума были встречены настороженно: «Появились грозные передовицы в стенгазетах: «Ударим по рукам...», «По вылазкам чуждых элементов...», «Калёным железом...» и пр., началась кампания против зачинщиков», — вспоминал Б. Десницкий. В 1930-м году он навсегда покинул Саратов. В эпоху «Великого перелома» с 1928 по 1935 год Саратовский художественный техникум потерял основной костяк опытных педагогов: Б. Зенкевича, П. Уткина, К. Полякова, А. Сапожникова, Е. Егорова, В. Юстицкого — одарённых и активно работавших живописцев и графиков. Уехал и талантливый скульптор Л. Ивановский, один из любимых учеников великого А. Матвеева. Это участники не только саратовских, но и столичных выставок.

Судьбы их по разным причинам складывались не слишком удачно, а у иных трагично. Относительно благополучной оказалась жизнь А. Сапожникова, К. Полякова и Б. Зенкевича (с последним удалось общаться в 1971 году). Умерли молодыми Л. Ивановский и Е. Егоров. В. Юстицкий испытал тюрьму и лагерь, всерьёз подорвавшие его здоровье, П. Уткин, ставший тогда непригодным в местном техникуме, оказался в том же 1931-м достойным быть профессором Академии художеств,

деканом живописного факультета. Но сырой ленинградский климат подкосил здоровье художника, и уже в 1934 году он скончался. Система обучения в Саратовском художественном техникуме была основательно подорвана его новыми руководителями, слишком уж активно внедрявшими установки, идущие свыше. А потому, потеряв ценные кадры художников-педагогов, техникум на долгие годы утратил наработанной к той поре уровень подготовки молодых художников. А в 1937 году он был реорганизован, как это произошло и по всей стране, в художественное училище. Куда трагичней оказалась судьба ещё одного учебного учреждения искусства, возникшего в послереволюционное время на основе частной студии Федора Корнеева, передавшего её в распоряжение губернского Наробраза. Он был оставлен её руководителем. Затем она была переименована в профессионально-техническую школу Саргубпрофобра с обычной программой среднего учебного заведения. В конце 1929-го она навсегда перестала существовать. Корнеев был арестован, а потом сослан. Сама студия и личная коллекции её руководителя подверглись реквизиции, а отчасти были попросту растащены. Ещё раньше были закрыты художественные студии Пролеткульта и районные художественные школы. Так усилиями крепнущей тоталитарной власти был нанесён большой урон делу художественного образования в Саратове.

Не менее заметно под влиянием настойчивых требований идеологов режима и послушной им газетной критики менялся характер городских выставок этой поры. Уже с середины 1920-х критерий профессионализма и художественного качества переставал быть основным в оценке экспонируемых произведений. Приветствовался, прежде всего, решительный поворот к современности, звучали призывы смелее овладевать социально-политическими сюжетами революционной эпохи. И к концу десятилетия тематика саратовских выставок начинает существенно меняться в указанном свыше направлении. Наряду с пейзажными этюдами, немногими чистыми портретами и натюрмортами, резко увеличилось число полотен, рисунков, фотомонтажей с откровенно политизированными мотивами. Достаточно только перечислить названия подобных картин, чтобы стало понятным стремление художников угодить насаждаемым установкам: «Песнь улицы», «У горна», «Басмачи», «Кулацкая расправа в Кузнецке», «Культшеф в деревне», «Просвещенка», «День индустриализации», «Отчёт уполномоченного о поездке в город», «Выдвиженка у станка», «Колхоз молотит», «Землечерпалка», «Зимние маневры Красной армии», «Лыжники-Агитпробег», «Тракторная колонна», «Вспашка колхозных полей», «С коровой к ветеринару», «Чапаев на разведке», «Радиоустановка», «Обеденный перерыв в бригаде», «Третий решающий год пятилетки».

Навязываемая «современность» тематики, формируемый властью откровенно пропагандистский крен в её решении, мнимая актуальность таких полотен были очевидны для честных мастеров, не сумевших укрыться от пристального и неусыпного надзора партийных идеологов той эпохи. А спустя несколько десятилетий подобные работы в большинстве своём перестали вообще восприниматься даже и массовым зрителем в качестве произведений искусства. Нечто подобное можно было встретить и в других городах. Конъюнктурных полотен и скульптур, инспирированных и поощряемых властью, становилось с годами больше, засилье триумфального оптимизма рубежа 1940—1950-х вполне обозначилось уже тогда, хотя до повального ликования было ещё далеко. В 1932 году А. Платонов отмечал в дневнике, что советская власть опирается на приспособленцев, цепляющихся за жизнь и готовых на всё. Это вовсе не означает, что среди них не было мастеровитых и одарённых людей. К тому же, не все они были готовы пойти в прямое услужение режиму.

Известно ведь, что во все времена на поверхность всплывает не золото. И немало честных и творчески активных художников, оттеснённых обласканными властью приспособленцами на обочину художественного процесса, продолжали вопреки всему творить. Отвергаемые официальными выставками, они в большинстве своём оказались почти совершенно забытыми на десятилетия, если это были мастера старшего поколения, а многие из молодых оставались так и неузнанными. Когда же пришла пора их воскрешения из «небытия», сами они настолько свыклись с этим

столь долгим их забвением, что с недоумением могли воскликнуть: «Неужели кто-то вспомнил, что мы были»? Именно реальным восклицанием одной из художниц этого, как бы невольного «пропущенного поколения», назвала О. Ройтенберг объёмистую книгу о разысканных ею мастерах эпохи «Великого перелома». И среди них несколько саратовских живописцев и графиков. Рубежи освоенного сейчас материала существенно раздвинулись. Время случайных открытий забытых имён рубежа 1920—1930-х годов проходит, пора бы уже приступить к целостному и систематическому осмыслению художественного процесса этой эпохи.

При этом не надо забывать, что творческая ментальность художников самого начала 1930-х и конца этого десятилетия была различной. Ведь «Чёрный квадрат» Малевича висел в Третьяковской галерее до середины 1936 года, а в экспозиции Радищевского музея его работа экспонировалась по крайней мере ещё в 1930-м. Столичная «Выставка незамеченных» оказалась, согласно А. Эфросу, «в изрядной мере «выставкой сторонящихся», сторонящихся бравурного торжества официального искусства. Тех художников, которые и в «Соблазнах кровавой эпохи» (Н. Коржавин) не писали картин, отражающих навязываемый социальный пафос, которые полагали, что искусственная гигантизация в трактовке обыденных мотивов не родит сама по себе монументальное искусство. В столичных городах довольно острая полемика предшествовала установлению повального, пускай и мнимого, единомыслия. Но завершалась она чаще печально. В 1934 году появилась статья О. Брика в «Литературной газете», направленная против брошюры О. Бескина «Формализм в живописи». Через несколько дней Брика резко обличила «Правда» статьёй «Адвокат формализма». А вскоре и сама «Литературная газета» вынужденно каялась и обличала Брика. Табель о рангах в прессе обозначился уже сполна. Это же можно сказать обо всех сферах тогдашней советской жизни. И если возникает желание как-то осознать жизнь саратовских художников эпохи «Великого перелома», необходимо изучить все пути, открывающие возможность реконструировать целостно тот мир, который породил и их самих, и их тогдашнее искусство.

«Характер эпохи мы определяем по свидетельству образов её искусства, по тону публицистики и хроники и по каким-то трудноуловимым флюидам бытового опыта»¹⁵. Образы её искусства нагляднее и ярче представлены в столицах, но и в провинции они проступают теперь чуть более отчётливо. Тон журнальной и газетной публицистики и хронику восстановить в электронную эпоху стало несравнимо легче, доступнее становятся и различные архивы, хранящие переписку, дневники, воспоминания различных деятелей той поры. Более всего доступна пресса. Ещё в начале 1928 года Луначарский на страницах «Известий», умеряя усиливающиеся притязания АХРР на гегемонию в советском изобразительном искусстве, мог утверждать, что «...государство не имеет права в настоящее время становиться на точку зрения того или другого стиля, той или другой школы, и покровительствовать им как государственным, оно обязано вплоть до окончательного уяснения стиля новой эпохи, поддерживать все формальные устремления современного искусства»¹⁶ (А. Луначарский). Но к моменту роспуска художественных объединений линия АХРРа, поддержанная тоталитарным режимом, хотя и с некоторыми коррективами, всё равно восторжествовала.

Это вовсе не означает что в эти годы, как и в последующие десятилетия, в стране совсем не появлялись произведения высоких художественных достоинств и даже шедевры. Были и замечательные мастера, сумевшие пойти против течения, творившие не благодаря, а вопреки навязываемым нормативам. А без знания того, как воспринималось их творчество на разных его этапах, как реагировали на него официальные критики и серьёзные искусствоведы, настоящее исследование судьбе отечественного искусства в годы пресловутого «Великого перелома» едва ли возможно. Но это уже предмет особого разговора. Что же касается саратовского искусства этого времени, то оно переживало период затянувшегося упадка, вязкого застоя, что характерно и для провинциальных центров большинства регионов всего Советского союза. Новый подъём нашего искусства, начавшийся в столичных городах в середине 1950-х, в Саратове запаздывал и наметился лишь

десятилетие спустя, когда на арену вышло новое поколение художников, соединивших творческий порыв с наследственно сохранявшейся в городе высокой колористической культурой, отличающей саратовских живописцев на региональных и республиканских выставках.

¹ Битов А.Г. Фотография Пушкина (1799–2099) // Знамя. 1987. № 1. С. 110.

² Самойлов Д.С. Нравственный смысл Истории // Вопросы литературы. 1987. № 6. С. 146.

³ Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 24.

⁴ Пунин Н.Н. В Москве (письмо) // Искусство коммуны. 1919. 9 февраля.

⁵ Тугендхольд Я.А. Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930.

⁶ Эфрос А.М. Вестник у порога // От символизма до «Октября»: сб. лит. манифестов. М., 1924.

⁷ Мочалов Л.В. Николай Лапшин. М., 2005. С. 38.

⁸ Голомшток И. Там же. С. 44.

⁹ Якимович А.К. Святые места коммунистической веры // Собрание. 2006. № 2. С. 80.

¹⁰ Эдельштейн К.В. Живопись, графика воспоминания. М., 2010. (Запись 3 августа 1970 года). С. 121.

¹¹ Лотман Ю.М. Роль искусства в динамике культуры // Своё и чужое в литературе и культуре. Тарту, 1990. С. 10.

¹² Фёдоров-Давыдов А. Тенденция современной русской живописи в свете социального анализа // Красная панорама. 1924. № 6. С. 329.

¹³ Селюнин В. Истоки // Новый мир. 1988. № 5. 177.

¹⁴ Конквист Р. Большой террор // Нева. 1989. № 10. С. 127.

¹⁵ Адашкина Н.Л. 30-е годы: контрасты и парадоксы советской художественной культуры // Советское искусствознание-25. М., 1989. С. 32.

¹⁶ Луначарский А.В. Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября // Известия. 1928. № 40. 16 февраля.

Живопись и графика мастеров «Союза молодёжи» в собрании Радищевского музея *

*** Открываем коллекции. XV Боголюбовские чтения. Саратов, 2017.**

Анализ произведений русских живописцев и графиков из собрания Радищевского музея, которые участвовали в выставочной деятельности петербургского общества «Союз молодёжи» требует ряда существенных оговорок. Во-первых, многие из этих полотен и рисунков созданы или до организации этого объединения, или вскоре после завершения им активной выставочной деятельности. Во-вторых, большинство из художников были параллельно участниками других творческих объединений, и нередко их творчество проявилось там гораздо ярче. В-третьих, у некоторых мастеров контакты с «Союзом молодёжи» были скорее эпизодическими и носили случайный характер. В-четвёртых, стилистика участников его экспозиций не отличалась даже той относительной общностью, какая соединяла мастеров «Голубой розы» и «Бубнового валета». И наконец, в-пятых, музейные полотна К.С. Петрова-Водкина, П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, А.В. Куприна получили развёрнутую характеристику, данную автором в прежних музейных изданиях, а потому нет никакого смысла повторять уже сказанное. Пожалуй, надо сделать ещё одну оговорку иного свойства: хронологические рамки исследования должны быть ограничены с одной стороны серединой 1900-х годов (работы, лишь предвещающие новаторские искания), а с другой — не выходить за пределы 1910-х — самого конца формального существования «Союза молодёжи».

Рассматриваемые здесь произведения, вероятно, есть смысл разделить на две группы: те, что происходят из саратовского частного собрания, владелица которого дружила с одним из лидеров объединения, бессменным его секретарём Иосифом Школьником с одной стороны, и те, что поступали в разное время из самых различных источников. Непосредственно от Раисы Михайловны Михайловой (Мельгуновой), а чаще через художника Александра Санникова, в музее оказались

работы мастеров этого объединения с начала 1960-х до середины 1970-х годов. Сейчас уже невозможно достоверно определить, попали ли они в её собрание непосредственно от каждого мастера или же это были их дары И.С. Школьнику, переданные им затем Михайловой. Коллекция её оказалась в Саратове в середине 1920-х годов, когда она приехала сюда по месту работы мужа, возглавившего кафедру лесоводства в здешнем Сельскохозяйственном институте.

Первое из поступивших от неё в музей произведений — подаренный ею в 1961 году «Пейзаж» (1912) А.Ф. Гауша. Может показаться странным участие этого достаточно далёкого от крайних новаторских исканий художника на первых же Петербургской и Рижской выставках «Союза молодежи» 1910-го года. Его «Пейзаж», исполненный в набросочной эскизной манере, вполне представим в экспозициях «Мира искусства» и «Союза русских художников» той поры. Не случайно проницательный либеральный критик А. Ростиславов в своей статье о Гауше говорит от его «особенной отзывчивости», чуткой восприимчивости «к разнообразным течениям и направлениям», постоянном желании «пробовать себя по-новому», о том, что «известны симпатии Гауша ко всякому модернизму», которые исключают в нём враждебность к творческим исканиям: «Слишком привлекают его — основная правда и законность новаторства сама по себе».

Оговариваясь, о творческом сознании Гауша, что «прочно заложено в нём реалистическое понимание форм природы», Ростиславов акцентирует то, что «по существу, по самим приёмам работы он, несомненно, является новым художником», который «совершенно и безусловно ушёл от этюдности, от композиции в академически-передвижническом смысле». Он видит его близость к исканиям пейзажистов начала XX столетия, когда размывается различие непосредственно-этюдного и картинного построения, ибо «сочетанием пятен должна создаваться форма»¹. И музейный пейзаж, написанный в размашисто-импровизационной манере, вполне соответствует его словам. Обобщённо трактованные деревья со сливающейся воедино листвою крон, с отблесками невидимого солнца, нежно голубое, чуть розовеющее небо с лёгким облачками, написанными в одно касание, розовато-желтоватая земля — свободный выплеск мимолётных эмоций по поводу увиденного. Список работ художника, приложенный к статье А.А. Ростиславова, содержит упоминания о пейзажных этюдах Англии, написанных в 1912 году. Там же речь идёт о рисунках углём (Англия), один из которых «Пейзаж с деревьями» воспроизведён в журнале. Близкий по мотиву и манере живописный пейзаж, написанный тогда же в Англии, хранится в собрании Третьяковской галереи. Должно быть, и данный музейный этюд, датированный 1912-м годом, создан Гаушем в той же местности в Англии.

Из этой же коллекции происходит и одна из поэтичнейших картин отечественного авангарда «Натюрморт» (1913) Ольги Розановой, который исследователи её творчества, относят к числу произведений «самых тонких и совершенных в русской живописи»². Этот натюрморт показательен для периода ранней зрелости художницы. Именно в таких её работах отчетливо ощутим свойственный ей «опредмеченный декоративизм», чисто женское любование красотой бытовой вещи. Характеристика Абрама Эфроса, причислившего Розанову к «интимистам футуризма», в общем, точна, но не отражает всей полноты её творческих устремлений. Ведь сама художница по свидетельству В. Терёхиной «полемически заявляла, что предметная её живопись супрематичнее беспредметных картин её коллег»³. И думается, что не следует преувеличивать женственную уютную «одомашненность» этого декоративного натюрморта, забывая об акцентированной остроте ракурса, напряжённых контрастах цвета, жестковатой трактовке предметных форм, конструктивной слаженности композиции. В универсуме картины окраска предмета (декоративные качества) важнее его материально-осязаемых свойств. Это характерное свойство её искусства. По очень точному замечанию исследователя, «Розанова не имитировала предмет, а материализовала его идею»⁴. Видимо, с этим связано негативное отношение художницы к акцентированию живописной фактуры. По её убеждению, «Фактура материала засоряет более или менее природу цвета и является суррогатом чистой живописи...»⁵

Преобладание роли цвета над пластикой в музейном розановском натюрморте не акцентировано, но вполне ощутимо. Колористический дар и безукоризненный вкус художницы, позволяют динамично уравновешивать напряжённую предметность, жестковатую огранку форм белого чайника и зелёных груш с ковровой декоративностью фона. Изысканность и сложная цельность цветовой оркестровки, построенной на столкновениях белого и голубого с чёрным, светло-серого с жёлтым разных оттенков, зелёным, красным и небольшими вкраплениями тёмно-синего, сиреневого создаёт ощущение скрытой динамики. Многоцветность и светоносность цвета не разрушают целостность цветообраза картины, взаимопроникновение красок только подчёркивает значение её декоративных качеств. Эти свойства остались у Розановой навсегда. Очень точно сказала о ней Варвара Степанова, отметившая, что «во всех периодах она является цветописцем»⁶. Почти не заметен и позыв к футуристическому сдвигу форм — композиционный обрез нижнего края, усиливающий выразительность кадра. Именно в эти годы художница от матиссовских веяний решительно поворачивает влево. Николай Пунин справедливо считал Ольгу Розанову серьёзным теоретиком современного искусства. Она же оказалась одним из наиболее смелых и перспективных практиков отечественного авангарда, последовательно проходящим его стремительно сменявшиеся этапы. В предисловии к каталогу её посмертной выставки верно было подмечено: «Все новейшие направления в искусстве, которые возникали в логическом процессе развития его, имели в своей среде Ольгу Владимировну»⁷. Музейный натюрморт Розановой стоит у истока краткого, но очень значимого в русском искусстве авангардного её пути. Поступив в 1911 году в петербургский «Союз молодёжи», она сразу же становится одним из самых авторитетных и деятельных его участников.

Но, пожалуй, наиболее деятельным (особенно в организационной работе этого общества) был Иосиф Школьник, непрменный участник всех его выставок. Не все произведения этого мастера сохранились и дошли до нашего времени, его творческая биография недостаточно изучена. Большинство его полотен и графических работ в музейной коллекции условно датируется 1910-ми годами, хотя они, подчас, существенно разнятся своей стилистикой. Все они происходят из саратовской коллекции Р.М. Михайловой, занимавшейся вместе с ним недолгое время в студии Я.Ф. Ционглинского. Их знакомство, вероятнее всего, состоялось в середине 1900-х, за несколько лет до возникновения «Союза молодёжи». Дружеские отношения, судя по косвенным данным, сохранялись до середины 1910-х годов, а возможно и дольше. Школьник не принадлежал к числу наиболее радикальных новаторов, но привязанность к образам видимого в годы расцвета его дарования осложнялась увлечением звучной красочностью мастеров новейшей французской живописи. Увлечение это пришло к нему не сразу. В середине 1900-х годов он создаёт графику и живопись, отдалённо перекликающуюся скорее с мастерами круга «Мира искусства». Таковы два подписанных и датированных автором гуашных пейзажа 1906 и 1907 годов, подаренные им Р.М. Михайловой (тогда, вероятно, ещё Мельгуновой), созданные в Евпатории. Этой же поры и довольно пристальный его автопортрет (карандашный рисунок, числящийся просто мужским портретом).

К числу сравнительно ранних (конец 1900-х годов) произведений Школьника в нашем собрании относятся картина «Замок», полная, скорее, рериховских отзвуков, и стилистически близкий ей гуашный «Пейзаж с валунами». Должно быть, этого времени и декоративный осенний пейзаж с озером, окаймлённый обобщённо трактованными деревьями. Всё это работы, вполне представимые в экспозициях «Мира искусства», «Союза русских художников», «Нового общества художников». Вообще среди мастеров «Союза молодёжи» на раннем этапе было немало таких, кого (с известными оговорками) можно числить реалистами, но вовсе не в традиционно-передвижническом понимании этого слова.

Возможно, что школьниковские гуашь «На веранде», живописные «Осенний букет», «Пейзаж с клумбой» написаны в Крюковском лесничестве Тульской губернии по месту службы мужа Р.М. Михайловой, где был отдельный домик-мастерская, в котором Школьник в течение нескольких лет работал каждое лето. Там художник создал серию живописных полотен и графики, которые он экспонировал на пятой выставке «Союза молодёжи» (1913—1914) в серии «Провинция».

Но между ними, вероятнее всего, прошли годы. Первые вполне традиционны, особенно вполне реалистический пленэрный мотив «На веранде». «Осенний букет», свободно и широко написанный, благородно сдержанный по общей красочной гамме, тоже достаточно далёк от выраженных авангардных исканий. Ещё вполне натурным воспринимается подписной и датированный, «Пейзаж с красным домом» (1912), несколько сумрачный, достаточно сложный по красочной гамме, хотя и не вполне согласованной. Сюжетным мотивом и характером трактовки он перекликается с двумя холстами с одинаковым названием «Провинция» из собрания Русского музея, которые условно датированы началом 1910-х годов. «Пейзаж с клумбой» (1910-е) написан гораздо смелее: и в остроте ракурса, жёстко кадрирующего уголок парка, и в динамизме стремительного письма, и в напряжённых контрастах цвета чувствуется знакомство молодого художника с исканиями не только импрессионистов, но и фовистов.

Пожалуй, наиболее авангардным из живописных полотен Иосифа Школьника в музейной коллекции является его «Пейзаж с дорогой» (1910-е), сюжетно ассоциирующийся с известным полотном Винсента Ван Гога «Пейзаж в Овере после дождя» (1890) из собрания ГМИИ, но куда более огрублённый, лишённый развёртывающейся пространственности, очень плоскостный и обобщённый в передаче особенностей ландшафтного пространства. Есть в нём и заметный уклон к примитивистской трактовке мотива. Повышенная красочность работ Школьника не случайно породила ироническое замечание Александра Бенуа о том, что этот молодой художник притягивает выглядеть петербургским Матиссом. Особенно это очевидно в его гуашах: в ярких декоративных натюрмортах и залитых светом палящего солнца южных городских пейзажах (1913?). В звучной красочности двух музейных натюрмортов, в подчёркнутой плоскостности трактовки, в смелой деформации обобщённо трактованных кувшинов и коврово-декоративного фона заметно увлечение его живописью Анри Матисса. Художник вовсе не скрывает, а демонстративно подчёркивает это.

Один из школьнических гуашных пейзажей поступил в музей с названием «Улица в Самарканде». Однако в доступных источниках сведений о его посещении Средней Азии нет. А есть упоминания о пребывании в Крыму. То ли действительно Самарканд, то ли всё-таки скорее крымская Татария? Это предположение укрепляется, когда знакомишься с пейзажем «Бахчисарай» (1913) его земляка и старого знакомого по Одесскому художественному училищу, ближайшего друга и сподвижника в «Союзе молодёжи» Савелия Шлейфера. Не узкие ли и кривые улочки древнего Бахчисарая одновременно, хотя и очень по-разному, запечатлевали оба они в 1913-м году. Пейзажные гуаши Школьника гораздо раскованнее и смелее уравновешенного и крепко сложенного живописного шлейферовского «Бахчисарая». Фовистский импульс здесь вполне очевиден. В пейзаже Школьника, поименованном «Улица в Самарканде» (Бахчисарай?), изображён типичный уголок старого города в знойный полдень. Жгучее солнце юга «зажигает» краски зданий, рождая напряжённые контрасты насыщенных пятен жёлтого, красного, белого, полосы синих теней по краям дороги, а в глубине композиции женщины в традиционном восточном одеянии, трактованные очень обобщённо. Художник избегает «опредмечивания» цвета, оставаясь в пределах чисто декоративного письма. Сродные ему по манере письма и колориту в музейном собрании гуаши «Две женщины» и «Пейзаж». Близок и другой «Городской пейзаж» этого же цикла. Но в нём отчётливее выявляется театральное мышление Школьника. Прирождённый декоративист, увлечённый сценографией, он мастерски удерживает плоскость даже в городском мотиве, по природе своей предполагающем панорамное решение динамично развёртывающегося пространства. И при этом умудряется расстановкой обобщённо набросанных мужских и женских фигурок, деревьев и зданий сохранить ощущение пространственной среды.

Савелий Шлейфер — товарищ Школьника, участник всех выставок общества «Союз молодёжи», выпускник Одесского художественного училища, учившийся затем Академии изящных искусств в Париже и недолго в классах высшего художественного училища при Академии художеств в Петербурге. Он играл заметную роль в момент зарождения этого художественного общества. Шлейфер представлен в музее картиной времени организации «Союза», когда он путешествовал

по Финляндии, и в его «Городском пейзаже» 1909 года не ощущается каких-либо авангардистских притязаний. Заурядный мотив уютного уголка европейского города с уличной рекламой на стенах зданий, крепко построенный, с тщательно прописанными деталями. В нём чувствуется добротная профессиональная выучка.

Из той же коллекции в музей попала маленькая графическая работа Казимира Малевича «Городок» (1908), времени изживания им символистских увлечений и поисков большей структурности самой художественной формы. Обобщённо трактовано и усеянное звёздами ночное небо с розовыми облаками, кубики зданий с синими крышами небольшого городка, окружённого тёмными горами, стилизованные коллажные дымы, идущие из труб. Рисунок этот, очень цельный, тщательнейшим образом до миллиметра проработанный, производит своей нарочитой игровой невсамделишностью впечатление чего-то сугубо сказочного. Будущий отец супрематизма в нём ещё не угадывается, полностью оставаясь в пределах характерной стилистики декоративного модерна. Пережив увлечения импрессионизмом и символизмом, Малевич к началу 1910-х годов решительно повернул в сторону крайних левых исканий. Он экспонировал свои полотна на всех авангардистски ориентированных выставках, и, пройдя увлечение фовизмом, примитивизмом, сезаннизмом, футуризмом, кубизмом к середине 1910-х годов стал создателем супрематизма. Антиимитационные установки авангарда, уход от живых впечатлений окружающей среды привели к стремлению оперировать чистым цветом и условными геометризруемыми формами, оторванными от окраски и конструкции наблюдаемых объектов. Такова музейная «картина» Казимира Малевича «Четыре квадрата» (1915), построенная на жёстком контрасте крестообразно расположенных и жёстко очерченных двух белых и двух чёрных цветовых плоскостей, то есть именно тех красок, которые этот художник считал энергетически мощными, а в их контрастном сочетании видел источник напряжённой динамики.

Радикальные новаторы, к числу которых принадлежал и Малевич, на свой лад продолжили попытки символистов воплощать невидимое, творя новые сущности, не имеющие аналогов в окружающем мире. Перевод понятийных категорий на визуальный язык невольно выхолащивает их многозначность, сводя символику к знаковым обозначениям. Многочисленные «Квадраты» Малевича — отправная точка полного разрыва с изобразительностью как воплощением видимого. Это скорее не многозначные символы, а чёткие знаки на этом пути. Появление их было ожидаемо в посткубистический период нового авангардного мышления: «Квадрат логически висел в воздухе и вышел из куба»⁸. Это полотно Малевича поступило в Радищевский музей в 1929 году из Государственного музейного фонда.

В тот же год и из того же источника попал туда и один из шедевров живописи Александра Шевченко — его «Натюрморт» (1919). К этому времени художник уже последовательно прошёл целый ряд этапов исканий авангардной живописи, и уже обозначился его поворот к обновлённой ими станковой картине. После раскола «Бубнового валета» он ушёл в ларионовский «Ослиный хвост», но не стал вполне своим и в этой группе. Очень точным представляется замечание, что «... живописная манера Шевченко имела свойство всегда смягчать остроту и определённую художественных направлений, которым он оказывался причастен»⁹. Проповедуемый им неопримитивизм в его собственном творчестве лишён гротесковой брутальности, внешней экспрессии и цветовой напряжённости ларионовских и гончаровских холстов. Шевченко артистичнее, его дарование в большей мере лирическое. Он достигает остроты особым ракурсом, продуманным линейным ритмом, сохраняя при этом благородную выхоленность сдержанного колорита. Его живопись — плоскостная, почти лишённая фактурности, и эмоциональная тональность у него совсем иная. Не случайно на грандиозной юбилейной выставке к 15-летию советской власти в 1932 году его картины поместили в зал рядом с полотнами Павла Кузнецова, Мартироса Сарьяна и Кузьмы Петрова-Водкина. В чём-то он близок этой живописной традиции.

Если рассмотреть эту шевченковскую картину в группе прекрасных натюрмортов того же года («Натюрморт с яблоками и папкой», «Натюрморт с графином и трубкой», «Натюрморт с жёлтым

кувшином и белой пиалой», «Натюрморт с тарелками», «Натюрморт с яблоками и голубым блюдцем») из собрания Русского музея, становится очевидным, что по своему конструктивно-композиционному решению, по выдержанности колорита, да и по большему соответствию духу трагической эпохи она гораздо убедительней и художественно значительнее их. Все они в большей мере осязаемо натурны, все избыточно «говорливы» и как бы композиционно расслаблены в сравнении с ней. В натюрморте Радищевского музея жёстче акцентирована пластическая форма, эмоционально значимее колорит. В нём ощутима подспудная «скованность» изображённых вещей, приглашенность их окраски, построенной на сближенных тонах, неустойчивая равновесность общей конструкции. «Натюрморт» (1919) оставляет затаённое ощущение тревожных предчувствий, вполне понятное для поры его создания. Должно быть, в подобных произведениях Александра Шевченко его талантливый ученик не случайно видел «вершину артистизма». Им были особо отмечены в них «острая новизна образа, непререкаемость композиции, волнующе-сдержанная красота колорита»¹⁰. Точнее не скажешь.

Не случайно именно Александр Шевченко в содружестве с Алексеем Грищенко создали в Москве в том же 1919 году Музей живописной культуры. Они сотрудничали в тот год и в организации выставки «Цветодинамос и тектонический примитивизм», в их соавторстве написан и одноимённый выставке манифест. Этих достаточно различных живописцев объединяло многое: не только принципиальное расхождение с бубнововалетской эстетикой, но и тяга к теоретическому осмыслению глубинных истоков и коренных проблем современного искусства. Художники-земляки умеренно авангардной ориентации не случайно сблизились: их настораживала лишённая тормозов жажда безостановочного формального поиска. Ещё в середине 1913 года Грищенко публикует журнальную статью о живописцах «Бубнового валета». Это часть его доклада «Русская живопись в связи с Византией и Западом», прочитанного им в обществе «Союз молодёжи» 2 мая 1913 года. «Скованная формой эмоция имеет громадное значение в художественном произведении», — полагает он, не находя подобной эстетически значимой «скованности» внутренней закономерностью творческого замысла в полотнах своих сотоварищей по группировке. Он не ощущает в них чувства единого ритма и цветового равновесия. Его раздражает в таких картинах и отсутствие настоящего цвета, «на месте которого лежит свежая тюбиковая краска; она ярка, но поверхностна, приблизительно, не вызвана необходимостью, вытекающей из живописной концепции. Чувство физической силы не перешло в скрытую форму, потенциальную энергию, а просто кричит о себе на поверхности картины — в фактуре, в характере письма, в ловкаческих ударах кисти»¹¹.

Алексей Грищенко, как и А. Шевченко и О. Розанова, выступая против фактурного лихачества и шегольства грубой красочностью, стоял за выверенный, сложно озвученный цвет, за высокую колористическую культуру как первооснову живописного творчества. Обличая ложное понимание «валетами» подлинного сезаннизма, свой поворот влево он вёл довольно осмотрительно: акцентируя структурное начало, на полное распредмечивание и схематизацию видимого он не решался. И его музейный «Пейзаж» (1917) непреложно об этом свидетельствует. Уходя от «валетского» упоения плотью вещей, от приверженности к звучной красочности, он пришёл к более условной и сдержанной по цвету, пластике и манере письма в трактовке увиденного. Мотив передан достаточно плоско, а колористически он выдержан в сложной по цвету, но тщательно выверенной, тонально согласованной гамме. В чём-то близок ему грищенковский «Пейзаж с серым мостом» (1918) из собрания Третьяковской галереи, но более жёсткий по трактовке мотива и скудный по красочной гамме. К сожалению, работы этого взыскательного мастера встречаются в отечественных коллекциях очень редко: в начале 1920-х он эмигрировал, а большинство его полотен было записано в те годы нуждающимся в материалах для работы студентами ВХУТЕМАСа.

Стремлением к теоретизированию отличался и Виктор Барт. Он представлен в нашей коллекции одним рисунком (тушь, кисть), поступившим из Третьяковской галереи в 1929 году с несколько странным названием «Мужская фигура на коне. Формалистический рисунок». Точнее его можно было бы обозначить словом «Всадник». Изображение выдержано в манере ларионовского

неопримитивизма начала 1910-х годов. Стилистически он близок литографии Михаила Ларионова «Отдыхающий солдат» 1911 года, репродуцированной в книге А.А. Сидорова «Русская графика начала XX века (М., 1959. С. 204). Это вполне объяснимо близостью в ту пору этих мастеров, которую отметил в своё время Николай Харджиев, подчеркнувший, что «с первых выступлений Ларионова в «Ослином хвосте» и «Бубновом валете» мы встречаем рядом с ним Виктора Барта». Именно в 1911 году Барт участвовал на выставке «Союза молодёжи». На этом этапе он вообще играл довольно заметную роль в становлении раннего отечественного авангарда.

Особую роль на этом этапе сыграли такие яркие и необычайно творчески активные мастера авангарда, как супруги Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. Каждый из них в музейном собрании представлен графическими листами раннего периода, поступившими в 1984-м году из известной ленинградской коллекции И.М. Эзраха. По ним трудно представить себе лихорадочную стремительность и размах формального поиска, начатые ими буквально несколько лет спустя, когда эти феноменально одарённые живописцы по-настоящему обозначились в художественном процессе страны. Ларионовская «Телега» (1900-е), выполненная в смешанной технике, стилистически перекликается с картинами тираспольского периода, когда талантливый живописец ориентировался на завоевания французского импрессионизма и творческое наследие В.Э. Борисова-Мусатова. Рисунок, исполненный в свободной, эскизно-набросочной манере, изображает едущего в телеге седовласого возницу, который правит лошадей, и собачку, бегущую рядом с движущейся телегой, среди пышной южной растительности, выветленной перетекающими бликами ярких солнечных лучей. Будто бы случайно увиденный, но достаточно примелькавшийся характерный эпизод местечкового быта. Гончаровский рисунок углем «На вокзале» (1910-е ?) совсем иной. Он напрочь лишён ларионовского динамизма. На первом плане — миловидная молодая мать, одетая по-зимнему, с закутанным младенцем на руках, сидящая на вокзальной скамье. Рядом мешок с нехитрыми пожитками. Группа пассажиров, теснящихся у кассы, трактована суммарно до неразличимости. Пластически мать с младенцем воссоздана очень цельно и убедительно. Её фигура нарисована жестковато и чуть кубизированно. При обобщённости трактовки рельефно проработаны детали одежды. В лепке формы чувствуется глаз профессионального скульптора. Общее настроение рисунка напряжённо-сумрачное, тревожное.

К числу бесспорных лидеров мирового авангардного движения принадлежали Владимир Татлин и Марк Шагал. Оба они представлены графическими листами, достаточно показательными для раннего этапа их творческого становления. И акварель Татлина «Продавец флотских форм» (к открытию навигации) 1910 года, и рисунок Шагала «Раненный на носилках» (тушь, перо, кисть), подписанный и датированный автором 1914-м годом, — достаточно острые по ракурсу и композиции, отмеченные тягой к повышенной экспрессии, лаконизму и примитивистской выразительности образов, непреложно свидетельствуют о вовлечённости этих замечательно одарённых авторов в авангардистское движение.

А вот их современник Пётр Львов — тоже один из участников экспозиций «Союза молодёжи», вовсе не отличался выраженным стремлением к обновлению собственного художественного языка, а скорее к его углублению и совершенствованию. В музейной коллекции два карандашных рисунка ранней его поры, поступившие от А.З. Санникова (из собрания Р.М. Михайловой). «Портрет ребёнка» имеет на обороте листа дарственную надпись: «И. Школьнику в апреле 1910-го года», т.е. не может быть датирован позднее этого времени. Пейзажный рисунок «Лодочная пристань», видимо, тоже создан не позднее начала 1910-х годов. Первый из них, отмечен особой пристальностью видения и безжалостно правдивой передачей состояния модели — грустновато-задумчивого почти «взрослого» её лица. Во втором рисунке детально воссоздан тщательно прорисованный мотив лодочной стоянки, соседствующий с небольшой пристанью, где причалены более крупные суда и яхта.

В середине 1910-х годов явно более значительные работы Петра Львова получили на страницах «Аполлона» необычайно высокую оценку Николая Пунина, чётко и внятно определившего сущ-

ность и характер его рисуночного стиля: «На первый взгляд — это обыкновенные карандашные рисунки не блестящей техники, без манерничанья, фокуса и позы. Они, прежде всего, добросовестны, и в этом их достоинство». Критик не случайно при этом оговаривается: «От рисунков Львова нет непосредственного перехода к художникам нашего дня...» И, как бы обосновывая в противовес этому органичную современность звучания его подчёркнуто-традиционных листов, он добавляет: «Мудрое сосредоточенное творчество, очень дерзкое в своём поступательном движении туда, в глубь вещей, но дерзостью спокойной, крепкой и совершенно лишённой позы». Речь явно идёт о более поздних работах Петра Львова, где тенденция, только обозначившаяся в рассматриваемых здесь музейных его рисунках, выражена куда отчётливее и с большим совершенством. Но и здесь она уже отчётливо видна.

И ранняя сангина Константина Дыдышко «Голова старухи» (1907), подаренная музею в 1966 году известным искусствоведом П.Е. Корниловым, — это тщательно проработанный жестковатый рисунок хорошей академической выучки, характерной для учеников мастерской Д. Кардовского, где в ту пору занимался художник. За его плечами было и недолгое пребывание в мюнхенской мастерской взыскательно-строого Антона Ашбе. Тщательная моделировка лица и шеи изображённой, намеренно проведенная с повышенной осязаемостью, заставляет предположить постановочно-учебную задачу этого рисунка — как необходимый шаг на пути к самостоятельному графическому портрету.

Ничего специфически авангардного нет и в совершенно традиционных ранних живописных холстах «Интерьер» (1900-е), «Хутор» (1900-е), Зои Матвеевой-Мостовой. Их отличает точность в передаче мотива, тональная сгармонированность колорита, единство цветового и пластического решения. Картинная собранность и образная законченность отличают и её пейзажно-жанровую композицию. «Кавказ. Красная поляна» (1913). Большой красочной раскованностью и этюдной непосредственностью видения подкупает пейзаж «Роща с розовыми стволами» (1910-е). Декоративный пленэр этой картины характерен и для живописных полотен вполне традиционных мастеров этой эпохи. Елена Мурина чутко уловила близость искусства Матвеевой-Мостовой голуборозовской традиции. Речь, естественно, не о символистских исканиях этих мастеров в середине 1900-х годов, а об их живописи и графике пост-голуборозовского уже периода, начиная с 1910-х. В нашем собрании это особенно заметно в обширной группе её эмоционально насыщенных графических работ — акварелях, гуашах, пастелях этого периода. Большинство из них связаны с её поездками в Грецию, Крым или Кавказ. Все они вполне достоверны, ничего фантазийного в них нет. Но обострённо-чувственное переживание художницей увиденного мотива в большинстве из них делает эти рисунки поэтически преображёнными.

Она уверенно komponует, активно пользуется ракурсом, мастерски передаёт ощущение жаркого южного солнца, «зажигающего» яркие краски. Распахнутое пространство — характерно для свободных, импровизационно-раскованных композиций этих прекрасных листов. Само их количество и художественный уровень предполагают отдельное выставочное экспонирование, самостоятельное исследование, специально посвящённое детальному анализу каждой работы с последующей каталогизацией и публикацией. Ибо такое богатое и неосвоенное наследие, безусловно, вполне заслуживает этого. Широкого прижизненного признания искусство Зои Яковлевны Матвеевой-Мостовой не получило, хотя в узком кругу близких художников и искусствоведов её талант оценили давно. Отчасти это связано с тем, что она оказалась в тени своего мужа, великого скульптора Александра Матвеева и его друзей, выдающихся живописцев П. Кузнецова, К. Петрова-Водкина, П. Уткина, А. Савинова, А. Карева.

С другой стороны, сказывалось и взыскательное отношение к собственному творчеству, несовпадение с основными художественными тенденциями времени на разных этапах её долгой жизни. Творческий путь художницы был органичен для её мироощущения, хотя и зависел отчасти от внешних обстоятельств. Она не принадлежала к числу лидеров авангарда, не разделяла выраженных тенденций надолго утвердившегося соцреализма, только эпизодически участвовала на

выставках, и, казалось, достаточно легко переносила затянувшееся прижизненное полузабвенье. И по сей день творческое её наследие не получило достаточно развёрнутого осмысления.

Идеологи «Союза молодёжи» были устремлены к безостановочному формальному поиску в куда большей мере, нежели к углублению и укреплению традиционного. Это совпадало с обновительными тенденциями эпохи. В принципиальной и как бы установочной статье «Основы нового творчества и причины его непонимания» Ольга Розанова решительно прокламировала: «Только отсутствие честности и истинной любви к искусству даёт наглость иным художникам питаться заготовленными про запас на несколько лет несвежими консервами художественных сбережений и из года в год до 50 лет бормотать о том, о чём они в 20 лет заговорили впервые». Реальная же эволюция группы художников общества «Союз молодёжи» оказалась не столь однозначной по своей направленности. И рассматриваемые произведения, принадлежащие собранию Радищевского музея, вполне убеждают в этом.

¹ Ростиславов А. А.Ф. Гауш // Аполлон. 1913. № 8. С. 16, 17, 20, 21.

² Гурьянова Н. Живопись Ольги Розановой // О.В. Розанова. 1986–1918. Helsinki, 1992. С. 89.

³ Терёхина В.Н. «... Увидеть мир преображённым». М., 2007. С. 22.

⁴ Терёхина Вера. Дар и труд Ольги Розановой // О.В. Розанова. 1986–1918. Helsinki. С. 82.

⁵ Розанова О. Кубизм. Футуризм. Супрематизм // Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С. 335.

⁶ Варст (Степанова В.Ф.). Выставка Ольги Розановой // Искусство. М., 1919. № 4. 22 февраля. С. 2.

⁷ Клюн И. Предисловие к каталогу посмертной выставки О.В. Розановой // См.: «Лефанта чиол...» М., 2002. С. 338.

⁸ Степанова В. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М., 1994. С. 67.

⁹ Левина Т.М. О «втором примитивизме» в живописи А.В. Шевченко. Картина «У них» 1933 года // Александр Шевченко. Живопись. Графика. М., 2010. С. 14.

¹⁰ Рыбченков Б.Ф. А.В. Шевченко — художник и человек // Пространство картины. М., 1989. С. 285.

¹¹ Грищенко А. О группе художников «Бубновый валет» // Аполлон. 1913. № 6. С. 35.

¹² Харджиев Н.И. Виктор Сергеевич Барт // Experiment / Эксперимент 5. Los Angeles, 1999. С. 196.

¹³ Пунин Н. Рисунки нескольких молодых (Н.И. Альтман, П.И. Львов, П.В. Митурич, Л.А. Бруни, М.К. Соколов) // Аполлон. 1916. № 4-5. С. 4, 5, 7.

¹⁴ Розанова О. Основы нового творчества и причины его непонимания // Союз молодёжи. СПб., 1913. Март. С. 20.

Неслучившийся авангардист (судьба Алексея Кроткова)

Летом 1970-го, заинтересовавшись художественной жизнью Саратова 1920-х годов, наткнулся на малотиражный альманах «Гавань» (рисунки художников, автографы поэтов), отпечатанный в графической мастерской при Саратовском художественно-практическом институте как издание ОХНИСа (Общества художников нового искусства) в 1922 году. Среди авторов значились: поэты Вячеслав Аверьянов, Елена Рашкович, Михаил Зенкевич среди художников — Давид Загоскин, Пётр Уткин, Константин Поляков, Константин Красовский, Валентин Юстицкий и тогдашний руководитель института Виктор Перельман, рисунка которого не оказалось в этом издании.

Репродуцированы абстрактная конструкция и кубизированный мужской портрет Загоскина, мужской портрет Полякова (в духе пикассовского «Воллара») и его же «Чертёж пейзажа», планиметрические композиции Юстицкого, конструктивистские рисунки Красовского, два рисунка Уткина — подводный дворец (в духе символистских его полотен) и стилизованный растительный мотив — все 1922 года. Автограф стихотворения Аверьянова датирован 25 февраля этого года, строки Михаила Зенкевича и эпатажное стихотворение Елены Рашкович «Дайте мне в любовники аллигатора...» не датированы, но они явно того же периода. Конструктивистскую обложку сделал Загоскин.

ОХНИС анонсировал ещё ряда выпусков: «Гавань вторая», «Сборники гравюр», «Журнал мод сезона 1923 года», но распад объединения не дал осуществиться этим изданиям. Свою роль сыграла и жёсткая критика в прессе по выходе альманаха. Авторство программного предисловия «Я о них и о себе», подписанного Акротик, его сверстники, в 1970-х единодушно приписывали Алексею Александровичу Кроткову. «Это резвился Бобка Кротков», — в один голос уверяли Борис Зенкевич, Муза Егорова (Троицкая), Гали Анисимова, Михаил Поляков, Борис Миловидов. Все называли его по кличке, укоренившейся с детства, отмечая несомненную талантливость, врождённый артистизм, склонность ко всякого рода забавам и розыгрышам. Вспоминали его как острого портретиста, автора дружеских шаржей и оригинальных киноплакатов, отзывчивого товарища, честного, обаятельного человека. Он стался в их памяти как заводила, изобретательный и озорной. Игровой тон и в его броской декларации в «Гавани»:

«К чёрту всякое эпилгонство! Стиснув зубы, зорко вглядываться в старых мастеров — в этом выражение закона преемственности! Обкрадывать „великих стариков“, скитаться по задворкам искусства — это удел „беззубых“, которые могут глядеть только назад. Юстицкий, Поляков, Давид Загоскин, Красовский — это дрожжи, которыми время заквасит тесто материального искусства в будущем. Они и сотни им подобных — материал для Будущего и не хотят оглядываться назад. Валентин Юстицкий преобразует наше трёхмерное пространство в четырёхмерное, Давид Загоскин стремится к новому выражению статуарного принципа через призму формы, Красовский молод и задорен, кидаясь и вцепляясь в старую форму и трепля её. Такие теперь тоже нужны! Пётр Уткин — лирик-ретроспективист, но приемлемый для молодых, ибо сохранил свой лик, не впадая в эпилгонство. О Полякове не скажу. Он в будущем сам скажет о себе — это лучше. О себе скажу: до 27 лет скитался по задворкам искусства. Потом не брал три года кисти в руки, и это меня спасло. Я начну поздно! Это лучше, чем кончить рано».

Даже в этой хлесткой декларации сохранялось уважительное отношение к великим мастерам прошлого и талантливым, но более умеренным старшим товарищам. В эпатажном манифесте восемнадцатилетнего юнца, умудрившегося до 27 лет «скитаться» по задворкам искусства», останавливают три момента: 1. «Зорко вглядываться в старых мастеров»; 2. Приемлемость таких художников, как П.С. Уткин; 3. Акцент на «материальном» искусстве будущего. О последнем пришлось забыть довольно скоро, а первые два существенно облегчили поворот к традиционному искусству в середине 1920-х.

Ничего не зная об этом художнике, пытался навести справки у оставшихся его друзей и учеников. Увы, практически безуспешно. Вспоминали больше о различных затеях, нежели о творчестве. Сумел разыскать его жену, обитавшую в Куйбышеве, вышел и на брата Августина в Ленинграде. Сведения, полученные от них, были скудны. К сожалению, значительная часть присланных писем и фотографий была утрачена вместе с отчётным моим докладом 1971 года, после которого на десятилетия оставил занятия этим периодом.

Доводилось писать о Кроткове, но скорее как о воине, верном муже, замечательном сыне и отце, на основе сохранившихся его писем с фронта и немногих воспоминаний о нём, изданных в 2010-м году в Уфе тиражом в 100 экземпляров его дочерью. Там же впервые опубликовано несколько его живописных и графических работ в основном уже предвоенной поры. О раннем его творчестве приходилось лишь догадываться.

Григорий Островский обронил как-то плодотворную идею — заняться не только выдающимися художниками, торящими новые направления в искусстве, но и достойно оценить вклад рядовых его творцов, выразивших в своих работах облик конкретного времени и его самоощущение. Ибо и они заслуживают уважения: интерес к малым именам — добрая традиция гуманитарной науки. А судьбы художников, не сумевших реализоваться в неблагоприятных условиях, важны для понимания коренных устремлений эпохи. Обречённость на второразрядный статус для многих оказалась пожизненной. Из-за нетривиальной тематики и нестандартной стилистики они с середины

1930-х были оттеснены на обочину художественного процесса живописцами с рекомендованными сюжетами, приемлемой образностью.

Стремление ускользнуть от тотальной вовлечённости в официозную струю, ослабленность адаптивных навыков, позволяющих приспособиться к выработке новой советской идентичности, привели большинство из них к уходу в книжный дизайн, оформительство, педагогическую деятельность. Корней Чуковский вспоминал, что, когда иные меняли убеждения, он менял жанры. В тщетной надежде переждать роковые годы уход в другие сферы был жизненной необходимостью, а вовсе не творческой потребностью. А невовлечённость в складывающийся поток ангажированного искусства привела каждого основательной «забытости». Немало способствовали этому и исторические события от 1930-х до середины 1950-х.

Готовя выставку к 30-летию МОСХа, её устроители отыскивали немало художников старшего поколения, сформировавшихся ещё в 1910-е годы. У многих были работы в Третьяковке, что-то оставалось, в мастерских или у наследников этих некогда заметных мастеров. Сложнее оказалось вернуть реальное бытие работам репрессированных, погибших или утративших творческий запал молодости художников поколения их учеников, обостренным чутьём новой жизни превосходивших своих наставников. В поисках картин, сохранившихся у друзей или наследников, неоценимую помощь оказывал критик Владимир Иванович Костин, помнивший многих ушедших мастеров. Ярко рисует процесс этого поиска так называемой «поддиванной живописи» (определение Коржева) Юрий Герчук в глубокой и тщательно выверенной книге «Кровоизлияние в МОСХ». Живопись могла быть зашкафной, антресольной, чуланной или чердачной, и принадлежала талантливым художникам, вытолкнутым из официальной истории советского искусства. Ещё сложнее судьба творческого наследия тех, чьи близкие вынужденно покинули столицу, а сами были далеки от художественных интересов.

Когда вышла книга Ольги Ройтенберг «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...», пласт введённых в научный оборот полузабытых художников заметно вырос. Уникальная по числу воскрешаемых мастеров и первичному сбору материалов о каждом, книга эта — настоящий научный подвиг. Она стала стимулом дальнейших разысканий. Изучение художественной жизни разных городов обогатило представления о творческих исканиях той поры. Показательна книга Антона Успенского «Между авангардом и соцреализмом». (Из истории советской живописи 1920—1930-х годов. М., 2011). Автор позаимствовал немало отысканных Ройтенберг работ, но вовсе не метод их осмысления и анализа. Некоторый восторженный «захлёб» первооткрывателя, присущий её стилистике, Успенскому не свойственен. Интонация его текста иная: не впадая в житийный тон, он стремился проникнуть в самую ткань художественного процесса той поры, представлявшего собой вовсе не однонаправленное движение и не сводившегося к борьбе сдающего позиции авангарда и торжествующего соцреализма.

Вопреки расхожим представлениям, советское общество никогда не было монолитным. Представить всё многообразие реальной художественной жизни того периода нелегко. Ибо складывалась она поэтапно, и каждый этап отличался существенным своеобразием. Ещё сложнее обнаружить «поколенческую» общность весьма разнородных по внешней видимости исканий. Поставангардный возврат к изобразительности набрал силу к концу 1920-х и сохранял поступательную инерцию движения почти до войны вопреки негативному воздействию идеологического прессинга, а в чём-то и благодаря ему. В эпоху тоталитаризма создавалось не только тоталитарное искусство. Настоящие произведения творились и тогда, но на поверхность державных вод всплывали не они. Существует ведь не только историческая предопределённость, но и эстетическая автономность явлений искусства.

В 1936 году появилась статья Абрама Эфроса «Выставка незамеченных». А сколько талантливых художников осталось незамеченными организаторами и этой выставки?! Чтобы судить об искусстве ушедшей эпохи, надо охватить её безмерную целостность, уловить её динамику, филь-

трующие последствия исторического процесса. Особенно если речь идёт о поре, когда усиленная политизация искусства вела к массовому падению мастерства. «Незамеченные» не оказались в числе основоположников советского искусства. На эту роль напористо притязали лидеры авангарда, затем яростные адепты соцреализма, а в 1960—1970-е в общественном сознании и тех, и других потеснили (без всяких на то притязаний) наиболее значительные мастера поколения «учителей». Их влияние оказалось наиболее значимым в формировании последней генерации советских художников. Отсюда затянувшаяся «не востребованность» живописцев, выступивших в начале и середине 1920-х, а к концу 1930-х как бы «выпавших в осадок».

Искусство той поры составляли не только творения выдающихся мастеров. Наряду с ним, ассимилируя их опыт, работали сотни не столь значительных и ярких, но достаточно одарённых живописцев, графиков и скульпторов. Большинство их произведений не сохранилось: частью они были уничтожены авторами, а сохранившиеся не всегда принадлежат к лучшему в их творчестве. И не все они охотно вспоминали об исканиях молодой поры. Многие из тех, кто ярко выступил в послереволюционное десятилетие, оказались на периферии художественного процесса десятилетий последующих, а то и вовсе выключенными из него. Судьбы иных по-настоящему трагичны, произведения их или не сохранились, или распылены по собраниям случайных владельцев, а поэтому творчество большинства из них совершенно не изучено. Немногим посвящены отдельные публикации, остальные известны по каталогам тогдашних выставок или откликам на них прессы.

Постепенно из «мглы забвенья» проступают судьбы отдельных мастеров, оставивших сколько-нибудь заметный след в искусстве того или иного города. Сохранившиеся их работы не отражают реальную эволюцию каждого, но её направление иногда можно определить. Ройтенберг справедливо замечала: «Ретроспективные выставки 1960—1980-х годов — эра открытий неизвестных страниц у известных мастеров, забытых, полузабытых имён и, что удивительно, многих новых имён — из обширного круга неведомых художников, начинавших на рубеже 1920—1930-х»¹.

Саратовские авангардисты 1920-х не были едины, но реальное многообразие творческих ориентаций представить сейчас нелегко. Общая этикетка — «футуристы» не покрывала левых исканий во всей их полноте. Движение шло от увлечения кубизмом и примитивизмом к беспредметности. С запалом и пафосом первооткрывателей небывалой реальности и адекватного ей стиля шли поиски новой образности и форм её визуального воплощения. Решительно отвергая отображающую природу искусства, до предела редуцируя изобразительность, новаторы стремились к выявлению формообразующего потенциала самих материалов живописи.

Осенью 1920 года 16-летний Алексей Кротков поступил в Высшие художественно-технические мастерские Саратова. По словам Егоровой, начал заниматься вместе с ней в мастерской Валентина Юстицкого, который перешёл туда из студии Пролеткульта. Занятия он вёл, опираясь на рекомендованный свыше «аналитический метод» обучения, обозначенный в 1919-м как обязательный в современных условиях: «Обосновать объективный признак художественной ценности как ценности профессиональной».

Отсюда вытекали и чётко сформулированные задачи насаждаемого метода: 1. Материал: поверхность, фактура, упругость, вес и другие качества материала; 2. Цвет: насыщенность, сила, отношение к свету, чистота, прозрачность, самостоятельность и другие качества цвета; 3. Пространство: поверхность, объём, глубина, измерение и другие свойства пространства; 4. Время (движение): в его пространственном выражении и в связи с цветом, материалом, композицией и проч; 5. Форма как результат взаимодействия материала, цвета, пространства и как её частный вид композиция»².

По сохранившемуся снимку отчётной выставки в мае 1921 года можно судить о направленности обучения: поиски законов формообразования, выявление первичных элементов формы, проблемы статики и динамики, забота о самой материи живописи, отвлечённой от предметного носителя, лишённой изобразительной темы, построенной на экспрессии живописных «цветофактур», которые и становились «сюжетом» этих работ. Шёл как бы тренаж в освоении выразительных

возможностей материала. Не в этом ли виделись Кроткову *«дрожжи, которыми время заквасит тесто материального искусства в будущем»*? (Из его декларации в «Гавани»). Вероятно, тогда же Юстицкий, стремившийся выявить существо живописи как таковой, мечтавший о самодовлеющей живописности, записывал в тезисах к одному из выступлений: «Шедевром всё же будет покрытие плоскости тоном настолько живописным, что не понадобится ни литература, ни психология, ни объёмы и формы»³.

Учащиеся той поры не были однородны ни в возрастном, ни в социальном, ни в образовательном отношении, различались и взглядами на задачи искусства. Поэтому и тяготели они к различным мастерским. Но сколь бы сильным ни было влияние педагога, сильнее оказывалось воздействие художественной среды, атмосфера творческого соревнования, бесконечных диспутов о новом искусстве, выставок, столичных изданий по искусству. Как и всюду, в Саратове были и ученики, которые негативно относились к отвлечённому от зрительно-пластической конкретности лабораторному изучению элементов формы. Они стремились овладеть традиционным рисунком и живописью, чтобы создавать не «плоскостные цветоформы», а картины. Иные из тех, кто расположен был к формальным исканиям, тоже стремились получить навыки работы над картиной. И они переходили в мастерскую другого руководителя.

Так Кротков и Троицкая стали учениками молодого Загоскина, который многое позаимствовал у опытных, но различных по своей методике педагогов — Алексея Карева и Александра Савинова. При малом собственном опыте он сумел взять у них самое насущное и мастерски применял это на занятиях. Егорова говорила, что Загоскин дал ей в профессиональном отношении больше, нежели любимый её учитель Юстицкий. Оставаясь в числе авангардистов, в преподавании он избегал экспериментаторских крайностей. Но и многие принципы новейшей живописи сумел привить воспитанникам. Егорова подчёркивала именно его качества методиста: «Давид Загоскин стремился дать ученикам твёрдую основу понимания цвета, отношения гармонии цвета и света, значения фактуры, способа наложения краски на поверхность холста. В рисунке особое внимание обращал на выражение пространства и формы линий». По её словам, Загоскин «был одним из немногих педагогов, кто умел учить и знал, чему учить», то есть имел систему и хорошо владел методикой. Он отвергал академическую классику как подражательность и ненужное копирование природы, реальности, называя это «никчемным удваиванием вещей». Его педагогической целью было формирование художников нового типа, свободных от скованности канонами. В 1922 он покинул Саратов.

Склонность к «левизне» была и у третьего наставника Кроткова — Константина Полякова. С 1918 по 1920-й год он был студентом СВОМАСа и ассистентом самого левого профессора — Фёдора Константинова. В 1920-м стал руководителем мастерской. По сохранившимся его работам видно движение от условных конструкций к постижению сезанновских исканий, отзвуки которых и в полотнах его учеников. Судя по декларации в «Гавани», Кротков, по крайней мере теоретически, оставался на авангардных позициях. Ближайшее время с его решительным поворотом вправо показало, какой удел уготован ниспровергателям традиций. Первая экспозиция, где обозначилось его скромное участие в художественной жизни города, — «Выставка картин Саратовской школы живописи» (апрель 1923). Под школой понималось не особое стилевое направление: речь шла о произведениях учеников и выпускников института. В самом названии «Выставка картин» акцентировался возврат к традиции. И, судя по каталогу, особых поползновений на авангардные искания там не было. Наиболее смелыми казались полотна Евгения Егорова, окрашенные влиянием экспрессионизма, и среди них картина «Бреющийся», отмеченная на состоявшейся осенью того же года его персональной выставке как «единственная работа, носившая печать поисков в области конструктивизма»⁴.

Кротков показал портретно-жанровую композицию «Женщина с чулком», натюрморт и два этюда. Дружеские его отношения с Егоровым, который по окончании института стал преподава-

телем возникшего на его основе техникума, сложились именно в ту пору. Подтверждение тому — кротковский его портрет на очередной «Выставке картин» уже 1924 года. Кроме него он экспонировал портреты отца, замечательного учёного-краеведа, портрет брата, автопортрет, портрет женщины с ребёнком и натюрморт. Это был пик его выставочной деятельности. В том же году жизненная ситуация художника серьёзно осложнилась: нужно было срочно думать о заработках. По воспоминаниям брата, нередко это достигалось изнурительным физическим трудом. Возможности приработка профессионального были ограничены, и он стремился максимально использовать их: рекламные афиши, газетная графика, плакаты. При этом Кротков оставался бодрым, собранным, ироничным, активничал в разного рода увеселительных затеях.

Художник Фёдор Русецкий вспоминал о капустнике, «своего рода оперетте», которая несколько шаржировано, отражала увлечения учащихся. «Помню: Константин Дмитриев и Бобка Кротков сочинили пьесу по образцу популярного тогда мотива „Павлик, Павлик занимается...“ Замысел был туманным. Надев на себя невероятный костюм из цветных кусков материи, предназначенной для натюрмортов, распевали куплеты: „Что такое нам Матисс, / Нам Матисс, / Нам Матисс? / Он на ниточке повис, / Да, повис / Да, повис!“ И т.д. Как будто это осуждение формалистического Запада? А в стенах техникума только и звучало: „Париж, Париж, Сезанн, Корбюзье, Дерен, Пикассо и пр.“. Куплеты: „Даёшь искусство в быт! / Разве это плохо, разве это худо? / Лишь быт имеет только сбыт“. В этих строках ироническое отношение к АХХР». Оба автора не вернулись с войны. О Дмитриеве ничего не известно. Миловидов с опаской показывал мне в 1971 году его «сезаннистый» городской пейзаж 1923 года, переданный вскоре в музей. А если о Кроткове мы знаем больше, — это заслуга его близких: преданной жены, любящего брата, благодарной дочери и племянника.

Нетрудно представить, какой удел был уготован ещё неоперившимся художникам в ту пору. Возможности профессиональной реализации были ограничены. В Саратове создание института, а потом и техникума по производственно-художественному принципу не удалось: не было ни настоящей базы, ни подходящих руководителей. Увлечение учащихся техникума Фёдора Русецкого, Бориса Десницкого и их товарищей идеями конструктивизма и производственничества стимулировалось модными пору постулатами теоретиков, утверждавших, что «станковизм является буржуазной формой художественного производства»⁵. К лидерам группы примыкал и Кротков. Зарождение дизайнерских идей, вызревшее здесь к середине 1920-х под эгидой ЛЕФа, закончилось плачевно. Конструктивизм тогда воспринимался как социально мотивированная возможность продолжения авангардных исканий. В сфере же станкового искусства у молодых живописцев, чужавшихся ахровского натурализма, воспринявших иные способы художественной выразительности, обозначилось стремление к новым формам реализма, обогащённого опытом авангардных исканий. Но если на рубеже 1920—1930-х годов, такая возможность отчасти ещё сохранялась, то с середины 1930-х подобные работы автоматически шли по разряду гонимого формализма.

И выжить в этих условиях вчерашним претендентам в авангардисты стало сложно. Так появлялись поневоле из вчерашних живописцев книжные графики, мастера рекламных афиш, дизайнера мебели, плакатисты, оформители офисов и магазинов. В числе их оказался и Кротков. Переезд в столицу тоже был вынужденным: возможности подобных заработков там были шире. Но судьба этого художника, обременённого заботой о близких, свидетельствует о том, как было сложно приезжим живописцам интегрироваться в социально-художественную жизнь Москвы. Он работал в «Союзкино», на фабрике «Техфильм», а затем в Горкоме художников-оформителей, где задания были не совсем творческого характера.

А потом фронтовые тяготы и смертельное ранение осенью 1943-го в боях за освобождение Ельни. То немногое, что осталось из работ этого мастера, — только намеченные и нереализованные замыслы. Их хранила сначала в Москве, а потом в родной Самаре его жена Тамара Николаевна Павлова. Она училась сначала в Самарском художественном техникуме, а с 1927-года на скульпп-

турном отделении Саратовского художественного техникума у матвеевца Льва Ивановского. После её смерти художественное наследие родителей бережно хранит Галина Алексеевна Кроткова, живущая в Уфе. Совсем недавно его электронная версия, стала доступна и мне. Полагаю, что разбор и относительная классификация этого наследия — дело будущего. И уже не мне заниматься им, когда оно станет доступным научному осмыслению. Но какие-то предварительные соображения попытаюсь обозначить хотя бы пунктирно.

1. Два стилистически близких дружеских шаржа на Давида Загоскина сделаны явно не позднее первой половины 1922 года. На одном цитируется его назидание, неожиданное для «крутого» авангардиста: «Художник может сделаться живописцем только посредством упорной работы и постоянным изучением природы». На другом — изображение Загоскина сопровождается разорванной надписью: «ОХ — НИС» (Общество художников нового искусства), что явно свидетельствует о близости Кроткова левым мастерам и объясняет появление его декларации в «Гавани».

2. 1923-м годом датировано большое сугубо натурное изображение лежащей коровы. А в 1924 году появляется рисунок коровы, предельно обобщённый, явно стилизованный под наскальный рисунок бизона из пещеры «Альтамира» (поздний палеолит). Похоже, что освоение монументализирующего лаконизма первобытного художника, наглядно выявляющего подспудную энергию обобщающего контура, и было творческой задачей Кроткова.

3. Несколько театрализованных «костюмных» рисунков предположительно могут быть датированы тоже 1922-м или 1923-м годом, если вспомнить, что в «Гавани» 1922 анонсированы другие издания ОХНИСа и среди них «Журнал мод сезона 1923 года». Того же времени эскизы кинорекламы: популярная актриса немого кино Присцилла Дин в фильме «Маркитанка сигарет», афиши фильмов «Люди ночей», «Ночные бабочки», выдержанные в стилистике, нэповской поры, эскиз эскилибриса преподавателя истории искусств В. Памфилова, рабочий эскиз рекламного плаката к спектаклю «Иисус из Назарета» в Саратовском драмтеатре, конструктивистский эскиз обложки «Жизнь детей» (1925) для флорентийской выставки литографии.

4. Жанровые композиции с изображением нэповского Саратова, близкие аналогичной серии Евгения Егорова: «Прачечная», «Мясная лавка», «Чайная „Восток“» (1923), продавец газет, сценка в кафе или баре, шаржировано-экспрессивное изображение пары, идущей в дождь по улице, купальщиков, каторжанина в цепях.

5. Любопытна серия экспрессивных рисунков, условно названных дочерью художника «городским хаосом». Она склонна датировать их 1923-м годом, во всяком случае, работами не позднее середины 1920-х. Трудно даже предположить, чем же питалось в данном случае воображение художника — сатирическими антиутопиями, историческими романами или научной фантастикой. Единственное, что приходит в голову, это пацифистская драма лидера французских унитаристов (единодушных) Жюль Ромэна «Армия в городе», где сталкиваются в смертельной схватке «коллективные души» горожан и оккупантов А, возможно, что это как-то связано с попыткой оформления постановки популярной тогда в стране пьесы Эмиля Верхарна «Зори». Непонятно, каково было реальное предназначение этих рисунков. В стилистике же их очевидный отпечаток авангардистских увлечений художника, явное влияние экспрессионизма.

6. Явно московской уже поры эскиз рекламной афиши ресторана «Гранд Отель», извещающий о гастрольях оркестра под руководством известного джазмена, трубача Якова Скоморовского. Выполнен он в духе конструктивистской стилистики: кроме символического обозначения трубы, перевернутый концертный рояль и скрипач в клетчатых брюках (вероятно, брат руководителя оркестра — Абрам Скоморовский). Сохранились и другие варианты афиши, уточняющие, что в выходные ленинградский джаз работает под руководством Скоморовского, а в будни — Артура Полонского. Возможно, с ресторанной тематикой связан и лист, условно названный «Кредит»: шаржированное изображение мужской и женской фигур, в отверстом чреве которых что-то вроде накрытого к завтраку столика.

7. Целая серия графических автопортретов Алексея Кроткова — от озорного рисунка 1923 года, до набросков 1930-х годов и зарисовок уже фронтовой поры и многочисленные его портреты родных: отца, матери, брата, племянницы, а также друзей.

Во всём этом кому-то ещё предстоит разобраться, осязаемо воплощая расхожий и приевшийся лозунг: «Никто не забыт, ничто не забыто...»

¹ *Ройтенберг О.* Неужели кто-то вспомнил, что мы были... (Из истории художественной жизни. 1925–1935). М., 2004. С. 24.

² Искусство коммуны. 1919. 16 февраля.

³ В.М. Юстицкий. Записи. Начало 1920-х гг. Машинопись хранилась в семье художника. Копия сделана мною летом 1971 года.

⁴ *Гольд Х.Б.* Письмо Водоносу Е.И. 1970. Октябрь. Хранится у адресата.

⁵ *Арватов Б.И.* Искусство и классы. М.; Пг., 1923. С. 34.

Конференция «Окрестности авангарда в сентябре 2012 года в Самарском областном художественном музее. Опубликовано в сборнике «Наследие и современность. Музеи в истории и культуре России». Самара, 2017.

Очередной «Прогноз на прошлое» (судьба Валентина Юстицкого) *

* Международная конференция «Искусство и власть». 2019.

Меня всегда занимали проблемы восприятия исследователями персонального поведения тех или иных деятелей культуры прошлого. Зачастую мы судим о них, игнорируя обстоятельства их жизни в условиях тогдашнего социума, совершенно не ощущая того, что некогда социологи именовали изжитым ныне термином «психоидеология эпохи». А это ведёт к существенным перекосам в оценке творческого и жизненного поведения того или иного изучаемого нами мастера. Ибо суд наш вершится по меркам, совершенно неприменимым к пониманию реальных возможностей творческой самореализации каждого в социально-политических условиях, в которых им суждено было выживать и творить. И потому нам следовало бы стать осмотрительнее в своих зачастую совершенно неоправданных похвалах или хуле. «Прогноз на прошлое» — так называется одна из публицистических статей моего старшего и более опытного товарища, талантливое и вдумчивое искусствоведа и критика Григория Островского, посвящённая обстоятельствам жизни и творчества известных советских художников конца 1920-х — середины 1980-х годов. Один из разделов этой статьи назван «Парадоксы эпохи». Она действительно была полна таковых. А мы, оценивая её, — кто с умилением, а кто с проклятьями, — не учитываем всерьёз последовательной динамики политических и эстетических веяний, многосложности жизнеощущения и поведения активных участников художественного процесса той поры. Выросшим уже в позднесоветскую пору, не говоря уж о тех, кто сформировался в постсоветскую, нелегко представить себе восприятие старшим поколением грандиозных и трагических событий, которые радикально изменили весь строй традиционной жизни страны — и в момент революционного перелома, и в ближайшие десятилетия после него.

Помню, как зимой 1969 года я, не отличавшийся особой деликатностью, прервал восторженный рассказ вдовы Павла Кузнецова Елены Михайловны Бебутовой о первом десятилетии советской власти. Мне не верилось, о чём я откровенно и сказал ей, что она — потомственная светлейшая княгиня, как и муж её — сын саратовского церковного живописца, одарённый и успешный

художник Павел Варфоломеевич Кузнецов, были так уж счастливы в ту пору опасного и жестокого социального эксперимента. Возмущённо оборвав меня, она ответила: «Вы слишком молоды и не захватили удушливую атмосферу последних лет царизма. Вам не понять проснувшихся надежд и упований, вы родились, когда они давно уж испарились. Мы же очнулись и многое стали понимать, задолго до Вашего появления на свет. Но всё же с большим опозданием. А научиться жить по новым правилам нам было, поверьте, очень трудно. И не сразу всё усвоили». Она объяснила, что настоящая учёба выживания и вынужденного осовечивания у них началась лишь в годы пресловутого Великого перелома, то есть на рубеже 1920—1930-х годов.

Григорий Островский в своей статье обрисовал немало парадоксальных примеров поведения известных мастеров отечественного искусства в условиях уже достаточно прочно утвердившейся тоталитарной власти. Приведу лишь некоторые из них: «Вера Мухина мечтает сбежать за границу, попадает в ссылку, а по возвращении создаёт „Рабочего и колхозницу“, ставших символом Страны Советов». «Евгений Лансере, один из блистательной плеяды „Мира искусства“, изошрённый стилизатор и певец державного Петербурга, исполняет по заказу Л. Кагановича панно во славу ударников Метростроя». «Павел Корин портретирует советских военачальников во всей красе орденских иконостасов, создаёт мозаики — апофеоз великодержавного милитаризма, а закрывшись в мастерской, десятилетиями пишет монахов, юродивых и патриархов, картину „Русь уходящая“ — реквием российскому православию». Но, пожалуй, самый знаменательный пример: «Притомившись портретами вождей, Александр Герасимов загонял в построенную во дворе деревянную баньку молодух, поддавал пару и писал огромную и **самую любимую** картину...»¹ Картина «Деревенская баня», написанная явно с натуры, действительно создана им в 1938 году. Едва ли она вполне соответствовала уже укрепившимся принципам так называемого метода социалистического реализма, но явно грела душу весьма амбициозного художника, активно стремящегося непременно стать его правоверным адептом.

Вскоре Александр Герасимов окажется четырежды лауреатом Сталинской премии, первым советским президентом возрождённой Академии художеств. А в конце 1962-го года это именно он спровоцирует беснование Никиты Хрущёва в Манеже на выставке, посвящённой тридцатилетию Московского отделения Союза советских художников — то, что потом назовут «кровоизлиянием в МОСХ». А ведь начинал Александр Герасимов как даровитый живописец, продолжающий традиции мастеров Союза русских художников — Архипова, Коровина, прежде чем стать главным портретистом советских вождей. Уже в ранний период, судя по дореволюционному его полотну «Тройка» (1914) из собрания Радищевского музея, он стремился к масштабной картинной форме, что проявилось и в зрелом его творчестве. Но при этом он создал немало присалоненных эффектных пейзажей и натюрмортов, нравящихся его сановным покровителям. Не будучи выходцем из пролетарской среды, Александр Герасимов и в советских условиях довольно успешно выстроил свою карьеру, скорее, увы, административно-художественную, нежели собственно творческую, хотя природная одарённость, хорошая профессиональная выучка позволяли ему достичь и в этом направлении существенно большего.

Но речь сейчас пойдёт вовсе не о нём, а о художнике совсем иного психологического склада и жизненного поведения, иной стилистической ориентации и, естественно, совершенно иной судьбы — о Валентине Михайловиче Юстицком. Будучи существенно моложе Александра Герасимова, не имея за плечами столь авторитетных наставников в живописном ремесле, он принадлежал к тому поколению начинающих творческую карьеру молодых российских живописцев и графиков, для которых формальные искания художественного авангарда обладали неотразимой привлекательностью. Политические пристрастия молодого Юстицкого, выходца из достаточно обеспеченной среды, сейчас прояснить нелегко. Судя по его художественным увлечениям, он не был горячим приверженцем монархического официоза.

Беседа с Еленой Михайловной Бебутовой как-то прояснила мне в самых общих чертах мироощущение довольно широкого слоя буржуазно-дворянской творческой интеллигенции в пору крушения российского самодержавия. Глубоко и точно сформулировала проблему интеллигенции и власти Лидия Гинзбург: «Многие большие люди русской культуры не хотели революции, осуждали революцию. **Но несогласие с существующим было опытом всей русской культуры**». И далее: «**Русский интеллигент находил комплекс несогласия в себе готовым вместе с первым проблемским сознанием как непреложную данность и ценность**»². Несогласие с существующим толкало к его разрушению, а после возникало новое, казалось бы, иное **настоящее**, полное опасностей и невзгод, но одушевлённое светлыми упованиями и надеждами.

Возможно, что и недолгое пребывание Юстицкого в Париже отчасти укрепило в нём эту оппозицию к прогнившему царскому режиму. Во всяком случае, оказавшись в самом начале 1917 года в Костроме, он не только стал деятельным участником «Северного общества художников», возникшего уже **после** Февральской революции, но и работал в комиссии по созданию плакатов «Займа свободы» в поддержку Временного правительства, продолжавшего войну с Германией. А в феврале 1919-го Валентин Юстицкий — деятельный участник художественной жизни революционного Саратова, куда он, по семейным преданиям, был командирован Анатолием Луначарским. Его зрелое творчество связано с пребыванием с 1918 по 1935 и с 1946 по 1950 в этом городе, где он преподавал, активно участвовал на выставках, занимался декоративно-монументальным росписями, азартно теоретизировал, участвуя в жарких диспутах рубежа 1910—1920-х годов, словом, он стал едва ли не самым активным из деятелей местного художественного процесса, бродильным и будоражащим его началом. В 1919 году он руководил одной из студий Саратовского Пролеткульта. Там он, по воспоминаниям Музы Александровны Егоровой (тогда ещё Троицкой) взялся за масштабные росписи в клубе Пролеткульта. «Тема их — героика труда, пафос революции. Ему помогали студийцы. Работа была выполнена в короткий срок в смелой, уверенной манере Юстицкого. Декоративная обобщённость, динамичность, острый рисунок характеризовали манеру Юстицкого, да и были присущи общему направлению искусства тех дней. <...> Смелость, уверенность руки Юстицкого, оригинальность композиционного решения восхищали меня», — писала она уже в 1960-е годы³. Тимофей Лякин, молодой тогда живописец, рассказывал, что в эти годы Юстицкий вместе с другими опытными художниками и студентами активно участвовал в оформлении Агитпоезда и Агитбаржи, в праздничном украшении городских улиц в дни годовщин Октябрьского переворота и Первомайских торжеств. Его лояльность к революционной власти не вызывала тогда сомнений.

Но все внешние перипетии жизни талантливого художника, как и послужной список, перечисление выставок, где он экспонировал свои работы, ещё не открывают его душу, его представлений о сущности творчества, его отношений с ближним окружением и с эпохой, не позволяют понять своеобразие его неповторимой творческой личности. Это скорее раскрывается, хотя и опосредованно, прежде всего, в самом искусстве Юстицкого. Бывают художники, сравнительно быстро нашедшие собственную тему и творческую манеру. Сформировав свою особую стилистику, они развивают и обогащают её, не сворачивая с избранного пути. Юстицкий же не был однолюбом в жизни и в творчестве. На каждом отрезке художественной деятельности этого редкостно перемчивого мастера его отличала повышенная способность впитывать и преобразовать самые разнообразные стилевые тенденции своей эпохи, необычайно богатой противоборствующими исканиями, создавая на их основе собственную свою неповторимую стилистику. Это пронизательно подметил рецензент его первой персональной выставки в 1923-м году: «Вот художник, на котором с **барометрической чувствительностью** отразились характерные черты и вехи переходной эпохи в искусстве»⁴. И ведь Юстицкий действительно был отзывчив на новые веяния и, казалось бы, непредсказуемые повороты в эстетических исканиях лихорадочно меняющейся эпохи.

Необходимо понимание особенностей личности художника, вся жизнь которого стала безостановочным поиском, а также специфических условий его творческого бытия в провинциальном городе. С одной стороны — стремление прорваться на престижные столичные выставки, ни одна из которых никогда не была для него по-настоящему «своей». С другой — особый склад натуры Юстицкого: постоянная готовность к усвоению отовсюду идущих импульсов, гибкость реакций на меняющиеся обстоятельства, отсутствие фанатизма как в дурном, так и в высоком значении этого слова, смолоду присущая ему неодолимая тяга к непрестанному иронически-игровому самообновлению. Человек он был горячий, искромётный, увлекающийся многим и разным, чуждый стремлению создавать каноны жёсткой законченной системы, способный едва ли не одновременно обращаться к различным стилистическим течениям, чем и объясняется разбросанность его исканий. А художник — это был творчески очень мобильный, раскованный, свободный в выборе стилистики, легко меняющий манеру, не скованный заученными приёмами. Он переимчиво вникал в особенности различных стилистических систем, оригинально переименовывал их на свой лад. И постичь причину его персональной интонации — такой разной в различные периоды жизни и вместе с тем, безусловно, единой, присущей только ему одному, — задача совсем не из простых.

Суть именно его творческой личности угадать в протеизме Юстицкого довольно трудно. Его не втиснешь ни в какую «обойму» — уж слишком он был субъективен и склонен к перемене стилистики, а стало быть, и разного рода обойм. Бесконечные творческие перевоплощения этого принципиального противника любых форм эстетического консерватизма в пределах лишь полутора десятилетий (1918—1932) и совсем уж другие полотна уже рубежа 1940—1950-х годов с их прихотливым затейливым артистизмом, а в иных из его картин («Парки», «Дон-Кихот») и с налётом символично-гротесковой образности воспринимались абсолютно несвязанными между собой. Ибо пропущенным оказалось важное для понимания его творческой эволюции десятилетие с середины 1930-х до середины 1940-х годов, нам неведомое, всплывшее отчасти не ранее начала 70-х, когда вновь пробудился, заметно с годами усиливаясь, интерес к художественному наследию этого многообразно одарённого и необычайно активного мастера. Удивительно, как в творческом сознании одного талантливого живописца и графика умещались столь разнородные, казалось бы, несовместимые стилистические традиции.

В Саратове Юстицкий начинал с преподавания в одной из студий Пролеткульта, затем в Художественном институте, ставшем вскоре техникумом. Он оставался активным экспонентом выставок вплоть до середины 1930-х годов, участвовал в различных конкурсах, был организатором разного рода театрализованных развлечений творческой молодёжи города: спектакля любительского театра «Арена ПОЭХМА» (Поэт, художник, музыкант, артист), так называемого «Шумового оркестра», занимался разработкой фантастических архитектурных проектов типа движущегося моста через Волгу, или проекта Памятника борцам революции в духе «гениального прожектёрства» Владимира Татлина. Именно в начале 1920-х Юстицкого увлекают идеи конструктивистов. И в сценарии (не только в оформлении «Паровозной обедни» В. Каменского), и в станковых композициях он повернул на этот путь. Но с 1922 года господствующее положение левых близилось к закату: начинался достаточно крутой антиформалистический поворот, как в столицах, так и в провинции. Один из самых пронизательных художественных критиков Абрам Эфрос уже годом раньше признавал, что «левизна политическая окончательно разошлась с левизной художественной». Для агитационно-пропагандистских задач советской власти требовалось искусство, доступное восприятию массового зрителя.

Известную роль в замедлении этого процесса в Саратове сыграла «Всеобщая международная выставка германских художников», открывшаяся в залах Радищевского музея в конце 1924 года. Судя по откликам прессы, состоялась конференция, на которой Валентин Юстицкий выступил с докладом «Русский и германский конструктивизм». Но в собственном творчестве 2-й поло-

вины 1920-х он развивал и культивировал иные черты экспрессионизма. В красочных, остро-выразительных гуашах нэповской поры Юстицкий даёт выход раскованной экспрессии самой манеры письма, её пластической и цветовой энергии. В этом обширном цикле метко схваченные сцены обыденной жизни, остро увиденный типаж. Они отмечены терпким привкусом нэповского бытия — «запах времени» ощутим в них сполна. Современники чувствовали образную энергию этих листов. Облик тогдашнего городского обывателя дан в них шаржировано: гротескная колоритность персонажей акцентирована нарочитой утрированностью характерных жестов и поз, напряжением цвета. Здесь несомненна стилистическая близость немецким художникам-экспрессионистам, но нет их экстатической напряжённости, надрывности, смакования уродливого или страстного его обличения. Гуаши эти разгульно-жизнелюбивее, нежели отзвуки экспрессионизма в листах и полотнах других саратовских художников — Фёдора Белоусова, Евгения Егорова, Николая Симона и ряда других живописцев и графиков той поры.

Особенности характера Юстицкого проявились и в педагогической деятельности. Его мастерская была особенно привлекательна для учащихся «левой» ориентации. В ней и в изменившихся к концу 1920-х условия дольше, чем во всех остальных мастерских, теплились отзвуки авангардных увлечений, дух непредуказанных свыше исканий. Там свободно спорили о классическом и современном искусстве, о различных течениях в отечественной и европейской живописи. Руководитель стремился расширить эстетический кругозор питомцев, стремясь, чтобы, у них, по слову К. Малевича, «нарастала определённая культура живописных ощущений». Беседы Юстицкого о самом живописном материале, о фактуре, о качестве красочного мазка, о специфике масляной живописи, темперы, гуаши, акварели, о краске как о важнейшем факторе в создании живописного образа, запомнились многим его ученикам. Но горячая привязанность к наставнику вовсе не означала обязательного следования его искусству. Он не отправлял учеников по стопам своим, как Казимир Малевич. Юстицкий был для большинства своих студентов неотразимо привлекателен, но следовать себе не только не принуждал, но и постоянно остерегал от этого. Занимательный рассказчик, он увлекал учеников, покровительствовал их формальным исканиям, поощряя устремлённость к неизведанному, одержимость новым. Единоправным же властителем, подобно Малевичу, он по складу своей природы быть не мог и не хотел. Этому препятствовал не только спонтанный характер его собственного творчества, но и методы его преподавания. Ученики Валентина Юстицкого, которые состоялись как художники, ни в чём не повторяли своего учителя.

В нашей телефонной беседе известный литературовед, писатель и поэт, профессор Воронежского университета Анатолий Михайлович Абрамов, рассказывая о времени своей учёбы в мастерской Юстицкого, акцентировал серьёзный общегуманитарный потенциал и опасную раскованность поведения вольнолюбивого наставника в заметно меняющейся к худшему начальную пору так называемого «великого перелома». Быть может, это и делало его особенно привлекательным для учащейся молодёжи. «Озорство молодого времени», как именуют иногда послереволюционное десятилетие, было сродни натуре Юстицкого, его импульсивности и неукротимому темпераменту. Его воспитанники вспоминали, как, неожиданно обратив внимание на вяловато-рассеянный вид одного из них, уныло работающего над этюдом, подойдя к нему, он сказал: «Возьми трёшницу, стоняй на вокзал, выпей водки, разбей витрину, убеги от милиционера, а потом становись к мольберту». Азартный и зажигательный во всём, он терпеть не мог равнодушного отношения к живописи.

Двадцатые годы — наиболее счастливая пора в жизни талантливого художника. К середине этого десятилетия наметился его, быть может, отчасти вынужденный поворот к пейзажу, портрету, к бытовому жанру, к той тематике, которая получит развитие в его полотнах ближе к середине 1930-х годов. Если об этих несохранившихся жанровых картинах можно предположительно судить как о тенденциях, реализовавшихся уже в последующее десятилетие, то о грандиозном заказном портрете Ленина, экспонировавшемся на выставке в 1925-м году, можно говорить лишь на основа-

нии беглых упоминаний в прессе и рассказам его младших коллег. Единственное, что совершенно очевидно: к такого рода «социальному заказу» в ту пору относились совсем иначе, чем десятилетие спустя. Вместе с другими саратовскими мастерами Юстицкий участвовал на ряде столичных выставок. На седьмой выставке АХРР он представил типажный портрет немца-колониста, интерьер и ряд пейзажей. Привлекательнее для него было участие в экспозициях объединения «4 искусства», где, по словам Милашевского, ему покровительствовал Павел Кузнецов. Юстицкий выставлял там пейзажи (на выставке 1926, 1928 года), и жанровые композиции: «Рыбаки», «Девушки с сетями» (в 1929 году). Но, быть может, гораздо важнее для понимания значения именно рисунка в творчестве этого художника является его участие графическими листами на первой выставке группы «13», открывшейся в феврале 1929 года. Инициаторами её стали бывшие саратовцы, известные графики — Владимир Милашевский, Даниил Даран и Николай Кузьмин — сердобчанин, косвенно связанный с нашим городом.

Были у Юстицкого и так называемые «крайности»: от горячего увлечения творчеством Хаима Сутина до картины 1935-года «Овации товарищу Сталину на 7-м съезде Советов», командировки его как члена АХРР с 24 мая 1925 года для подготовки материала к восьмой выставке этой, вполне уже определившейся, откровенно официозной группировки. Так что изображать его как монолитно-цельного противника режима, пожалуй, не приходится. Но разочарование в отношении к крепнущему тоталитарному правлению в эти годы постепенно нарастало у него и вскоре выплеснулось наружу. Искусствоведческие словесные «портреты» жизни и творчества этого мастера, написанные в разные периоды, лишены той «многоцветности» жизненного поведения, которая отличала каждый из этих периодов творчества Юстицкого с 1920-х и до середины 1930-х годов. Может показаться неожиданным и странным такой набор, казалось бы, совершенно несочетаемых произведений в творчестве одного художника в пределах всего лишь десятилетия. Но странность эта вполне объяснима социальными обстоятельствами и духовной атмосферой эпохи. Данный этап исторического процесса ставил его участников в особые обстоятельства, диктующие каждому линию поведения соответственно его происхождению, социальному статусу, убеждениям и темпераменту, открывая перед ним определённые перспективы и угрозы в зависимости от характера его дарования, рода занятий, отношений с окружающей средой.

Как верно отмечала проницательнейшая Лидия Гинзбург в своей книге «Литература в поисках реальности», «типовой участник исторического процесса несколько не был монолитен. Он вперемежку утверждал и отрицал, отталкивался и примирялся»⁵. И далее конкретней: «Люди 20-х годов в стихах и прозе, в дневниках, в письмах наговорили много несогласуемого. **Но не ищите здесь непременно ложь, а разгадывайте великую чересполосицу — инстинкта самосохранения и интеллигентских привычек, научно-исторического мышления и растерянности**»⁶. Она привела наглядный пример, как один литератор, торопливо, но ловко перестраивающийся на ходу с учётом меняющейся конъюнктуры, решил выступить с докладом «О социальных корнях формализма». Он заявил при этом: «Надо **иметь мужество** признаваться в своих ошибках». А другой по этому же поводу иронически заметил: «Я перестаю понимать, чем, собственно, **мужество отличается от трусости**».

Это созвучно пастернаковскому пониманию мучительной коллизии той поры для выходцев из старой интеллигенции: коллизии, которая породила горькой иронией звучавшие строки из его же «Высокой болезни»: «А сзади, в зареве легенд, / Идеалист-интеллигент / Печатал и писал плакаты / **Про радость своего заката**». Такое традиционное для русской интеллигенции народолюбие, обернулось в ту пору вовсе не ответной любовью победившего народа, а породило мучительные раздумья о случившемся и тревожные поиски своего места в совершенно изменившемся и становящимся опасно враждебным социуме. Об этом стремлении Борис Пастернак писал, опираясь на пример Пушкина, который в своих «Стансах», рождённых вскоре за разгромом декабристов, призывал Николая I следовать примеру его царственного предка — Петра Великого, начало вла-

ствования которого тоже «мрачили мятежи и казни»: «Семейным сходством будь же горд; / Во всём будь пращуру подобен: / Как он неутомим и твёрд, / **И памятью, как он, незлобен**». «Стансы» же Бориса Пастернака, написанные в 1931 году, когда уже с достаточной ясностью обозначились угрожающие перспективы слома той весьма относительной свободы середины 1920-х годов, обращены не к державному сатрапу, а к самому себе, выбирающему в эту переломную эпоху верную позицию в необратимо меняющейся жизни страны.

В противоречивой и мучительной форме осуществлялось неизбежное пастернаковское душевное стремление найти своё законное место в нарождающемся откровенно тоталитарном сообществе, пока ещё сохраняется смутное упование на такую возможность. И он не случайно обращается к пушкинской светлой надежде: «Столетье с лишним — не вчера, / А сила прежняя в соблазне / **В надежде славы и добра / Глядеть на вещи без боязни**. / Хотеть, в отличие от хлыща / В его существование кратком, / Труда со всеми сообща / **И заодно с правопорядком**». У гениально одарённого Бориса Пастернака это тоже не очень-то получалось: десятилетиями он кормился в основном поэтическими переводами, а больше надеялся на картошку, выращенную им на даче в Переделкино. У саратовского вольнолюбивого живописца шансов было ещё меньше. Вызревшая к началу 1930-х ситуация в социально-политической и художественной жизни страны оказалась крайне неблагоприятной для талантливых и независимых мастеров такого плана. Поворот к бытовому жанру, к портрету и пейзажу, едва обозначившийся в живописи Валентина Юстицкого середины 1920-х годов, получил развитие в некоторых его полотнах середины 1930-х годов: «Рыбаки», «Пейзаж», как и в подаренном Радищевскому музею Владимиром Спиваковым эффектным женском портрете «Печальная муза». По сохранившимся фотографиям известны также иные работы этого времени: фантазийный «Индустриальный пейзаж» и почти остовская, очень экспрессивная по своей пластике и актуальная **для того времени**, картина «Шуцбундовцы» (1934). Это — оперативный отклик на политическую злобу дня: в феврале 1934 года в Вене шли бои: отряды шуцбунда (социал-демократического союза) отказались разоружиться. Началась осада кварталов, занятых ими. Часть восставших отступила в Чехословакию, а захваченных их руководителей повесили. Форсированная, почти плакатная экспрессия этой картины, судя по фотографии, перекликалась с исканиями той группы живописцев ОСТА, которая явно ориентировалась на эстетические принципы немецкого экспрессионизма, хорошо знакомые Валентину Юстицкому и в чём-то близкие ему. Но судить по тоновому снимку можно только о композиции и пластике, но не о колорите.

К этому моменту ситуация в Саратове стала для Юстицкого крайне неблагоприятной. Уже с рубежа 1920—1930-х годов, в пору так называемого «Великого перелома», чётко обозначились перемены в методах и стиле руководства тоталитарной властью всей духовной жизнью страны. В провинции это принимало особенно жёсткие, часто нелепые и оскорбительные формы. Существенно изменились порядки в художественном техникуме. Они привели к «исходу» наиболее образованных и талантливых педагогов, пытавшихся посылно противостоять административному нажиму партийных демагогов, настойчиво проводивших линию тотальной идеологизации учебного процесса, подчиняя его конъюнктурным задачам текущего момента. Юстицкий продержался дольше других, но и он в 1935-м году вынужден был покинуть Саратов, пытаясь закрепиться в Москве. Беседы осенью 1970-го года в московской мастерской Бориса Зенкевича как-то прояснили мне причины массового исхода саратовских (и не только!) художников в столичные или просто другие города в середине 1930-х годов. Это были, конечно же и поиски более приемлемого и достойного заработка, и тяготение к местам более высокой художественной культуры, активной выставочной жизни, но также и охватившее многих желание **затеряться** в среде, где неизвестны ни их социальное происхождение, ни раскованная творческая жизнь предшествующего десятилетия, где не было лично ими задетых или обиженных людей. Это воспринималось нередко как попытка укрыться, избежать репрессий. Кому-то относительно повезло. Для многих же такая надежда оказалась тщетной.

Жизнелюбивого и ироничного Юстицкого вовсе не тянуло, подобно пастернаковскому запуганному интеллигенту писать плакаты «**про радость своего заката...**» Судя по письмам жене, Юстицкий поначалу верил в возможность полноценно реализоваться в качестве успешного книжного иллюстратора. И все данные для этого у него как будто были. Реальность, однако, оказалась не столь лучезарной, как виделось поначалу. Его рисунки книжной графикой не стали. Судя по воспоминаниям его бывшей ученицы и близкой подруги Гали Анисимовой, он сумел получить интересный заказ в престижном издательстве «Academia». Речь шла об иллюстрациях для книг двух прославленных французских писателей: «Деньги» Эмиля Золя и «Суждения Аббата Жерома Куньяра» Анатоля Франса. По её рассказу, Валентин Михайлович со сложным заданием прекрасно справился: рисунки были выразительны, но при этом затруднительны в печати, а на просьбы упростить их он ответил решительным отказом: «Я — Юстицкий, если вам это не подходит, возьмите другого художника». Компанейский и покладистый в общении, он не склонен был к компромиссу в делах творческих. Своевольный художник не пошёл на то, с чем вынуждены были согласиться замечательные графики, его коллеги по выставкам группы «13».

Милашевский говорил мне, что трудности работы для издательств испытывает и сам он, и Даниил Даран, и Татьяна Маврина. Только Николай Кузьмин сравнительно легко одолевал их. Все эти талантливые рисовальщики, включая Кузьмина, охотно избежали бы полиграфии, явно тяготея скорее к станковой форме иллюстрирования, решаемой в самодостаточном и обширном цикле рисунков. Однако все они оставили заметный след и в книжной графике тоже. А Юстицкий насиловать себя, приспособившись к требованиям полиграфии, не желал или, скорее, по характеру своему, даже и не мог. Такая позиция художника в мировом искусстве иллюстрации не уникальна, но достаточно редка. В тогдашней же жизненной ситуации Юстицкого она была заведомо обречённой, хотя обладала реализуемой, интересной и перспективной творчески, выставочной или чисто альбомной (вне книжного текста) публикацией. И он сделал ряд станковых иллюстраций по мотивам поэзии Маяковского, которые успешно экспонировал на выставке в Москве, в Центральном парке культуры и отдыха. А затем включился в охватившую едва ли не всю художественную интеллигенцию спешную и азартную подготовку к столетнему юбилею гибели А.С. Пушкина.

Справедливо считается, что этот странный юбилей гибели великого поэта был продуманной заготовкой Сталина, отвлекающей общественное сознание от ужасов массового террора, набиравшего темпы после убийства С.М. Кирова. Юбилей смерти не получали с той поры такого масштабного звучания и не становились всенародным праздником. Трудно назвать местность, не охваченную тогда энтузиазмом подготовки мероприятий к означенному сроку. Пик «большого террора» отчасти был притушен им. Имя великого поэта заметно играло свою единительную роль. И вовсе не всегда в том направлении, которое грезились сатрапу и его приспешникам. Именно в 1937-м не случайно кем-то была пущена горькая, но меткая шутка, что «Пушкин стал членом Политбюро»⁷.

К той поре Юстицкий, как и немалая часть творческой интеллигенции, окончательно разошёлся с утвердившимся в стране тоталитарным режимом. Наступила пора горьких разочарований, утраты каких-либо благих упований. Они обернулись иллюзией. Но очевидным это стало вовсе не сразу. Не сразу была осознана многими и правота Георгия Плеханова, полагавшего, что преждевременный революционный захват власти, но без вызревших к его моменту социально-экономических предпосылок, может обернуться новым монархизмом, но на совершенно иной, уже коммунистической основе. А с этим свободолюбивый художник согласиться не мог. И его обращение к поэзии Пушкина не было случайностью. «Пушкин — **стержень русской культуры**, который держит всё предыдущее и всё последующее. Выньте стержень — связи распадутся», — писала Лидия Гинзбург в книге «Литература в поисках реальности»⁸. У Пушкина художник искал нечто созвучное своим чувствам. И экспрессия пушкинского стиха оживает в экспрессии графических листов Валентина Юстицкого.

Обнаружить содержательно-смысловые связи между конкретными его рисунками и текстами Пушкина не всегда легко. Ведь то, что именуют «эмоциональным содержанием», пересказать буквально едва ли возможно. Рисунки эти чаще всего свободны от задачи визуального сопровождения конкретного текста. Это вольная интерпретация самого духа пушкинского творчества. В станковой самодостаточности этих рисунков (вне их обязательного соответствия сюжетике конкретных стихов или прозы), в их стилистическом строе легко угадать самостоятельную графическую ценность свободного и смелого высказывания художника. Ибо для Юстицкого обращение к Пушкину — не только конъюнктурная (**юбилейная!**) возможность реализации своего творческого потенциала, но и ощущение глубинной ментальной близости их художнических натур. Порою случается так, что происходит полнейшая несоединимость двух творческих темпераментов, — поэта или прозаика и художника-иллюстратора. Но тут случай удивительного душевного и духовного сродства при разной масштабности дарования и размахе творчества. Ибо художнику удалось не столько точное прочтение того или иного текста, как совпадение с Пушкиным по общему эмоциональному строю. Роднит их и безудержное стремление к персональной и творческой свободе в годы ожесточённого на неё наступления самодержавной или тоталитарной власти.

Часто пишут: имя рек такой-то — художник и человек. О Юстицком следовало бы всегда говорить в обратном порядке: **человек** и художник. Акцентирую именно личные качества его натуры, ибо вне реального жизненного контекста само творчество Юстицкого-художника не понять. И Пушкина тоже. О том, что душевные переживания поэта оказывали мощное воздействие на его творчество, убедительно показал в биографии Пушкина Юрий Лотман. Творчество поэта и художника очень разнообразно и удивительно цельно. Как и Пушкин, Валентин Юстицкий всегда становился душой компании, направляя тематику беседы, оживляя и обостряя её. Как и Пушкин, он частенько «сыпал остротами», насмешничал над приятелями и коллегами, позволял себе иронизировать и над верховной властью. Словно пушкинское: «Да так, само как-то с языка слетело...» это азартное требование подгулявшего Юстицкого, шумно «выступающего» на Тверской с настойчивым запросом: «Дайте мне хоть на пяточок истины». Он получил её на два пяточка: 10 лагерных лет. По воспоминаниям Н.М. Языкова, что на его замечание о странном названии — «Московский английский клуб» Пушкин мгновенно назвал как ещё куда более странное — **«Императорское человеколюбивое общество»**, а о Николае I заметил: «Хорош, хорош, а на тридцать лет дураков наготовил». Судя по воспоминаниям Милашевского и Анисимовой, Валентин Михайлович тоже не слишком почтительно отзывался о советском тиране: «рябой пахан, кровосос». Но судя по следственному делу Юстицкого, изданному в 2014-м году Н.Е. Малыгиным со вступительной статьёй Марины Боровской, свою вину Юстицкий категорически отрицал⁹. Психологически это понятно: он, как и Пушкин, не ощущал своей вины. Свободомыслие не казалось им государственным преступлением. Заговорщиками оба они не стали, а остережясь и прекратить опасно насмешничать не могли.

Трудно сказать, на что надеялся художник, затеяв обширнейший цикл своей пушкинианы, прямо или косвенно соотнесённый с тематикой произведений великого поэта. Он создал сотни графических листов, расплывённых, к сожалению, по нескольким собраниям, что разрушило цельность этого интересно задуманного цикла. Нет уверенности, что всё, что было создано им в эти годы, доступно рассмотрению, а может, не всё и сохранилось. Обширная, но целостная сюита оказалась разрозненной. И никто не знает о характере его общего замысла, как и о продуманности или случайности в последовательности создания конкретных рисунков. В окрестностях Саратова (в селении Усть-Курдюм) в частной коллекции Андрея Морозова хранится 240 графических листов этого масштабного цикла, частью датированных и подписанных автором. И в основном они доступны обозрению на его сайте, как и в изданном владельцем альбоме. Часть из них воспроизведена и в альбоме «Валентин Юстицкий», изданном в 2009-м году Радищевским музеем. Отдельные листы этой обширнейшей пушкинианы Юстицкого хранятся в музеях и частных собраниях разных

городов. Сопоставляя эту коллекцию с обнародованными листами других собраний, можно попытаться дать взвешенную версию значимости вклада Юстицкого в графическую пушкиниану да и вообще в отечественную графику той поры.

Тут стоит вспомнить талантливого и независимого художника Михаила Соколова, с которым Юстицкий участвовал на выставках в Костроме, который тоже отличался врождённым свободолюбием, обличительными публичными высказываниями о творящихся в стране беззакониях, за что и получил свой лагерный срок. Оба они отсидели «за болтовню», если воспользоваться расхожей и обыденной тогдашней терминологией. А это куда страшнее, чем ссылка и прочие ограничения поднадзорного Пушкина. Но ведь и статус этих художников был в их эпоху уже иной, чем в 1820—1830-е годы у великого поэта, получившего широкое общественное признание с молодых лет. И время, увы, тоже было, конечно же, совсем-совсем иное... Думается, что ученица и подруга Юстицкого Гали Анисимова догадывалась о реальных причинах его ареста. По её сведениям, его отец (из дворян) был юристом в старом Петербурге, а мать — дочь миллионера Кашина. Уже этого было в ту пору вполне достаточно, даже если забыть о безоглядно иронических по отношению к властям его разговорах.

Как и у Пушкина, душевная молодость и озорниковатая раскованность поведения художника затянулись, пожалуй, до самой кончины. Авторская интонация поэта, звучащая в его стихах, — это и собственная интонация листов Юстицкого, органически отзвучная поэтовой. Отсюда также погружённость его воображения в реалии пушкинской поры, в его поэтику, как и своевольная манера изображения, и ритмика его, тоже созвучная пушкинской. Не все из этих раскованных импровизационных листов напрямую связаны с пушкинскими произведениями — иные показывают Пушкина в жизни. Не все они текстуально ассоциируются не только с житейским, но и с политическим свободолюбием поэта. Встречаются и рисунки, прямо отзвучные историческим реалиям современности, в которую метил Юстицкий. Уже само подтекстовое сопоставление сталинской эпохи с временем царствования Николая I было и актуально, и смертельно опасно по тем временам. Не случайно по ассоциации всплывают в памяти пронзительные Предсмертные строки А. Блока: «Пушкин! Тайную свободу / Пели мы во след тебе! / Дай нам руку в непогоду, / Помоги в немой борьбе».

Неоспоримы листы Юстицкого к «Сказке о Попе и работнике его Балде», в одном из которых изображено, как Балда даёт щелчок по лбу главному чёрту, смахивающему обликом своим на Ленина. Подобные примеры можно умножить. Касаются они не только изобразительной трактовки пушкинских произведений, но и событий его жизни. Наглядный пример — рисунок, где растерянный, робко оправдывающийся Пушкин, уронивший рукопись «Гавририады», стоит перед императором на коленях, а унтер-пришибеевского типа государь грозит ему кулачищем. Или другой рисунок, где изображён Пушкин, подъехавший на коне к пограничному столбу, а некий полицейский чин протягивает ему конверт с гербовыми печатями, в котором вероятнее всего, значится, что он всё ещё остаётся, если воспользоваться сленгом советской поры, «**невыездным**». Думается, Андрей Морозов верно подобрал строки из пушкинского стихотворения «К Языкову»: «И я с весёлою душою / Оставить был совсем готов / Неволю невских берегов. / И что ж? Гербовые заботы / Схватили за полы меня, / И на Неве, хоть нет охоты, / Прикованным остался я». Любопытнейший пример многоаспектной иллюстрации к стихотворению «Деревня», написанному ещё двадцатилетним поэтом. Юстицкий нарисовал взъерошенного, широко шагающего юного Пушкина, возбуждённо декламирующего призывные стихи. За ним от собора на грузном, тяжело ступающем коне едет важный жандарм с палашом в руке. Можно назвать множество строк в этом стихотворении, которые внутренне отзвучны изображённому.

Юстицкий явно не был лишён и той пылкой чувственности, которая с юности и до самой гибели свойственна в высшей степени и Пушкину, воспевавшему «любви безумную тревогу». По-пушкински раскованно-античное восприятие всеильного эроса, присущее и художнику, было в годы

нэпа обострено и навязчиво акцентировалось в общественном сознании, уставшем от героизированной трагедийности первых революционных годов. Гедонистическое мироощущение пришло на смену революционной суровости и аскетизму. Эпикурейское жизнелюбие, интерес к чувственной, эротической стороне жизни заметно обострился. Пушкинское «пью жадно воздух сладострастья» находило достаточно широкий общественный отклик в середине 1920-х годов. А к началу 1930-х снова повеяло суровым аскетизмом. На этот раз скорее имитированным, псевдореволюционным. И то, что Юстицкий в середине 1930-х шёл и в этом против волны, связано не только с лично-биографической его ситуацией той поры, но и с его неиссякаемым вольнолюбием, нежеланием мириться с навязываемыми нормами обиходного жизненного поведения.

Русская литературная и изобразительная эротика, не говоря уж о советской, развивалась полуподпольно не только вследствие государственных запретов, но также и потому, что отечественное искусство в подцензурной стране брало на себя функции политологические и идеологические. А также стремлением психологически одолеть всякого рода табу, навязываемые властью, ту гнетущую атмосферу бесчисленных ограничений личной свободы хотя бы в сфере сугубо частной жизни, и породили такую раскованность в трактовке эротической тематики, ломающую любые запреты. Эта раскрепощённость в середине 1930-х уже не была в нравах той жёсткой поры. Но художник не хотел и душевно не мог подчиниться диктату. В морозовской коллекции рисунков Валентина Юстицкого есть ещё две группы листов, не связанных с пушкинской тематикой. Одну из них условно обозначим как «пляжную». А другая — буквально несколько рисунков — отмечена нескрываемым ироническим отношением к советской действительности. Можно предположить, что эти листы автобиографичны. Они говорят о жизни художника **времени их создания**. Тоскливое и тревожное ощущение своей неукоренённости в тогдашней Москве, Юстицкий как бы компенсировал радостями летнего отдыха вдали от суетной столичной жизни. Укрывшись на лоне природы от навязываемого массового единомыслия, он с упоением предавался плотским удовольствиям, утехам полнокровной чувственности.

В большинстве этих пляжных рисунков, лишенных отрешённой идиличности, заметно стремление к откровенной и достаточно острой подаче образа, ощущение жизнерадостной уверенности в своей желанности и в своих ещё не истощившихся силах. Эти рисунки, отмеченные столь непосредственной жизненностью, существенно отличаются от виртуознейших эротических фантазий в рисунках из обширного цикла одряхлевшего Пикассо. Столь неприкрытая раскрепощённость воображения уже расходилась с меняющимися нравами утвердившейся тоталитарной эпохи. Сюжеты их по тому времени достаточно сомнительные, явно относящиеся к числу запретных. Прямо-таки совсем по-пушкински, с его безоглядной откровенностью, не знающей ложной стеснительности: «Я нравлюсь юной красоте / Бесстыдным бешенством желаний». Родство душ с поэтом и в этой перекличке.

Куда более дерзкая нелояльность по отношению к новому курсу властей, ощутима в немногих листах с выражено политической окраской. По счастью они не попали в лапы «стражей закона» при его аресте. Иначе он получил бы те же 10 лет, но «без права переписки», что, как выяснилось позднее, всегда означало неизбежный и скорый расстрел. О насмешливой неприязни к отвердевающему тоталитарному режиму наглядно свидетельствуют эти сохранившиеся рисунки по мотивам современной художнику советской жизни. Все они тоже густо приправлены грубоватой эротикой. Первый из них, пожалуй, самый невинный эротически, но дерзкий политически, изображает тройку совершенно обнажённых крепконогих и полногрудых девиц, бодро вышагивающих с развевающимися красными флагами в направлении означенных большевистскими вождями сияющих далей мирового коммунизма. Автор сам озаглавил этот лист: «Три грации для нашей агитации».

Во втором листе доблестный красный воин с винтовкой в руках азартно «штурмует» убегающую, даже скорее улетающую в свободном прыжке, крестьянскую девку, вооружённую для своей

защиты лишь серпом. В третьем — не менее доблестный вояка в кубанке, при винтовке с приткнутым штыком на плече и с саблей в руке, расстегнув ширинку галифе пытается «обиходить» почти сомлевшую от таких нежностей барышню. Четвёртый лист (не менее хулиганистый) напоминает своеобразную пародию на уже упоминавшийся величественный монумент, созданный Верой Мухиной: на коленях стоит голышом тощий рабочий с молотом в руке, а на него отважно наезжает на коне молоденькая нагая колхозница в косынке и с серпом, угрожая им уж слишком гиперболизированному мужскому «достоинству» несколько растерянного пролетария.

Пятый же лист загадочный. Именуется он надписью: «Царь Гондон», обрамляющей голову восседающего на троне бородатого монарха с яблоком в руке над головой центральной из трёх обнажённых «граций», расположившихся у его престола. Судя по опечаленным лицам сидящих от неё слева и справа, именно она уже признана повелителем прекраснейшей. Владелец коллекции предположил, и вполне резонно, что это карикатура на Сталина, ибо ясно читаются с двух сторон увенчивающей надписи небольшие изображения серпа и молота. И впрямь — в какой другой стране не использовалась тогда эта символика? А к середине 1930-х годов советский диктор уже обладал всей полнотой самодержавной власти. Убедительное подтверждение такого восприятия современниками сталинского единодержавия той поры случайно обнаружил в статье Пальчикова В.И. «Велимир Хлебников и палиндромическая поэзия в России». Цитирую: «В романе М.А. Шолохова „Тихий Дон“ (книга 4, часть 8, гл. 14) есть любопытный эпизод: „Эмблема советской власти — молот и серп, так? — Капарин палочкой начертил на песке слова „молот, серп“, потом впился в лицо Григория горячею блестящими глазами: — Читайте наоборот. Прочли? Вы поняли? Только престолом окончится революция и власть большевиков!“¹⁰. Коммунист, предсказывающий в 1917 году окончательную победу серпа и молота, государственное самоутверждение царства большевиков, чертил это на зыбучем песке, но первая публикация «Тихого Дона» растянулась с 1928 по 1940-й год. И уже в самом начале её для многих стало самоочевидным, кто стал самодержавным правителем страны. А к середине 1930-х в этом уже не сомневался никто.

Анисимова говорила о частом и настойчивом цитировании Валентином Юстицким вслух характерных строк из поэмы (так она называла пушкинскую оду «Наполеон») о сатрапском удушении свободы: «И обновлённого народа / Ты буйность юную смирил, / Но возрождённая свобода, / Вдруг, онемев, лишилась сил; / Среди рабов до упоенья / Ты жажду власти утолил». Воистину: «Пушкин — наше всё...» (Аполлон Григорьев). Понятно, почему рисунки эти и всплыли из затянувшегося «небытия» так поздно. Возможно, что таких гротесковых изображений современности могло быть и больше, трудно сказать, как попал целый чемодан рисунков Юстицкого к его ученику, вполне, казалось бы, правоверному одарённому художнику Борису Боброву, который, уже в послевоенные годы руководил саратовским отделением Союза художников. Неясно, получил ли он его от Юстицкого или уже от Анисимовой? Как он сумел его сберечь, почему чемодан не забрал, возвратившись из лагеря, сам Юстицкий? Может, опасался он или его семья? Ведь памятные были повторные посадки. Отчего чемодан этот продолжал храниться в первой семье Б.П. Боброва, а вовсе не с ним — во второй? Листы из этого чемодана разошлись по коллекционерам от внука Бориса Павловича Боброва художника Бориса Глубокова, который говорил, что половину содержимого этого чемодана давно забрал в Москву его дядя по матери Александр Борисович Бобров, тоже художник. Можно предположить, что в столичные музейные и частные коллекции они попали из этого источника. Если, конечно, частично не были подарены самим автором своим друзьям и знакомым ещё до ареста.

Судьба очень медленно и трудно складывающегося «юстицковедения», увы, ещё окончательно не определилась. Думается, что делать итоговые выводы о значении его творчества пока рано. Хотя прошло уже достаточно много времени после его смерти, но среди художников его уровня он по-прежнему недостаточно известен. Особенно для большинства исследователей обеих столиц,

где он не то чтобы позабыт, а скорее почти не узнан. Для осмысливающих его наследие осталось немало серьёзных вопросов. Сохранились ли его основные произведения ранней поры, созданные в Вильно, Париже, Москве, Костроме? А также и те, что экспонировались в советское время на зарубежных выставках? Знаем ли мы всё о работах саратовского периода — от его раскованного экспериментаторства первых советских годов до самых последних полотен? И ведь в лагере ему довелось исполнять заказные и копийные работы. Судя по его письмам, он относился к ним серьёзно, видя в них редкую в его условиях возможность существенно совершенствовать свою технику живописи традиционного искусства, обогащённую достижениями великих новаторов нового времени, прежде всего, Сезанна.

Боль и горечь пережитого, их неизбежность, иллюзорность призрачной свободы по выходе в «большую зону», где тоже оказалось совсем не сладко... Конечно же, невольно искусство его существенно трансформировалось. Полотна его последних лет нельзя сопоставлять с долагерными: это как бы работы уже другого художника. Таковы манерно-изысканные вариации позднего Юстицкого, смутные, нерасшифровываемые сполна. Мир внешний как опосредованное отражение мира внутреннего с налётом некоторой демонстративной элитарности, намеренно отрешённый от гнетущей реальности и начисто лишённый общезначимых в ту пору чувствований и переживаний. Рождаются серия импровизированных живописных спектаклей в духе не то Ватто, не то Монтичелли, отдалённо перекликающихся с «карнавальной феерией» картин Башбеук-Меликяна. Любование красотой воображаемого с налётом таинственной недоговорённости.

Творчество Валентина Михайловича Юстицкого пережило годы запрета и относительного забвения. Оно трансформировалось в идиллическую, чуть ироничную мечтательность: «Мы уже дошли до буколик, / **Ибо путь наш был слишком горек, / И бесплоден с временем спор**». (Давид Самойлов). А спустя несколько десятилетий после смерти талантливого мастера, его искусство во всём его разнообразии, хотя и не всё целиком, снова вернулось к зрителям. И, думается, уже навсегда. Ибо оно выдержало жестокое испытание реалиями трагической эпохи и займёт своё место в художественном наследии ушедшего столетия.

¹ *Островский Григорий*. Прогноз на прошлое // Окна: лит.-худож. приложение газеты «Вести». Тель-Авив, 1993. 22 июля.

² *Гинзбург Лидия*. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 314.

³ См.: *Водонос Ефим*. Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва». 1918—1932. Саратов, 2006. С. 51.

⁴ *Брун М. (Марко — псевдоним Николая Михайловича Архангельского)*. Известия Саратовского Совета. 1923. 20 сентября.

⁵ *Гинзбург Лидия*. Там же. С. 319.

⁶ Там же. С. 320.

⁷ *Сарнов Бенедикт*. Скуки не было. Первая книга воспоминаний. М.: Аграф, 2004. С. 243.

⁸ *Гинзбург Лидия*. Там же. С. 314.

⁹ Валентин Юстицкий. Дело художника: альбом / вст. ст. М.И. Боровской. Саратов: Изд. Н.Е. Малыгин, 2014. С. 24-25.

¹⁰ *Пальчиков В.И.* Велимир Хлебников и палиндромическая поэзия в России // Велимир Хлебников и Калмыкия: сб. науч. ст. Элиста, 2003. С. 155.

**ОТЗЫВЫ
РЕЦЕНЗИИ
ПОЛЕМИКА**



ОТЗЫВЫ

Отзыв на автореферат диссертации В.А. Лентяшина «Портретное искусство В.А. Серова 1900-х годов» *

* 1977

Диссертация В.А. Лентяшина посвящена портретам Валентина Серова. Само обращение к этой проблематике — свидетельство завидной исследовательской смелости: литература о творчестве этого мастера поистине необъятна, и писали о нём самые значительные представители русской художественной критики и последующего уже советского искусствознания.

Следует оговориться, что отвага исследователя носит отнюдь не безоглядный характер, ибо выбор темы базируется не только на её действительной или мнимой неисчерпаемости, но также на превосходном знании им реального положения дела, той степени изученности (согласно Лентяшину, недоизученности) именно портретного наследия в творчестве Серова. И эта изначальная серьёзность подхода очень подкупает в его работе.

Для многих уже очевидна необходимость, если не кардинальной переоценки, то, во всяком случае, существенных уточнений в определении места Серова-портретиста в русской живописи рубежа веков. Время всё более открывает действительный смысл его исканий, невидимый даже и наиболее проницательным из современников мастера.

Усилиями исследователей 1960—1970-х годов высветлились и легли в свой ряд многие явления художественной жизни 1900-х, образующие исторический фон творчества В.А. Серова. Поэтому попытка пересмотра издавна сложившихся и прочно затвердевших концепций серовского портретизма, предпринятая Лентяшиным, представляется вполне своевременной. Концепции эти родились в основном на основе «суждений вкуса» целой плеяды блистательных критиков, давших впечатляюще-яркие оценки серовского искусства и обозначивших общее направление его эволюции.

Сознаемся, однако, вслед за Д. Дидро, что вкус высказывает свой приговор задолго до того, как находит основания для своего суждения». Поиски этих «оснований», поиски понятийно-логической обоснованности строгого научного суждения обо всём наследии Серова-портретиста в целом — такова задача, поставленная автором диссертации. И не случайно он так ратует за «объективность» анализа и против импрессионистического субъективизма, против «приблизительно-точных» оценок первичной критики».

Задача, что и говорить, сложная, требующая трезвой вдумчивости и выработки новых (вполне сегодняшних) критериев оценки и методов анализа. Ведь суждения А. Бенуа, И. Грабаря, Вс. Дмитриева, С. Маковского, Н. Пунина, А. Эфроса родились как бы «изнутри», в целостной системе художественного мышления той эпохи. В самом существенном они были подтверждены крупнейшими исследователями 1920—1940-х годов, и всякая попытка их ревизии легко может быть воспринята как очередное «обновительное искажение».

С работой Ляшина этого не произошло. Тяга к концептуальности не помешала ему увидеть опасности априоризма. Каждую теоретическую посылку он стремится подкрепить возможно более широким охватом фактического материала. Конечно, автореферат не позволяет судить с достаточной полнотой о мере убедительности автора в его конкретных анализах, о вескости аргументации общих проблем, но намеченные им здесь основные направления исследования настраивают читателя на самый серьёзный лад.

Эволюция Валентина Серова от чувственного полнокровия его ранних пленэрных портретов к углублённому психологизму полотен 1900-х годов имела не только конкретно историческую и лично-биографическую, но и внутреннюю, сугубо художественную логику, ибо мастера всё более занимает не столько цветовая, сколько пластическая выразительность образа.

По своей идейно-общественной сути Серов едва ли не самый русский из всех русских портретистов: и по всегдашней взыскующей требовательности к модели и к себе, и по пронзительной остроте своего видения. Путём упорного самоуглубления Серов дорос до ошеломляющей зоркости, обернувшейся в его судьбе мучительнейшим свойством «замечать всё». Видимое его сближение с принципами передвижничества не должно вводить в заблуждение: различия между ними глубоки и принципиальны.

Передвижнические портреты, как правило, «представляют лиц, дорогих нации, её лучших сынов, принёсших положительную пользу своей бескорыстной деятельностью» (И.Е. Репин). Они по заданности своей сугубо парадны. Только самая сущность парадности претерпевает в них значительную трансформацию: «место сословной значительности занимает социальная ценность» (Э.Н. Арбитман). Серов же вовсе не испытывает потребности «уярчать индивидуальность». Неудобная принципиальность мастера — следствие трагической трезвости его взгляда.

Мужество видеть реальность «не умевшего ошибаться» В.А. Серова нередко спорило с задачей поэтизации образа, исподволь разрушало торжественную парадность замысла. Думается, что именно в этом, а не только в способе трактовки деталей, стадийная, лично-психологическая и творческая близость Серова Чехову, верно подмеченная Ляшиным. Их общность в иронически-трезвой антивозвышенности оценки самой сущности человеческой природы. При этом А.П. Чехов куда снисходительнее к слабостям людским, нежели Серов.

Пресловутая «невосторженность» Серова, эмоциональная сдержанность образных решений коренилась не только в особенностях его духовно-душевного склада, но зачастую также и в особенностях природы многих его моделей. Большинство из созданных им заказных портретов вполне соответствуют замечанию лермонтовского героя «портрет хорош — оригинал-то скверен». Когда же внутренние свойства портретируемого предполагали возвышенную патетичность решения, Серов не боялся и не избегал её. Таков портрет Ермоловой.

Впечатляющая мощь этого портрета огромна. Ляшин, посвятивший ему целую главу, справедливо выводит этот портрет из той линии серовского творчества, которая связана преемственным родством с гражданско-этическими тенденциями передвижничества. Он видит в «Ермоловой» достойное увенчание этой линии, где, сохраняя «верность основным портретным ценностям» художник достигает «возвышенной правды памятника» (автореферат, С. 20).

Удивительнее всего, что и в данном случае Серов не идёт против своей природы, добивается подлинной монументальности на обычных своих путях. Задачу свою он полагает не в нарочитой героизации портретируемой, а выявлении внутренней героичности, действительно ей присущей, присущей не как великой актрисе, а именно как конкретной личности. Современники видели тайну очарования Ермоловой вовсе не в её актёрском мастерстве: «в самом существе Марии Николаевны, в её личности были какие-то патетические силы», «Ермолова была патетична по самой своей природе».

«Должно быть, он таков и был, а если и не был, — теперь будет», — писал М. Горький о литературном портрете Грибоедова, мастерски воссозданном Ю. Тыняновым. Убеждающая сила серовского решения была такова, что даже те, кто вживе видел актрису на сцене, вспоминали её как бы

сквозь призму портретного образа: «Она стояла такую, какую её написал Серов» (Г. Чулков).

Серовская «Ермолова» — явление необычайно значительное в русском искусстве. Она словно подводит итог двухвековым исканиям торжественно-героического портретного образа в отечественной живописи. Она же открывает, пожалуй, единственно возможную перспективу такого образа в XX столетии.

Действительно, если и мыслим парадный портрет в сегодняшнем нашем искусстве, то лишь на путях предуказанных Серовым в его «Ермоловой». Ибо не только давно изжитые представления о сословной значительности, но и передвижнический акцент на социальной значимости портретируемого не может уже служить достаточным основанием героичности образа. Такая «героичность» может держаться теперь лишь персональным духовным потенциалом личности, а без этого неминуемо покажется фальшивой. В «Ермоловой» Серов не только обозначил возможную эволюцию парадного портрета, но и создал блестящий его образец, который и по сей день остаётся непревзойдённым.

В диссертации Лентяшина подробно рассмотрен и другой путь развития большой картинной формы портрета, которую активно осваивал В.А. Серов. Путь этот связан со становлением и эволюцией творческой эстетики мирискусников, с конкретной практической реализацией прокламированных ею ретроспективизма и стилизма. Развитие декоративного портрета — одно из характернейших устремлений русской живописи 1900—1910-х годов, и трудно назвать портретиста, которого бы минуло увлечение им. Серов, с его чуткой восприимчивостью к веяниям эпохи, шёл в авангарде этого процесса.

Скользкий путь антиисторической модернизации давным-давно изжитой жанровой структуры, на который встали ведущие портретисты этого времени, не сулил настоящего успеха. Использование её пусть даже в совершенно новых, сегодняшних целях не открывало достаточно устойчивых перспектив. Обращение к наследию парадного портрета Левицкого, Рослена, Брюллова было изначально обречено на недолговечность. Оно обогащало арсенал выразительных средств Константина Сомова, Валентина Серова и многих других мастеров, развивало понимание большой формы, но всерьёз оплодотворить их творчество, конечно же, не могло. Отражая определённые стороны духовно-психологической ситуации эпохи, оно оказалось уж слишком несопадающим с её ведущими тенденциями. Сказанное не исключает вовсе возможности отдельных значительных достижений даже и на этом тупиковом пути.

«Композиторская» изобретательность Серова, строгое благородство колорита, угаданность выразительной позы, найденность точного жеста, нередко спасают положение: художник добивается ощущения парадности, не скрывая при этом внутренней мелкости и суетности своих сановных моделей. Наиболее наглядно это проявилось в портрете графини Орловой, который не случайно выделяется Лентяшиным для специального анализа.

В.А. Серов (и в этом он родственен А.П. Чехову) всегда стремился избежать прямолинейной грубой тенденциозности. Его интонация иная, холодновато-отстранённая. Обличительный оттенок в его портретах не следствие авторского отношения, он рождён объективным восприятием действительных свойств модели. В этом особая историческая достоверность портретов Серова. Они выходят за рамки сугубо меморативных задач.

Совокупностью своей портреты эти дают убедительный «облик элиты старой России в эпоху, предшествующую её историческому крушению» (Вл. Орлов), можно сказать, что художник запечатлел историю тогдашней России в многочисленных обликах её «делателей» — историю внешнюю, официозную, и историю действительную, подспудную. Поэтому настойчивое стремление Лентяшина расширить «корпус Серова» (С. 7), ввести в научный обиход ещё десятки его портретов в высшей степени похвально.

Масштабное по охвату материала и весьма плодотворное по своим выводам исследование В.А. Лентяшина вообще не вызывает сколько-нибудь серьёзных несогласий и существенных возражений. Разве что его стремление отрицать «влияние эстетики модерна на искусство этого

мастера» (С. 17), при всех оговорках, которые делаются им для портрета Иды Рубинштейн. Думается, что влияние модерна было достаточно сильным, хотя Серов, как и всякий большой мастер, перерастает скорлупу любого направления.

В целом же работа Лянышина значительно выше обычного уровня авторефератов, присылаемых нам на отзыв. Её автор вполне сложившийся зрелый исследователь, хорошо вооружённый методологически и одарённый несомненным художественным чувством. Автореферат Лянышина имеет все достоинства хорошей научной прозы и читается с захватывающим интересом. Он безусловно заслуживает звания кандидата искусствоведения, которое придаст вполне официальный статус его уже сложившейся репутации вдумчивого, серьёзного учёного. На мой взгляд, он заслуживает и более высокого звания.

**Отзыв на автореферат Т.М. Мухиной
«Русско-скандинавские художественные связи
конца XIX — начала XX века» ***

* 1977

Диссертация Мухиной, посвященная русско-скандинавским художественным связям, весьма актуальна в наши дни. Сложнейшие процессы сближения и взаимного обогащения различных культур выдвигают вопрос об органичности синтеза национального и интернационального во всех явлениях духовной жизни.

Русско-скандинавские связи имеют давнюю традицию. Источники их теряются в глубине столетий. Период, исследуемый диссертанткой, — время наиболее интенсивных и плодотворных контактов родственных культур, эпоха необычайно тесного их сближения. О влиянии русской литературы — от Пушкина и Гоголя до Чехова и Горького — пишут все авторы, исследующие становление новейших скандинавских литератур. Специально отмечают особый «тургеневский» период в литературе Дании 1870—1880-х годов. Колоссальным было воздействие поэтики Ф.М. Достоевского. Огромна уже тогда была популярность Льва Толстого. Ещё при жизни великого писателя датская фирма «Нордиск» ставила фильм по его «Воскресенью». Георг Брандес публиковал статьи не только о признанных классиках русской литературы, но и о молодом тогда М. Горьком. Обогащающее воздействие ведущих мастеров передвижничества на творческое становление скандинавских художников изучено не столь полно. Т.М. Мухина существенно восполняет этот пробел. По сути именно ею впервые с достаточной обоснованностью объяснены историко-художественные предпосылки этого процесса.

На рубеже XIX—XX веков ситуация меняется. В самой России стремительно растёт интерес к скандинавской культуре. К середине 1890-х годов появились переводы работ Сёрена Кьеркегора, трагический пессимизм которого оказался созвучным настроениям русской творческой интеллигенции той поры. В 1908 году в «Северных записках» публикуется статья «Потомок Гамлета», посвящённая этому мыслителю. Растёт популярность музыки Э. Грига. В русских столицах выходят многотомные собрания сочинений Ибсена, Брандеса, Бьёрсона, Стринберга. Спектакли по пьесам Ибсена и Стринберга идут в лучших театрах России и имеют шумный успех. Оба они становятся властителями дум русской художественной молодёжи. Им посвящают специальные статьи М. Горький, А. Блок, А. Луначарский. Шведский «Ord och Bild» — влиятельнейший журнал всего скандинавского Севера, рупор неоромантиков, был хорошо известен в кругу мирискусников.

Национально-романтические устремления скандинавского искусства были в ту пору особо притягательны для руссофильски ориентированных деятелей — С. Мамонтова, М. Тенишевой, С. Дягилева, Д. Filosofova, Н. Рериха. Последний всегда склонен был преувеличивать роль «скандинавской стальной культуры» в исторических судьбах России. Д. Filosofov в статье «Аксель Галлен» упорно поворачивает мысль читателя к раздумьям об исконных началах национального русского искусства. Для Александра Бенуа весьма нарочитое подчас выпячивание «общности культуры всего Севера Европы», теснейших связей новгородского искусства «с искусством северного Запада Европы» — способ напряжённой борьбы против ненавистного ему «мертвящего византизма», упорно насаждаемого ревнителями консервативно-охранительного самобытничества.

В русской живописи рубежа столетий навыки мифопоэтического мышления, характерного для скандинавских художников, играли роль стилистически активного элемента в процессе замены сюжетно-психологической образности образностью песенно-лирической. «Литература» ещё не изгонялась совсем из живописи, но характер её существенно менялся. Интерес к скандинавам был потому вполне органичен в системе художественного мышления эпохи. Пример плодотворного использования ими эмоционально-смысловых ресурсов родного эпоса, их смелая актуализация обновлённой выразительности традиционных образов стали своеобразным стимулом национально-романтических тенденций в русской живописи той поры. Барометрически-чуткий к художественной конъюнктуре момента. С. Дягилев писал в статье «Выставка в Гельсингфорсе»: «Соединив силу нашей национальности с высокой культурой наших ближайших соседей, мы могли бы заложить основание для совместного близкого шествия нашего на Запад». Мнение его о высокой культуре «ближайших соседей» разделялось не всеми. Скандинавские увлечения Дягилева породили негативную реакцию патриарха передвижничества Г. Мясоедова, возмущённо писавшего В.В. Стасову о так называемых патриотах, «которые тащат к нам первобытных чухонцев, шведов, норвежцев». При всей сугубой своей язвительности отклик этот содержит и вполне объективную информацию: эпитет «первобытных» прочитывается как «язычествующих», ищущих неких оснований, — тенденция, характерная и для идейно-стилистических исканий русской поэзии (ранний С. Городецкий) и русской живописи (Н. Рерих, ретроспективизм которого доведён буквально до каменного века).

Мухина справедливо усматривает в этих явлениях (в России, как и у скандинавов) существенную взаимосвязь с постепенным движением от критического реализма «в направлении стиля модерн» (автореферат, С. 12). В этом же направлении двигалась и часть русских северных пейзажей, вдохновлённых скандинавами. Особенно это заметно в пейзажах Павла Кузнецова лета 1902 года, о которых, к сожалению, умалчивает диссертант. Его северный пейзаж Саратовского музея вполне подтверждает мысль А.А. Русаковой, что «краткое знакомство с Севером дало Кузнецову возможность перейти от пленэрного этюда-пейзажа к декоративной картине-панно». Тенденция эта, по-видимому, не была ни единственной, ни определяющей, и Мухина достаточно наглядно показало различные варианты переключки русских мастеров со скандинавскими в этой сфере.

Специальная глава посвящена ею истории творческих контактов русских живописцев с А. Цорном. И это вполне оправдано. Цорн, очень освеживший художественный язык многих русских мастеров, пользовался огромной популярностью. Он утвердил в правах экспрессию манеры письма, темпа исполнения, в его работах полногласно звучит сама живопись, собственно живопись. А это, как справедливо отмечает диссертант, совпадает с объективными тенденциями развития русского искусства того периода. Потенциальные возможности его живописной техники были взяты на вооружение В. Серовым, А. Архиповым, К. Коровиным, Ф. Малявиным и многими другими.

Построенная на изучении обширнейшего материала, работа Мухиной отнюдь не сводится к чистой фактографии, достоинством её является достаточно трезвое и глубокое объяснение анализируемых явлений, умение подняться над фактами, увидеть подспудные причины творческих

контактов и оценить реальные результаты взаимодействия представителей различных культур. Это свидетельствует о несомненной научной зрелости диссертанта, вполне заслуживающего учёной степени кандидата искусствоведения.

**Отзыв на автореферат диссертации
на соискание учёной степени кандидата искусствоведения
Р.М. Гутиной «Проблема традиции в художественной
системе К.С. Петрова-Водкина. 1910-е годы» ***

*** 1988**

Диссертация Р.М. Гутиной, посвящённая исследованию роли художественного наследия в становлении творческой системы одного из выдающихся мастеров русской живописи первой трети текущего столетия, приобретает в наши дни особую актуальность: время напряжённых эстетических поисков остро нуждается в убеждающих уроках недоосвоенного опыта предшествующих художественных эпох. Одной наиболее плодотворных эпох отечественного искусства были 1910-е годы. И одной из ключевых её фигур безусловно был К.С. Петров-Водкин.

Это хорошо сознавали его современники: передовые художественные критики уже к середине 1910-х годов, высоко оценивая духовную содержательность его картин, «властную убедительность формы», дружно утверждали, что молодой художник уже «имеет данные, почти право стать главой целой живописной ветви», «имеет право на школу». И это мнение разделяли не только А. Ростиславов, Вс. Дмитриев, но и С. Маковский, А. Эфрос и Александр Бенуа.

Именно к 1910-м годам художник не только обрёл своё особое творческое лицо, но и начал восприниматься в художественных кругах как характернейшее явление современного искусства. И, быть может, не только русского, но и европейского. И не только в столице, но и в провинции. Один только пример: по сообщениям тогдашней прессы, в Одессе, в самом начале 1911 года был зачитан реферат «Современная живопись и Петров-Водкин».

Творчество этого живописца, развивавшегося на стыке архаики и авангардизма, его всегдашнее стремление к теоретическому осмыслению и собственного художнического пути, и путей современного искусства, и богатейшей живописной традиции ушедших столетий очень располагают к серьёзному концептуальному изучению значения и роли традиций в его целостной художественной системе.

Современный исследователь утверждает, что поэзия Хлебникова немислима без теории относительности и геометрии Лобачевского, как немислима она и без «Слова о полку Игореве». В равной степени это приложимо и к живописи Петрова-Водкина: она вобрала в себя и головокружительно-смелые идеи начала XX века, и неувядающую актуальность русской и европейской классики. «Познавать волны современности» (Вс. Мейерхольд) ему помогала живая связь с великой живописной традицией.

Стало общепризнанным, что развитие искусства от биологической эволюции или истории технических усовершенствований отличается тем, «что предшествующие формы не исчезают, а остаются активными, если, разумеется, вписаны в „память“ данной культуры» (Ю.М. Лотман). Поэтому проблема освоения художественных традиций — это проблема актуализации тех или иных явлений прошлого искусства, по каким-либо причинам оказавшихся созвучными творческим устремлениям современности.

Это вовсе не означает буквального их воскрешения, которое попросту невозможно. Прикасаясь к старому искусству, настоящий художник раскрывает себя и своё время. Старые приёмы мобилизуются им для решения новых задач. «Новаторство — значимое отношение к традиции, одновременно восстановление памяти о ней и несовпадение с нею» (Ю.М. Лотман).

Именно осознание стимулирующей новые поиски роли великой культурной традиции лежит в основе диссертации Р.М. Гутиной, исследующей эту проблему на материале художественной системы К.С. Петрова-Водкина, в главных своих чертах сложившейся как раз в 1910-е годы.

В целях методологической чёткости диссертант достаточно пристально рассматривает современное научное толкование самого феномена традиции, опираясь, прежде всего, на специальные теоретические исследования последнего десятилетия. Рассматривая же более конкретно функциональную роль традиции в творчестве Петрова-Водкина, она привлекает практически весь корпус художественно-критических статей и монографий, посвящённых творчеству этого мастера.

Материал этот нельзя назвать достаточно обширным: искусствознание заметно отстаёт от родственных гуманитарных дисциплин. Тем более ценным представляется активное привлечение соискателем опубликованных и особенно неопубликованных работ самого Петрова-Водкина, которые практически ещё не были предметом специального изучения.

Это не только позволило автору «более подробно рассмотреть теоретическую основу художественной системы Петрова-Водкина и её взаимосвязь с общими художественными исканиями времени», это позволяет также осмыслить многие явления, далеко выходящие за рамки данного исследования, ибо иные из теоретических положений художника имеют общеметодологическое значение.

Кстати, аналитическое отношение к собственному творчеству — тоже в крови у этого времени: «Одной из самых характерных черт эпохи в целом, всей русской культуры того времени было соединение искусства и науки, Моцарта и Сальери, творческого созидания и аналитической работы ума» (Вячеслав Всеволодович Иванов).

Хотя проблема творческой ассимиляции Петровым-Водкиным классического наследия и новейших достижений европейского искусства была поставлена ещё в пределах 1910-х годов аполоновскими критиками, хотя в дальнейшем она получила своё развитие в трудах М. Шагинян, А. Галушкиной, В. Костина, Л. Мочалова, Д. Сарабьянова, Г. Поспелова, Ю. Русакова и ряда других исследователей, но как самостоятельная проблема она рассматривается впервые.

При этом Гутиной учтены, кажется, все возможные её аспекты: и взаимодействие традиционалистских и новаторских тенденций в его исканиях 1910-х годов, и своеобразный синтез принадлежащих текущему столетию и вместе с тем уходящих вглубь веков космологических представлений, лежащий в основе водкинской «планетарности», и постоянная опора художника на т.н. «нормативную эстетику», придающую искусству устойчивость и общезначимость, и роль национального наследия в формировании нового способа художественной типизации, организации пространства, взаимодействия пластики и цвета (особое внимание уделено «сферической перспективе» Петрова-Водкина и его «трёхцветке»).

Все эти аспекты актуализируются в их взаимообусловленности и в их соотносённости как с теоретическим наследием мастера, так и с духовной и сугубо художественной проблематикой отечественного искусства первой четверти двадцатого столетия.

Для Петрова-Водкина это годы напряжённых раздумий, изучения закономерностей связи пространства и формы, сложения собственной колористической системы. Это период настойчивых поисков современного монументального образа, «позабытых начал большого искусства» (Вс. Дмитриев). В этом свете понятно и его стремление к актуализации мифопоэтического мышления и тяга к символике. Миф позволяет соотнести персональный жизненный опыт конкретного человека с вариантами общечеловеческого опыта.

В наиболее значительных полотнах художника современный строй чувств и вместе с тем некое «вечностное» восприятие жизни природы и человека. Это достигается целой совокупностью художественных средств: тут и «планетарная установка глаза», о которой говорил сам мастер, и «далёкий монтаж» — сопряжение полярных образных планов, пластов, стилистически контрастных, и переакцентировка экспрессии традиционных, канонических образов.

«Новатор — это вожатый, меняющий след, но знающий старые дороги. Он знает старый опыт, как бы поглощая его» (В. Шкловский). Вдумчивое изучение художественных решений больших мастеров прошлого обогатило изобразительный язык Петрова-Водкина. Но, синтезируя заимствованные элементы, он не повторяет великих предшественников, а следует общим принципам их искусства. В горниле его самобытного таланта они дают новый сплав ещё неведомого качества. И яркий тому пример — все его произведения с середины 1910-х годов.

Диссертация Гутиной — ещё одно убедительное подтверждение того, что новаторство возможно только на путях усвоения и преодоления, обновления и развития традиции. И вместе с тем она убеждает, что сама традиция живёт в произведениях новаторов, а не эпигонов. Она жива продолжением, а не повторением. Ибо, по слову поэта, «традиция — не тормоз, а трамплин».

Построенное на глубоком изучении источников, концептуальное и доказательное, исследование Р.М. Гутиной не вызывает каких-либо существенных возражений. Соискатель, безусловно, заслуживает учёной степени кандидата искусствоведения. Порукой тому исследовательская зрелость, масштабность теоретического мышления, умение повернуть без какой бы то ни было назидательности анализ художественных произведений прошлого в день нынешний нашего искусства, увидеть их непреходящее методологическое значение.

**Отзыв на автореферат докторской диссертации
Л.Н. Душиной «Русская поэзия и проза XIX—XX веков:
ритмическая организация текста» ***

*** 2001**

Можно привести немало звучных афоризмов, определяющих ритм как своеобразного дирижёра великой музыки универсума, передающей по разветвлённой «кровеносной системе» биение пульсирующего сердца Вселенной. Дирижёра, никем не видимом, но всеми воспринимаемом в многообразнейших проявлениях своих. Можно говорить о ритме природных стихий, как и о ритме социально-исторических периодов или о ритме трудовых процессов. Если же говорить о его роли в произведениях искусства — музыке, живописи, графике, скульптуре, архитектуре, театре, кино или литературе, — то вполне очевидно, что ритмом организуется и держится динамика становления образов в чувствах воспринимающих: «Стих держится на выдохе и вдохе, Любовь — на них, и каждый сдвиг в эпохе». Это определяется не только особенностями смысло-звукового устройства стиха: пульсацией ритма пронизана сама ткань образности в произведениях любого из искусств, именно ритмическим ходом всего «текста» достигается и чувство ансамблевости самого сложного целого — симфонии, большого исторического полотна, многосерийного фильма или романа-эпопеи.

«Основанием искусства является не красота (в природе не существующая), а ритм, понятие, вполне определённое физиологически, сводящееся, в конце концов, к деятельности сердечных мускулов и нервных центров, этой деятельностью управляющих», — это несколько парадоксальное замечание И. Аксёнова в его книге «Пикассо и окрестности», изданной в 1917 году «Центрифугой», само по себе не лишено вполне реальных оснований.

В работе Н.Л. Душиной на материале отечественной литературы XIX и XX столетий рассматриваются различные аспекты ритмической организации поэтических и прозаических текстов. И рассматриваются они в совокупности всех значащих элементов текста — его жанровой природы, стилистических особенностей, композиционных приёмов, смысловой наполненности образов. Автор ведёт своё исследование на материале разных периодов русской литературы, когда на первый план выходили различные стороны текста — сначала его жанровая природа, затем особенности стиля и, наконец, композиция и смысл. В соотнесённости с ними и рассматриваются принципы ритмической его организации. Историзм — одно из ценных качеств этого исследования.

Естественно, что гораздо легче рассмотреть ритмическую организацию поэтических текстов. Содержание поэтической речи невозможно передать, изменив несущую её ритмическую основу. Ибо лирическое стихотворение не просто содержит в себе какой-то ритм — оно рождено им. Властительный, он подчиняет себе и размер, и рифму, и выбор лексики. Ритм не только «аккомпанирует смыслу» (А. Белый), скорее можно говорить о становлении смысла ритмической организацией стихотворного текста. Многие поэты говорят о том, что созданию лирического стихотворения предшествует некий звуковой образ, особенный ритмический гул, «нагудевший» именно эти слова, сплавляющий слова в строки, а строки в строфы. С прозой всё гораздо сложнее. Здесь сплавленность элементов формальных с содержательными не столь очевидна. То, что именуется «подспудный хаос прозы», — это обширнейший объём информации, казалось бы, не столь жёстко упорядоченной, как в поэзии. Не зря иные поэты утверждали, что поэзия ближе музыке или живописи, нежели прозе, с которой её единит только вербальный способ создания образа.

В исследовании Л.Н. Душиной ритм выступает как организующее начало прозаического текста: он участвует и в развитии сюжета, в образной выразительности повествования, в передаче достоверности чувств и поступков персонажей. Им держится ощущение устойчивости и динамизма композиции произведения. Тем самым исследователь затрагивает существеннейшие вопросы понимания особой поэтики каждого произведения. «Вне ритма проза не существует — сбоят, задыхается, превращается в кашу, затемняет, сводит на нет весь смысл. Что мне всего понятней в Белом — это страсть к ритмизованной прозе. Один лишний слог — и всё летит под откос», — утверждает Л. Зорин.

Л.Н. Душина не облегчает своей задачи. Она избирает для анализа прозу совсем иного ряда: анализируются тексты достаточно далёкие от акцентированной ритмизации, где гораздо труднее обнаружить принципы их ритмической организации. Оговариваясь, что «принцип отбора текстов для анализа не бесспорен», «определён исследовательской интуицией», исследователь стремился анализировать произведения, принадлежащие, на её взгляд, к числу «вершинных» для своей эпохи. В этом отказе от внешне наиболее выигрышных и эффектных для анализа произведений (проза Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Н. Лескова, А. Белого, А. Ремизова, А. Платонова, Б. Пильняка) в предпочтении им более «нейтральных» в смысле акцентированной роли ритма И. Тургенева или А. Чехова видится сильная сторона исследования Л.Н. Душиной.

В целом это исследование отличается серьёзностью и актуальностью поставленной проблемы, свежестью аналитических подходов и научной доказательностью. Оно, на мой взгляд, имеет и общеметодологическое значение.

**Отзыв на книгу С. Мезина и А. Ступиной
«Старый Саратов в воспоминаниях деятелей культуры» ***

*** 2005**

Когда Райнер Мария Рильке поездом из Полтавы (через Харьков и Воронеж) приехал в июле 1900 года в Саратов, чтобы ознакомиться с коллекцией французской живописи Радищевского музея, этот большой волжский город своеобразием своим поразил его: «Здесь всё слишком по-восточному и странно». Впервые оказавшись в Саратове в середине 1950-х, я уже не заметил какого-то особого восточного колорита. Писатель Мордовцев, проживший здесь лостаточно долго, в одном из своих романов обозначил его как Полуазиатск. Дыхание заволжских степей, простирающихся до Казахстана, отмечали почти все, кто писал о Саратове былых времён, как и своеобразную ноту, которую вносили в него немцы-колонисты или экзотические галахи, развалившиеся на песке у берега в ожидании какого-нибудь случайного приработка. Да и Волга им вспоминается совершенно иной — разделённой лесистыми островами на широкие рукава, с бесчисленными судёнышками, белянами и плотами, дощатыми дебаркадерами и шумными, наполненными торговым людом, набережными с их чайными, лотками, с якорями причаленных к берегу лодок рыбаков и перевозчиков.

В одном из своих писем конца 1980-х годов сын одного из замечательных живописцев «саратовской плеяды» А.И. Савинова, сам интересный художник Г.А. Савинов, вспоминая ранние работы, отца писал: «Большинство их относится к старой Волге, старому Саратову, которого нет больше. Это не изящно-помещичья и не водкинская иконно-яркая старая Волга, это немного сумрачная, бытовая, даже купеческая ещё Волга, с пристанями и баржами, быстрой и мутной водой. И люди другие — не ярко одетые в современную униформу, а те — с тёмными от загара лицами и выцветшими от солнца одеждами. Как всё это было здорово! Я помню его таким, Саратов в своём детстве. <...> Уверен, что саратовцам будущего надо знать и прошлое Волги и искусство его выражающее, как выразили его Савинов и Уткин». Конечно же, за двадцатое столетие, особенно за вторую половину его, Саратов кардинально изменился — и в смысле масштабов, и обликом своим. Это всё тот же, но вместе с тем уже совершенно другой город, постепенно теряющий черты бывшего своеобразия своего, как и многие другие города. Изучая творческое наследие того или иного писателя, художника, музыканта или актёра, связанного своими корнями со старым Саратовом, мы должны хотя бы отчасти представлять себе, как условия формирования его таланта, так и те первоначальные «впечатления бытия», которые были получены им здесь с детства. Подготовленная Сергеем Мезиным и Ангелиной Ступиной книга может оказать в этом неоценимую услугу.

Интересные воспоминания деятелей науки и культуры, запечатлевшие достаточно многообразно яркий и запоминающийся облик ушедшего Саратова, помогают хотя бы отчасти воссоздать в своём воображении существенные его черты. Продуманный исторический комментарий, неназойливо сопровождающий их, показывает особенности социального развития Саратова, влияющие на существенное изменение во времени самой городской среды и общего культурного фона, породившие неизбежное, пусть и не всегда сколько-нибудь убедительно обоснованное, стремление разных поколений саратовцев жить в «столице Поволжья».

Написанная живо, внятно, убедительно, книга эта адресована и специалистам по истории и культуре, и любителям-краеведам, и самому широкому читателю, который найдёт в ней немало

занимательного и поучительного. Особенное значение она может иметь для юношества как образец не только прокламируемой, но зримой, осязаемо конкретной любви к своему городу, опирающейся на достоверное знание подлинного прошлого в его многообразии и полноте.

**Отзыв на диссертацию Н.В. Плунгян
«Группа „13“ в контексте художественной жизни
конца 1920-х — середины 1950-х годов» ***

*** 2008**

Диссертация Н.В. Плунгян, посвящённая месту и роли группы «13» в художественном процессе 1920—1950-х годов имеет в наше время особую актуальность: она показывает плодотворность так называемого «третьего пути», альтернативного как соцреализму, так и «крутому» авангарду в искусстве этого времени. Нельзя сказать, что художественное наследие этой группы талантливых графиков и живописцев и сама история её возникновения совсем не изучены: с середины XX столетия появилось немало исследований, посвящённых этому. Достаточно вспомнить фундаментальный труд М.А. Немировской «Художники группы „13“», с большим опозданием опубликованный лишь в 1986 году. Естественно, что он не закрывал дальнейших изысканий, а скорее, напротив, послужил надёжной основой для них. Но следует учитывать, что подготовлен он был в специфических условиях «похолоданий» 1970-х годов, наступивших после недолгой и призрачной хрущёвской оттепели, а потому неизбежны были существенные умолчания или недомолвки. К тому же живы и деятельны были основные организаторы группы, в той или иной степени, оказавшие своё влияние на общую концепцию этого капитального труда.

Минули десятилетия. Общественная ситуация в стране изменилась существенным образом. Возможными стали публикации писем, дневников, воспоминаний ряда участников «Тринадцати», прошли их большие ретроспективные выставки, заметно пополнились подборки их произведений в музейных коллекциях, изданы серьёзные искусствоведческие работы, вполне свободно, но достаточно взвешенно осмысляющие художественный процесс той поры. Лучше изучена и художественная критика этой эпохи. В этих условиях появление диссертации Плунгян представляется вполне оправданным и своевременным: новый поток доступной информации требует концептуального осмысления. И оно, как представляется, проделано на достойном уровне.

Поставленная диссертантом задача чётко сформулирована во Введении. Здесь дан и внушительный обзор научной литературы и источников, тщательно изученных диссертантом. Уже одно только перечисление выставок и изданий 1990—2000-х годов, даёт наглядное представление о том, какой обширный материал, подлежащий осмыслению, введён в научный оборот уже после монографии М.А. Немировской. Результаты же собственного многостороннего его исследования достаточно внятно резюмированы в заключении. А между ними пять глав, в каждой из которых внимательно рассматриваются различные аспекты изучаемой автором проблемы.

В первой главе группа «13» предстаёт на фоне достаточно сложного и противоречивого художественного процесса страны рубежа 1920—1930-х годов. Справедливо отмечаемый диссертантом «кризис авангардного мышления» и вполне уже ощутимая непродуктивность академизирующейся передвижнической эстетики АХР, породили поиски новой, по-настоящему современной стилистики, которые были провозглашаемы манифестами различных художественных группировок

этой поры. Плодотворной представляется мысль автора диссертации о поисках некоего синтеза традиционных и вновь достигнутых результатов пластических исканий, характерных для искусства тех лет.

Неожиданное появление группы «13» на фоне распада многочисленных художественных группировок находит своё объяснение в развёрнутых характеристиках представителей консолидирующего «ядра» или «комитета выставки» с акцентированием общего их истока. Здесь же отмечено опосредованное влияние саратовской живописной традиции, восходящей к искусству Борисова-Мусатова на вырабатываемый графический стиль «Тринадцати». Хочется специально отметить серьёзную оценку роли Даниила Дарана, обычно заслоняемого фигурами В. Милашевского и Н. Кузьмина.

Во второй главе, посвящённой формированию начального состава группы и проблеме её стилистического единства, автор убедительно показал реальные сложности сложения хотя бы относительной близости экспонентов первой выставки, пришедших в «13» очень уж разными путями: бывших вхутемасовцев из группы «Рост», талантливых художников-дилетантов из питерского окружения Михаила Кузьмина, «несколько сепаратно существовавшего в составе группы» саратовского живописца и графика В. Юстицкого, членов т.н. «комитета» и других. Ставка совершенно сознательно была сделана не на всерьёз уже обозначившихся рисовальщиков, в чём-то стилистически перекликающихся с руководящим ядром «тринадцати», а на молодёжь. Диссертант охотно сопоставляет характер рисования лидеров «Тринадцати» и таких, казалось бы, близких им мастеров, как В. Бехтеев, А. Фонвизин, П. Митурич, М. Соколов, убедительно очерчивая и границы этой близости.

Соглашаясь с Немировской, что графика различных участников первой выставки, прежде всего, приглашённых участников группы «Рост», не отличалась особым единством, Н.В. Плунгян отмечает и осознанное стремление их к возможному сближению стилистики, идущей, вероятно, от общих установок «комитета». Существенно иной была и стилистика Ю. Юркуна и О. Гильдебрандт, ленинградских участников выставки. Но об этом речь идёт в третьей главе: «„Тринадцать“ и художественная жизнь Петербурга-Ленинграда».

Справедливо подчёркивая незаурядную художественную одарённость этих дилетантов, людей серьёзной гуманитарной культуры, Надежда Плунгян внимательно прослеживает эволюцию творческого становления каждого из них, предопределившую существенную разность стилистики: выраженный интеллектуализм графики Юркуна и акцентированная «детскость» фантазийно-наивных рисунков и акварелей Гильдебрандт. И очень важным представляется ей «достигнутый на первой выставке эффект сопоставления «дилетантских» и «профессиональных» работ, который, на её взгляд, оказался в перспективе больше, чем замысел организаторов», ибо «в какой-то мере даже разрушил идею собрать графиков-виртуозов, ориентированных на высокие образцы современного французского рисунка...»

Судя по письмам Милашевского, эта лелеемая им мечта, разрушалась даже и в творчестве мастеров из ближайшего его окружения. В одной из бесед, рассуждая об активности натурального рисования, художник сказал, что необходимо думать так же быстро, как и зрительно схватывать на лету непрерывно меняющийся образ наблюдаемого мотива. Иначе в репортажной быстроте реакции будет утеряна его сущность. Он не одобрял отстранённо-наблюдательную позицию рисовальщика, только фиксирующую визуальные впечатления, говорил о лирической экспрессии настоящего рисунка, сохраняющего подлинно индивидуальные качества автора и его умение почувствовать и передать не только во внешних приметах, но и в ритме штриха стиль современной жизни. А о виртуозной технике, питаемой произвольными стихийно-эмоциональными импульсами, так же как о выработанном расудочном стиле академического рисунка он отзывался негативно.

И вероятно, не случайно замечание диссертанта, что «дилетантство» питерских участников первой выставки группы Милашевский использовал «как род оружия против «сделанного» рисунка».

Но собственные его пристрастия всегда были иными, и неоспоримый его вклад в отечественную графику той эпохи лежит именно в профессиональном рисунке, который, как правило, оживляет особая острота отношений между непосредственным натурным импульсом и тягой к формульному обобщению наблюдаемого.

Четвёртая глава диссертации посвящена выставочной деятельности группы «13», выяснению причин её раскола, формированию её нового состава, восприятию выступлений «13-ти» художественной критикой, справедливо относя к развернувшейся в критике дискуссии и ожесточённую полемику вокруг группы «РОСТ», часть бывших участников которой влилась в состав «13-ти». Интересно и объяснение особого интереса к «13-ти» со стороны ВОКСа, благодаря которому мастера группы были представлены в экспозициях ряда зарубежных выставок советского искусства в 1929 году. Внимательно анализирует Н. Плунгян тогдашнее творчество ряда живописцев, близких идее «эскизности», характерной для эстетики «13-ти», отмечает и чётче обозначившийся к этому моменту «уклон в сторону примитива», утверждение принципов «учёной наивности».

Подробно рассмотрена ею роль критика С. Ромова в расколе группы: его предисловие к каталогу второй (несостоявшейся) выставке «13-ти» с нарочитым акцентированием особой роли привлечённых им молодых художников Г. Рублёва и Р. Семашкевича и известными сомнениями в творческом потенциале старших участников выставки вызвало резкую оппозицию последних. Это «размежевание старшей и младшей коалиций», — по словам диссертанта, — привело «комитет» к вынужденному поиску новой идентичности группы, за которой осталось имя «13-ти». Смонтированное Н. Кузьминым предисловие к третьему каталогу («Разговор на выставке») справедливо рассматривается «только как промежуточный вариант новой платформы». Акцентирование эскизного метода работы и поворот к камерности предопределили, на её взгляд, характера отбора новых экспонентов.

Но в этом среди членов «комитета» не было единства. В одной из бесед Милашевский корил себя за то, что не воспротивился решительно приглашению ряда известных авангардистов, мотивируя это своим сложным душевным состоянием, которое «заставило» его поддаться на уговоры Б. Рыбченкова и Н. Кузьмина. На его ретроспективный взгляд группа всё равно бы развалилась, даже если бы не было известного постановления 23 апреля 1932 года. Шансы на её сохранение он видел только в приглашении других молодых мастеров, готовых подчиниться принципам генерируемых им творческих идей. Ещё и в 1970-х он верил в их несомненную плодотворность и жизнестойкость.

Характеристика стилистических особенностей этих вновь приглашённых художников, данная в диссертации, в значительной мере подтверждает это предчувствие неизбежного распада. Конечно же, сказывались и внешние факторы, прежде всего, почти единодушное оголтелое поношение выставки критикой. В последней главе диссертации пристально изучены не только разгромные выступления в печати, но и (на основе архивных источников) реакция на них лидеров «13-ти». Их попытка «занять собственную нишу в советском искусстве» организацией очередной выставки, «позиционируя городской пейзаж как центральную тему» была обречена. Постановление о роспуске всех художественных объединений окончательно похоронило эту надежду.

Но импульс, данный выставками «13-ти», не угас. Другое дело, что в силу обстоятельств пути живописцев и графиков, достаточно обособленных и в пределах этой группы, продолжали своё развитие, согласно Н. Плунгян, «как два самостоятельных и почти не связанных между собой направления». Именно так она и рассматривает их в своём исследовании.

Графики реализовали свой потенциал в искусстве книги, диссертант точно обозначает, что «первыми примерами успешного применения стиля «13» в книжной графике стал перенос в иллюстрацию станковых экспериментов Милашевского». Правда, в основном это произошло ещё до ликвидации группы. Важными вехами в утверждении этого стиля стали иллюстрации к «Евгению Онегину» Н. Кузьмина, «Записки Пиквикского клуба» В. Милашевского, «Братья Земгано» Д. Дарана в издательстве «Academia». Но ситуация и там складывалась совсем не просто. Н. Плунгян,

опираясь на различные источники, рисует достаточно напряжённый характер взаимоотношений художников с редколлегией и работниками издательства.

Верно отмечено ею и то, что «представление о неотделимости раннего книжного рисунка «13» от станковых экспериментов померкло в связи с поздними переменами в их манере», что появились в их работах черты «когда-то отвергаемой ими мирискуснической декоративности», что художники, в своё время отколовшиеся от группы, и вовсе не склонны были в книжной графике придерживаться родового стиля «13». Говоря о дальнейшей уже персональной эволюции бывших участников «13» в 1940—1950-е годы, она отмечает и их настойчивые попытки, несмотря на накопившиеся болезненные разногласия, как-то «закрепить и утвердить» былую общность. О том же свидетельствует и ощутимый поворот к мемуарно-эпистолярному литературному творчеству, где каждый по-своему пытался «восстановить в своих воспоминаниях ситуацию художественной жизни 1920—1930-х годов и обозначить в ней то место, которое занимала в ней группа «13». И на многих примерах убедительно подтверждает это. Отдельно рассмотрена диссертантом проблема соотношения творчества мастеров «13» и т.н. «советского импрессионизма», и, быть может, излишне акцентирована преемственная связь именно с саратовской живописной традицией.

В Заключении, подводя итоги исследования, Н. Плунгян справедливо оспаривает кажущуюся монолитность группы «13», которая опровергается ставшими доступными в последние годы материалами. Это характерно для всех творческих группировок XX столетия, начиная с «Мира искусства»: более пристальное внимание к их действительной истории рушит впечатление такой монолитности, которая, как правило, оказывается мнимой, воспринимаясь по контрасту с другими художественными объединениями той поры. Справедливо отрицая пресловутую «обочинность» «13-ти» в художественном процессе эпохи, она утверждает «её ключевое значение для русской живописи и графики советского периода», что в значительной мере соответствует истине.

В целом диссертация оставляет очень хорошее впечатление: и своей концептуальностью, и богатством информации, включая самые последние издания, и широтой исторического и художественного фона, и продуманностью внятно поставленных исследовательских проблем, и качеством сопоставительного анализа произведений, и уважительным отношением к работам своих предшественников. Её автор Н.В. Плунгян безусловно заслуживает присвоения ей учёной степени кандидата искусствоведения, а её исследование отдельной публикации.

В Государственный Русский музей.

Отзыв на книгу В. Ляшина «Единица хранения» (СПб., 2014) *

* 2016

Владимир Алексеевич Ляшин — искусствовед и художественный критик, опытнейший музейный работник и педагог, автор многочисленных публикаций по истории отечественного искусства и современного художественного процесса нашей страны, а также идейно-творческих проблем современной художественной критики — широко известен в музейных кругах. Его статьи и книги пользуются заслуженным вниманием не только профессиональных искусствоведов, но и достаточно широкого слоя настоящих ценителей русского изобразительного искусства. Но последняя книга этого исследователя «Единица хранения» заметно выделяется среди его богатейшего творческого наследия не только широтой охвата разнообразного и трудно согласуемого материала, но и необычностью чисто музейного ракурса его восприятия и осмысления.

Осенью текущего года исполнится 50 лет моей работы в Радищевском музее, из которых 45 лет я возглавляю отдел русского искусства. Естественно, что публикации соответствующей тематики привлекают наиболее пристальное внимание. Они достаточно разнородны: и каталоги, путеводители, альбомы музейных собраний, и сборники статей, и материалы музейных конференций, и монографические исследования художественного наследия различных мастеров отечественной живописи, графики, скульптуры или творческие искания различных периодов отечественного искусства, но ничего подобного этой лентяшинской книге не встречалось в нашей искусствоведческой литературе.

Музейное искусствознание отличается от академического меньшей концептуальностью и широтой охвата, но более пристальным вниманием к подлиннику, экспонирующемуся в залах, или хранящемуся в запасниках. А Лентяшин мастерски соединил свои раздумья о судьбах отечественной живописи трёх последних столетий с вьедливым вглядыванием в конкретный памятник. Его обострённое внимание к оригиналу, гарантирует от нередко встречающихся в искусствоведческих трудах поверхностных суждений об особенностях живописно-пластического строя картин. Он находит удивительно точные (единственные) слова, характеризующие стилистику конкретных произведений.

«Искусство дактилоскопично. На этом зиждется музейное искусствознание, и это отличает его от любых других искусствоведческих истолкований и практик», — с недвусмысленной чёткостью утверждает он. Что совсем не означает, будто исследователь забывает о многозначной историко-культурной ауре, окружающей произведение в момент его появления и бытования, на его сложнейшую связь с предшествующей традицией и его воздействием на становление новых творческих исканий, на опосредованные взаимовлияния с произведениями других искусств, на воздействие на него философской проблематики эпохи. Но это вовсе не демонстрация Лентяшиным своей широчайшей гуманитарной культуры, а осознанная мобилизация её на постижение рассматриваемого живописного произведения (конкретной «единицы хранения» музейного собрания).

Великое множество таких «единиц хранения» не только из коллекций Русского музея и Третьяковской галереи, но и провинциальных хранилищ России, показанных и осмысленных автором, непреложно убеждает, каким замечательным художественным наследием обладают музеи нашей страны, какое достойное место занимает отечественное искусство в европейской и мировой культуре, какой исследовательский интерес представляют они для серьёзного историка искусства, какой богатейший простор для раздумий о смысле жизни и ходе истории несут они в себе. И блистательные лентяшинские интерпретации содержательной сути и эстетической значимости выдающихся полотен с неослабевающим интересом воспринимаются серьёзными читателями этой книги.

Она ориентирована не только на специалистов, читается как хорошая художественно-критическая проза о русской живописи, ибо написана внятно, не засорена новомодной терминологией, построена очень динамично, Читательский интерес поддерживается именно напряжением ясно изложенной мысли, а не побочными развлекательными историйками из жизни художников. Опытный лектор, Лентяшин заранее предполагает и продуманно организует текстом любого из разделов книги своего рода диалог с читателем, подталкивая его к сопереживанию и соразмышлению, к активному освоению изложенных фактов, сопоставлений, интуитивных постижений и выверенных оценок.

Острота восприятия живого искусства, чувство историзма и в отношении нынешнего искусства, умение сохранить в слове образное представление об изображаемых мотивах картин — в этом секрет такой убедительности текста его книги. Она требует вдумчивого чтения: опытный ответственный критик, смело оценивающий достижения нынешних живописцев, он сознаёт и опасности, которые угрожают современной культуре. Оставаясь внимательным к основным вопросам текущего художественного процесса, он избегает однозначных интерпретаций, искусственно

спрямляющих его. Ясное понимание общих проблем и внимание к творческой эстетике каждого мастера определяют ёмкость и смысловую насыщенность его понятийно-образного повествования.

Особенно подкупают найденность общей интонации авторского текста — свободного, абсолютно раскованного и доверительного мышления, продуманность деликатного цитирования, концепционная ясность, убедительная точность, казалось бы, мимоходных, но прицельных замечаний. Но при первом чтении этого как будто не замечаешь, ибо увлечённо следишь за поворотами авторского повествования. Всё это отчётливые признаки того, что сейчас называют «авторским искусствознанием». В сфере гуманитарных наук оно и не должно быть иным, ибо истолкование художественного — всегда сотворчество.

Уверен, что книга В.А. Леньшина, лишённая каких-либо позывов к упрощению, будет хорошо воспринята взыскательным читателем, далёким от сугубо профессиональных интересов. Ибо не зря сказано, что «история искусств — та область познания, где всё талантливое и есть популярное». А талантливость автора здесь несомненна. Поэтому его замечательный труд заслуживает самой высокой награды. Это событие не только в узкой сфере музейного сообщества, но и всей сегодняшней отечественной культуре. И оно должно быть достойно отмечено.

**Отзыв на автореферат диссертации Е.А. Дорогиной
«Истоки формирования неофициального искусства Саратова
(Николай Гущин и его круг)» ***

*** 2020**

Задачей своего исследования диссертант выбирает становление и развитие неофициального искусства в Саратове с конца 1940-х и по середину 1960-х годов, связанное с деятельностью, работавшего в эту пору в Саратове художника-репатрианта Николая Михайловича Гущина, в окружении которого сложилась группа живописцев, испытавших на раннем этапе своего становления некоторое влияние его личности и его стилистики. Верно отмечено, что первоначально круг Гущина был гораздо шире, но постепенно выкристаллизовывалась сравнительно небольшая и достаточно сплочённая группа, дружески связанных между собой молодых тогда мастеров, испытавших на раннем этапе наиболее сильное воздействие гущинских эстетических и собственно живописных исканий.

Конечно же, для каждого из них он был представителем совсем иных принципов художественного творчества, выработанных в ещё досоветской России, обогащённых непосредственным соприкосновением с полотнами французских мастеров XX столетия, носителем высокой живописной культуры. Привлекала и его общегуманитарная образованность, тоже заметно выделяющая его среди саратовских художников той поры, его устремлённость к философскому осмыслению природы художественного восприятия мира.

Думается, что вовсе не случайно акцентировано автором обучение старших живописцев гущинской плеяды у таких преподавателей, как И.Н. Щеглов и театральный художник В.В. Кисимов, заметно выделявшихся в педагогическом коллективе Саратовского художественного училища своей верностью традициям подлинного искусства. Акцентирована также их последующая учёба —

Аржанова в Москве, Солянова в Тарту, а также роль Радищевского музея в посильной поддержке талантливых живописцев: первая работа Аржанова поступила в музейную коллекцию уже в 1960-м году, а первые полотна Солянова и Чудина в середине тех же 1960-х.

Вообще же тема «Радищевский музей и местный художественный процесс», едва намеченная в основных направлениях в докладе на конференции в конце минувшего тысячелетия, в данном случае заслуживает пристального внимания: в разное время трое из рассматриваемых диссертантом художников, были его сотрудниками. И обойти ситуацию противостояния музея руководству местным отделением Союза художников было бы неправильно. Естественно, что диссертант уделяет ей повышенное, если не избыточное, внимание. Казалось бы, странно, что государственное учреждение, ведёт себя раскованнее, чем руководители творческого союза, но так оно и было (не всюду конечно) во многих местах, не исключая столичных городов. Можно сослаться хотя бы на публикацию М.А. Бессоновой из ГМИИ «Музейные выставки современного искусства» (М.: Искусствознание, 1998. № 2).

Любопытно и другое: вокруг Гущина постепенно образовался довольно широкий, подвижно изменчивый круг научной и творческой интеллигенции, особенно студенческой молодёжи, не озаренной сугубо профессиональными проблемами живописи. Многие из этих людей, оставшись в Саратове, и образовали среду горячих поклонников творчества гущинских наследников — стали посетителями их вернисажей, собирателями их полотен. Да и отзвуки гущинской живописи заметны были в полотнах ряда художников, получивших их уже как бы из вторых рук — от старшего поколения мастеров гущинской плеяды.

Стоит оговориться, что творческие заветы Гущина не легли на его окружение клеймом: это очень разные художники, и общность истока вовсе не унифицировала их. Хотя длительный и близкий контакт с Гущиным и между собой усиливал их бросающуюся в глаза групповую обособленность в местной художественной среде, но персональные различия, своеобразие каждого вовсе не утрачивалось. В ещё большей мере отличались они от самого Гущина. Это были люди совсем иной культуры, иного психологического склада и воспитания. Они выросли из другой почвы и формировали их совсем иные исторические реалии. Но гущинский импульс, воспринятый, естественно, каждым на свой лад, оставался действенным в их судьбе весь тот период, который рассмотрен в данной диссертации. В чём-то он не был совсем уж утрачен в последующие десятилетия, но трансформировался в творчестве каждого из них достаточно своеобразно.

И хочется верить, что автор со временем проследит творческую эволюцию каждого на последующих этапах: и в пору гнетущего Брежневского застоя, и в пору половодья свобод в эпоху гласности, перестройки и ускорения, пришедших для них весьма запоздало, оценит реальный персональный и групповой их вклад в художественное наследие города, его перспективность для грядущих поколений местных живописцев. Нынешнее исследование хочется рассматривать как начальный этап последующих.

И самой постановкой проблемы, и шириной охвата различного материала, и оценкой осмысливаемых диссертантом художественных явлений исследование это вполне заслуживает присвоения автору звания кандидата наук.

РЕЦЕНЗИИ

Рецензия на книгу Марселя Мижо (Горация Велле) «Сент-Экзюпери» (М., 1963) *

* Февраль 1964. (Не опубликована по обстоятельствам времени).

Есть книги, которые ожидаются заранее. Их появление — праздник для читателей. К числу таких книг можно отнести многие из тех, что изданы в серии «Жизнь замечательных людей». Величественные фигуры сходят с их страниц, становясь друзьями и наставниками современной молодёжи: Коперник и Колумб, Менделеев и Марат, Мольер и Лобачевский, Чайковский и Бальзак — эти имена знакомы с детства почти каждому. И вот серия замечательных книг о замечательных людях пополнилась ещё одной. Белые самолёты на фоне голубого неба, открытое молодое лицо пилота улыбается нам с обложки. Его улыбка, обнаруживающая мальчишеские ямочки, рождает к нему доверие и симпатию. Но кто же этот необычайно притягательный человек? И чем замечательна его короткая жизнь? О ней написал французский лётчик и журналист Марсель Мижо (авторизованный перевод Горация Велле).

Автор день за днём, шаг за шагом следует за своим беспокойным героем, подымаясь высоко в небо, преодолевая вершины гор и воздушные бури, пересекая океаны и материки. Он даже пытается следовать течению его мысли, пользуясь его письмами, дневниками и литературными произведениями. И это удаётся ему, ибо «Как никто другой, Сент-Экзюпери в своих книгах раскрыл свою душу в последовательности её рождения и в полноте», — признаётся М. Мижо. И страница за страницей всё отчётливее вырисовывается облик поистине замечательного человека, сложного, порой противоречивого и в тоже время необычайно цельного.

Антуан де Сент-Экзюпери — ровесник нашего века. Его писательская судьба (при всей её необычности) характерна и показательна для XX столетия. Мижо очень внимателен к событиям детства и юности своего героя, считая их необычайно важными в становлении его характера и мировосприятия. И с ним трудно не согласиться.

Сент-Экзюпери получил хорошее разностороннее образование. Рано проявилась большая даровитость будущего писателя: он писал стихи, рисовал, музицировал, увлекался техникой. Рано обнаружилось в нём редкое сочетание неистощимой жизнерадостности с тонкой и чуткой мечтательностью. Общий любимец, Тонио учился неровно и вёл себя не слишком благонаравно. Окончив колледж, юноша отправился в Париж и готовился к карьере морского офицера, а затем поступил в Школу изящных искусств на отделение архитектуры. В течение 19 месяцев он посещал занятия, много читал, бывал в музеях, увлекался театром и кино. Этот период жизни в атмосфере искусства оставил заметный след в его художественном сознании. Остаётся только сожалеть, что Мижо, очевидно боясь быть не слишком достоверным, очень глухо говорит об этом времени.

Призвания своего в архитектуре юноша так и не нашёл. Его жизненный путь окончательно определился в армии: Сент-Экзюпери увлекается авиацией. Но всерьёз заняться ремеслом пилота сумел лишь в 1926 году, поступив в авиакомпанию «Латекоэр». К этому же времени относятся его первые литературные успехи; открылась возможность писательской карьеры. «Но прежде, чем писать, нужно жить...» И Антуан отправился в Тулузу, чтобы стать почтовым пилотом. Началась жизнь, наполненная серьёзным трудом, учёбой, опасностями, жизнь ветерана авиации, приносившая радость побед и обилие неожиданных впечатлений. Он прокладывал новые трассы и осваивал новые самолёты, много работал над техническим усовершенствованием машин и писал свои умные взволнованные книги. Сент-Экзюпери пришёл к самолёту как раз в конце «героического периода» авиации. Искусство пилотажа теряло уже свою легендарность, становясь трудной, всё ещё опасной, но уже привычной профессией. Рождался новый вид транспорта. Появилась ответственность пилотов за грузы, почту и пассажиров. Выросли моральные требования к пилотажу.

Великий актёр Соломон Михоэлс очень точно заметил: «Есть люди, несущие в себе переворот, рождение новой эпохи. Судьба этих людей не случайна. Спиноза не просто шлифовал стёкла, он шлифовал очки для нового мирозерцания». Сент-Экзюпери принадлежал к категории именно таких людей, чутких к веяниям своей эпохи. Его приход в авиацию вовсе не так случаен, как это пытается представить Мижо. Он был подготовлен всем ходом его предшествующего развития.

Самолёт, если и не родил поэзию Сент-Экзюпери, то много способствовал определению характера творчества и его успеху. Освоение воздуха, вытекавшее из потребностей эпохи, связанное со значительным риском, требующее напряжения всех сил и способностей человека, породило новую романтику. Сент-Экзюпери принадлежит роль одного из создателей и интерпретаторов этого нового мира романтики нашей эпохи. Он сумел философски осмыслить существенные сдвиги в сознании современного человека, явившиеся результатом гигантского технического переворота. Это привело не только к значительному обновлению тематики и идейного содержания его книг, но и языка, и стиля вообще.

Уже первая книга писателя — «Южная почта» (1928 г.) богата зародышами того, что станет основой последующих: автобиографичность, тема героической обыденности труда пилотов, динамичность повествования и склонность к ассоциативному мышлению. При всех её композиционных новшествах она выдержана в традициях прозы 1920-х годов, и Сент-Экзюпери не нашёл ещё своего неповторимого жанра. Литературную известность принесла ему лишь вторая книга — «Ночной полёт» (1931 г.), отмеченная премией и переведённая на многие языки.

Посетив весной 1935 года СССР, он опубликовал цикл сдержанно-доброжелательных очерков, не скрывая тех черт советской действительности, которые удивили и насторожили его. А через год Сент-Экзюпери в борющейся Испании. Его статьи о боях с франкистами полны глубокой тревоги о судьбах мира в Европе. Посещение нацистской Германии усилило его беспокойство, окрепла его ненависть к фашизму: «В мире, где воцарился бы Гитлер, для меня нет места».

Наряду с литературной работой он продолжал осваивать своё ремесло, раскрывающее безбрежность и красоту мира, величие человеческого деяния и тепло настоящей дружбы. Сам лётчик, Мижо хорошо понимает, чем обогатил самолёт душу его героя. Но Сент-Экзюпери был не только выдающимся пилотом и большим писателем: он с увлечением занимался научной работой в области воздухоплавания, интересовался математикой, физикой, как бы мимоходом взял ряд патентов, связанных со слепой посадкой и управлением самолётом по радио. И в главе «Искатель» биограф не случайно столь подробно останавливается на этом.

Обилие форм творческой активности Сент-Экзюпери, его неутомимая жажда испытать всё самому и его оптимистический гуманизм дали повод некоторым исследователям сравнивать его с титанами Возрождения, частности с Леонардо да Винчи, называть его одним из универсальнейших гениев нашего времени. Но сам себя он считал профессиональным пилотом. И продолжал

полёты, порою довольно опасные, попадал в серьёзные аварии. Проломы черепа, сотрясение мозга и тяжёлые увечья — результат гватемальской аварии, описанной Мижо. Едва оправившись, Сент-Экзюпери немедленно возобновил литературную работу, и в результате в 1939 году появляется «Земля людей», отмеченная французской Академией как лучшая книга года.

Это книга о себе и о людях, о радостях и обрядах, опасности и счастье своего ремесла, о его волшебстве, раскрывающем мир и обогащающем сознание, о холодном свете далёких звёзд и тепле нашей странствующей планеты, о бесконечной пошлости мещанского бытия и великой радости быть на Земле Человеком. Сент-Экзюпери заметил в одном из писем: «Ищите меня в том, что я пишу». Он в полной мере обладал тем качеством, которое Герцен именовал «талантом искренности». Являясь одновременно и автором, и персонажем книги, он легко устраняет все барьеры, отделяющие его от читателя. Слияние с образом своего лирического героя придаёт особую достоверность и цельность каждой его книге: именно этот персонаж становится основным конструктивным началом его последующих произведений. Их не случайно называют «мыслями вслух»: в образе этого героя постепенно раскрывается благородный облик самого Сент-Экзюпери. Мижо умело пользуется этим. Хорошо подобранные отрывки из книг писателя органически вклиниваются в повествование, позволяя ему осветить своего героя как бы изнутри.

1939—1940 годы. Фашистская тирания обрушилась на родину писателя. Капитан Сент-Экзюпери совершает многочисленные боевые вылеты. Кошмарный образ разгромленной Франции с «вываливающимися внутренностями» и трагические раздумья о судьбе своего народа становятся темой его новой книги «Военный лётчик». В годы попрания элементарных свобод он поёт прекрасный гимн Человеку. Писатель мечтает о спасении духовного наследия своего народа. В минуты тяжких испытаний и позора он предсказывает конечную победу справедливости: «Меня не тревожит раздавленный лимон, если он хранит в себе хотя бы одно единственное зерно». Эти жестокие и мужественные слова глубоко выстраданы Сент-Экзюпери. Он верит в посев этих страшных лет, как верит в грядущую жатву. И сражается за это.

Книга «Военный лётчик» была издана в 1943 году в Париже и Нью-Йорке почти одновременно. Гитлеровцы немедленно запретили её. Американская пресса оценила её как лучшую книгу о войне. В том же году в Лионе выходит подпольное её издание. Мижо приводит и другие свидетельства роли этой книги во французском сопротивлении и росте симпатий к Франции во многих странах. В США, куда эмигрировал писатель, он создаёт и свою лирическую философскую сказку «Маленький принц», завоевавшую восторженный отклик читателей во всём мире. Эта грациозная сказка глубока и серьёзна. Она стала своеобразным завещанием Сент-Экзюпери: в её гиперболических образах и чуть насмешливых аллегориях, в её символах и афоризмах как бы аккумулируются идеи всех его прежних книг.

Весной 1943 года он уже в Алжире. Это был первый штатский француз, присоединившийся к союзникам, чтобы продолжить борьбу с нацизмом. В главах «Винтовки есть для всех» и «Алжир. Изгнанник в изгнании» Мижо убедительно вскрывает сущность разногласий Сент-Экзюпери с деголлевцами. Оперирова текстам, он показывает, что писатель ориентировался на силы сопротивления внутри страны. В деголлевщине его раздражала претензия «кучки частных лиц», возомнивших себя Францией, управлять страной после её освобождения. «Мы не создаём Францию — мы лишь служим ей», — утверждал он в «Письме к заложнику», которое так взбесило генерала де Голля.

Многочисленные ранения не позволяли ему сесть за штурвал без посторонней помощи, но в воздухе он обретал былую форму. Вскоре, однако, его отчислили в резерв. В течение полугода с неослабевающей настойчивостью Сент-Экзюпери добивался разрешения летать: «Меня могут услышать снова только в том случае, если я и мои товарищи будем рисковать жизнью за наше дело», — цитирует его Мижо. В освободившееся время Сент-Экзюпери работал над философской книгой «Цитадель».

А летом 1944-го он снова в боевой машине: американский генерал Икерс разрешил ему 5 вылетов как личный подарок. Писатель добился ещё четырёх боевых заданий. Обеспокоенные товарищи пытались уберечь его. По соглашению с американским командованием решено 1 августа 1944 года поставить Сен-Экзюпери в известность о сроке и деталях высадки союзников во Франции. Тем самым он автоматически устранялся от дальнейших заданий. А 31 июля он не вернулся с последнего боевого полёта.

Так оборвалась жизнь этого замечательного человека, у которого мысль и слово никогда не расходились с делом, который, сохраняя обаяние и непосредственность детства, сумел так по-новому и так мудро взглянуть на нашу землю — отчизну людей. Он поведал о планете, о людях, о природе, о прогрессе, самое простое и очень важное, то что ожидалось миллионами мыслящих людей. Он учил красоте естественного подвига, трудному искусству «видеть сердцем» и нежности, обычной человеческой нежности.

Помогая увидеть душу того нового, что несёт с собою технический прогресс, Сен-Экзюпери не мыслил себя сторонним наблюдателем и не знал иного счастья, как счастье сознательного строителя мира: «Положение бездеятельного соглядатая мне всегда было противно. Кто я, если я не участвую в происходящих событиях? Чтобы существовать, мне необходимо участвовать». Эти слова — лучший эпиграф к творчеству и всей героической жизни писателя-гуманиста, «самые личность и судьба которого были произведениями редкой законченности и драматизма».

В этом году исполняется 20 лет со дня гибели Сент-Экзюпери. Его книги завоёвывают мир. Они входят в сознание наших современников как неотъемлемая часть общегуманистической культуры. Ширится их влияние на молодёжь. Показательно признание Юрия Гагарина об увлечении книгами писателя. Действительно: «...трудно найти в современной зарубежной литературе произведения, которые в большей степени завоевали бы сердца наших читателей и воздействие которых было бы так плодотворно для воспитания молодёжи, как книги Сент-Экзюпери» (*Орлова Р.* Новый мир. 1962. С. 254).

Культ «человека действия» у него органически слит с гуманистической идейностью. Он всячески акцентирует содержание деяний своих героев, их высокий духовный смысл: они готовят завтрашний день. Прокладывая новые трассы, осваивая ночь, горы, океан, они расширяли власть человека над стихией, своевременной доставкой грузов и почты они увеличивали насыщенность и интенсивность жизни планеты, сражаясь с фашистами, они обеспечивали свободу и духовную полноту человека, — они всегда служили росту связи и братства людей. Только это оправдывает смертельный риск. Моральные заветы Сент-Экзюпери обретают особое значение в контексте всей его героической жизни, ибо он был не только значительным писателем, но и обаятельным, скромным и отважным человеком, настоящим «рыцарем воздуха».

Поэтому книга о жизни писателя так необходима людям, уже отчасти знакомым с его творчеством. Из множества французских авторов, писавших о нём, работа Марселя Мижо выбрана не случайно: она необычайно насыщена фактами и наиболее объективна. Хорошее знание лётного дела и истории французской авиации позволило ему существенно обогатить реальный жизненный фон этой книги. Он даёт великолепные портреты друзей и соратников Сент-Экзюпери: Дидье Дора, Гийоме, Мермоза, Леона Верта. И всё-таки переводчик её, Гораций Велле, проделал огромную работу: перекомпоновал текст согласно хронологии, ввёл некоторый дополнительный материал, сделал повествование более художественным. Не случайно большая часть предисловия автора к русскому изданию посвящена работе переводчика. Мижо говорит о соавторстве литераторов двух стран. Оно оказалось плодотворным: заметно выиграв в яркости и увлекательности изложения, книга не потеряла своей научной достоверности и полноты.

А ведь пред авторами стояла нелёгкая задача: донести до русского читателя живой облик Антуана де Сент-Экзюпери в его духовном становлении и развитии, обрисовать столь сложный характер

в его неповторимости и величии. И они решают её сразу в нескольких аспектах. Многочисленные отрывки из книг Сент-Экзюпери (часть из них переводится на русский язык впервые), краткие, но тщательно продуманные замечания о его творчестве открывают даровитого художника, анализ мировоззрения — интересного учёного и философа-гуманиста. А легендарная судьба лётчика-писателя сама ярче всего свидетельствует о незаурядности и благородстве его натуры. И в этом залог несомненного успеха книги у молодого читателя. Подкупает и увлечённость авторов своим героем, явная близость их мироощущения. Внушая уважение к его жизни и творчеству, книга заражает нас обаянием личности Сент-Экзюпери. И в этом главное её достоинство.

**Рецензия на книгу Г.Ю. Стернина
«Художественная жизнь России на рубеже XIX — XX веков»
(М.: Искусство, 1970) ***

*** Курсовая семинара по критике в Репинском институте, 1971.
(Не опубликована).**

В кратком введении к своей книге «Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков» (М., «Искусство». 1970). Г.Ю. Стернин довольно чётко определяет её направленность: «Рассмотреть русскую художественную жизнь рубежа двух веков, двух эпох не только в её самодовлеющей значимости, но и как очень важный социологический фактор развития русского изобразительного искусства той поры...» (С. 6). Затем он несколько уточняет и сужает свою задачу: «Выявить наиболее значительные события хроники культурного быта, не подавляя теоретическими построениями живой и прихотливой логики фактов...» (С. 10). И, наконец, ещё больше ограничивает её: «мы отнюдь не задавались целью написать исчерпывающую хронику культурного быта 1890-х годов. Книга состоит из ряда очерков, которые, по замыслу автора должны осветить русскую художественную жизнь тех лет с самых разных и характерных сторон...» (С. 16). Итак, с самого начала автор прокламирует основной целью своего исследования осмысление художественной жизни рубежа XIX—XX веков в наиболее характерных и существенно значимых её проявлениях.

Книга делится на шесть небольших очерков: 1. Зритель и художник в России на рубеже XIX—XX веков; 2. Передвижничество и академизм в художественной жизни России на рубеже двух веков; 3. Зарубежное искусство в России; 4. Из истории художественной жизни Москвы; 5. О ранних годах «Мира искусства»; 6. «Современное искусство» и проблема стиля в художественной жизни России. Такая композиция допускает большую свободу изложения, широту сопоставлений и ассоциаций. Тема каждого из очерков несомненно заслуживает самостоятельного изучения. Каждый из них представляет соответственно освещение одного из наиболее важных, по мнению автора, аспектов русской художественной жизни тех лет. Далее следует «Краткая летопись художественной жизни 1891—1900 годов», долженствующая хотя бы частично решить задачу воссоздания исчерпывающей хроники событий в русском искусстве той поры.

Как очевидно, объектом исследования становится здесь не творческий путь отдельного мастера, не эстетическая платформа той или иной группировки, а сам художественный процесс.

Автор избрал не проблемный, а описательно-хронологический принцип освещения эстетических явлений эпохи, чтобы следовать за их действительной эволюцией от события к событию. Однако, этот «событийный поток», многообразие имён и фактов, не мешает исследователю стре-

миться к постижению духа эпохи, её преобладающего умонастроения. Другой вопрос — насколько это удаётся ему.

В книге Стернина исследование ведётся на стыке эстетики, искусствознания и социологии. Она насыщена богатейшим запасом информации. Автор суммировал, обобщил и осветил с позиций современного искусствознания огромный фактологический материал. Это едва ли не первый в нашей науке систематический очерк культурной жизни России «рубежа эпох», первая попытка представить в сжатом и относительно связанном изложении её основные этапы, охарактеризовать важнейшие и знаменательнейшие её события в их взаимосвязи с социально-политическими веяниями эпохи. И хотя автор не претендует на последовательно-систематическое освещение буквально всех событий художественной жизни тех лет, но и при выборочности фактов широта охвата достаточно велика.

Стремление опереться на богатейший материал, вовлечь в орбиту изучения ряд явлений, которые игнорировались искусствоведением, потребовало кропотливых источниковедческих разысканий, многочисленных уточнений, а также значительного обновления исследовательского инструментария. Однако ощущение подлинности в передаче картины эпохи далеко не всегда адекватно фактографической точности и полноте. И добиться верности общего изображения художественной жизни, оценить целостное движение русской культуры той поры, точно определив её доминанту, Стернин, пожалуй, всё же не сумел. И в совокупности всех своих частей книга не даёт полного и целостного ощущения русской художественной жизни рубежа XIX—XX веков. Видимо, для этого ещё не пришло время. Кстати, Стернин вполне отдаёт себе в этом отчёт: «Будущий историк художественной жизни будет волен истолковать многое из того, что пока удаётся лишь обозначить» (С. 10). Действительно, изучение русской культуры этого времени не достигло ещё той стадии, когда появляется возможность широких обобщений и долговечных оценок.

За последние десять лет появилось немало монографических исследований и обобщающих трудов, посвящённых искусству этого периода. И сама синхронность появления тех и других лишней раз убеждает в правильности такой несколько пессимистической оценки достижений нашего искусствознания в этой области. Ибо нельзя составить достаточно полного и объективного представления о той или иной значительной художественной индивидуальности, о том или ином течении или группировке, пока не прояснена общая духовная ситуация эпохи. С другой стороны, и подлинная картина искусства этого периода не может составить без глубокого исследования отдельных элементов её слагающих.

И несмотря на усилия большой группы учёных, работающих на материале русского искусства конца XIX — начала XX веков, мы, видимо, ещё довольно далеки от долгожданной поры, когда появится та «окончателность» определений, которая возникает при максимально-возможном приближении исследователя к истине во всей многогранности её и полноте.

Стало уже аксиомой, что творческая практика каждого значительного мастера всегда ломает скорлупу нормативных доктрин той или иной группировки, под стягами которой он выступает. Но часто забывают и о нерасторжимой сплетённости, казалось бы, разнонаправленных действий представителей различных (часто борющихся между собой) художественных группировок, а также об общей предопределённости этих действий характером эпохи.

Для рубежа веков перспективы комплексного изучения идейно-художественной жизни особенно широки. И появление книг и статей теоретически обобщающего характера, посвящённых искусству этого времени — явление симптоматичное в последние годы. К этому привели, очевидно, внутренние процессы данного раздела искусствознания, говорящие о становлении его как науки. Стремление понять ключевые идеи этой сложнейшей эпохи и то, как они выразились в искусстве, попытки определения его ведущих тенденций, умение за внешней, чисто событийной стороной увидеть внутреннюю подготовку грядущих перемен, живая конкретность исторического анализа

выгодно отличают лучшие работы последних лет и в частности рецензируемую книгу Стернина.

Он посвятил своё исследование в основном 90-м годам XIX века. Русский капитализм вступал уже в пору своей слишком ранней зрелости, порождая новые, дотоле невиданные формы идеологии. Именно этот период ознаменован появлением в России новых культурных сил, радикально-оппозиционного режиму и одновременно антидемократических. Это годы чрезмерно затянувшейся реакции, годы подспудных, глубинных брожений и подготовки новой волны освободительного движения. И вместе с тем эти годы — один из самых «мёртвых сезонов» в истории русской культуры. Последнему не противоречит и тот факт, что всё ещё продолжалась активная творческая деятельность крупнейших писателей композиторов и художников XIX века.

Один из них — едва ли не самый значительнейший! — А.П. Чехов в 1892 году в своём письме к Суворину нарисовал впечатляющую картину этого художественного безвременья: «В наших произведениях нет ... алкоголя, который бы пьянил и поработал... Наука и техника переживают теперь великое время, для нашего же брата это время рыхлое кислое скучное, сами мы кислы и скучны. Умеем рожать только гуттаперчевых мальчиков ... У нас нет ни ближайших, ни отдалённых целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся ... Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником. Болезнь это или нет — дело не в названии, но, признаться надо, что положение наше хуже губернаторского» (*Чехов А.П. Собр соч.:* в 12 т. М., 1956. Т. 11. С. 600-601).

Биографическое свидетельство младшего его современника: «Я выросал в глухое время, / Когда весь мир был глух и тих, / И людям жить казалось в бремя...» (В.Я. Брюсов) говорит о том, что духовный климат определялся тогда именно такими настроениями.

Это ощущение беспрограммности, парализующей усилия многих мастеров старшего поколения, породило в младшем феномен так называемого «человека конца столетия» — индивидуалиста, мистика, «декадента», представителя какой-то непривычной породы людей, в беспокойной неудовлетворённости, мятежности, как бы врождённой асоциальности которого выразилось новое самосознание личности, переживающей ощущение «рубежности» своей эпохи.

У них не было общей позитивной программы: «в слагавшихся кадрах детей „рубежа“ идеология имела не первенствующее значение, стиль мироощущения доминировал над абстрактной догмой, мы встречались под разными флагами, зная, объединявшее нас, — отрицание быта, нас сложившего <...> основное, что создавало возможность общего, — дух протеста против вчерашнего дня» (*Белый А. На рубеже двух столетий.* М.-Л., 1931. С. 399). Такие настроения были весьма показательны для 90-х годов XIX столетия, когда произошла довольно заметная девальвация идейно-художественных ценностей, когда наивный позитивизм отцов уже казался слишком благодушно-глуповатым, когда заметно обмельчавшая и деградировавшая либерально-народническая «идейность» вызывала чувство нескрываемого омерзения и гадливости. «Отвлечённые понятия в конце исторической эпохи всегда воняют тухлой рыбой» (*Мандельштам О.Э. Шум времени.* М., 1925. С. 78).

Дети «рубежа» с их горьким отвращением к идеалам отцов, с их издевательствами над эпигонской гражданственностью отживающего народничества, с их насмешками над т.н. «теорией малых дел», с их неприязнью к будничным фактам и постоянной устремлённостью к поискам «высшего смысла истории», с их тягой к всеобъемлющим обобщениям основ бытия глубоко и прочно связаны со своей эпохой даже когда нарочито отворачиваются от неё. Ведь отсутствие злободневной тематики вовсе не означает ухода от современных проблем, ибо не только в современности сюжета сам дух современности. «Искусство всегда участвует в битвах своего времени даже тогда, когда утверждает, будто оно покинуло поле боя...» (*Роллан Р. Собр. соч.* М., 1958. Т. 14. С. 563).

Когда действительность и искусство представляются взаимоисключающими понятиями, уход от действительности становится тоже позицией: в нём видят средство изолироваться от наступа-

ющей буржуазной пошлости. И ориентация на прошлое в конкретной ситуации того времени, когда яростная антибуржуазность обретала форму ретроспективных мечтаний, не было отрывом от актуальных запросов эпохи. Именно так воспринимается в реальном социально-историческом контексте мирискуснический ретроспективизм. Но, пожалуй, ещё более показательной, чем это отвращение к «скучной мирности застоя» (А. Белый) своей эпохи была тенденция к радикальному разрыву с поколением отцов. И действие фатальной разъединяющей силы, которая вырыла непреодолимую пропасть между поколениями, необъяснимо без признания того факта, что весь предшествующий идейный опыт русской народнической интеллигенции оказывается бессильным перед надвигающимися проблемами нового века.

Вместе с тем эта оппозиция «отцам» оказывается ещё кровно связанной с идеалами изживаемой эпохи, хотя бы через резкое неприятие, через напряжённо-экстатическое отрицание самого существенного в них. Это внутренняя распря, возникшая в среде русского либерализма. «В декадентах и символистах 60-е годы только не узнают себя: это реабилитация плоти, ставшей измождённой после тридцати лет «свободы», это торжество «личности» над средою, это дети, вдруг оказавшиеся импотентными породить внуков» (*Розанов В.В. Избранное. Нью-Йорк, 1956. С. 63*). Едкое замечание пронизательнейшего реакционного литератора не лишено оснований. Именно на «рубеже веков» шла духовная подготовка того разрыва близких преемственных связей, которым будет отмечено искусство 1910-х годов. Именно в эту пору родилось в умах то гнетущее предощущение конца, распада времён, питающее становящуюся всё более модной эсхатологию.

В книге Стернина попытка раскрыть «всю адову суматоху конца века» (А.М. Горький) по сути не делается. Не раскрывается та особая та особая идейно-психологическая атмосфера, которая вырабатывала столь необычный тип мировоззрения, по-своему целостный, гибкий и живучий при всей своей кричащей противоречивости. Легче всего, как это часто делалось в исследованиях вульгарных социологов, «оприходовать» то или иное явление буржуазного искусства этой поры по ведомству идейного мракобесия или бесплодного формотворчества. Гораздо труднее объяснить, почему «резкое разноречье с действительностью» (А.М. Горький), объединяющее всех этих программных индивидуалистов, выливалось в частые внезапные переходы от крайнего радикализма к крайней реакционности и наоборот. Труднее как-то объяснить своеобразную «сейсмографичность» этой новой породы людей, в каждом повороте своей личной судьбы, угадывающих гулы Времени. Воссоздать характер умонастроения — вот в каком «коррективе эпохи» нуждается книга Стернина.

Его позиция скорее конкретно-исследовательская, а не отвлечённо-теоретическая. Его интересу, какие именно выставки проходили в то время, их состав и состав зрителей, полемика лидеров группировок, отклики прессы и т.п. Однако, реконструкцию психоидеологии (термин социологической критики 1920-х годов) деятелей русской культуры того времени Стернин не даёт. И это лишает его, пожалуй, самых веских аргументов в споре со многими традиционно-привычными, но давно уже устаревшими представлениями об искусстве этой поры, споре, который ведётся на страницах книги. Ибо это умонастроение представляет тут существенный интерес для понимания историко-художественного процесса.

Должно быть, именно поэтому автору не всегда удаётся перейти к уточнению некоторых затвердевших представлений об идейно-творческих позициях отдельных мастеров и целых группировок, хотя поднятый им материал, казалось бы, сам подталкивает его к этому. Прежде всего это касается «Мира искусства» и его идеологов. Стернин всё же не колеблет устоявшихся «эталонных» представлений о мирискусничестве. И, думается, из-за того, что атмосфера эпохи, перенасыщенной идеологическими конфликтами, не прочувствована им во всей специфичности конкретного момента. Более глубокое воссоздание этой самой «психоидеологии» участников событий той поры, когда отчётливое ощущение надвигающихся перемен резко усиливает интенсивность

поиска новых путей в искусстве, новой эстетики, когда накануне переворота в искусстве, брожение становится всеобщим, когда даже крупнейшие творческие индивидуальности меняют свой облик, невольно поддаваясь общим веяниям, ещё никем с достаточной определённой сформулированным, но действующим с почти принудительной силой, помогло бы Стернину «вписать» мирискусничество в общую историко-художественную панораму России рубежа XIX—XX веков, чётче отграничить его от непосредственных предшественников и тех, кто сменил эту группировку на последующих этапах поступательного пути художественного развития.

Стернин явно недооценивает роль литераторов в «Мире искусства», и здесь он следует давней традиции, истоки которой восходят к часто цитируемому замечанию И.Э. Грабаря об антагонизме «реакционных литераторов» и «невежественных мазил», об их борьбе за то или иное направление журнала. Следует более объективно оценить действительное значение Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус, В.В. Розанова, А. Белого, Л.И. Шестова и всех тех, кто участвовал в создании особой духовной атмосферы рубежа столетий, а также признать их несомненное значительное воздействие на крупнейших художников той поры. Эта оценка должна быть достаточно трезвой и учитывающей конкретный идеологический опыт эпохи. Пора уже недвусмысленно признать, что между литераторами и художниками, группирующимися вокруг журнала «Мир искусства», при всей кажущейся противоречивости эстетических взглядов и мировоззренческих позиций было немало идейно-теоретических и художественно-практических точек соприкосновения. Более того, с деятельностью этих литераторов связан самый процесс переориентации художественно-творческого сознания в эти годы. Именно среди литераторов зародилось стремление отбросить «все безумные заблуждения вроде искания тенденций в искусстве» (В. Брюсов), от литераторов и та тяга к мистике, к символизму, которая обозначится яснее уже в 1900-е годы, от их неославянофильских настроений идут истоки мирискуснического понимания национального своеобразия именно как категории эстетической.

Давно уже пора разобраться в действительной роли Д.В. Философова, бывшего, по слову А.Н. Бенуа «интимным цензором» журнала, а по оценке А. Белого, «экономкой идейного инвентаря Мережковских». Вероятно, оба они правы, Д.В. Философов, имевший огромное влияние на С.П. Дягилева, игравший в журнале едва ли не определяющую роль, был связующим звеном между художниками и литераторами. Конечно, Философов и Бенуа были скорее друзьями-антагонистами, но степень их взаимного влияния друг на друга вряд ли следует преуменьшать. И, когда Стернин описывает их полемику о творчестве Васнецова — «первый большой публичный спор среди ближайших сотрудников журнала и членов кружка, ясно выявивший принципиальные различия во взглядах между бывшими друзьями и единомышленниками» (С. 183), — он, пожалуй, напрасно подчёркивает «неожиданность» для мирискусников предмета спора или, согласно авторской терминологии, его «фабулы»: «отношение искусства к религиозно-нравственным идеалам» (С. 183). Эта «фабула» вовсе не была такой уж неожиданной и развивалась она, вопреки указанию Стернина, не одним Философовым. Она была изначально задана самим Бенуа и развивалась в равной степени обеими сторонами.

Постоянная апелляция к мистике, которой, по замечанию А.А. Блока, «был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века» (*Блок А.А. Собр соч.:* в 8 т. М.-Л., 1963. Т. 7. С. 9) в равной мере свойственна и рассуждениям Бенуа. В общем умонастроении Бенуа и Философов вполне созвучны, но только характер их религиозности весьма различен. У Бенуа она выливалась в форму некоей «персональной религии», Философов же тяготел к ортодоксальному православию, в котором виделось ему органичное проявление национально-русского самобытного самосознания.

Вообще принято заметно преувеличивать западничество мирискусников, их пресловутую «космополитическую проповедь», которой так гордился А.Н. Бенуа. Стернин напрасно берёт здесь на веру такого рода позднейшие заявления Бенуа-мемуариста. Как это ни кажется сейчас необыч-

ным, на страницах их журнала гораздо чаще звучала проповедь националистическая, а не космополитическая. Так обстояло дело в действительности, и это обстоятельство во многом объясняет симпатии к «Миру искусства» со стороны Нестерова и Малявина, Рериха и Малютина, Билибина и Кустодиева. «Прозападническая ориентация мирискусников» (С. 195), их «программное западничество» (С. 121) при всех оговорках, которые им делаются, представляются Стернину очевидностью, не вызывающей сомнений, не требующей каких-либо специальных доказательств. А ведь эта мнимая очевидность стала в нашей специальной литературе источником множества ошибок.

На наши представления об эстетической платформе «Мира искусства» наслоилось много неточного и несправедливого. Это результат многолетней борьбы вокруг оценки идейно-эстетического наследия русской культуры конца XIX — начала XX веков. Исследования последнего пятнадцатилетия оспорили многие утвердившиеся представления о деятельности ряда выдающихся мастеров того времени. Мирискусникам в этом не очень-то повезло. И уж совсем не повезло мирискусничеству, как течению. Наши представления о нём страдают зыбкостью, приблизительностью. Укоренившаяся привычка определять деятельность «Мир искусства» как однозначно-западническую представляется более чем сомнительной. Во всяком случае это требует серьёзных оговорок. Скорее она представляется таковой на фоне воинственно-русификаторского национализма эпохи. Внешний контраст воспринимается как существенный признак. Достаточно вспомнить русофильские нотки статей Философова, Дягилева, Розанова и Мережковского, а порой также и их оппонентов — Бенуа и Грабаря, чтобы отвести упреки в антипатриотичности группировки в целом.

Другое дело, что либерально-прогрессистский национализм идеологов «Мира искусства» не содержит в себе стремления к изоляции от Запада. Напротив, он откровенно наступателен. Речь идёт об экспансии русского искусства на мировом художественном рынке. Характер выставочной деятельности «Мира искусства» говорит о совершенно очевидной осознанности такой задачи. Особенно показательна в этом смысле выставка русской живописи (от иконы до Павла Кузнецова) в Париже 1906 года, явно запрограммированная на завоевание русским искусством западного зрителя. А потому Стернин не случайно оговаривается, что «эта «европеизация» не рассматривалась мирискусниками как односторонний процесс, и если в конце 1890-х они делают главный упор на устройство зарубежных выставок в России, то в начале следующего столетия гораздо большее внимание уделяется ими показу русских художников за границей» (С. 121). К сожалению, это точное наблюдение не приводит к пересмотру затвердевших представлений. Тем более это странно, что автор хорошо видит, что экспансионистские устремления были присущи этой группе «с самого начала» (С. 121).

Действительно, вспомним хотя бы призывы только вступающего на свой путь С.П. Дягилева «объединиться и как сплочённое целое занять место в жизни европейского искусства» (*Дягилев С.П.* Обращение к русским художникам 20 мая 1897 г. // ГРМ. РО. Ф. 137. Ед. хр. 939). Или декларацию юного Д. Философова о «необходимости победоносного шествия русских на Запад» (*Философов Д.В.* Письмо М.В. Нестерову от 20 мая 1898 г. // ЦГАЛИ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 40). Эти заявления прозвучали накануне выхода первого номера журнала. Такая «наступательность» была теснейшим образом связана с социально-политическими явлениями эпохи и предопределена ими. Поэтому вряд ли можно согласиться с выводом Стернина, утверждающего, что «романтические утопии мирискусников были <...> гораздо больше связаны с либеральными иллюзиями XIX века, чем с живой реакцией на происходившие и грядущие события» (С. 190) такой вывод кажется более чем странным в книге, где вся совокупность поднятого и осмысленного богатейшего материала буквально вопиет о противоположном.

Мирискуснический ретроспективизм — всё же не просто ностальгическая тяга к идеальному прошлому. В нём едкая ирония и горький скепсис, в нём чувство тревоги и понимание ущербности всего современного, в нём отражение веяний своей эпохи. Мирискусников не вырвешь из социально-исторического контекста именно их времени. И эту современную направленность

мирискуснического ретроспективизма хорошо чувствовали художники, поднявшиеся на гребне широкой культурной волны, бывшей результатом их деятельности: «Они знают неизбежность конца доживаемой ими эпохи, поэтому у них острота романтического скепсиса, волнующая элегичность настроений. Они — это предреволюционные романтики. <...> Прошлое здесь только для того, чтобы от него рикошетом возникало современное» (*Петров-Водкин К.С. О «Мире искусства»: рукопись // ГРМ. РО. Ф. 105. Ед. хр. 31*).

В книге не акцентирована специально роль «Мира искусства» как широкого движения за обновление художественной эстетики, не раскрыты напряжённые поиски нового художественного мировоззрения, которые расчистили пути для русского искусства последующей поры.

Следовало бы, вероятно, задуматься над отношением ведущих мастеров и идеологов «Мира искусства» к художественному наследию, над их отбором традиций, над той переоценкой ценностей, которую они произвели, а также над тем, как это отразилось в их собственном творчестве и творчестве их ближайших преемников. Ибо ещё по горячим следам П. Муратов справедливо отмечал: «переворот, который произошёл в воззрениях на прошлое искусство, едва ли не больше по существу того переворота в средствах и приёмах передачи, который считается главным признаком новейшей живописи» (*Золотое Руно. 1907. № 11-12*).

Кстати о «средствах и приёмах». Эта сторона, видимо, сознательно обходится автором, ибо цель своей книги он полагает в другом. И это жаль, потому что многое здесь нуждается в серьёзных уточнениях, именно здесь открывается путь к выявлению специфичности некоторых композиционно-стилистических приёмов и их предопределённости временем. К примеру, нередко вспоминают исследователи т.н. мирискусническую «театральность». И, чаще, всего она осмысливается как результат влияния театра и только, когда как, очевидно, пришла уже пора увидеть в этой акцентированной зрелищности своеобразную изобразительную форму, определённый этап в развитии сюжетики, композиции и стиля исторической или жанровой картины.

Иные утверждения Стернина не всегда бесспорны. Прямой передержкой кажется мысль о том, что «Репин занимал в изобразительном искусстве конца столетия место, близкое тому, которое в литературе было отведено общественным мнением Льву Толстому» (С. 76). Это сравнение, как и всякое сравнение, хромает и хромает на все четыре ноги. Напрашиваются и другие уточнения. Конечно, автор бесспорно прав, утверждая, что «старая альтернатива — передвижничество или академизм <...> в рассматриваемые годы, по крайней мере в сознании самих современников, не была снята с повестки дня» (С. 51). Но при этом ждётся указаний на то, как ослабла её острота, как сближение враждующих сторон их взаимно ослабило вопреки надеждам «оздоровить» Академию и укрепить позиции передвижничества.

Едва ли следует считать «Историю русской живописи в XIX веке» А. Бенуа, вышедшую в 1902 году, «историческим обоснованием мирискуснической художественной платформы» (С. 62). Это всё же натяжка. Не соответствует истине, когда речь идёт о выставочной деятельности мирискусников, якобы «свойственная их устройтельским замыслам ориентация на «последнее слово» профессионально-художественных исканий» (С. 98). Впрочем, тезис этот убедительно опровергается самим ходом исследования. Факты, которые приводит Стернин, говорят о том, что мирискусников интересовало вовсе не «последнее слово» профессиональных художественных исканий, а созвучность тех или иных явлений европейского искусства художественным веяниям России текущего момента. Кажется странным, что Стернин с такой готовностью отказывается настаивать «на научной целесообразности» (С. 250) постановки проблемы мирискусничества и модерн, хотя, судя по его замечанию, он хорошо понимает её значение и интерес.

В задачу данной рецензии естественно не входит рассмотрение всех проблем этой широкой по охвату материала книги. Такое было бы по плечу лишь специалисту более эрудированному, чем её автор. Конкретная полемика с ним по тем или иным частным вопросам, думается, не замедлит последовать в специальной литературе по искусству этого периода. Ибо научная актуальность книги

несомненна. А описательно-констатирующий характер изложения не лишает его концептуальности.

Предпринята очень серьёзная попытка историко-теоретического исследования художественной жизни сложнейшей эпохи, необычайная динамичность которой делала идеологическую надстройку менее чёткой, менее доступной для верного однозначного её определения. Стернин очень внимателен к фактам и документам, он охотно привлекает многочисленные косвенные свидетельства, характеризующие реальную историческую обстановку, позволяющие точнее определить весомость того или иного события в культурной жизни эпохи. Разнообразен и его исследовательский инструментарий: социологический анализ сочетается с умением нарисовать запоминающиеся портреты участников событий, анализ стилистический с проникновением в суть эстетических программ и деклараций художественных течений и группировок.

При этом книга свободна от ложного академизма и излишнего наукообразия, соединяя в себе достоинства популярного очерка и строгого научного исследования. Привлекает прежде всего та естественная непринуждённо-рассказная интонация, которая сохраняется до самой последней страницы. Стиль повествования, деловито-лаконичный, несколько суховатый, кажется всё же несколько отстранённым от предмета повествования. Стернин словно старается избежать всякого цитирования, всюду заменяя его более сжатым и динамичным пересказом, который, конечно же, однозначнее и прямолинейнее живого высказывания. Пересказ устраняет оттенки и полутона, он даёт всё же значение не вполне адекватное тому, которое было вложено в эпистолярном, газетном, журнальном или мемуарном первоисточнике. Ведь часто форма высказывания не менее интересна и эмоционально-содержательна, нежели его суть. И самым объективным и полным пересказом не заменишь звучания подлинного документа, «современность» его интонаций; не передашь с той ощутимой конкретностью, какую дали бы удачные цитаты, характер мышления людей того времени, их увлечения и пристрастия. В пересказе мертвеет ощущение эпохи. Продуманное цитирование сделало бы изложение ещё более живым, а проблемы более многомерными. Да и в самом стиле появилось бы больше внутреннего созвучия исследуемому материалу, что позволило бы избежать некоторой информационной сухости. Не случайно же гораздо живее читаются обширные примечания к тексту, которые значительно повышают научную ценность книги.

Радует в ней и отсутствие поверхностного полемического задора. Полемика ведётся скорее подспудно и носит позитивный характер. Стернин довольно осторожен в своих рецептах решения целого ряда проблем русского искусства исследуемого периода и, порой, страдает излишней оговорочностью. И это понятно, ибо исследовательская сложность решения этих проблем общепризнана.

Своими достоинствами и недостатками его книга отражает современное состояние этого раздела искусствознания. Он вырабатывает в ней принципы одновременного и многостороннего освещения громадного и разнородного материала, и в этом её методологическая ценность. Книга производит впечатление некоторой незавершённости, она как бы «открыта» для продолжения. В своей статье «Изобразительное искусство в художественной жизни России на рубеже XIX и XX веков» (Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. 1895—1905: сб. Кн. 2. М., 1960), опубликованной годом раньше, Стернин как бы делает заявку на более обширный труд, частью которого смотрится рецензируемая книга, конечно же, заслуживающая самого серьёзного и пристального внимания специалистов. Хочется верить, что ожидаемое «продолжение» будет столь же интересным и поучительным.

Весна 1971 г.
(Семинар по критике у И.А. Бродского)

«Девственность не дозируется».
Рецензия на книгу В. Сидорова
«На вершинах» (М., 1977) *

*** 1978. (Не опубликована).**

«Первый закон истории — не говорить неправду, второй — говорить всю правду», — этот завет Цицерона следует вспомнить всякому, кто берётся рассуждать о прошедшем. Жизнеописание — сугубо научное или беллетризованное — это всегда история. Оно не требует от автора идолопоклонства. Ведь читателя может увлечь лишь судьба по-настоящему живого человека в естественном единстве его сильных и слабых сторон, его высочайших достижений и горестных неудач. Кумиротворчество — это, скорее, задача жанра житийного, а не биографического. И хотя житийный жанр уже отжил своё, находятся ещё охотники его гальванизировать. В числе их поэт Валентин Сидоров. Его книга с весьма претенциозным названием «На вершинах» (Советская Россия, М., 1977) имеет подзаголовок: «Творческая биография Н. Рериха, рассказанная им самим и его современниками».

Хотелось бы сразу уточнить: некоторым современникам, избранным современникам. Из числа их настойчиво исключаются те, чьи высказывания о герое сидоровского повествования невольно разрушают величественный и ослепительно-лучезарный его облик. Из категории «современники» они переводятся в куда менее почтенную — «клеветники».

Таким, например, манером: «Когда речь заходит о клеветниках, Рерих не заботился о парламентских выражениях. Его голос обретает высокие ноты. Как некий судья, он повторяет суровое библейское речение: „Клеветник, псу подобно, пожрёт свою блевотину“». Клеветники и тушители многообразны, но есть одна черта, роднящая их всех, без исключения, — духовная нищета, потому что ничего своего творческого придумать они не могут. Могут лишь перевернуть вверх ногами, как переворачивают распятие, служа чёрную мессу. Могут лишь объявить белое чёрным. Нет нужды, что она вопиет против очевидности.

Житейские мудрецы давно заметили: «Клевещите, клевещите всегда, что-нибудь да останется». И вот появляется такая характеристика Рериха: «Человек он был несомненно умный, хитрый, истый Тартюф, ловкий, мягкий, обходительный, гибкий, льстивый, вкрадчивый, скорее недобрый, себе на уме и крайне честолюбивый. О нём можно сказать, что интрига была врождённым свойством его природы». Эти слова принадлежат князю Щербатову, известному по преимуществу своими антисоветскими высказываниями. Воспоминания Щербатова (он знал Рериха до революции) опубликованы в 1954 году в Нью-Йорке.

Они бы не заслуживали никакого упоминания, если б не одно обстоятельство. В 1971 году в Ленинграде вышла книга воспоминаний о Валентине Серове (редакторы составители И.С. Зильберштейн и В.А. Самков). В первом томе помещены два очерка Рериха о художнике, с которым он был дружен. В коротенькой аннотации, предваряющей статьи Рериха, составители сочли необходимым (ведь нужно дать читателю исчерпывающие сведения о Рерихе!) поместить выдержки из мемуаров Щербатова с добавлением (теперь уже от себя), что человеческие свойства Рериха «большинству людей, с ним соприкасавшихся, не imponировали». Трудно понять и объяснить намерения редакторов ... Ведь нужны специальные усилия, чтобы раскопать такое. И нужна определённая направленность, чтобы, раскопав такое, поверить и обрадоваться. Воистину: «Клевещите, клевещите всегда, что-нибудь останется» (*Сидоров Валентин. На вершинах. М., 1977*).

Станным, мягко выражаясь, кажется в этом пассаже буквально всё. Во-первых, почему В. Сидоров оборвал цитату из мемуаров Щербатова как раз там, где неприязнь свою к Рериху-человеку обнаружил ещё один современник — А.Я. Головин? Должно быть потому, что в клеветники его зачислить куда труднее. «Забыл» он также и о том, что той же 633 странице приведена цитата из «Автобиографии» И. Грабаря, где чёрным по белому написано, что в «Мире искусства» Рериха «органически не переносили». Попробуй опровергнуть и этого «клеветника». Разве В. Сидоров не знает ту кличку, которую дал его герою на страницах этого журнала язвительнейший А. Нурок, назвавший Рериха «ласковой тёлкой, сосушей одновременно двух маток — Стасова и Общество поощрения» (См.: Хроника журнала за 1900 год. С. 114-115).

Александр Бенуа высказывался куда определённое: «Ведь Рерих целен. Ведь он так же мерзок в своём рекламстве „отечественной старины“ ... Нет вовсе двух Рерихов, а есть всего один Рерих — издатель „Стоглава“. И ей-же-ей, наша старина заслуживает иного освещения, нежели то, которое только и способен дать этот Молчалин!»

Валентину Сидорову кажется, что «нужны специальные усилия, чтобы раскопать такое». Увы, и это неправда. Можно не ворошить архивы, не рыться в зарубежных изданиях. Достаточно открыть на странице 338 доступную каждому книгу «Мастера искусства об искусстве» (Т. 7. М., 1970). Не худо бы вспомнить и оценку Рериха И. Грабарём в его «Автобиографии». Особенно рериховской поэзии «в стиле „Ой ты гой еси“» (*Грабарь И.* Моя жизнь. М.-Л., 1937. С. 174), предмет особого исследовательского интереса В. Сидорова. А чтобы узнать оценку личных качеств Н.К. Рериха Валентином Серовым, незачем разыскивать её в довоенном издании «Автобиографии». Достаточно взглянуть на страницу 529 того же самого первого тома воспоминаний о Серове, на который так ополчается В. Сидоров: «самого Рериха не переваривал, считая типичным петербургским карьеристом». Надо ли множить примеры? Ведь для историка культуры они важны, а для панегириста — только помеха.

В конце концов, каждый делает то, к чему больше приспособлен: одни создают научные биографии, другие — жития. Оценки первых — результат трезвой вдумчивости и обширнейших знаний, у вторых же — результат слепой веры и чаяния. Можно сколько угодно сожалеть о том, что достойнейшие люди относились друг к другу с предубеждением и даже с неприязнью, но обойти эту сторону историка культуры никак нельзя. «Так это было на земле...» А уж, коли было действительно так, стоит ли искусственно сглаживать в действительности очень неровные и напряжённые отношения между живыми людьми в угоду произвольной и фальшивой житийной схеме? Что может принести это Н.К. Рериху?

Пишущий эти строки достаточно высоко оценивает вклад этого большого художника в духовную культуру эпохи: «Н.К. Рерих — одна из самых заметных фигур в художественной жизни России начала XX столетия. Неутомимый путешественник, учёный-археолог и писатель, необъятностью круга своих интересов, феноменальной эрудицией, общественной отзывчивостью он напоминает мастеров Возрождения» (Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Материалы и сообщения. Саратов, 1966. С. 65).

Я писал это более десятилетия назад и по сей день не изменил своей точки зрения. Рерих их действительно «напоминает», но это не означает вовсе, что он равновелик им. Универсализмом своим не в меньшей степени напоминают ренессансных мастеров и злостные «нелюбители» Рериха Александр Бенуа и Игорь Грабарь, тоже, увы, как и он, им неравновеликие. И если говорить без гипербол, то даже и лучшие полотна Н.К. Рериха в поистине безбрежном его наследии нельзя отнести к вершинам мировой живописи нашего века. Его достижения, бесспорно высоки и значительны, столь же высоки, как у Бенуа, Грабаря, Кустодиева, Петрова-Водкина и других этого же ряда мастеров. Литературные же его творения, увы, не попадут в столь же почётный ряд.

Не будем, однако, торопиться с выводами. Время рассудит. Речь сейчас о другом. Ведь даже титанам Возрождения взаимная неприязнь не помешала свершить величайшие деяния. Но она

заметно прибавила хлопот биографам, Тем честным биографам, которым всегда претило нарочитое «выпрямление» правды. Таким, как те же Зильберштейн и Самков, которые, кстати, приводят не только отрицательные суждения о Рерихе, но и его горестные недоумения по поводу этих суждений.

И как ни странно, всегда найдётся какой-нибудь В. Сидоров со своей самозванной регламентацией. Он им укажет, что можно, а что нельзя публиковать, сопричислит их к «сатанинскому воинству» клеветников. А по какому, собственно, праву? Не кажется ли В. Сидорову, что его полемический выпад, по разнузданному тону, и по недомолвкам и передержкам, ставит его самым непосредственным образом в разряд тех, против кого заострено цитируемое им библейское речение. И надо ли множить примеры, избобличающие его в этом? Ведь клеветником нельзя быть в большей или меньшей степени: если верить Бальзаку, «девственность не дозируется».

Рецензия на монографию А.П. Осятинского «Ансамбль СГУ и творчество К.Л. Мюфке» *

*** 1983. Внутренняя рецензия на книгу А.П. Осятинского
«Архитектурный ансамбль К.Л. Мюфке в Саратове».
Саратов: Изд-во Сарат. гос. ун-та, 1984.**

Рукопись А.П. Осятинского посвящена детальному анализу ансамбля зданий Саратовского университета и характеристике творческих устремлений его автора К.Л. Мюфке. Ансамбль проектировался в начале текущего столетия, когда сам ход архитектурного процесса в России изобилует противоборствующими течениями. Господство стилевой системы модерна не было абсолютным. В эпоху, когда разнообразные тенденции сменялись одна другой, чаяния общезначимых и незыблемых основ обрели своё воплощение в формах своеобразной неоклассики. Неоклассицизм начала XX века, который иные исследователи именуют архитектурным ретроспективизмом, — реакция на некоторые издержки эклектики и модерна. В русле исканий запоздалого классицизма развивалось и творчество Мюфке.

Осятинский убедительно показал, что саратовский зодчий последовательно проводил в своей практике основополагающие принципы этой традиции (в палладианском её варианте), а немногие и малосущественные отклонения были у него скорее вынужденными: как правило, в результате давления заказчиков. Впрочем, к архитектурным памятникам переходной эпохи едва ли применимы строгие требования стилевой выдержанности. Подробно рассматривая первоначальный замысел Мюфке, исследователь словно воссоздаёт масштабный и целостный ансамбль, торжественно обращённый вовне — к оживлённейшей магистрали стремительно растущего города. Невольные ограничения в реализации этого замысла, продиктованные внехудожественными соображениями, значительно исказили, но не изменили его существа.

Зодчий сделал композицию комплекса очень компактной, хотя и без тесноты, сохранив при этом ощущение строгой торжественности, приличествующей его высокому назначению. В анализе конструктивно-планировочной структуры зданий Осятинский выявляет полнейшее её соответствие их основной функции. И пространственная концепция интерьеров тоже всегда продиктована их предназначённостью. Внимательно изучены конструктивно выразительные формы

архитектурного облика осуществлённых и проектируемых построек, выявлена связующая их идея комплекса, подчёркнуто единство основного формообразующего принципа.

Действительно, обе важнейшие задачи — «архитектуры как искусства» и «архитектуры как строительства» — в ансамбле СГУ решены весьма успешно. Автор монографии настойчиво проводит мысль и о великолепном чувстве ансамбля, о поистине градостроительном размахе архитектурного мышления Мюфке — черте, вообще характерной для русской неоклассики этого времени. Убеждающе раскрыт в рукописи Осятинского идейно-содержательный смысл самой архитектурной формы построек Мюфке. Анализ конкретных памятников показывает, что система классицизма (при всей своей жестковатой каноничности) оказалась достаточно гибкой и жизнестойкой, ибо в руках талантливого и вдумчивого мастера вполне отвечала запросам нового столетия.

Всегда возникает чувство явной несообразности, когда видишь схему палладианского палаццо в фасадах многоэтажных доходных домов: при чрезмерном увеличении архитектурные формы теряют органичность пропорций и кажутся искусственно раздутыми. А вот некоторая утяжелённость их в ансамбле СГУ не вызывает подобного ощущения, Она в значительной мере предопределена высоким престижем, социальной значимостью построек. Ведь это дворцы науки, символ устойчивых основ человеческой культуры.

На страницах своей книги Осятинский дал не только аргументированный анализ творческого почерка, но и запоминающийся психологический портрет зодчего. Мюфке предстаёт в многосторонних контактах с общественностью города как человек волевой целеустремлённости, требовательности и энергии, поразительно работоспособный и бесконечно преданный делу, ставшему подвигом его жизни. В условиях трагически сложного времени он проявил себя не только одарённым архитектором-художником и великолепным строителем-технологом, но и крупным организатором, инициативным, напористым и вместе с тем осмотрительно-трезвым и дальновидным. Благородство человеческого облика Мюфке автор монографии не только многократно прокламирует, но и наглядно подтверждает фактами его биографии: известно требование зодчего объявить всероссийский конкурс на лучший проект ансамбля университета, известна и его сдержанная реакция на чрезвычайно заманчивое для всякого архитектора предложение возвести этот комплекс на Соколовой горе.

Привлекательной чертой рукописи Осятинского является забота о сохранении сложившегося ансамбля. Он обоснованно возражает против «ящичных» корпусов, построенных в 1960-е годы, которые «закупорили» внутреннее пространство архитектурного комплекса и воспринимаются чужеродными его стилистическому облику. Появление их вызвано вполне понятными утилитарными потребностями. Но должно ли решать подобные проблемы, нарушая при этом композиционную и художественную целостность исторического ансамбля. И всё это сделано якобы в интересах науки ... Вспоминаются исполненные горечи слова великого Корбюзье: «Большинство смертных уважает науку, по отношению к искусствам они не проявляют должного почтения и сдержанности».

Творение Мюфке объявлено памятником архитектуры и охраняется законом. Памятником здесь является не только каждое здание, но, прежде всего, весь ансамбль. Именно его и охраняет закон, о чём, к сожалению, забывают. Монография Осятинского с большой обоснованностью напоминает об этом. Её актуальность неоспорима. Ибо не подобает саратовцам пребывать в неведении относительно памятников недавнего прошлого. Такое «неведение» и приводит к антихудожественным «достройкам» ансамбля, и безграмотным «реставрациям» отдельных зданий. А это противоречит букве и духу закона, охраняющего памятник культуры.

Книга Осятинского — дань благодарной памяти К.Л. Мюфке, сведения о котором и сейчас довольно скудны. Сугубо научная, она написана довольно живо, хотя и нуждается в некоторой стилистической правке, вполне осуществимой в процессе редактуры.

**Рецензия на рукопись профессора А.П. Осятинского
«Саратов в прошлом и настоящем.
Архитектура и градостроительство» ***

*** 1984. (Не опубликована).**

Предлагаемая Приволжскому книжному издательству рукопись доктора архитектуры, профессора А.П. Осятинского посвящена аналитическому описанию достаточно сложного сградостроительного процесса в Саратове с момента возникновения города до текущих дней. Такая книга очень актуальна в период подготовки и проведения четырёхсотлетия Саратова, но не теряет своей актуальности и после юбилея: уроки прошлого остерегают от ошибок в настоящем и будущем.

Автором поднят и критически осмыслен большой исторический материал, как литературный, так (что особенно ценно) и архивный. Им выявлены основные направления формирования города, возможные тенденции его дальнейшего развития. Подъёмы и спады градостроительной активности исследованы в причинной связи с социально-экономическими условиями той или иной эпохи в конкретно-саратовском их преломлении.

Вместе с тем Осятинский охотно акцентирует и черты, характерные для сложения многих русских городов, особенно волжских. Поэтому книга будет интересна не только для архитекторов или местных краеведов-любителей, но и куда более широкому кругу читателей.

Немало эпизодов посвящено в ней сложному противоборству различных тенденций в планировке города, и при создании отдельных, достаточно значимых в общей его структуре архитектурных ансамблей. Это, прежде всего, борьба, разгоревшаяся вокруг плана упорядочения городской застройки, предложенного столичным архитектором А.И. Гесте, борьба, в которой победили упорство и энергия деятелей саратовской городской думы, серьёзно озабоченных не только сохранением прекрасных старинных построек, но и возможностями дальнейшего органического роста богатящегося города. Поучительный пример! И не случайно по этому плану, утверждённому в 1812 году, Саратов свободно развивался более полу столетия и даже к началу нашего века не вышел из намеченных им границ.

К числу наиболее сильных страниц этой книги относятся те, что посвящены ансамблю университета и его создателя К.Л. Мюфке. Мюфке сделал композицию комплекса компактной, хотя и без тесноты, сохранив при этом ощущение строгой торжественности, приличествующей его высокому предназначению. В анализе конструктивно-планировочной структуры университетских корпусов Осятинский выявляет полнейшее её соответствие их основной функции и социальному престижу: это дворцы науки, символ устойчивых основ культуры. Это говорит и о великодушном чувстве ансамбля, о поистине градостроительном размахе архитектурного мышления Мюфке, о человеческом его благородстве и чувстве величайшей профессиональной ответственности этого осмотрительно-трезвого и дальновидного зодчего.

Привлекательной чертой книги является забота о сохранении сложившихся архитектурных ансамблей города: не только университетского, где охраняемым памятником является не только каждое отдельное здание, но также (о чём забывали!) целостный ансамбль, но и о многих иных, особенно о памятниках эпохи классицизма. Его замечания о последующих и не всегда удачных реставрациях и перестройках убедительны и служат полезным предостережением. Они отвечают и духу, и букве закона, охраняющего памятники культуры.

Особенно увлечённый архитектурой классицизма, несущей в себе отчётливо выраженное градообразующее начало, автор значительно прохладнее, чтобы не сказать больше, относится к саратовским памятникам последующих эпох — к т.н. эклектике и особенно к модерну. Конечно, каждый специалист имеет право не те или иные предпочтения, и всё же немногие эти страницы рукописи (С. 42-45) нуждаются в известной корректировке. Подобные памятники давно уже доказательно осмыслены и в своей утилитарной целесообразности, и в своей несомненной художественной значимости. Сегодняшнее их восприятие лишено прежней однобокой нетерпимости. В них давно уже видят столь же подлинное искусство архитектуры, что и в памятниках классицизма, но только иного назначения иной стилевой природы.

Архаичными представляются и упрёки в адрес немногих в нашем городе конструктивистских построек 1920-х годов. Что ни говори, а в них куда меньше пресловутого «упрощенства», чем в нынешней массовой застройке «черёмушкинского» типа; рядом с безликими зданиями наших дней они выглядят действительно «архитектурой», нравится ли кому-то их облик или нет. Важно, что они его имеют, что по-своему выражают свою эпоху.

Думается, что не стоит и распространять на архитектуру терминологию других искусств: не очень-то понятно, что имеется в виду, когда речь идёт об архитектуре «реалистического направления» (С. 74), а тем более о «магистральных путях социалистического реализма» (С.108). Быть может, речь о помпезных зданиях конца 1940 — начала 1950-х годов, которые в народе именуют «сталинский ампир» или «сталинское барокко»? Или о чём-то ином?

Все эти частные замечания не меняют общего положительного отношения к рукописи. Они касаются отдельных страниц, а чаще — только строчек, а потому легко устранимы согласованной с автором редакцией. В некоторой стилистической правке нуждается и весь текст рукописи, которая, сохраняя научную основательность, написана достаточно живо и читается легко.

Уверен, что следует скорее опубликовать эту книгу, ибо не подобает нам пребывать в почти полном неведении относительно памятников давнего и недавнего прошлого. Она будет полезна не только архитекторам и историкам, но и каждому, кто любит свой город и хотел бы побольше узнать о нём.

«Уроки выставки».

Рецензия на юбилейную экспозицию к столетию Радищевского музея «А.П. Боголюбов и европейский пейзаж его времени». 1985 *

*** Советская живопись. № 9. М., 1987.**

29 июня 1985 года Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева отметил свое столетие. Этому событию посвящена серия больших выставок. Первая из них — «А.П. Боголюбов и европейский пейзаж его времени» раскрывала сложные преемственные связи основателя музея с русскими и европейскими живописцами XIX столетия. Главная задача выставки — помочь осмыслению творчества А.П. Боголюбова в его исторической обусловленности, соотнесённости с общим движением искусства эпохи и в его опосредованном воздействии на русский художественный процесс. Она дала и редкую возможность прямого сопоставления достижений различных отечественных пейзажистов с опытом европейского искусства.

А. и О. Ахенбахи, Ф. Зиём, Э. Изабэ, К. Коро, К. Тройон, Н. Диаз де ля Пенья, Ш. Добиньи, Х. Месдаг, И. Ионкин, А.К. Саврасов, И.И. Шишкин, Ф.А. Васильев, И. Куинджи, И.Е. Репин,

В.Д. Поленов — далеко не полный перечень мастеров, чьи полотна экспонировались на выставке. Все они причастны к решительному обновлению национальных пейзажных традиций, становлению реализма. И всё же было ощущение явной неполноты: ни одного холста Д. Констебля или Т. Руссо, ни одного пейзажа Г. Курбе и, за исключением позднего К. Моне, ни одного импрессиониста. Графический раздел с литографией Т. Руссо, рисунками и гравюрами К. Коро не восполнял этого пробела. Особенно огорчало отсутствие пляжных этюдов Э. Будена — самой близкой аналогии пленэрным исканиям зрелого Боголюбова. Меньше всего в этом можно было винить организаторов выставки: её программу, основанную на привлечении широкого круга произведений из столичных и провинциальных музеев, полностью реализовать не удалось. Упрекнуть их следовало скорее в недостаточном использовании наличных возможностей. Это относится прежде всего к русской живописи. Разнообразно представив произведения младших современников А.П. Боголюбова — почти сверстников до совсем молодых — И.И. Левитана, К.А. Коровина, а также работы его учеников А.К. Бегрова и И.П. Похитонова, они упустили возможность шире показать его старших современников, чье воздействие он испытывал на раннем этапе творческого пути. Кроме небольшой марины К. Айвазовского, их работ не было на выставке. С другой стороны, едва ли оправдано появление на ней анималистических произведений Ш. Жака, Ф. Руссо, Ф. Палинци или «Нормандского дворака» И. Изабэ, чужеродных сугубо пейзажной проблематике выставки. Должно быть, следовало включить в её состав и лучшие экспозиционные работы А.П. Боголюбова. Решение обойтись произведениями только из запасника, оставив неприкосновенным боголюбовский зал постоянной экспозиции, поначалу казалось здравым, открывающим возможность более широкого показа творчества художника. Но обернулось оно ущербом выставке.

Видимо, именно отсутствие на ней наиболее показательных его работ предопределило отказ от концептуального построения её экспозиции. Она распалась на три самостоятельных раздела: произведения А.П. Боголюбова, русский пейзаж второй половины XIX века, картины и этюды западноевропейских мастеров этого времени. Получились как бы три смежных тематических экспозиции, а не одна целостная. Этот же принцип был строго выдержан и в разделе графическом. Увы, не самый продуктивный способ подачи материала. Мало декларировать влияния и переключки, говорить о сложной системе преемственных связей, нужно сделать их наглядными, оцувствованными.

Художественное наследие А.П. Боголюбова слабо изучено. Всё ещё нет достаточно полной и достоверной картины его творческой эволюции. Однако представляется несомненным, что он был хорошо знаком с различными ответвлениями европейского пейзажа. И прямой сопоставительный показ его произведений в общем ряду работ русских и европейских пейзажистов помог бы разобраться в его художественных предпочтениях на разных этапах творческого пути. Они стали бы очевиднее зрителю. Представленные рядом, пейзажи мастеров различных школ могут свидетельствовать не только о сходстве мотивов или манеры письма, но и о близости художественных задач, глубококом внутреннем сродстве. При этом отчетливее выявились бы и возможные пределы взаимных сближений, своеобразие каждого мастера и общая специфика каждой национальной школы. Отдалённые и близкие аналогии с искусством представленных на выставке русских и европейских живописцев в творчестве А.П. Боголюбова найти не так уж сложно. Но определяя его особое место в общем потоке пейзажной живописи XIX века, недостаточно фокусировать внимание лишь на сходстве мотивов или стилистических переключках. Продуктивными могли быть не только сближающие, но и контрастные сопоставления, проявляющие весьма неоднозначные отношения А.П. Боголюбова с различными пейзажистами-современниками. Без всего этого, несмотря на выделение ему особого зала, продуманно акцентированного репинским его портретом, главным героем выставки Боголюбов всё же так и не стал.

Его портреты встречали нас и в других её частях, в частности, в зале расписной керамики, не только разграничивавшем русскую и зарубежную живопись, но и оживлявшем для зрителя экспозицию в целом. Кстати, именно здесь работы Боголюбова даны в прямом соседстве с произведени-

ями других мастеров. Но для общей проблематики выставки раздел этот давал ещё меньше, нежели графический.

При всех своих недочетах выставка оказалась событием в художественной жизни города. Сама возможность познакомиться сразу с произведениями крупнейших мастеров пейзажа из собраний ГЭ, ГМИИ, ГТГ, ГРМ и других музеев привлекла к ней внимание тысяч саратовцев. В близком соседстве с присланными картинами и этюдами А.П. Боголюбова, Ф.А. Васильева, И.Е. Репина, В.Д. Поленова, И.П. Похитонова, К. Коро, Ш. Добиньи по-новому воспринимались работы этих живописцев, принадлежащие саратовскому музею. Особый интерес вызвали пейзажи «Окрестности Парижа» и «Фонтенбло» А. Монтичелли, происходящие из коллекции А.Н. Боголюбова. Разлучённые полвека назад («Фонтенбло» передано ГМИИ), они вновь встретились на время на одной стене.

Вопреки первоначальному замыслу, юбилейная выставка оказалась камерной. И это, пожалуй, следует отнести к числу ее достоинств: по своему звучанию она вполне соответствовала эмоционально сдержанному камерному лиризму боголюбовской живописи.

Если посетители выставки экспозиционными ходами не подключались к раздумьям о месте творчества А.П. Боголюбова в контексте искусства его эпохи, то специалисты от таких раздумий уйти не могли.

А.П. Боголюбов выступил на рубеже 1840—1850-х годов и работал почти до конца столетия. Он рано нашел свой путь, преодолевая каноны академической живописи, и после краткого увлечения Айвазовским выработал устойчивый «иммунитет» к романтизму. Знакомство с искусством великих мастеров, увлечение Тёрнером и Сильвестром Щедриным, учеба у Э. Изабэ и А. Ахенбаха, копирование Т. Руссо и дружба с Добиньи — все это ускорило художественное развитие, но не стало чем-то определяющим в его творчестве. Боголюбов всегда сверялся в большей мере с натурой, чем с чьими бы то ни было советами и рекомендациями. Пройдя сквозь многие влияния, он обогатился технически, но остался верен своему пониманию задач пейзажиста.

«Душа художника может жить только пищею природы. С неё она может брать то, что под стать её чувствам», — вот творческое кредо честного и трезвого мастера. Уважение к природе, всегда только собственное ощущение мотива, в абсолютной конкретности которого не усомнишься, — наиболее сильная сторона боголюбовского дарования. Ему важнее всего верно «прочитать» пейзаж. Его заботит степень объективности своего образного представления. Отношение к мотиву выражено, но не акцентировано, ибо главное не оно, а достоверность восприятия.

Пейзажная лирика Боголюбова — поэзия прозы, прочувствованное повествование о наблюдаемом уголке природы. Это всегда рассказ и о самом пейзаже, а не только о своем переживании его. Пластические особенности действительных форм природы воссоздавались им столь же убедительно, как и реальность световой среды. Живопись его, уверенная и точная, ощутимо передаёт облака, море, почву берега, корабли, деревья, фигурки людей. Натурные мотивы часто меняются, но отношение к природе остается неизменным. «Я старался писать как можно объективнее», — эти слова Э. Будена могли стать девизом боголюбовского творчества.

Искусство Боголюбова подтверждает относительность любых стадийных сближений и переключек. А при заметной нивелированности национальных примет его стилистики однозначное определение места этого мастера в европейской пейзажной живописи остаётся проблематичным. Его упорное обращение к мотивам простым и обыденным, стремление к правде совпадают в самых общих чертах с тенденциями развития передвижнического пейзажа.

Но есть и существенные отличия. И не столько в выборе мотивов (Боголюбов охотно писал и русскую природу!), сколько в отсутствии у него заданной «программности», отличающей полотно большинства русских пейзажистов. Ему одинаково чужды и нарочитая патетика И. Айвазовского, и шишкинская эпопейность, и декоративные искания А. Куинджи, и лирическое напряжение полотен А. Саврасова, Ф. Васильева, И. Левитана. Столь же далёк Боголюбов от стремления выразить героичность обыденных пейзажей, свойственного Т. Руссо и другим барбизонцам,

от экзотико-романтической эффектности Ф. Зиема, от меланхолической лиричности субъективнейшего К. Коро, от ритмической напевности — «нечто вроде музыки в цвете» (Ван Гог) — работ А. Монтичелли.

Он всегда предпочитал не лирическую насыщенность, а конкретную точность. Он стремился постичь натуру, а не выразить свои подспудные эмоции путем определенной трансформации её действительных форм. Самый тонус его произведений заметно отличается от искусства этих мастеров. Рано наметившийся интерес к передаче световоздушной среды закономерно привел Боголюбова к пленэрной живописи. Его пленэризм, более выраженный, чем у барбизонцев, ближе всего исканиям нормандских пейзажистов, хотя он редко достигает светоносности цвета, отличающей И. Ионкина и особенно Э. Будена.

Последующего шага Боголюбов не сделал. Раскованная красочность мастеров «солнечного пленэра», динамическое напряжение их полотен, смелые ракурсы, новое отношение к пространству казались ему неоправданно дерзкими, лишёнными прочного основания и будущности. Инерционная сила традиции оказалась выше его всегдашней непредвзятости и творческой любознательности. Здесь явственно обозначился возрастной консерватизм, не принявший явлений иного качества, другой природы.

Сам темп восприятия у Боголюбова совершенно иной. Стремление импрессионистов «уловить мгновенность» (К. Моне) ему чуждо. Боголюбовским работам свойственна особая «выношенность», тщательная проработка всех основных предметных форм пейзажа. В массе своей они — результат неторопливого вдумчивого осмысления, а не стремительной фиксации беглых впечатлений. Этюды его, живые и непосредственные, крепко скомпонованы. Степень образной завершенности придаёт им вопреки размеру явно картинный характер.

Высоким профессионализмом А.П. Боголюбов привлекал внимание многих русских художников. И не только прямых учеников вроде А.К. Бегрова, И.П. Похитонова, Н.Н. Гриценко, М.С. Ткаченко. Более значимым для русского искусства было его влияние на крупных мастеров передвижничества, прежде всего И.Е. Репина и В.Д. Поленова. Оно не стало для них определяющим, но оказалось существенным в укреплении новых тенденций, в усвоении достижений передовых художественных школ, в повышении общего уровня живописной культуры. Несмотря на отсутствие экспозиционно выраженной проблемной перспективы, выставка позволила внимательнее рассмотреть такое непростое явление, как искусство А.П. Боголюбова, увидеть его не только на семи ветрах перекрещивающихся влияний, но и в его особости, его самобытной сущности.

Рецензия на альбом

«Рисунки русских писателей XVIII — XX веков» *

*** М., 1988 // Волга. 1990. № 2.**

Издательство «Советская Россия» сделало читателям прекрасный подарок. Это альбом «Рисунки русских писателей XVIII — начала XX века». В нём представлены живописные произведения, акварели и рисунки русских прозаиков и поэтов от Симеона Полоцкого до Маяковского. Автор-составитель его — Рудольф Валентинович Дуганов, широко известный своими хлебниковскими публикациями, исследователь, тяготеющий не только к обогащению фактографии вновь открытыми материалами, но и к смелой концептуальности. Это сказалось и на самом построении альбома, и на проблематике блестяще написанной им вступительной статьи.

Собственно иллюстративным материалом альбома стало многообразное изобразительное творчество российских литераторов трёх последних столетий. Словесное сопровождение существенно обогащает восприятие репродукций с картин, акварелей и рисунков писателей.

Несколько наглядных примеров. Графический автопортрет молодого Пушкина — а слева на полях цитата из книги Абрама Эфроса «Автопортреты Пушкина»: «Пушкин не уставал изображать себя. Его внимание к своему облику было настойчиво, и оно полно огромного смысла... Он подходил к своим изображениям каждый раз как бы заново. У него была в отношениях с собой всегдашняя свежесть. Он рисовал себя с той особой пристальностью, какая во всём мировом искусстве есть только у одного художника, а в писательской графике — ещё у одного поэта. Так писал себя Рембрандт и рисовал Бодлер».

Очень условный рисунок А.М. Ремизова «Аэроплан» из серии «Война» (1916) сопровожждён его раздумьями о воздействии на творящего огромного массива искусства прошлого — как словесного, так и изобразительного: «Искусство создаёт реальность. Мы видим мир глазами живописи и скульптуры. А слово, за словом гармония музыкальных произведений. Реальность измеряется искусством. Чем больше зорких глаз, тем шире и разнообразнее реальность. Мы смотрим на мир глазами Леонардо да Винчи, Рафаэля, Гойи, Матисса, Пикассо. Так и в мысли — слово. Мы думаем мыслями Платона, Аристотеля, Канта, Заратустры, Ницше, строя фразы».

Подобные примеры легко умножить. Какая же колоссальная работа угадывается за этим продуманным набором нужных строк! Как помогают они работе с альбомом. Как-то не замечаешь даже отсутствие подробного комментария, которое в значительной мере компенсируется литературными вкраплениями, неназойливо сопровождающими изобразительный материал. Такой путь конечно же, куда более уместен в издании скорее подарочном, нежели академическом. Это пошло на благо большей занимательности, но отнюдь не в ущерб научности. Ибо рождается ощущение жизни писательских рисунков в контексте главной деятельности их авторов, нагляднее вырисовывается особая специфика литераторского рисования, её существенные отличия от работ художников-профессионалов.

Сквозь всю вступительную статью, варьируясь и усиливаясь, проходит очень важная мысль: «изобразительное творчество писателей тем и замечательно, что открывает нам искусство изнутри, в самой её загадочной и трудно постижимой глубине». Действительно, многие рисунки писателей, особенно рисунки, как бы непроизвольно рождающиеся на черновиках, воспринимаются как своего рода попытка сказать несказанное, зафиксировать те внутренние образные ассоциации, которые, рождаясь в чувственно-конкретной форме, ещё не доразвились до понятий, определяемых словом. Эти рисунки уводят нас в бездну подсознания, «в то сокровенное горнило, где первообразы кипят» (А. Фет).

Они запечатлевают образы спонтанной, неконтролируемой разумом и волей человека фантазии. В них находит свой выход потребность писателя или поэта как-то сохранить свои смутные интуитивные чувствования, которые потом довоплотятся в слове, вбирающем в себя первичную экспрессию рисунка. Не о подобном ли состоянии творческого духа, только готовящегося породить поэтический образ, говорила и Ахматова: «А вот ещё: тайное бродит вокруг — / Не звук и не цвет, не цвет и не звук, / Гранится, меняется, вьётся, / А в руки живым не даётся».

О родственной природе поэзии и живописи известно едва ли не со времён Горация. О том говорили и Леонардо да Винчи, и Гёте, и немецкие романтики, и мастера отечественного искусства. Давид Бурлюк издавал а Нью-Йорке специальный журнал «Цвет и рифма», чтобы «показать в едином потоке явления поэтического и изобразительного ряда». Известны сотни стихотворений, посвящённых живописцам и живописи. Ещё больше таких, где обращение к живописи служит наглядной конкретизации поэтического образа, даёт ему многомерность и чувственную осязаемость разом. Вспомнить хотя бы Н. Заболоцкого, у которого «дуб бушевал, как Рембрандт в Эрмитаже», который утверждал, что поэзия ближе живописи нежели прозе.

Изображение потому и становится для поэтов стимулятором необходимых образных ассоциаций, питает «Свежесть слов и чувства простоту», что они научаются не только видеть, но как бы и «слышать» живопись. Не случайно свою книгу о живописи поэт Поль Клодель назвал «Глаз слушает». Изобразительное творчество писателей тем особенно и интересно, что оно, ничуть не стужёвая коренного различия выразительных средств самого языка поэзии и живописи обнажают их подспудное глубинное сродство. Общность истока на уровне «кипящих первообразов». Думается именно в этом феномен писательского рисования.

Рассуждая о его специфической природе, автор вступительной статьи, утверждает, что «оно существует, не только как факт литературного быта, не только как особенность психологии творчества, но и как самостоятельное эстетическое явление и даже как особый вид искусства». С особым видом искусства Дуганов явно поторопился. Да и сам он видит, что этот «вид» творчества «не имеет своей особой и так сказать «чистой материи». Это область принципиально несамодостаточная». Увы так оно и есть. О некоем новом виде искусства говорить в данном случае не приходится. «Феномену субстанции не быть», — как сказано в одном из шуточных стихотворений выдающегося русского мыслителя Владимира Соловьёва. Но сам по себе феномен этот необычайно интересен и весьма важен. Его серьёзное изучение может оказаться полезным самому широкому кругу гуманитариев, всем людям творческого труда.

Рецензия на монографию Г.С. Островского «Григорий Сорока» *

* СПб., 1993 // Волга. 1995. № 2.

Как-то не верится давнему утверждению, будто тираж меняет значение идей. Во всяком случае, на качество их он особого влияния иметь не может. Когда видишь интереснейшую книгу о прекрасном, но всё ещё недостаточно изученном живописце середины прошлого столетия, изданную тиражом всего в 1000 экземпляров, стыдно становится за столетие нынешнее. Книга эта посвящена бесспорно самому талантливому из учеников А.Г. Венецианова и самому загадочному из них. Достоверные сведения о Григории Сороке настолько скудны, что не позволяли убеждающее объяснить природу его таланта, путь творческого становления и реальное место в художественной жизни России его эпохи.

Автор книги — известный искусствовед, крупнейший специалист по художественной культуре российской провинции. Именно он сформулировал некогда научное кредо: не отступать от своей цели даже при самом жёстком фактографическом дефиците, пытаюсь воссоздать то или иное художественное явление хотя бы и в приближённом только виде, чтобы зафиксировав его, расширить тем самым плацдарм для будущих исследователей. И неуклонно придерживается его.

Случай с Сорокой особый. Масштабом дарования он заметно выделяется среди венециановцев. Настоящее время употреблено тут не случайно: при жизни художника об этом едва ли раздумывали. Он был надолго и прочно забыт ещё до того, как был узан. А с возрастающей временной дистанцией становится всё заметней. Мандельштамовское «и не одно сокровище, быть может, минуя внуков, к правнукам уйдёт» оказалось по отношению к его картинам пророческим. Покончивший счёты с жизнью в апреле 1864 года, Сорока воскресает из историко-художественного небытия в начале нового столетия. И каждое десятилетие нашего века всё более проясняет и уточняет размытые в пору долго забвения черты. Только сейчас можно повторить о нём старое присловье:

«Он жил и умер, и будет жить во веки веков». Жить в оставленных им творениях подлинного искусства, которые, как известно, не имеют времени погашения.

Случай Сороки — и на этом вполне справедливо настаивает автор — необычен тем, что при жизни своей он оказался выключенным из современного ему художественного процесса. Ибо исключён был естественный диалог с широким зрителем, который без участия на выставках или экспонирования в известных хранилищах, был практически невозможен. Быть может, поэтому, органически принадлежа своему времени, Сорока не оставил сколько-нибудь очевидной прямой преемственности. Своего зрителя он нашёл вне рамок своей эпохи потому, что с убеждающей искренностью выразил существенное в ней. И поэтому замечание Григория Островского, что нынешняя русская живопись восприняла полотна Сороки как своего рода «послание в будущее», не кажется только гипотетическим. Ибо полотна эти совершенно естественно вписались в её исторический ряд.

Сказанное Боратынским «не властны мы в своей судьбе» к Григорию Сороке применимо с жестокостью буквальностью: сознание своего рабского состояния сопровождало крепостного художника всю его жизнь. Как и сознание изначальной ущербности подобного существования. Как и открытая непримирённость с ним, ставшая источником непрерывных душевных терзаний. Их не могли смягчить ни годы, ни «терапевтические» собеседования с Венециановым и другими сочувствующими его доле людьми. Изнурительность этой душевной подавленности, чувство бесперспективности, вечная боязнь услышать окончательный обезнадёживающий приговор и породили «души отчаянной протест», когда страх жизни пересиливает страх смерти.

Автор повествует об этом без нарочитой трагедизации, не впадая в поверхностное социологизирование, понимая историческую обречённость художника на такую судьбу, которая в понятиях того времени не казалась столь уж исключительной. Он берёт в расчёт и «забиячество» живописца, неуживчивый нрав его, эмоциональную непредсказуемость, душевную замкнутость, склонность к общероссийской алкогольной анестезии. В описаниях его духовного сиротства или же давления жизненных обстоятельств нет ощущения преувеличенности, нагнетания или нарочитого фокусирования только лишь негативного элемента. Как, впрочем, и позитивного в показе внутреннего противостояния судьбе, жизненной упругости талантливого живописца. Отправляясь «вглубь субъекта», автор стремится понять его образ мышления насколько это возможно по аналогии без достаточного обеспечения эпистолярными, мемуарными и историческими источниками. Сквозь наслоения легенды он стремится выйти не к житейской только и не к житийной вовсе, а к реальной жизненной мотивированности его поведения.

Конечно, многое в авторском повествовании носит характер сугубо предположительный. Это не означает, однако, неизбежности «гаснуть словами в обманных догадках». Догадки исследователя, несмотря на столь очевидную скудость биографического контекста, имеют достаточное информационное обеспечение. «Пространство поиска», если воспользоваться собственной его терминологией, расширилось им почти беспредельно. Объём так называемой «посторонней информации» в этой книге кажется куда выше допустимого: автор именуется это «своего рода коллажем, составленным из различного рода цитат, имеющих косвенное или ассоциативное отношение к нашему герою». Это взгляд на художника с помощью исторического, географического, социологического, литературного или фольклорного опосредования, создающего достаточно плотный фон, помогающий понять не только личность мастера, но и источники его образности.

При этом нет никакой поглощённости фигуры фоном. Как, впрочем, нет и попыток создать иллюзию полной обоснованности своих предположений. Любое из них, наверное, можно оспорить, но совокупностью своей они сообщают образу дополнительную убедительность — весомую вероятность. Но не более того. Они заставляют нас думать не только о сказанном, но и о подразумеваемом, заново всмотреться и вчувствоваться в, казалось бы, достаточно знакомый мате-

риал, делать «открытия в знакомом». Мозаика цитат помогает постичь образ этой художественной судьбы и мировоззренческую подоплёку искусства Сороки — этих тихих медитативно-созерцательных пейзажей, едва осложнённых жанровым призывом. Она позволяет почувствовать и нечто вообще ускользающее от любых словесных определений, рождаемых самим темпом речи, интонации её.

В русской поэзии и прозе, в мемуаристике прошлого столетия Островский отыскал поистине неисчерпаемый информационный резервуар, косвенно помогающий ему, сохраняя презумпцию объективности, показать роль той социально-психологической атмосферы, в которую был с рождения погружён художник, в его судьбе.

Необходимость широкого и комплексного изучения отечественной культуры назрела давным-давно. А это требует выхода за рамки узкого профессионализма. «Общекультурная недостаточность» — опасная болезнь «чистых» искусствоведческих исследований. Узкая специализация не позволяет мобилизовать на понимание «текста картины» социокультурный и собственно исторический контекст, показать, как эти вроде бы внешние факторы «овнутряются» в образном строе произведения. Григорию Островскому же свободное владение «фоном» помогает не только раскрыть «судьбы сплетень», логику неизбежного трагического конца художника Сороки, изначально неосуществимости его надежд и упований, но также дать новое осмысление и куда более глубокое обоснование его творческого пути. Он умеет сквозь околичности, мобилизованные им за отсутствием существенных материалов, пробиться к сути.

В его бесчисленных цитатах нет утомительной навязчивости, они вовсе не отягощают текст демонстрацией авторской эрудиции. Метод анализа занят здесь особенностями объекта. Отсутствие важнейших и, увы, невозобновимых уже сведений, заставляет акцентировать возможный ситуационный контекст: «фактура эпохи» помогает вероятностной интерпретации. Не стремясь ничего от себя примыслить, нигде не настаивая на беспорности утверждаемого, автор заражает нас широтой и энергией научного поиска. Он провоцирует ответное творческое усилие читающего, втягивая его в процесс собственных напряжённых раздумий. Это не самое лёгкое чтение, но читаешь с захватывающим интересом, ибо самому автору было так нелегко, но так увлекательно искать, собирать по крупицам и выстраивать своё повествование, когда коэффициент нашего незнания о художнике так высок, а досужих домыслов — того выше.

Вживаясь в материал, он охотно делится с читателем опытом его освоения, как впрочем, и сомнениями своими, постоянно подчёркивая известную долю гипотетичности своих предположений. Говорит о принципах построения своей книги — об ассоциативно-смысловой соотносительности всех частей этого многопланового целого. Он уважителен не только к поискам и обретениям своих предшественников, но и к их добросовестным заблуждениям и ошибкам, даже если они вызваны тем, что принято именовать недопрофессионализмом. Островский уделяет большое влияние уточнению оценок и выяснению подлинности немногих сохранившихся картин Сороки, их последующей судьбе, как бы отделившейся от судьбы художника. Но ещё больше его привлекают не отдельные разборы конкретных картин, а целостный образный мир живописца, от судьбы его неотрывный.

По слову Натана Эйдельмана «личность — это тоже вклад в историю». Если речь идёт о художнике, значимость биографических гипотез многожды возрастает. Ибо его личность — и сама по себе вклад, и спроецированная в образах его творений. «Судьбы горящая свеча» пусть и отражённым светом мерцает в полотнах. Именно она источник сегодняшней «радиации» их, сколь ни опосредованными кажутся тут связи с этой судьбой. А потому понятен столь обострённый интерес исследователя к субъекту творчества, несмотря на то, что в случае с Сорокой внешней выраженности личности мастера в образном строе его живописи как будто бы и нет.

Автор книги был озабочен поиском необходимых осторожно-бережных слов, рассуждая не только о душевном состоянии столько переиспытывавшего на недолгом своём веку художника, но

и о нравах его утеснителей. Страдания художника становятся для нас оцувствованными, а логика поведения владеющего им убеждёнейшего крепостника объяснимой. Книга написана строгим и точным, но вовсе не занаученным языком. Здесь нет ни биографической, ни искусствоведческой беллетристичности, не зря называемой «поэзией лёгкого поведения». Здесь не беллетристические красоты, а красота логической ясности и внятности текста, последовательного развития мысли, строгости аргументации, здесь «талант чутья» на подлинность и в воссоздании эпохи, и в художественной трактовке произведений. Не зря было сказано, что история культуры — это особая область познания, где всё талантливое и есть популярное. Книга Григория Островского, в которой добротная научность соединена с увлекательной повествовательностью, интересна для самого широкого читателя, но едва ли при таком тираже она до него дойдёт.

А что же Григорий Сорока? Прояснились ли его черты этим существенным приростом материала и веером авторских предположений, хотя и не обладающих абсолютной доказательной силой, но имеющих необычайно высокую степень вероятности? «Биография — это версия, — утверждает Игорь Волгин, — и важно, чтобы она подтвердилась». На документальное подтверждение шансов почти никаких. Но ведь говорил же Максим Горький о тыняновском Грибоедове: «...теперь он таким будет». Ибо в искусстве художественно-критического анализа, как и во всяком искусстве, важнее не буквальная достоверность, а убедительность. А она-то в книге Григория Островского в полном наличии.

Завершено, судя по письму, 14 ноября 1994.

Рецензия на двухтомную монографию С.М. Стама *

*** *Стам С.М. Корифеи Возрождения: Искусство и идеи гуманистического свободомыслия: в 2 т. Саратов: Изд-во Саратов. гос. ун-та. (Кн. 1, 1991. Кн. 2, 1993) // Волга. 1995. № 1.***

С опозданием почти на десятилетие в два приёма вышла эта обширная монография. По нашим временам — и это подарок судьбы. Не случайно на задержавшейся второй части специальная помета: федеральная целевая программа книгопечатанья в России. И тираж урезан вдвое — с шести тысяч экземпляров до трёх.

Труд С.М. Стама посвящён важнейшему явлению всей культуры Ренессанса — искусству Высокого Возрождения. Естественно, что центральное место в нём занимает анализ творческого наследия величайших художников этого времени — Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля. Но в безбрежном море проблем, рождённых искусством гениальных мастеров, автор чётко обозначил свой угол зрения: искусство и идеи гуманистического свободомыслия. И эта проблемная заданность выдерживается им очень последовательно — от первой и до последней страницы исследования. Подробнейшему и необычайно «введливому» анализу произведений предшествует в монографии Стама развёрнутая характеристика социально-психологической и философской проблематики этого сложнейшего и плодотворнейшего этапа развития европейской культуры. И такое стремление ввести читателя в ощущение «историко-эмоционального целого эпохи» (С. Эйзенштейн) здесь не только вполне оправдано, но даже необходимо: оно помогает за живописно-пластическими и композиционными исканиями почувствовать пульсацию самой жизни, борение живых страстей, столкновение взаимоисключающих идей и мнений.

В работе Стама при восприятии и интерпретации изобразительного искусства очень ощутим именно **взгляд историка**: он постоянно стремится перевести образное содержание картин или скульптур на понятийно-логический язык науки, дать достаточно определённую, порой жестковато акцентированную трактовку основной идеи памятника, строго рациональное объяснение вызревания художественного замысла. Искусствоведы же, чаще невольно, а иногда и намеренно, уходят от задачи однозначного понятийного истолкования. И есть на это серьёзные причины: выраженная определённость подобного истолкования порой обедняет и схематизирует идейно-художественное богатство произведения. Эти резонные опасения нередко парализуют аналитическую мысль, а раскрытие духовного смысла произведения подменяются разговором о богатстве выразительных средств, тонкости приёмов. Многогранность образов великих мастеров как-то объясняет различие их толкований, но не оправдывает уклончивости их толкователей. И действительно: есть «прочтения» приблизительно верные, есть заведомо превратные, но более всего попыток разветвлённым анализом формы камуфлировать отсутствие собственной трактовки несомного ею содержания. Полемизируя с таким подходом, Стам не случайно цитирует высказывание Гёте: «Тот, кто удаляется от идеи, в конце концов, остаётся при одних ощущениях».

Конечно, истолкование искусства величайших мастеров — дело совсем не такое простое, как представляется авторам учебных пособий и популяризаторских изданий. Сколько Гамлетов (и всякий раз истинно шекспировских!) существует в современном общественном сознании?! Означает ли это принципиальную невозможность постичь действительно шекспировского Гамлета? Бесплодны ли подобные усилия? Приближают ли они к истине? Об этом, но только по отношению к Леонардо, Микеланджело, Рафаэлю, заставляет задуматься рецензируемая монография Стама. Речь, понятно, не о том, что из великого творения можно извлечь одну единственную или хотя бы некую «главную» идею, а о том, можно ли приблизиться к пониманию его духовной сути. Исследователь постоянно размышляет о том, «в чём скрывается тот «сок замысла», который Данте считал самым трудным, но и самым важным в постижении искусства».

Обиходное сознание охотно допускает сложность восприятия современного искусства и невольно отказывает в этом классике. Разговоры о «гениальной простоте» творений Леонардо или Рафаэля мало кого смущают. Между тем, утверждая высокую духовную содержательность их искусства, как правило, не заботятся о сколько-нибудь отчётливой её конкретизации. Массовый восторг никак не соотносится с хотя бы относительным пониманием реального смысла этих шедевров. «Его имя знает каждый. Его творчество ясно немногим», — заметил о Леонардо да Винчи Абрам Эфрос. И эта сентенция проницательнейшего критика не лишена была ещё известного оптимизма: хотя и немногим, но всё-таки «ясно». Но тот же А. Эфрос не без оснований полагал, что у позднего Леонардо «только один понимающий его зритель — он сам», ибо невозможно «до конца снять темноту со «Св. Анны», загадочность с «Моны Лизы» и непроницаемость с «Иоанна Крестителя». Должно быть не случайно среди упоминаемых автором монографии зарубежных исследований последних десятилетий значатся «Потаённый Микеланджело», «Потаённый Леонардо» и вполне можно было бы ожидать статьи или книги «Потаённый Рафаэль».

Великие произведения отличаются бесконечной сложностью содержания. Объём заключённой в них эмоционально-духовной информации не может быть адекватно передан рационально-рассудочным их истолкованием. Но может ли научное мышление смириться «с неразгадываемой сложностью леонардовских идей» (Абрам Эфрос), которые открываются в восприятии его картин, и не предпринимать всё новых и новых попыток разгадки. Может ли не выдвигать новые гипотезы, которые напрашиваются при более глубоком изучении фактов истории и постижении самого духа эпохи, при уточнении датировок того или иного произведения, которые очень существенны для его истолкования?

Творения Леонардо, Микеланджело, Рафаэля и Тициана открывают сегодняшнему подготовленному зрителю несравненно большую содержательность, нежели большинству современников

великих мастеров: его понимание обогащено духовным опытом последующих поколений. Давнее произведение раскрывается по-новому, постепенно открывая таящееся в нём содержание, получая в восприятии всё новых и новых зрителей дополнительную смысловую нагрузку, нередко обогащающую, но подчас искажающую исходный идейно-образный замысел. И очень подкупает поэтому стремление С.М. Стама везде, где это представлялось возможным, привести суждения современников или ближайших наследников великих мастеров, то есть тех, кому непосредственно было адресовано их искусство. Даже беглые оговорки, случайные обмолвки высветляют порой характер бытования произведений в реальной атмосфере породившей их эпохи, их восприятие людьми того времени. А это позволяет хотя бы отчасти представить себе сложнейший комплекс тех мыслей и чувствований, которые владели творческим сознанием корифеев Возрождения. Ибо, как справедливо утверждает сам автор, «в ренессансном искусстве свободомыслие не было ни случайным привеском, ни прихотью одиночек». И творчество гениев было обращено к достаточно широкой прослойке передовых современников, в нём сохранялась вера в возможность нравственного преобразования жизни просветляющей силой искусства.

Один из любимых исследовательских приёмов Стама — метод фокусированного показа даже мельчайших деталей композиции, если их смысловое значение может быть, на его взгляд, мобилизовано на выявление или уточнение художественной идеи. Особенно пристальное внимание уделено им скрупулёзному анализу поз, жестов, направленности движений главных персонажей как выражения побуждений или намерений каждого из них. Опираясь ими как своего рода «лицетворениями», принятыми в системе средневековой символики, он стремится показать, как в их необычной соотнесённости пролагает себе дорогу «направляющая идея» художника, «возможность освободиться от сковывающих канонов сакральной живописи». На многих примерах Стам старается показать, как ироническое переосмысление канонизированных композиционных схем позволяло великим живописцам, оставаясь в пределах традиционной евангельской сюжетики, отстаивать идеалы гуманистического свободомыслия вести упорную защиту жизни от доктринёрских предначертаний католической церкви. Более того, именно мифологическая отвлечённость тематики позволяла им называть вещи своими именами, пусть и в расчёте на понимание немногих. Автор убедительно доказывает, что побудительные причины к такой «зашифрованности» образного смысла их произведений диктовались художникам-гуманистам весьма определёнными обстоятельствами эпохи, которую он не случайно именует «началом драматического «шекспировского» периода в Ренессансе».

Монография С.М. Стама лишний раз убеждает, что, если художественный язык великого мастера кажется нам простым, значит, мы просто не понимаем его. Нагляднейший тому пример — мнимая ясность работ Рафаэля, то плоское понимание гармонии как безмятежного покоя, с которым так азартно полемизирует автор: «Кистью Рафаэля водила сама история», — пишет он, отыскивая истоки рафаэлевского «Преображения» и других поздних работ мастера в общем кризисе ренессансного гуманизма. Нужна особая глубина «вчитывания», чтобы, не скажу — постичь, но хотя бы войти в микрокосм гениального произведения. Стам не ставит перед собой утопической задачи окончательного понимания всей полноты духовного богатства таких творений. Его цель конкретнее и уже, но и на её решение он мобилизовал огромную эрудицию историка и редкостный полемический пыл. Свою версию он отстаивает очень убеждённо и страстно, не только вскрывая ошибочность многих затвердевших, живущих скорее по инерции идей и мнений, но, словно бы парируя и возможные аргументы своих будущих потенциальных оппонентов. Сама манера изложения у него вполне согласуется с известным утверждением: «нельзя развивать свои взгляды иначе, чем полемически». Действительно, появление этой концептуальной, насыщенной колоссальной информацией книги не может не породить плодотворной научной полемики, равно интересной как для историков, так и для искусствоведов.

**Рецензия на книгу А.А. Русаковой
«Символизм в русской живописи» ***

* М., Искусство. 1995 // Волга. 1996. № 11-12.

«Символы возникают и растут на плодородной почве человеческих эмоций. Каждый человек ощущает, что мир обладает скрытым и волнующим духовным смыслом — тогда (и только тогда) этот смысл может кристаллизироваться в каком-то конкретном символе. Реальность, лишённая внутренней напряжённости, не содержащая какого-то особого предназначения, не способна говорить с человеком на символическом языке. Она остаётся немой бесформенной материей. Символы выражают некую загадочную потребность человека в конкретном воплощении смысла бытия, в самых значительных своих символах человек пытается запечатлеть интуитивно ощущаемое им единство мира» (Гершон Шолем).

Символикой на протяжении тысячелетий была пронизана вся человеческая культура. Но бывают периоды, когда настойчивое и постоянное обращение к символам становится непрременной целевой установкой мастеров слова, сцены, кисти или резца, их творческим методом. Символизм как специфическое явление, как принцип образной организации произведения особенно ярко выявил себя в европейской художественной культуре рубежа XIX—XX столетий. Первичное художественно-критическое осмысление символизма получил ещё в пору своего становления и расцвета. Но фундаментальное научное изучение его богатейшего наследия началось на Западе только после Второй мировой войны. Причем исследование живописного символизма несколько отставало от осмысления его проявлений в других видах искусства. Достаточно затянувшийся всплеск нового интереса к символизму объясняется прежде всего исторической реальностью 1910—1940-х годов, наполненной трагическими событиями войн и социальных потрясений, но также и необычайно расплодившимся псевдосимволистским «охвостьем», своим бесталанным и безвкусным эпигонством, компрометировавшим всё движение в целом.

Ещё в начале 1930-х годов очень точно по этому поводу высказался Михаил Пришвин: «Символизм — встреча текущего мгновения с вечностью, а место встречи — личность. Все верно, пока личность настоящая, но как только явился «изм» и творчество символов стало методом (творческое бюро), и личности стали всякие, то и символизм стал ерундой». Отчасти именно этой инерцией предвзятости ко всякого рода символистским клише заслонило и живое наследие символизма, затуманились его место и роль в культурном сознании эпохи. Даже и относительной ясности в понимании этой проблемы в искусствоведческой литературе до самого недавнего времени не было. Рассуждая о символистском этапе в творческом становлении тех или иных выдающихся мастеров изобразительного искусства, как правило, избегали фокусированного показа общих особенностей символизма как стиля. А ведь говорить о символизме вне его стабильных «родовых» черт не представляется возможным, ибо в противном случае речь снова пойдёт лишь о символах, о символических внутри иных стилевых систем. Так что осознанный упор на «изм» в данном случае становится неизбежным.

Изучение живописного символизма началось запоздало. И при этом полностью игнорировалось интереснейшее наследие русского живописного символизма. В отечественной истории искусств эта проблема как предмет самостоятельного изучения как бы и не возникала. Какие-то оговорки или подступы к ней периодически встречались при анализе творчества тех или иных

мастеров русского искусства рубежа XIX—XX столетий, но возможность системного её исследования появилась только сейчас. Вслед за монографией В.А. Крючковой «Символизм в изобразительном искусстве. Франция, Бельгия 1870—1900» (М., 1994) на следующий год вышла в свет давно ожидаемая книга А.А. Русаковой, посвященная исследованию русского живописного символизма. Уже в первом примечании Русакова достаточно четко оговорила поставленную перед собой задачу: «Необходимо подчеркнуть, что в данной книге речь пойдет не о символе как универсальной эстетической категории, используемой художниками различных эпох и направлений, а о символизме в русском изобразительном искусстве как течении, строго ограниченном во времени 1890—1900 годами».

Мировоззренческую подоплёку символистского творчества автор вполне традиционно определяет, как выступление «в первую очередь против позитивизма и эмпиризма второй половины XIX века». Особенность русского живописного символизма видит в его относительной организационной пассивности, отсутствии деклараций и манифестов, формулирующих программу движения, и сравнительной малочисленности его авторского состава, полагая в последнем скорее достоинство, чем недостаток. Ибо «резко выраженная индивидуальность каждого из них и масштаб их дарований спасали русский живописный символизм от превращения его в „масс-медиа“». Он не получил, согласно Русаковой, того стремительного распространения вширь, которое его неизбежно профанировало бы. Справедливо отмечено автором и опережающее развитие русского литературного символизма и заметное его воздействие на формирование символизма живописного. Это не столь заметно у старших его представителей — Врубеля и Борисова-Мусатова, творчество которых иногда именуют протосимволизмом, но совершенно очевидно в творениях мастеров единственной конституировавшейся символистской группировки «Голубая роза».

Конечно, эта зависимость голуборозовской живописи от философско-литературной традиции отечественного символизма весьма осложнялась преемственными связями, побочными влияниями и в значительной мере ограничивалась спецификой визуального и пространственного искусства, его прирождёнными отличиями от возможностей литературы. И, кроме того, зависимость эта выступала в большей мере даже не прямо, а опосредованно, путём предварительной переориентации «спроса», путем выработки того совершенно особого зрительского восприятия, которое было присуще культуре символизма. Атмосфера призрачности, выражение затаённых предчувствий, загадочно-зыбких, словно только сейчас извлеченных из иррациональных глубин творческого духа, а потому как бы недопроясненных, недооформленных, — такого художества ждали в символистских кругах: «Что форма, что цвет, когда полусонная грёза должна наискивать неясный образ?» (К. С. Петров-Водкин).

Работу по переориентации зрительского восприятия проделали во многом символисты-литераторы, и они же, по слову Максимилиана Волошина, «заразили живопись... символами, привнесёнными извне, символами литературными». «Символ всегда рождается из самого материала, — утверждал поэт, — и живописный, символизм получает свою окончательную словесную формулировку только в восприятии зрителя. Поэтому в живописи он почти всегда бессознателен для своего творца. Строго говоря, в живописи совсем нет символа в непосредственном смысле, этого слова, есть только возможность немедленного его зарождения в душе зрителя. Больше чем где-либо здесь символ переходит в напоминание».

Поэтому такими натужными и надуманными кажутся в сфере изобразительного творчества всякого рода аллегорические построения: они противоречат самой его наглядно-чувственной природе. Попытки московских символистов голуборозовского круга творить эфемерную и обесплоченную «живопись души» не могли породить долговечную традицию, ибо образы, рожденные такой живописью, становились почти недоступными непосредственному созерцанию. В творчестве большинства голуборозовцев угадывалась и мечта о своеобразном неомифологизме, очень

показательная для эстетического сознания той эпохи. «Тропую символа к мифу», — так формулировал её поэт и теоретик символизма Вячеслав Иванов. Культура символизма не породила новой общезначимой мифологии. Этому препятствовала гипертрофированная субъективность её носителей. Миросозерцательный смысл символистских мифологем не мог обрести всеохватного значения и нередко замыкался на самом мифотворце и ближайшем его окружении.

В книге А.А. Русаковой ощутим и широкий европейский контекст явления, и его соприкосновения с параллельно развивающимися тенденциями отечественной живописи. Она чётко обозначила как истоки символизма, так и его историческую перспективу. Протосимволизм мастеров, близких к абрамцевскому кружку, — В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, Е.Д. Поленовой, М.В. Якунчиковой — не выработал «собственно символистской образно-пластической системы, символистского живописного языка». Да и не ставил перед собой подобной задачи. Такая задача оказалась по плечу лишь М.А. Врубелю, гений которого «опередил свою эпоху». Он один из немногих живописцев, оказавших огромное влияние не только на изобразительное искусство, но и на поэзию эпохи. Именно Врубель и Борисов-Мусатов — центральные и определяющие фигуры русского живописного символизма на раннем этапе его становления.

Справедливым представляется и вывод исследователя о весьма относительном и достаточно поверхностном характере символизма мирискусников. Общеизвестна духовная трезвость их идеолога Александра Бенуа, который всегда настойчиво остерегал от избыточной завороченности мистическим. Из коренных представителей дягилевского «Мира искусства» непосредственное соприкосновение с веяниями символизма имели и Л. Бакст, и К. Сомов, и М. Добужинский, а из примыкавших к этой группировке мастеров — прежде всего мистический пантеист Н. Рерих, которому, по убеждению А.А. Русаковой, удалось «внести свой вклад в мифопоэтическое творчество начала XX века». Отдельная глава рецензируемой книги посвящена К.С. Петрову-Водкину, который «исповедовал в молодости символизм общеевропейского толка». Автор не случайно акцентирует сугубо рациональный, тщательно обдуманый характер этих его полотен, где не было места «неподдающейся словесному определению смутной, повышенной эмоциональности кузнецовских откровений и не менее смутной гиперлиричности Уткина».

Как остроумно заметил Вячеслав Иванов, «тайновидец не чародействует...». А Петров-Водкин в аллегорических своих построениях именно «чародействовал», принципиально отличаясь этим от своих друзей-«тайновидцев» Петра Уткина и Павла Кузнецова. Голуборозовский символизм во многом вырастал из преодолённого и мистически претворённого импрессионизма, а ведь «импрессионистический образ с его направленностью на выражение ощущений, способствовал возрождению «простых» символов, связанных с восприятием пространства, цвета, звука и т.д. Для символистов 1900-х годов такие символы будут в известной мере противостоять символам-культуремам и мифологемам своей как бы непосредственной обращённостью к миру «живых ощущений» (З.Г. Минц).

К.С. Петров-Водкин шёл в своём раннем творчестве совершенно иным путём — от надуманного аллегоризма неоклассических (с сильным налетом модерна) композиций — «Берег», «Колдуньи», «Сон» — к опоре на глубинную и вполне органичную символику древнерусской живописи. Не случайно его «Купание красного коня» воспринимается закономерным итогом символистского этапа творческих исканий этого художника.

Согласно А.А. Русаковой, к началу 1910-х годов русский живописный символизм исчерпал себя как самостоятельное направление, но уже «Голубая роза» привела «к размежеванию в среде русских предавангардистов». А потому особенно интересным и важным представляется ей выявление тех основополагающих начал, «которые заронил в творчество авангардистов живописный символизм». Путь необычайно продуктивный, ибо ошеломляющая новизна и напористо прокламируемая «беспредковость» отечественного художественного авангарда, его стремление выявить некие первоначала живописи на самом деле есть продолжение того стремления к инстинктив-

но-бессознательному творчеству, тех поисков абсолюта, того устремления «за грань видимого» (Вячеслав Иванов), тяги к внерассудочному постижению законов универсума, которые были заложены в программе символизма.

Ещё в 1911 году, как бы подводя итоги символистскому движению, один из видных его теоретиков поэт Андрей Белый формулировал: «Характерной чертой символизма в искусстве является стремление воспользоваться образами действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания. Зависимость образов видимости от условий воспринимающего сознания переносит центр тяжести в искусстве от образа к способу его восприятия...» А ведь опора не на реальный образ, а на способ его восприятия — характернейшая черта исканий авангарда 1910-х годов. Да и космизм раннего русского авангарда — продолжение в новых условиях и с новыми задачами устойчивой символистской традиции.

В свете сказанного вовсе не кажется слишком неожиданным или произвольным русаковское рассуждение о том, что и «эпохальный» «Чёрный квадрат» Малевича — «нуль формы», открывающий неизмеримые пространства беспредметничества, неожиданно и, может быть, против диктаторской воли самого художника оказывается связанным с поисками символистами невидимой и необъяснимой сути предмета. Это вообще очень показательно для рецензируемого текста: в нём нет ничего невыверенного, произвольного, любое положение аргументировано с достаточной убедительностью, а чаще читатель подводится к нему обстоятельными рассуждениями, всесторонним анализом исследуемого материала.

Здесь нет особой концептуальной остроты, бросающейся в глаза новизны методологических принципов или эстетических оценок. Явно преобладает интонация итожащая: наконец-то суммировано и внятно изложено то, что в кругу наиболее серьёзных исследователей отечественного искусства рубежа столетий давно считается общепринятой истиной. Прежде всего здесь следует назвать Д.В. Сарабьянова, Г.Ю. Стернина, М.Г. Эткинды, Ю.А. Русакова, Е.Б. Мурину, Л.В. Мочалова, Г.Г. Поспелова и ряд других искусствоведов. И среди первых — саму А.А. Русакову, которая вплотную подошла к данной проблематике в своей опубликованной три десятилетия назад первой серьёзной монографии о жизни и творчестве В.Э. Борисова-Мусатова. Она приближалась к завершающему этапу в своём исследовании живописного символизма и в целом ряде последующих монографических или обзорных публикаций (к примеру, книга о П.В. Кузнецове или журнальная статья «На повороте столетий. Символизм и модерн в русском изобразительном искусстве»).

Так что многое в её сегодняшней книге уже знакомо специалистам. Да и готовилась она с прицелом не только на узкий круг искусствоведов, но также и на куда более обширный — художественно образованного читателя-зрителя: это всё же скорее прекрасно изданный альбом с достаточно развернутой сопроводительной статьёй, нежели традиционного типа проблемная монография. Здесь немало редчайших воспроизведений, иные из которых репродуцируются едва ли не впервые. Среди них произведения малоизвестных или полузабытых мастеров, которые с куда большей наглядностью и полнотой позволяют представить вкусы и пристрастия той теперь уже давней поры. Это одна из тех книг, которые вводят нас «в ощущение историко-эмоционального целого эпохи» (С. Эйзенштейн), помогают почувствовать её искусство как всё ещё живое наследие, которое в подходящий момент может неожиданно вновь оказаться актуальным.

«И вот оказалась вещунья...»

Рецензия на пятитомник Н.М. Слепаковой

«Избранное» *

* СПб.: Геликон плюс. 2000 // Волга. 2000. № 2-4.

Наконец-то вышел последний том посмертного издания избранных произведений Нонны Слепаковой, представляющий её рассказы ранней и зрелой поры, замечательную мемуарную эссеистику 1990-х годов. Существенным дополнением его стали воспоминания и статьи о ней самой Александра Городницкого, Ильи Фоякова, Льва Куклина, Александра Кушнера, Дмитрия Быкова и ряда других людей из её окружения. Завершает книгу обширная подборка стихов прекрасного поэта, глубокого теоретика и историка изобразительного искусства, блистательного художественного критика, мужа Н.М. Слепаковой Льва Всеволодовича Мочалова. Он же был составителем пятитомника, именно на его плечи легла нелёгкая текстологическая работа. И вполне справедлива оценка этого подвига памяти: «Чудо посмертного торжества Ноны Слепаковой, на наших глазах занимающей наконец заслуженное место в русской литературе, — его заслуга» (Д. Быков). Должно быть, не случайно составитель озаглавил этот том её строчкой «Жизнью помяни меня ...».

Л.В. Мочалов в сопроводительном письме раздумывал о нём: «По-моему, он получился как некая веха разрыва времён и их ... связи. В этом собеседовании ушедших с остающимися (или наоборот!) что-то выявляется и для меня самого». Ничуть не умаляя действительно громадной заслуги составителя, как и всех тех, кто посильно помогал ему в этом (прежде всего, конечно же, считающего себя её учеником Д. Быкова), думается всё же, что «Возвращение Нонны Слепаковой» (так называется статья А. Кушнера о ней), — главным образом заслуга её самой: оно предопределено не только масштабом поэтического дарования, но и масштабом личности поэта. Не зря было сказано: «Судьбу под землю не займись...» А Слепакова в силу своего характера смолоду была обречена на судьбу. Чутко отзывчивая на веяния эпохи, она оказалась поразительно свободной в своих реакциях на текущие события, абсолютно независимой в их оценке от каких-либо групповых пристрастий. Не случайно свою рецензию на книгу её стихов «Полоса отчуждения», вышедшую в августе 1998 года в Смоленске буквально неделю спустя после смерти автора, Л. Куклин назвал «Стоящая отдельно». Она републикована в пятом томе слепаковского «Избранного». А переиздание «Полосы отчуждения» стало его первым томом.

Часто повторяют проницательное замечание А. Кушнера о том, что широкому прижизненному признанию Слепаковой мешала сама Слепакова. Она была из числа «рано проснувшихся». Миропонимание её сложилось уже в юности. Принадлежа к младшему поколению шестидесятников, не разделяла радужных надежд своих старших товарищей в пору хрущёвской оттепели. Трезвое осознание реальности не позволяло ей заблуждаться и по поводу действительных целей и вероятных возможностей пресловутой перестройки, которую она, лишённая эйфорических иллюзий, саркастически именовала «перетрусской». Есть что-то знаменательное в том, что именно Нонна Слепакова стала автором пьесы по киплингской «Кошке, гуляющей самой по себе».

Она чуралась любой «стайной» позиции — как консервативной, так и либеральной. Её внутренняя свобода, негибаемая стойкость в отстаивании собственной оценки явлений и событий кому-то могла показаться капризом, упрямством: оставаться самим собой во все эпохи бывает трудно. Но что было делать ей, интуитивно проницательной, прямодушной и видевшей достаточно отчётливо изнаночную сторону любой медали?! Цельность мироощущения и осознание своей поэтической правоты позволили ей чётко сформулировать жизненное кредо: «Носа не драть, шею

не гнуть! / Самодостаточность — и в обоймах / Несостоянье: ни в бронебойных, / Ни в элитарных. Не обессудь». Она всегда готова была поступать наперекор любой предвзятой ангажированности. Вполне сознавала, что такая позиция мешает успеху, тормозит широкое признание. Но изменить себе не могла: «Я знаю, как надо жить, но я так жить не хочу!» — вспоминает её реплику Д. Быков. И это не пустая декларация: она подтверждена всей жизнью. Почти по Ахматовой: «Какая есть, желаю вам другую». Слепакова хорошо сознавала известную свою «посторонность» и дорожила ею.

Нонна Слепакова, безусловно, была поэтом глубоко социальным. Но вовсе не в казённом и не в программно-оппозиционном смысле, а по трагическому ощущению нашей повседневной жизни. «Она умерла оттого, что приняла метастазы Отечества», — горестное восклицание Л. Мочалова откорректировано им же самим: «И однако же она не стала поэтом Заката». Спасали от этого подлинный талант и жадное любопытство ко всем проявлениям бытия. Эфемерность поэтического, да и чисто житейского благополучия не отучили её от искромётного юмора, от умения, не чураясь самой затрапезной обыденности, окунаться в густо насыщенную бытом атмосферу повседневной жизни, воссоздавая её в стихах, прозе и драматургии ярко, яростно и неотразимо убедительно.

Её оценка собственной поэзии при подготовке сборника избранных стихотворений представляется завышено суровой. Во втором томе посмертного «Избранного» оказались стихи, не вошедшие в сборник «Полоса отчуждения». В большинстве своём они не уступают по поэтическому накалу и художественному качеству попавшим туда. Они отмечены той же бесстрашной откровенностью, той же погружённостью в пульсирующую стихию современной речи, той же непринуждённостью интонации и выразительностью деталей, подмеченных слёту острым слепаковским взглядом. Иногда кажется, что мыслит она не словами, а непосредственно визуальными образами. Присущая ей «взедливая зоркость» материализована прицельными эпитетами, не затасканными и достаточно неожиданными, но не выдуманными, а выхваченными из живого речевого потока.

Удивительна спонтанность её поэзии и прозы, полных динамики, порыва, оставляющих впечатление рождённости, а не свинченности. И это не только в лирических стихотворениях, но и в сатирико-эпических поэмах, требующих серьёзной обдуманности своей композиционно-логической основы. В них едва ли не больше произвольной раскованности и эстетического озорства, нежели в её лирике. Вспоминают, что она называла себя «советским символистом», обозначив тем самым кровную связь с поэзией «серебряного века». Думается, что и в лирике, и в эпических жанрах ей ближе символика классической русской литературы, а не символистская образность начала XX столетия.

В слепаковском «Монументе», определяемом ею как «последняя петербургская поэма», прямая переключка с мотивами «Медного всадника». Эпатирующе-саркастическая поэма «Жопа», обозначенная ею как произведение вымышленного Хаима Зенса, тоже выдержана в русле пушкинской стилистики. А мотивацию фантастического сюжетного хода (с отторжением и самостоятельным бытием существенной части тела) получила от гоголевского «Носа». Поэмы Слепаковой объединяет общность имени главного героя, восходящего к трагикомическому персонажу «Медного всадника».

«Монумент», написанный в 1969—1970 годы, навеян невиданным размахом празднования столетнего юбилея В.И. Ленина, на который Слепакова реагировала пророчески трезвой оценкой действительной роли основоположника коммунистической империи: «Ещё не виден был вдали / Тот коллективно-физкультурный, / Безликий и многофигурный / Порядок сталинской земли, / Но ты на Господа восставый, / Хитроприщуренный, лукавый, / Ты в Октябре как раз туда / Качнул страну, делец отважный, / Несостоявшийся присяжный / Поверенный! Твои года / Прошли декретно, чрезвычайно... / И знаешь, это не случайно, / Что под тобой взамен коня / Машины мёртвая броня / Покорным скульптором в металле / Повторена. Живая статья / С тобой увяжется едва ли... / Здесь Медный Всадник должен стать / Гигантским Медным Пешеходом: / Так он понятнее народам — /

Как будто свой, а не достать». Писать так об Ильиче (даже в стол!) решались в ту пору немногие.

Ирония Слепаковой обращена не только персонажу монумента, но и к главному герою, нашедшему среди разбушевавшейся стихии спасение у подножия бронзового державного истукана. Всё так, но выводы, сделанные на этом основании Д. Быковым, что «свобода легализует низость и отрицает иерархию», а потому она «не может быть целью», кажутся явно натянутыми. Разгул раскрепостившейся общественной жизни, пророчески предугаданный поэтом, напрасно отождествляется автором предисловия со свободой. Это явления разной природы. Вспомним Б. Слуцкого: «Не о воле я говорю...»

В самом начале перестройки Слепакова писала: «По оголённым временам / Блуждаем гневно, как по чаше. / И вседозволенное — нам / Всезапрещённого не слаще». Так ведь и здесь вовсе не о свободе речь. Подлинная свобода всё-таки нечто совершенно иное, нежели вседозволенность или необузданный произвол. Тем более во времена, когда, по её же словам, дана «насильственная воляность» и «левое направо обратимо». Какая уж в этом свобода?

Пишущие о лирике или прозе Слепаковой справедливо отмечают особую пристальность её видения, способность одушевления самых затрапезных вещей бытового обихода: «Чтобы написать старые башмаки как драму, нужно быть Ван Гогом. Чтобы сделать из примуса в коммуналке поэзию, надо быть Нонной Слепаковой», — заметил в посвящённой ей статье «Вплотную к жизни» Николай Ковалёв. Что же тогда говорить о прекрасных памятниках архитектуры или живописи, обретающих в её устах осязаемую звукопись стиха, не теряя при этом своей визуальной достоверности: «Взбегая по ступеням вверх, / Творят фонтаны и фигуры / Неугасимый фейерверк / Струящейся архитектуры. / Вода и золото слились / В одно живое ослепление, Здесь тяжесть, рвущаяся высь, — / Материи преодоление». («Большой каскад»).

Одно из своих стихотворений начала 1980-х годов Слепакова назвала «Слово и живопись». Оно начинается строками «Не перескажешь натюрморт / На языке стиха и прозы». И как бы в опровержение этого горестного признания написала стихи, посвящённые, казалось бы, хорошо всем известному «Утреннему натюрморту» (1918) К.С. Петрова-Водкина. Незабываемый 1918-й. Наполненный повседневыми страданиями и неизбывной тревогой самый первый год русской революции. Именно тогда в окрестностях Петрограда написан художником этот натюрморт, внешне благополучно успокоенный, но проникнутый предощущением надвигающихся событий.

С удивительной сдержанностью, исходя лишь из словесного воссоздания живописного сюжета, но с сейсмографической чуткостью Слепакова угадала внутреннюю идею натюрморта, рассказанную «голосами» изображённых живописцем вещей и того действенного силового поля, которое пронизывает каждую из них. В духе своеобразной стереоскопичности, присущей и методу самого художника, она пристально разглядывает за предметом предмет, внимательно прослеживая их взаимоотношения друг с другом. И за видимым открывается невидимое — скрытая изображением как будто налаженного быта нарастающая подспудная тревога. Пристальное внимание к «тексту» натюрморта открывает его поэтический подтекст, внушает отчётливое ощущение того «и что за год идёт на белом свете». «Сотворческое сопереживание» (М. Бахтин) произведению живописца одушевляет и обогащает поэтическое творчество.

Острым чувством эпохи отмечена не только поэзия Слепаковой, но и её проза. По своему внутреннему импульсу она неотделима от стихов. Своей пронзительной горечью роман «Лиловые люпины» перекликается с множеством стихотворений, воскрешающих её переживания «на зудящем изломе детства». К примеру, «Утренний путь» (1982) — «зябкий путь от дома и до школы» <...> «С обыденным, нелёгким, постепенным / Опознаванием родины своей». Трезвое осознание жутковатой и саднящей реальности нам, подросткам рубежа 1940—1950-х, давалось не так уж легко, самовыявление личности оказалось затруднённым и чреватым неприятностями самого разного свойства. Иные из них наложили пожизненный отпечаток на характер, а потому и на судьбу.

Не так просто определить реальное место Нонны Слепаковой на литературно-общественном фоне второй половины XX столетия. Устоявшиеся представления о рангах в сфере искусства всегда сомнительны и подлежат периодическому пересмотру. Долгие годы Слепакова оставалась как бы в полуизоляции, а ведь без учёта её творческого наследия не слишком корректно делать сколько-нибудь определённые выводы о русской литературе 1960—1990-х годов. Особенно о необычайно богатой и плодотворной питерской её ветви. Изданный пятитомник в значительной мере меняет ситуацию.

В превосходно написанных статьях и воспоминаниях, собранных в завершающем томе, творческая биография Нонны Слепаковой рельефно обозначена, основная проблематика и значение её наследия выявлены ярко и убедительно. Видимо, подошла пора серьёзного научного осмысления её поэзии, прозы, драматургии. Уверен, что вскоре появятся дипломы и диссертации, посвящённые им. Не в этом, однако, главная проблема. «И статья достойным доцента» (А. Блок) — не такого признания хотела Слепакова. Её и при жизни огорчала весьма ограниченная читательская востребованность. Широкой известности её творчества нет и поныне. Даже иные вузовские педагоги, читающие курс современной отечественной литературы, не слышали о таком поэте.

Один из нынешних галеристов иронически заметил: «В будущее возьмут не всех...» За будущее творчества Нонны Слепаковой не стоит волноваться: его ещё осмыслят и оценят по достоинству. В одном из посвящённых ей стихотворений Лев Мочалов вспоминал:

Бросала словечко, прищуря рассеянно-снайперский глаз.
И вот оказалось — вещунья, —
Копила прозрений запас.

Давно известно: прозренья воспринимаются не всеми и не сразу. Задача приблизить этот час и расширить число постигающих то, что увидено глазом и сердцем талантливого и зоркого поэта по-прежнему остаётся актуальной.

Рецензия на книгу И.М. Гофман «Голубая роза» *

* М., 2000—2001. (Не опубликована).

Появление подобной книги ожидалось давно. Серьёзно изучены такие художественные группировки начала XX столетия, как «Мир искусства», «Союз русских художников», «Бубновый валет», осмыслено творчество наиболее значительных мастеров живописи, скульптуры и графики этого периода, проблемно рассмотрены такие явления, как русский модерн, русский символизм, русский авангард. Ряд превосходных изданий посвящён ведущим мастерам, становление которых связано с «Голубой розой». Но отдельного фундаментального издания об этом художественном объединении как о целостной творческой группировке со своей программой, своей особенной стилистикой и своей историей, которая оказалась не такой уж эфемерной и краткой, как представлялось прежде, до сих пор не было, хотя отдельные достаточно серьёзные попытки в этом направлении предпринимались неоднократно. И вот оно появилось.

Уже при первом своём выступлении голуборозовцы столкнулись с весьма и весьма неоднозначной оценкой: «Что такое «Голубая Роза?.. Сорт неведомый, способность краснеть, во всяком

случае, не входит в ряд его свойств», — думали мы, идя на выставку новорожденного кружка. Увидели, и ... решили не обсуждать это явление. <...> Да, не краснеет... Помочь не можем, нужны специалисты». Это отклик художника и коллекционера старшего поколения. Были схожие отклики и людей помоложе.

Любопытно, что, если сами участники полагали, что их группа «создалась в силу взаимного притяжения художников по существу индивидуалистов, причём индивидуализм явился спайкой между мистичным Павлом Кузнецовым и натуралистом (не реалистом) Крымовым», то современные им критики видели в «Голубой Розе» прежде всего «выражение коллективного искания», считая, что у «большинства её участников индивидуальность ещё не определилась». Они видели в ней «целую школу новаторов, уверовавших в те неясности и воздушности красок, которыми отмечены ранние холсты Дени, а у нас иные картины-грёзы Борисова-Мусатова. <...> П. Кузнецов, Н. Милиоти, Н. Сапунов, Н. Крымов — все отдали дань этой манере, и только позже каждый нашёл свою самостоятельную дорогу».

Действительно, с самого начала 1910-х годов каждый из них как будто пошёл по своей колее, но черты творческой общности не стёрлись у большинства до конца, пережив множество персональных трансформаций. И надо согласиться с И.М. Гофман, что «голуборозовство оказалось «долгоиграющей» эстетической категорией, сохранилось, несмотря ни на что, в советском искусстве и дало свои плоды». Об этом свидетельствуют хотя бы бесконечные упреки в неизжитости голуборозовской стилистики в адрес ведущих мастеров художественного объединения «4 искусства». Недруги всегда проницательны.

Вчерашние голуборозовцы слишком явно там доминировали, хотя, конечно же, «4 искусства» нельзя считать чисто голуборозовской группировкой: были там и совершенно иные веяния. Точно так же обстояло дело и в куда более ранних выступлениях мастеров этой группы, объединявшихся, не всегда очень уж органично, с представителями куда более «крутого» отечественного и зарубежного авангарда. Эти совместные выступления были в известной мере вынужденными, и достигнутый консенсус был явно не к выгоде голуборозовцев.

В 1910-е годы они охотно выступают на экспозициях НОХ, СРХ и возрождённого «Мира искусства» — и всюду сохраняют свою родовую особость, черты неисстребимого творческого сродства. «Голубая Роза», конечно же, была порождением своего времени, и, как верно заметила А.А. Русакова, эта крепко сплочённая группа «не только уверенно вошла в общее символистское движение в России, но и оказалась последним значительным объединением символистов — живописцев, графиков, скульпторов в европейском искусстве». Более поздние попытки символично-аллегорической живописи в России (к примеру выставка «Фантасты и неореалисты» 1916 года в салоне «Единорог») представлялась передовым критикам 1910-х годов «атавизмом бесцельным и ненужным». Тем более безосновательными смотрятся сегодняшние попытки реанимировать голуборозовскую образность и стилистику.

Художники «Голубой Розы» сохранили свой творческий потенциал и своё влияние именно потому, что не стояли на месте, и, сохраняя определяющие черты своего мироощущения и своей живописной системы, меняли характер своей тематики и поэтики соответственно веяниям времени. Не под нажимом обстоятельств, а, прежде всего, по внутренней убеждённости. Отсюда такая органичность их творчества зрелой поры. Их образность оставалась символической, перестав быть символистской. И об этом обстоятельно говорит в своей книге И.М. Гофман, подкрепляя свои выводы многочисленными и убеждающими примерами.

Бывшие голуборозовцы, уйдя от нарочитого и демонстративного аллегоризма сюжетики, перенесли акцент на особую одухотворённость самой живописной ткани. «Они создали своеобразную «живопись души» — зыбкую, нежную, бесплотную и фантастическую живопись — благоуханной памяти «Голубой Розы» писал в середине 1910-х годов Абрам Эфрос. Постепенно их живопись

«оплотневала», сохраняя, однако, существенные отличия от материальной осязательности живописной манеры «валетов» или даже современных им мастеров московского импрессионизма. Она оставляет впечатление одушевлённой и как бы «просветляющейся» материи. Цвет даже в поздних работах большинства бывших голуборозовцев сохраняет свою повышенную метафорическую активность.

Попытки осмыслить существо вклада «Голубой Розы» и крупнейших её мастеров в отечественное искусство предпринимались неоднократно. Одним из первых это пытался сделать А.М. Эфрос, задумавший серию монографий «Мастера „Голубой Розы“». В той или иной мере о своеобразии этого объединения писали многие исследователи в своих публикациях, посвящённых творчеству отдельных художников этого объединения или же общим проблемам культуры «серебряного века».

Более пристальное внимание к этой проблематике началось с 1960-х годов. А уже в 1970-х аспирант из США Джон Боулт защитил в Москве кандидатскую диссертацию по «Голубой Розе». Специальная статья об этом объединении в конце 1980-х была опубликована в книге Г.Ю. Стернина «Художественная жизнь России 1900—1910-х годов». Целая глава о «Голубой розе» есть в содержательной книге А.А. Русаковой «Символизм в русской живописи». Были и другие интересные публикации. Так что у И.М. Гофман имелись предшественники, сказавшие немало интересного и убедительного об этом художественном явлении. Но есть и существенные отличия: её книга подводит итог почти полувекового изучения голуборозовства и богатством тщательно систематизированного материала открывает новые пути исследовательской мысли, даёт ей надёжную фактографическую основу, освобождает её от накопившихся предвзятостей и штампов восприятия.

Книга очень продуманно и чётко построена: она делится на две неравных части, первая из которых посвящена истории объединения, а вторая — биографические очерки всех участников «Голубой Розы». Первая часть в свою очередь разбита на девять глав, раскрывающих важнейшие этапы становления и эволюции этой художественной группировки. Для этого привлекаются и отклики тогдашней критики, и архивные документы, и мемуарные источники, и материалы современных исследователей, что создаёт ощущение добротной обоснованности и убедительности выводов.

В первых трёх главах анализируется та атмосфера в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в которой сложился дружеский кружок будущих обновителей русской живописи, ориентирующихся на искусство Врубеля и Борисова-Мусатова, становление под определяющим влиянием литераторов символизма и в русской живописи той поры, первые пробы молодых мастеров в области декоративно-монументального искусства, театральной живописи. Подчёркнута и роль выходцев из Саратова, и, прежде всего, Павла Кузнецова, признанного коновода всей этой группы.

Не случайно отдельная глава посвящена И.М. Гофман саратовской выставке 1904 года «Алая Роза» — первого и уже достаточного смелого смотра сил нарождающегося русского живописного символизма. Справедливо отмечая, что эта выставка «не отличалась целостностью», что было на ней «ещё немало натуральных этюдов», исследователь подчёркивает и то, что «вполне отчётливо прозвучала на ней и новая нота». Дальнейшее развитие эта «нота», осмеянная саратовской прессой, получила уже в Москве. Этому этапу посвящена специальная глава: «Сложение стиля». Он начинается со второй половины 1904 года, который, как полагает исследователь, «был этапным в истории русского символизма», ибо «именно с этого времени началось его самоопределение как целостного направления в русской культуре».

Русский символизм был продолжением западноевропейского, но также и вполне органичным продуктом родной почвы. К нему подвели не только имманентные законы последовательной эволюции художественных стилей, но прежде всего тогдашняя русская жизнь: «Символистом была сама действительность, которая была в переходах и брожении; вся что-то скорее значила, нежели составляла, и скорее служила симптомом и знаменьем, нежели удовлетворяла», — писал Б. Пастернак.

В русской живописи символизм развивался и оформлялся в значительной мере под влиянием литературы. Импульсы повышенной лиризации, несомненно, шли от поэзии, которая опережала живопись и ставила ей задачи. Порою картины оказывались лишь зримым образно-ассоциативным воплощением отдельных мотивов современной поэзии. Конечно, зависимость голуборозовской живописи от философско-литературной традиции символизма осложнялась преемственными связями, побочными явлениями и в значительной мере ограничивалась самой спецификой визуального и пространственного искусства, его природными отличиями от возможностей литературы.

Кроме того, зависимость эта выступала в большей мере даже не прямо, а опосредованно, путём предварительной переориентации «спроса», путём выработки того совершенно особого зрительского восприятия, которое было присуще всей культуре символизма. Очень внятно и убедительно написал в своё время об этом «феномене духовной жизни той поры» Г.Ю. Стернин. Атмосфера призрачности, выражение затаённых предчувствий и веяний, загадочно-зыбких, словно только сейчас извлечённых из иррациональных глубин творческого духа, а потому как бы непрояснённых, недооформленных — такого художества ждали в символистских кругах. «Что форма, что цвет, когда полусонная грёза должна наискивать неясный образ?» — вспоминал о тогдашних увлечениях своих друзей К.С. Петров-Водкин.

Попытки трактовать видимое лишь как феномен духовно-душевной жизни художника-творца — общее свойство символистской живописи той поры. Человеческие переживания проецируются на пейзажный мотив, заряжая его мистериальностью. Романтический пантеизм воскресает заново в исканиях целого ряда голуборозовцев. Подобное «стремление воспользоваться образом действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания» Андрей Белый не случайно считал характерной чертой символизма в искусстве.

Восхождение от конкретно-явленного к отвлечённо-духовному требовало высвобождения от реального в самой фактурной плоти картин, точнее сказать, вело к визионерской обесплоченности их. Неверие художников, что материальное способно выразить идеальное приводило к дематериализации самой живописи, к «разгрузению» её от осязаемости, веса, объёма. Так выработывался стиль, вполне адекватный главному своему назначению, — в зримом передать незримое, стать чувственным воплощением нечувственного. Так рождалась пантеистическая символика, направленная на «высвечивание» гармонии глубинных сфер творческого духа, органически сопричастных гармонии универсума, на выявление «единства организма Вселенной».

Наиболее проницательные из критиков увидели уже тогда опасный для живописи уклон в чисто сюжетную мистику: «Символ всегда рождается из самого материала. И живописный символизм получает свою окончательную формулировку только в восприятии зрителя. Поэтому в живописи он почти всегда бессознателен для своего творца. Строго говоря, в живописи совсем нет символа, есть только возможность его немедленного зарождения в душе зрителя. Больше, чем где-либо, символ здесь переходит в напоминание», — писал на страницах «Весов» Максимилиан Волошин.

Характерна для голуборозовского символизма и мечта о своеобразном неомифологизме, очень показательная для эстетического мышления эпохи. «Тропую символа к мифу», — так формулировал её поэт Вячеслав Иванов. Культура символизма не породила новой мифологии. Этому препятствовала гипертрофированная субъективность её носителей, сыновей ярко индивидуалистической эпохи. Их мифологизм был сугубо персональным: у каждого свой особый мир, своя система метафоризации, свой набор символов, очень уж далёких от какой-либо общезначимости. Миросозерцательный смысл символистских мифологем не мог обрести всеохватного значения и нередко замыкался на самом мифотворце и ближайшем его окружении.

Символистская образность воплощалась в русле различных стилевых течений, однако, наиболее органичной для неё в России оказалась эстетика модерна. Символизм становится как бы идей-

но-художественной программой модерна. Голуборозовство — одно из характернейших ответвлений русского живописного символизма. Для его становления показателен путь от импрессионизма к модерну, который обозначен был исканиями Борисова-Мусатова. «От реальных явлений через элементы света, цвета, воздуха к содержательному живописному синтезу», — так определил его для себя П.С. Уткин. Даже в полотнах мастеров этой группы их зрелой поры, где выраженность стилистики модерна не вызывает никаких сомнений, навыки импрессионистического видения тоже вполне ощутимы.

Некоторые из будущих голуборозовцев в 1904—1906-х годах на выставках Московского товарищества художников уже достаточно обозначили себя. И на выставке «Мир искусства» 1906 года заметно противостояли организаторам этого объединения, как и на выставке того же года Союза русских художников. Иные из них «прозвучали» и на устроенной Дягилевым зарубежной выставке (Париж, Берлин, Венеция). Их произведениями уже в эту интересуются крупные московские коллекционеры. Первые их произведения попали и в Третьяковскую галерею. Появились и печатные издания, ориентированные на поддержку новаторских исканий — сначала журнал «Весы», редактируемый Валерием Брюсовым, затем в 1905 году «Искусство» Николая Тароватого, а с 1906 года — цитадель голуборозовства «Золотое Руно». Так что к моменту своей выставочной манифестации эти художники были уже достаточно известны критикам и публике.

Тем не менее, выставка «Голубая Роза» стала знаковым явлением в отечественной культуре. И в специальной главе, посвящённой этой экспозиции, И.М. Гофман утверждает, что «она стала символистским центром, объединившим вокруг себя единомышленников». Она полагает в ней «начало эпохи Великой Утопии в русском искусстве». Именно голуборозовцы первыми культивировали неопримитивистские тенденции, столь характерные в искусстве авангарда, они наметили поворот от литературности к музыкальности живописи. Но исключительность «Голубой Розы» видится ей в другом: «В творчестве её мастеров изобразительное искусство обрело способность пластического выражения нематериальных категорий — душевных движений, эмоций, настроений».

Здесь живопись подошла к опасной черте, перейдя которую, теряла свою природу. От этого дружно остерегали голуборозовцев многие критики. Но были и такие (их было значительно меньше), которым хотелось большей дематериализации живописи, большего «отлёта» в астральные разреженные выси: «... хотелось бы большей бесчувственности и большей сонности, меньше осязаемого и доступного...» К концу 1900-х годов очевидны стали издержки избыточной символистской тенденциозности, самодовлеющего интуитивизма, форсированной стильности модерна. «Устремление к неизречённому» обнаруживало свои пределы. По крайней мере, на данном историческом отрезке. Потуги во что бы то ни стало метафоризировать живопись ослабляли значение приращённых ей свойств.

Специальная глава посвящена исследователем времени трансформации голуборозовского символизма на рубеже 1900—1910-х годов, периода, когда, на её взгляд, символизм «не только не ослабевал как художественное мировоззрение, но, наоборот, приобретал ещё большую силу и убедительность». Подробно анализируются и выставки, наследующие «Голубой Розе», и контакты её мастеров с представителями нарождающегося русского авангарда. По твёрдому убеждению И.М. Гофман «Голубая Роза» не только выдержала напор набравшего силу авангарда и не только не была отброшена им назад в прошлое, как пройденный этап, но заняла своё достойное место рядом». И это не только результат увлечённости исследователя своим предметом, но и несомненный факт русской художественной жизни 1910-х годов.

Русский живописный символизм знаменовал собой окончательный разрыв не только с омертвевшим академизмом, но и с разного рода натуралистическими тенденциями. Он выдвинул ряд основополагающих проблем, которые затем пытался решить российский авангард, не забывавший громогласно отрешиваться от пресловутой литературности символизма, но духовно выраставший

именно из него. Эта преемственность, быть может, не кажется слишком очевидной, но от этого она не становится менее существенной и значимой. Ибо ошеломляющая новизна и напористо прокламируемая «беспредковость» отечественного художественного авангарда, его стремление выявить некие первоначала живописи на самом деле есть продолжение того стремления к инстинктивно-бессознательному творчеству, тех поисков абсолюта, того устремления «за грань видимого», тяги к внерассудочному постижению законов универсума, которые были изначально заложены в программе символизма.

Очередная глава книги И.М. Гофман как раз и посвящена участию голуборозовцев на самых престижных выставках той поры, включая возрождённый «Мир искусства», где они с самого начала занимали почётное место. Очень верным кажется замечание исследователя, что и в ту пору, когда набирал силу и притязал на главенствующую роль в русском искусстве авангард, «принципы декоративного синтеза, обновлённые и усиленные в творчестве талантливых мастеров «Голубой Розы», утвердили своё право на существование и дальнейшее развитие». Думается, что именно это обеспечило бывшим голуборозовцам возможность сохранить свою роль и своё значение не только в лихорадочно-напряжённой художественной жизни предреволюционных годов, но и в 1920-е и даже в 1930-е годы.

И.М. Гофман внимательно прослеживает судьбы разбросанных по стране бывших голуборозовцев, которые стояли у истоков советского художественного образования и в Москве, и в Петрограде, и в Ереване, и в Саратове. Пережив время гонений и травли, такие мастера, как А. Матвеев, П. Кузнецов, Н. Крымов, Мартирос Сарьян ещё при жизни стали классикой отечественного искусства. Но для этого в России жить надо было долго... Их вклад в искусство страны не ограничивался в ту пору только участием на такой по-настоящему культурной и авторитетной в художественных кругах выставке, как «4 искусства», где вчерашние голуборозовцы занимали ведущие позиции. В значительной мере благодаря их деятельности сохранялись в нашем искусстве элементы высокой духовности и подлинной художественности, оставался в цене уровень профессионального мастерства.

Необычайно интересен и важен для нашего искусствознания и второй раздел книги И.М. Гофман: «Художники „Голубой Розы“», в котором даны подробные биографические очерки всех шестнадцати участников этой выставки и Борисова-Мусатова. Это хроника жизни и творчества каждого из них, членство в различных художественных объединениях и участие на выставках, цитатные оценки их творчества в тогдашней критике, библиография. И чем менее известен и изучен тот или иной художник, тем подробнее старается автор книги рассказать о нём.

В книге приведены и основные вехи творческого пути голуборозовцев от возникновения творческого кружка в 1897 году до проведения последней выставки объединения «4 искусства» в 1928 году. В приложениях воссозданы каталоги выставок: «Алая Роза» (Саратов, 1904 г.), «Голубая Роза» (Москва, 1907 г.) и выставки «Мастера „Голубой Розы“», организованной Третьяковской галереей в 1925 году, каталоги, давно ставшие библиографической редкостью.

Особо хочется сказать о подборе репродукций. Немало из них публикуются впервые, многие воспроизведены в труднодоступных и полузабытых изданиях, и вообще с такой полнотой читатель видит произведения голуборозовцев впервые. В наши представления об иных из них тем самым внесены существенные коррективы. Даже представление об искусстве сравнительно хорошо изученных мастеров обогащено новым интересным материалом.

И всё-таки главным достоинством этой замечательной книги является то, что, подводя итоги изучению наследия мастеров «Голубой Розы» в работах исследователей последних десятилетий, она не только не закрывает возможность дальнейших углублённых изысканий, но, напротив, предполагает их и подталкивает к ним. Прежде всего, намёткой монографических исследований каждого из участников объединения, многие из которых совершенно не осмыслены нашим искус-

ствознанием. Но даже и те выдающиеся мастера нашего искусства, творческое становление которых было связано с «Голубой Розой», которым посвящены многочисленные статьи и монографии, могут быть рассмотрены по-новому в свете той интереснейшей информации, которую несёт в себе книга И.М. Гофман.

«А прошлое яснее и ясней...»

Рецензия на книгу Юрия Герчука

«„Кровоизлияние в МОСХ“, или Хрущёв в Манеже»*

*** М.: НЛО, 2008 // Волга. 2009. № 3-4.**

«Кровоизлияние в МОСХ». Книгу с таким будоражающим названием написал один из наиболее значительных исследователей отечественного искусства и проницательных художественных критиков Юрий Яковлевич Герчук. Она посвящена светлой памяти Владимира Ивановича Костина, «рыцаря критики», по определению Александра Каменского, одного из числа наиболее значимых участников анализируемых в ней событий. Автор взял в качестве заглавия реакцию какого-то из записных острословов начала 1960-х годов на посещение первым секретарём ЦК КПСС Н.С. Хрущёвым юбилейной выставки Московской организации Союза художников СССР и случившиеся за этим последствия.

Книга освещает события почти полувековой давности, которые, однако, хорошо памятли многим деятелям культуры старшего поколения, особенно их непосредственным участникам. Конечно, они по-разному запечатлелись в воспоминаниях каждого из них, различаясь и конкретными эпизодами, и их последовательностью, и эмоциональным восприятием случившегося. Но, по справедливому замечанию автора, «ошибаясь в деталях, память вернее сохраняет общий смысл и атмосферу события» (С. 183). Речь идёт о наметившемся ещё в период пресловутой Хрущёвской «оттепели» решительном повороте властей вправо, о настойчивом «выпальвании» проклюнувшихся в ту относительно либеральную пору ростков свободомыслия и новых художественных исканий, опиравшихся в значительной мере на творческое наследие 1920-х годов, заведомо идеализированных по контрасту с эпохой затянувшегося сталинского лихолетья.

Даже в самом начале провозглашённой весной 1954 года Ильёй Эренбургом духовной оттепели нашлись в культуре консервативные силы, готовые противостоять ей. Уже в декабре того же года на втором съезде писателей Михаил Шолохов, язвительно полемизируя с Эренбургом, поминал «слякотную погоду, именуемую оттепелью». Но после XX съезда и разоблачения культа личности в феврале 1956 года многим показалось, что изменения уже необратимы. «Даже и те, кто и раньше многое знал, даже те, кто не верил тому, чему верила я, и они надеялись, что с XX съезда начнётся обновление», — вспоминала десятилетия спустя литературовед Р. Орлова. Это был период больших и светлых ожиданий, раскрепощающих сознание, пробуждающих деятельную активность мастеров искусства.

Но время внесло свои коррективы: охранительное торможение периодически оказывалось сильнее реформаторского порыва, нередко заметно сдерживало, а то и гасило его. Так огульной (отнюдь не художественной!) критикой и упреками в очернительстве советской действительности встречен был роман В. Дудинцева «Не хлебом единым», напечатанный в «Новом мире» осенью

1956 года. Недоброжелательно воспринималась и публицистика журнала. Ситуация усугублялась политическими мотивами: после венгерских событий 1956 года многим стало ясно, что тоталитарная система, несмотря на известную либерализацию, не изменилась в самом существе своём. Бешенная травля Нобелевского лауреата Бориса Пастернака, непрочитанный роман которого скопом по руководящей указке яростно осуждали писатели, студенты, сапожники, парикмахеры, таксисты, только укрепляла это ощущение. И всё же затеплившиеся надежды, пусть и обернувшиеся иллюзиями, оказались благодетельными: духовное раскрепощение, одолевая сопротивление охранителей, шло по всему фронту жизни. Особенно плодотворно в сфере науки и культуры. Наше поколение, названное потом «шестидесятниками», в массе своей не сознавало исконной утопичности целей, провозглашённых коммунистической властью. Речь шла о борьбе за чистоту путей достижения прокламированного идеала, за расширение свободы мышления и высказываний. Историки не случайно отмечают, что поползновений пойти во власть у шестидесятников не возникало — они были только правозащитной и эстетической оппозицией.

На этом пути к началу 1960-х были несомненные успехи, но решающего перелома в борьбе с сопротивлением консервативных сил не случилось. Оттепельное «оттаивание» культуры устраивало не всех: «Границы, отделяющие дозволенное в искусстве и недозволенное, раздвинулись и стали зыбкими. Противоборствующие общественные силы отчаянно сражались за их расширение или сужение» (Ю.Я. Герчук. С. 234–235). И как раз в момент, когда акции обновителей искусства неуклонно возрастали, противники спровоцировали их разгром силами правящей верхушки во главе с Никитой Хрущёвым. 1 декабря 1962 года он со свитой посетил развёрнутую в Манеже представительную ретроспективную экспозицию, посвящённую 30-летию МОСХа. Безобразный скандал, устроенный всевластным руководителем на этой выставке, а особенно раздуваемые рептильной прессой его отголоски, тяжело отразились на всей культурной жизни страны. Затем последовали встречи правящей элиты с творческой интеллигенцией: сначала 17 декабря 1962-го, а затем 7–8 марта 1963-го, заметно усугубившие ситуацию и тяжело отразившиеся на судьбах многих поэтов, музыкантов, архитекторов, деятелей театра, кино, но, прежде всего, живописцев и скульпторов.

Естественно, с позиций дня нынешнего многое в поведении участников этих драматических событий кажется трудно объяснимым, а порою и этически не совсем приемлемым (речь о сопротивляющейся и пострадавшей стороне!), требующим верного понимания с учётом исторической перспективы, которую никто из них предвидеть явно не мог. И это обстоятельство автором тоже учитывается: «Между тем увеличивающийся слой утекшего времени, уводя события за черту возможностей непосредственного их восприятия и переживания, придаёт сравнительно недавнему прошлому законченность и рельефность. Дух времени выступает отчётливей по контрасту с реалиями сменившей его эпохи. То, что было тогда естественным, что само собой разумелось, уже требует от историка своего объяснения и нередко — оправдания» (С. 229).

Так, даже и стойко сопротивлявшиеся начальственному напору (при всех вынужденных оговорках) художники и искусствоведы, почти поголовно отрещивались от небольшой выставки белютинской группы, устроенной на антресолях Манежа, вне основного состава развёрнутой там экспозиции. Справедливо подозревая, что «белютинцев» внедрили туда с заведомо провокационной целью, все они, резко отмежевываясь от них, вольно или невольно солидаризировались с правом властей на безапелляционное идейно-эстетическое осуждение всего им непонятного или неугодного.

Свою книгу, ставшую наиболее полным, последовательным и объективным рассказом о нашумевшем и многократно описываемом событии, Юрий Герчук построил очень продуманно, стараясь выявить все подспудные явления, как предшествующие этому событию, так и последовавшие за ним, подытожить и свести воедино многочисленные и зачастую противоречащие друг другу воспоминания участников и очевидцев случившегося.

Многократно оговариваясь, постоянно уточняя разноречивые свидетельства, нисколько не притязая на истину в последней инстанции, он сумел сделать с опорой на различные источники, всегда критически осмысляемые им, своё сдержанное по тону повествование непреложно убедительным. Это голос живого и кровно заинтересованного участника событий и вместе с тем голос сумевшего подняться над ними исследователя, анализирующего всё происшедшее не то чтобы с полным беспристрастием, но озабоченного, прежде всего, пониманием его действительной исторической сути.

Это основательно продуманный, мудро выстроенный и очень внятный рассказ о расстановке сил в тогдашнем искусстве, о границах возможного противостояния творческой интеллигенции тоталитарной власти, о глубинных причинах и отдалённых последствиях случившегося. Художественный процесс той поры предстаёт на страницах книги осмысленным и очувствованным, трезво взвешенным в оценках поведения конкретных лиц (без нарочитой героизации и огульного обличительства) с учётом реальных обстоятельств, диктуемых эпохой. Прямо по Булату Окуджаве: «А прошлое яснее и ясней...»

Но можно ли быть уверенным в том, что всё узнанное и обдуманное люди иного времени смогут почувствовать «кожей», как ощутили это на себе многократно унижаемые и глумливо оскорбляемые участники событий? Серьёзное социокультурное исследование многое объясняет в поведении заложников тогдашней политической конъюнктуры, вынужденную частичную капитуляцию иных из них, обладавших обострённой впечатлительностью, опасавшихся наихудших последствий, которые всем им были ещё памяты. Ещё не отпустивший многие души страх и горечь безысходности, накопленная десятилетиями, не слишком-то располагали к иллюзиям по поводу либеральных намерений властей. «Эту оттепель кляню теперь я. / Нет к ней больше моего доверья. / Знаю я, как вымерзают почки, / Как морозом обжигает строчки, / Как сшибает зимний ветер с ног / В оттепель поверивший цветок» (Р. Баумволь). Мы теперь немного подзабыли, что такое сила так называемых «коллективных мнений», организованное единодушное осуждение слитным голосом трудящихся масс. И автор сознательно акцентирует в минувшем то, что может стать весьма поучительным и сегодня.

«Когда общество воздействует на индивида сильнее, чем индивид на общество, начинается деградация культуры, ибо в этом случае умаляется решающая величина — духовные и нравственные задатки человека», — утверждение великого гуманиста Альберта Швейцера в наши дни не вызовет существенных возражений. Стремительное изменение всей жизни страны меняет и социально-психологические ориентиры. Но в ту пору власти ещё не отказались от монопольных прав на истину (в том числе и в сфере художественного творчества). Эстетическое единовластие абсолютно неосведомлённого в искусстве политического лидера, его недвусмысленные угрозы, невежественные и хамские замечания, охотно раздуваемые прессой и досузей молвой, делали их реальной давящей силой.

«Скандал в Манеже вовсе не был проходным эпизодом, спонтанным взрывом эмоций непредсказуемого Хрущёва. Хорошо подготовленный, он имел далекоидущие последствия, знаменовал очередной поворот в культурной политике», — пишет Герчук (С. 138). И затем уточняет эти якобы новые партийные установки: «Возрождались и подтверждались как непреложные старые догмы сталинской культурной политики» (С. 141).

И всё-таки время было уже не совсем то, когда сила, доселе безраздельно господствующая в советском обществе, уже не встречала никакого публичного отпора. К сожалению, он был только устным: тогдашняя пресса всецело была в руках властей. То немногое положительное, что было высказано о юбилейной выставке МОСХа, было опубликовано до скандального выступления Хрущёва в Манеже: появившаяся 10 ноября 1962 в приложении к газете «Известия», продуманная и с дальними прицелами, статья «Содержание формы» Андрея Гончарова, призывавшего открыть

запасники музеев, чтобы познакомиться с творческим наследием мастеров 1900—1920-х годов. На телеэкране обозревал выставку Алексей Гастев, «не боявшийся смелых переоценок» (С. 53).

Иначе обстояло дело после 1 декабря. В разделе «Газетное искусствоведение» Герчук приводит множество примеров проработочных публикаций, напоминающих ещё не забытые тогда обличительные кампании сталинской поры. «Полемики не было. Критикуемым слова не давали» (С. 175). Единственным примером скрытого полемического выступления автор называет статью Андрея Васнецова, вынужденного, однако, признать партийную критику «своевременной и правильной», как необходимую «плату» за возможность публикации. А до хрущёвского выступления всё обстояло иначе. 20 ноября состоялось обсуждение выставки московскими искусствоведами, в большинстве своём одобрявшими искания живописцев складывающегося «сурового стиля»: Павла Никонова, Виктора Попкова, Николая Андропова и ряда других, а также ту переоценку ценностей, которая наметилась по отношению к искусству прошедших десятилетий. «Суровый стиль» генетически связан с художественным наследием 1920-х годов: оно было опорой в борьбе с иллюзорным жизнеподобием полотен соцреализма, исчерпанность образных ресурсов которого стала уже очевидна. Его заштампованная сюжетика и натуралистическая стилистика утратили былую непререкаемость.

Естественно, среди московских критиков не было полного единодушия в оценке этой экспозиции, которую В.И. Костин, называл настоящим «праздником искусства». По-разному оценивали они как достижения молодых, так и конкретные имена и произведения в воскрешаемом наследии. Давало о себе знать и негативное отношение к выставке значительной группы влиятельных и весьма агрессивных московских живописцев, выдвинувшихся в 1930—1950-е годы, с которым иные из критиков вынуждены были считаться.

Знаменательно, что, и после разгромной хрущёвской критики, уже на устроенных правительством «воспитательных» встречах с творческой интеллигенцией, критикуемые художники, искусствоведы, поэты не каялись слишком торопливо и униженно. Тяжело переживая поднятую свистопляску обличений и угроз, они продолжали (при всех вынужденных ритуальных оговорках) отстаивать свои позиции. Видимо, сказывалась накопившаяся за годы репрессий усталость от гнетущего страха и рождённые оттепельной порой «подъёмные» настроения у молодёжи, а также у «недоперевоспитанных» и случайно уцелевших мастеров искусства, творчески сложившихся ещё в 1920-е годы.

Свою долю в духовное раскрепощение вносили и те, кто только недавно вернулся из лагерей. Буквально за несколько дней до Хрущёвского разгрома выставки на конференции в Институте истории искусств Лев Копелев заявил: «Планировать новаторство и давать установки, каким оно должно быть, это также дурная традиция. И не надо под предлогом борьбы против «ложного» новаторства и формализма никого запрещать, загонять в подполье. Нужно раз и навсегда запретить запреты» (С. 75).

Коллективное письмо Н.С. Хрущёву в защиту художников, подписали не только молодые московские графики Гурий Захаров, Илларион Голицын, но и выдающиеся деятели отечественной культуры старшего поколения: Владимир Фаворский, Корней Чуковский, Михаил Алпатов, Дмитрий Шостакович, Михаил Ромм, Илья Сельвинский, Константин Симонов, Борис Пророков и ряд других. Они встревожено предупреждали о том, как его слова толкуются художниками «того самого направления, которое единственно процветало при Сталине, не давая другим работать и даже жить». Апеллируя к разоблачителю сталинского культа, они просили «остановить в области изобразительного искусства поворот к прошлым методам, который противен духу нашего времени» (С. 261).

Линия размежевания либералов и консерваторов чётко обозначилась в самом конце 1962 — начале 1963 годов и внутри МОСХа: на собраниях с обсуждением итогов юбилейной выставки.

Неожиданным сейчас представляется выступление Аркадия Пластова, заявившего, что экспозиция выставки «организована мало что вредительски, она организована нагло». Большим культурным событием назвал выставку сочувствующий молодым мастерам живописец Валентин Поляков, фразой о «стратегическом гении» Владимира Серова, обозначивший одного из тех, кто спровоцировал эту кампанию гонений на подлинное искусство. Экспозицию мастеров 1920-х годов защищал художник Борис Биргер, негативно отозвавшийся о газетных выступлениях живописцев-консерваторов: Е. Кацмана, А. Герасимова, А. Лактионова, полагавший, что за их злобными нападками «чувствуется признание силы прекрасных художников» (С. 202). Смело выступил против организованной травли творческих исканий, развернувшейся по всей стране, Виктор Эльконин.

Довольно решительное противостояние было и внутри секции художественной критики. «Виртуозно обтекаемый доклад» С. Валериус, стремящейся, отмежевавшись «от опасных крайностей», по возможности защитить своих коллег от поношения, «показать их правочность» (С. 204), явно не устраивал тех, кого она именвала догматиками. Возникшая дискуссия невольно спровоцировала А. Гастева на смелое и решительное выступление против консерваторов, чьи выступления он, пользуясь их же политизированной терминологией, назвал «идеологической диверсией мещанского искусства» (С. 206).

Минули десятилетия: об исследуемом событии опубликовано немало различных материалов, не всегда согласованных между собой. Особенно в последующей самооценке участниками своего поведения и собственной роли в нём.

Видимо, это неизбежно: «Былое оборотится спиной; / Подёрнется реальность пеленой» (И. Бродский). Случались и такие воспоминания, где эмоции явно заслоняли информацию. Любопытный факт в воспоминаниях Герчука выступает обдуманно, поставленным в последовательный ряд, зачастую не совсем таким или совсем не таким, каким он казался нам в ту пору. Автор очень осторожен в своих суждениях об этом и неоднократно оговаривается, сопоставляя те или иные воспоминания с другими, уточняя реальную хронологию происшедших событий, деликатно объясняя возможные причины преднамеренных или невольных искажений происшедшего. Эти многочисленные свидетельства, посвящённые описываемым в книге событиям, опубликованные за истекшие десятилетия авторами разной степени добросовестности и осведомлённости, непременно свидетельствуют о том, что и совокупность сведений ещё не система знаний.

Обнаруживая корни и причины этих событий, привлекая только абсолютно достоверные, в значительной части не использованные прежде документы, автор создаёт глубоко осмысленную и научно убедительную картину происшедшего, «в плотном воздухе которой, по справедливому замечанию редактора, «есть что «ловить» социологам, лингвистам и семиотикам, а не только искусствоведам (и, возможно, даже не в первую очередь искусствоведам)». И всё же сам Герчук оговаривается о наличии пока не разысканных важных документов, которые могут чётче обозначить не столь уж случайный характер намеченного погромом МОСХовской выставки решительного поворота направо.

Не исключено, что со временем отчётливее выявятся и действительные обстоятельства, и инициаторы его подготовки: «История злопамятней народа» (Н. Карамзин), и она рано или обнаруживает всё до той поры, казалось бы, надёжно укрытое. Но никто не может предвидеть во всех последствиях даже ближайшего хода событий, не говоря уже о временах более отдалённых. Правящая верхушка не ожидала ни столь отчаянного сопротивления обличаемых и гонимых, ни такого широкого движения в их защиту и в самой стране, и далеко за её пределами. Не догадывались и о столь верном понимании советской интеллигенцией подспудного смысла гонений, чётко сформулированного в стихотворении Юнны Морич: «Слушай царь! / Поэт — это священная королева, / И, если государство нездорово, / Ты песни топором не отрицай».

Едва ли кто-то мог предугадать столь широкий интерес к изобразительному искусству, который обозначился по всей стране к середине 1960-х годов. И особенно к творчеству критикуемых и запре-

щаемых его мастеров. Прежде всего, естественно в молодёжной среде. Предельно корректный, Юрий Герчук пишет только о том, что ему доподлинно известно: именно о художественной жизни Москвы, практически не касаясь других регионов. Между тем волна репрессивных мер охватила города и веси огромной страны. В Саратове тоже нашлись охотники обнаружить собственных формалистов в лице Николая Михайловича Гущина и художников его круга — Михаила Аржанова и Виктора Чудина. Власти активнее вмешивались не только в экспонирование выставок местных художников, но и в постоянную экспозицию советского отдела Радищевского музея. С другой стороны, именно тогда во всех ПТУ было введено в обязательном порядке преподавание эстетики, а начавшийся «музейный бум» затронул, прежде всего, именно художественные музеи. Горячие дискуссии возникали в залах искусства XX века, и постепенно вкусы публики, вопреки чаяниям запретителей, становились шире и терпимее по отношению к явлениям ей непонятным, а потому отторгаемым. Ко времени, когда развёрнутая кампания пошла на спад, многие из охаиваемых мастеров 1910—1920-х годов оказались в общественном сознании гордостью отечественной культуры, а заклеенные властью и прессой молодые живописцы постепенно становились классиками советского искусства. Поучительный урок для всех охотников тем или иным способом управлять культурой, если они только способны усваивать подобные уроки.

Такие книги, как «Кровоизлияние в МОСХ», особенно полезны именно тем, что своей непреложной достоверностью и исследовательской убедительностью способствуют насущно необходимой демифологизации многого в нашем сравнительно недавнем прошлом, в частности однозначно радужных представлений о времени хрущёвской оттепели. Они помогают услышать в анализируемых документах подлинный голос истории, напоминая нам, что «свобода — это право на правду» (А. Камю), неотъемлемое право, которым следует дорожить как наивысшей ценностью духовной жизни.

«В тени отца».

Рецензия на книгу Валерия Родоса

«Я — сын палача» *

* М., 2008 // Волга. 2009. № 5-6

Это вовсе не воспоминания об отце, о котором автор может вспомнить немного. Он сразу же предупреждает, что речь ведёт о себе. Ему захотелось написать «нестрашную книгу о том, как в стране, которая пугала весь мир и так ценила палачей, было жить сыну одного из них, уже расстрелянного» (С. 5). Акцент однозначно поставлен на «Я». И всё же Валерий Родос постоянно подчёркивает, что думает об отце ежедневно: «Вся моя жизнь, как в непреодолимой для меня пропасти, — в глубокой тени моего отца, его жуткой судьбы» (С. 7). Не берётся судить его, оговариваясь, что он не историк, а сын, настойчиво напоминая, что эта книга о нём самом, но ... «с давящей славой отца за плечами» (С. 185).

Трудно с уверенностью утверждать, какой генетикой и жизненными обстоятельствами предопределены конкретные поступки, да и в целом вся судьба каждого человека. Сын даже не пытается как-то оправдать или хотя бы смягчить персональную вину отца: «И то простить, чего нельзя простить», он явно не намеревался. Но нигде не отрекается от этого родства. Всегда (и это касается не только отца) он стремится понять и объяснить, причины того или иного поведения встреченных им людей, исторически, социально и психологически мотивировать их поступки.

Борис Родос, заместитель начальника следственного отдела по особо важным делам — далеко не самая важная, но всё же достаточно значимая персونا отлаженного механизма карательных органов сталинской поры: «В этой человекогубилке мой отец работал, ответственным, старательным, рубящим винтом по переломке самых партийных, самых беззаветных. Он старался работать хорошо. Хороший палач — палач-изувер. На это его пригласили. За это его расстреляли» (С. 342). Это в наши времена дозволено раскованно ёрничать: «Палач не знает роздыха / Но всё же, чёрт возьми, — / Работа-то на воздухе, / Работа-то с людьми...» А в ту пору было не до стёба: мастера пыточного производства оказались в цене: «Палачи ходили в аристократах в этой стране. Какова эпоха, такова и элита» (С. 17). Дети полковника Б.В. Родоса учились в престижной школе вместе с отпрысками самых видных руководителей страны — её окончила и дочь Сталина. У него была прекрасная московская квартира, которая досталась затем палачу более знаменитому, генерал-лейтенанту Рюмину, организатору позорно провалившегося «дела врачей», по смерти Сталина расстрелянному. А Б. Родоса сразу после войны понизили: отправили начальником следственного отдела Крымской области. «Опыт передавать. Молодых палачей ремеслу учить» (С. 22). А потом, помучив, и его уничтожили.

С годами, когда отчётливее высветилась роль иных репрессированных политических деятелей в становлении и укреплении тоталитарной власти, мучительным для потомков остался вопрос: снимается ли их доля вины за соучастие в преступлениях режима, если сами они стали затем его жертвами? Смягчается ли эта вина? Осознали ли они свою совинность или не успели и не захотели сделать это? Очищены ли собственными муками (телесными и душевными), запоздалым раскаянием? И было ли оно? Автор, никогда не отрешиваясь от отца, ни на мгновение не сомневается в его персональной вине: «Мой отец всю жизнь тяжким грузом лежит на мне, дыхание перехватывает, сердце замирает, жить не хочется» (С. 209). И даже когда его, мальчишкой севшего по 58-й статье и умилившегося на вежливых надзирателей, опытные сокамерники предупреждали, что бьют и мучают не следователи-капитаны, а именно такие вот старшины, он, прикидывая эту ситуацию на родного человека, непреклонен: «Отцу своему, полковнику, я на это никакого послабления не сделал. Может, и у него были свои старшины, может, и лейтенанты, но вся его вина — на нём» (С. 109).

В докладе на XX съезде КПСС Н.С. Хрущёв, говоря о злодеяниях сталинской поры, назвал почему-то именно Бориса Родоса, который должен был вытащить признательные показания из Косиора, Чубаря и Косарева. И хлётко характеризовал его: «Это — никчемный человек, с куриным кругозором, в моральном отношении буквально выродок». Даже если не вспоминать о широте кругозора и моральных качествах самого Хрущёва, подобная характеристика не кажется убедительной. Дело вовсе не в тех многочисленных примерах противоположного свойства, которые в изобилии приводит оскорблённый ею сын, добавляя: «Попробуйте представить, что вместо имени моего отца в этом тексте стоит имя вашего...» (С. 64). И впрямь: только подумаешь о таком — мороз по коже.

И ведь стоит только всерьёз задуматься, сколько же подобных, якобы «никчемных выроdkов, садистов с куриным кругозором» оказалось на достаточно высоких постах в стране, чтобы увидеть действительную причину повальной готовности к палачеству в чём-то существенно ином. «Все газеты писали о нём: „Палач по призванию“. Ну да! По призванию комсомола» (С. 77). И ещё: «Когда моего молоденького отца по комсомольскому призыву брали на службу в молоденькое, но уже с рождения кровавенькое ЧК, он, наверное, мечтал, что с горячим сердцем, с чистыми-то руками в передовом отряде будет строить светлое будущее всего человечества. Он слишком поздно понял (или вообще не понял), что служил дьяволу, которому нужны были не чистые, а кровавые по локоть руки и остывшее сердце. <...> Как сын, я уверен, что отец в палачи, в каты пошёл именно как комсомолец, и в этом грех его, а не потому, что природный садист» (С. 268).

Не знаю, знаком ли Валерий Родос с книгой Дмитрия Панина (прототип солженицынского Сологодина) «Лубянка — Экибастуз». Её автор тоже напряжённо раздумывал, откуда набралось столько следователей-садистов: «В сталинской деспотии можно было на вербовать десятки, если надо сотни тысяч палачей. Сама технология вербовки была упрощена до предела. Вызывали в райком, спрашивали: — Ты советский? — Да, конечно, — Партия и правительство поручают тебе чрезвычайно важное задание: работу в «органах». Посмеешь возразить — и ты чужой, классовый враг. Тогда начинали пугать, страшить, и восемь из десяти соглашались». У Панина не было никакой нужды выгораживать кого-либо из близких: они не запятнаны палаческой службой. Он непредвзято и точно обрисовал реальную ситуацию того времени: «В 1935—1937-х годах проводился массовый набор следователей, как правило, в форме мобилизации. Отказ рассматривался как саботаж, а то и как вылазка классового врага. Далее посылали на краткосрочные курсы. Потом шло присвоение чина, взаимная слежка, накачки на совещаниях, запугивание, реальная перспектива очутиться самому в подвале».

Это мнение стороннего и осведомлённого человека помогает осознать восприятие Родосом сыном всего ужаса такой ситуации. И при этом не снимающего вины со своего отца: «Не надо было и близко ко входу в ад подходить» (С. 343). И в воспоминаниях Льва Копелева (прототипа солженицынского Рубина) тоже встают, прежде всего, отнюдь не прирождённые садисты, а именно «тупоравнодушные, раболепные чиновники смерти: следователи, прокуроры, судьи, у которых все человеческие ощущения заменяла профессиональная бюрократическая бесстрастная жестокость».

В главе «Политический маятник» автор размышляет об имманентных свойствах тоталитарного режима, об увлечённости им множества людей и заведомой его обречённости. Объясняет и причину собственной неспособности разделить этот массовый энтузиазм: «В марксизме — всё объясняющая спираль. <...> Я ничего не имею против спирали. Против круга, сферы, квадрата, всей геометрии в целом. Я против чего бы то ни было одного. Когда это одно противопоставляется всему другому, предпочитается ему» (С. 321).

Выработанный всей его жизнью адогматизм восстаёт против обязательной абсолютизации любого принципа, а более всего против принудительного его навязывания каждому: «Кто не хочет быть частью катка, становится частью дороги» (С. 324). Этот «главный лозунг эпохи» тоже не абсолютен: собственный его отец, бывший частью карательного катка, в лепёшку раскатан им же на крутом историческом вираже. Поэтому автор и призывает прекратить, наконец, «раскачивать маятник ненависти и мести» (С. 327). Безоговорочно разделяя убеждение, что вина за случившееся «на всех разная», он явно предпочитает формулу: «в разной мере все виноваты» (С. 292).

Почувствовать во всей полноте реальную ситуацию эпохи, сделавшей специальность палача достаточно массовой, не так уж и просто. В. Родос точно обозначил это как результат определённого социального заказа, а вовсе не следствие поголовных садистских наклонностей занятых такой чудовищной работой людей, призванных, как это было принято в те времена, в добровольно-принудительном порядке. «Более пятидесяти лет подряд я практически ежедневно с пристрастием спрашиваю себя: а я? Я сам откликнулся бы? Хватило бы сил отказать от призыва сатаны? Нынешние легкодумы, зная, что было, что произошло, гордо заявляют: да мы бы, да никогда бы! А я не знаю исторических случаев отказа» (С. 301). Случаи такие, конечно же, были. И нередко с понятными последствиями не только для самого отказавшегося, но и для его семьи.

Любопытно, что практически все, кто знал, чей он сын, вовсе не отвернулись от него, никак не проявляли своей неприязни. Совсем по известной формуле: «Сын за отца не отвечает». И это в эпоху, когда ответили сотни тысяч. Автор тоже сполна получил своё: и тюрьму, и лагерь, и затянувшееся обретение места в жизни. Но в основном по собственной своей «вине»: как создатель ещё в школьные годы политической партии с программой-уставом, переработанными на основе комсомольского. Сколько подобных групп молодых ленинцев возникало тогда по городам

и весям огромной страны! Его т.н. «партия» была едва ли не первой в пору хрущёвской оттепели.

Тюремный, этапный и лагерный опыт, естественно, в чём-то изменил его, но не притупил жадного интереса к жизни. Напротив — обострил наблюдательность и аналитические способности. Тем более что времени для раздумий было достаточно. На пересылках он оказывался порой в камере смертников: с взрослыми политическими «малолетке» находиться не положено, также, как и с уголовниками. Других свободных помещений не было. Да и общение со сверстниками духовно обогащало: «Молодёжь лагерная была всё-таки не вполне обычной, не первые попавшиеся с улицы люди. Народ социально активный до агрессивности» (С. 160). Запомнился ему специалист по цифирю, талантливый питерский поэт Михаил Красильников, старший товарищ юного Иосифа Бродского: «Вот город мой, его величество, / Домов несметное высочество, / Толпы орущее количество / И одиночество».

В камере Валерию довелось увидеть немислимое для него кощунство: один из эзков на газетном портрете выколол булавкой Ленину глаза: «Нынешние молодые едва ли меня поймут, но до этого момента, несмотря на арест и расстрел отца, три суда, камеры, допросы, я был ещё салагой необученным, вовсе не антисоветским, а насквозь советским, просоветским ребёнком, патриотом. Ни о каком другом будущем для всего человечества, кроме коммунизма, я и не мечтал». Ильич был тогда для него «неприкасаемым божеством» (С. 123). И достигнув почтенного возраста, пережив пору гонений на врождённых «космополитов», пройдя десятилетия полудиссидентского существования, годы эмиграции он всё ещё замечает: «Я до сих пор выдавливаю из себя советскость. И с сожалением замечаю, что насквозь пропитан ею» (С. 58).

Думается, в той или иной степени это ощущение многих людей старшего поколения: за автобиографией автора проступает биография эпохи. Вопреки обстоятельствам, он упорно прокладывал свой путь, не замыкался, не уходил в пустыню одиночества со своей бедой. А ведь кроме конъюнктуры политической, была и профессиональная, и она была тоже достаточно давящей. «Историки и писатели вскроют и опишут особенности жизни подсоветских поколений» (Д. Панин). Почувствовать во всей полноте реальную ситуацию каждого из этих поколений помогают и мемуаристы. Не все талантливые и даже гениальные люди готовы повествовать о себе и близких: «Кому, какое дело, как мы жили. Как сумели, так и прожили...», — раздражённо писал Дмитрий Шостакович.

Валерий Родос напротив очень откровенен и внимателен к самым заурядным деталям быта. Он охотно вспоминает о «не имеющих исторической ценности мелочах, которые в сумме и являются жизнью» (С. 354). Ибо убеждён: «по мельчайшим штрихам воссоздаётся эпоха» (С. 182). Вспоминать тяготы ранней и очень уж неустроенной семейной жизни, он пишет: «Наверное, всё это можно заменить двумя словами: тяжело жилось, но это история. В разных формах так жили миллионы. Вот я пытаюсь показать, как именно так» (С. 588). Этому принципу автор верен на протяжении своего долгого и пристально подробного повествования. О чём бы ни вспоминал он: о детстве, о школе, о юношеских развлечениях и забавах, о судах, тюрьме, пересылках и лагере, о студенчестве, учёбе в аспирантуре и защите диссертации — всегда его рассказ обогащён не только описанием своих душевных переживаний, но и точно воссозданными подробностями быта, которые делают повествование более прочувствованным и наглядным. То же самое можно сказать и о характеристиках великого множества людей, встретившихся на его пути — от мимолётных знакомых до преданных друзей, от случайных приятелей или соседей до лиц, общественно значимых, которые в те или иные периоды были на слуху у многих: В. Асмус, А. Зиновьев, Ю. Гастев, Г. Каспаров, Э. Неизвестный, В. Налимов, Э. Ильенков.

Внимание, которое уделяется автором каждой из этих категорий, не зависит напрямую от их статуса, но лишь от степени значимости в жизни мемуариста. Иные портреты написаны сочно и полнокровно, другие обозначены буквально несколькими штрихами. И в психологической оценке каждого автор стремится к возможной объективности. Иногда весьма нелицеприятной. И это

тоже выработанный принцип подхода: «Не хочу никого обижать... Но ведь тогда пропадут исключительно характерные для персонажа и времени детали. Пропадают индивидуальные чёточки самого времени, и оно безвозвратно уходит» (С. 41). И поэтому удивительной кажется, странная при его поистине чеховской трезвости оценок, декларированная нелюбовь к этому писателю.

С одной стороны, он как будто с пониманием относится к вынужденному конформизму (по его терминологии — прохиндеизму) представителей научной элиты, сформированной жестоким временем: «Следует стараться не винить граждан в том, к чему их принуждает страна. Слишком высока планка порядочности. А не все могут, не все в состоянии обливать себя керосином на Красной площади. Семья, мечты, страх, надежды ... Виновато общество, государство, выдвигая такие непосильные для человека требования». И далее: «Кому не приходилось, позже родился, кого государство не ставило под таким углом и к стенке, тому невдомёк. Они могут рассуждать об этике, свободе выбора, чести... Дай Бог, чтобы им и их детям не пришлось узнать» (С. 574). Иногда он как будто готов оправдать слишком многое, и только контекст проясняет истинное его отношение к этому человеку. Так, например, он характеризует бывшего декана факультета: «Паскуда, конечно, в прошлом, но я никого не виню. Страна такая, запросы такие, такие социальные заказы. <...> А для нас этот мужик был вполне хорошим, как охранник Освенцима для своей семьи, как мой отец для меня» (С. 524).

Автор, конечно же, вполне отдаёт себе отчёт в том, что «подавляющее большинство людей (все, кроме героев) вопрос, что главней — жизнь или порядочность, решают однозначно» (С. 640). А потому с особой теплотой вспоминает тех представителей столичной профессуры, которые и в этой обстановке держались по возможности достойно, старались честно исполнять свой долг учёного и педагога, не проталкиваясь в первые ряды воспевателей режима: «Были и оставались люди, хоть и приспособившиеся, участвующие в общегосударственной прохиндиаде, но... как бы это выразиться, те, кто сохранил некий уровень порядочности. Тень её. Не вполне утратили лицо» (С. 641).

Валерий Родос вовсе не идеализирует и себя самого, тоже вынужденного как-то приспособиться к этой жизни, пусть уже не такой страшной, как в пору сталинщины, но и в совсем не такие уж благополучные и безопасные годы. Он посмеивается над тем, как с детства стыдился своего косоглазия и своего еврейства, как тормозила его свободолюбивые порывы мысль о возможном повторении тюрьмы и лагеря, не слишком-то восторженно отзываясь о подготовленной им кандидатской диссертации: «В моей диссертации не было открытия, рядовая работа. Пространное заявление с просьбой о повышении зарплаты, как сказал один остроумец» (С. 641). Но он вполне серьёзен, когда заводит речь о настоящей науке и лекторском творчестве. Здесь чувствуется не только подлинная увлечённость, но глубокие раздумья над чужим и собственным опытом, над сущностью труда учёного и педагога. И в них немало интересного и поучительного.

Давно замечено, что отличительная черта настоящих мемуаров — беспощадная искренность и правдивость. Понятно, что правда эта — субъективная, персональная, выражающая характер мыслей и чувствований конкретного человека, ничуть не притязаящая стать всеобщей истиной. И вместе с тем, если вспоминатель честен с собой и заинтересован жизнью, он выражает и существенные черты умонастроения эпохи. «Всегда вини себя, а время не порочь. / Ты будь собой, а не со всеми. / Ты лучших ждёшь времён, но истина есть дочь, / В твоё родившаяся время» (С. Липкин). Кажется, что Валерий Родос пытался в своей книге реализовать этот завет. Он снисходителен и строг к себе и к другим. Хочет судить обо всём непредвзято, отвергая шоры любых идеологий, исторических, национальных и социальных предрассудков. И при всём скептицизме сохраняет надежду сделать убедительным для читателя своё понимание случившейся с нами жизни.

«Кочевья души».**Рецензия на книгу О.С. Давыдовой «Павел Кузнецов» ***

* М.: Арт-родник, 2010 // Волга-XXI век. 2010. № 3.

Московское издательство «Арт-Родник» активно выпускает книгу за книгой в затеянной им «Малой серии искусств», которая предназначена широкому кругу читателей, стремящихся познакомиться с творчеством выдающихся мастеров отечественной живописи. В начале этого года появилась прекрасно изданная книга, посвящённая нашему замечательному земляку Павлу Варфоломеевичу Кузнецову. Её составитель и автор текста молодой исследователь Ольга Сергеевна Давыдова.

Книга эта, отвечая основной популяризаторской задаче, вовсе не ограничивается ею: автор пытается посылно расширить наши представления о мастере за счёт более концентрированного привлечения материалов из иных сфер гуманитарного знания — и прежде всего поэзии и философии. По-новому прочитаны и некоторые архивные материалы, позволяющие уточнить сведения о художнике. Необычна и структура текста, подчинённая не сугубо биографической канве, а скорее концептуальным замыслам автора.

Начинается она как будто вполне стандартно: в первой главе («Впечатления и мечты. Начало пути») повествуется о впечатлениях детства, предопределивших характер образного видения художника, о первых его саратовских наставниках, о судьбоносном знакомстве с живописью В.Э. Борисова-Мусатова, о плодотворном воздействии педагогов Московского училища живописи, ваяния и зодчества на профессиональное его становление, о рождении дружеского кружка талантливых молодых художников, лидером которых стал Павел Кузнецов, о расширении его эстетических горизонтов и установлении контактов с такими деятелями отечественной культуры, как Савва Мамонтов и Сергей Дягилев.

Но уже во второй главе («От „Алой“ к „Голубой розе“») биографическое начало явно уступает концептуальному. И это естественно: в промежутке между саратовской выставкой «Алая роза» (1904) и московской «Голубая роза» (1907) шло интенсивное становление русского живописного символизма, проблематика которого требовала более пристального внимания к философско-эстетическим исканиям той поры, к особенностям стилистики модерна и свойственной ему устремлённости к синтезу искусств, к поискам художественной формы, дающей возможность чувственно постичь сверхчувственное, найти образное выражение невыразимого. Отдавая дань тогдашним живописным достижениям Кузнецова, Давыдова справедливо отмечает появление к концу этого периода некоторой схоластики, известной литературности и нарочитости его символических полотен.

В третьей главе («Поиски выразительности: символизм — декоративность...») она и вовсе отходит от биографической канвы, основное внимание уделяя декоративно-монументальным исканиям художника дореволюционной поры, кузнецовской сценографии и обширному циклу его празднично-красочных натюрмортов. Анализируя его уничтоженную фреску в летнем приделе Саратовской церкви Казанской Божьей Матери, майоликовые панно и эскизы росписей в крымском имении Я. Жуковского Новый Кучук-Кой, а также эскизы панно для Казанского вокзала в Москве, О.С. Давыдова справедливо отмечает стремление мастера «внести монументальное начало в станковую живопись».

Это было в крови у времени. И надо заметить, что в картинной плоскости это начало в ту пору смотрелось куда органичнее, чем в стенописи. А потому удивляет её сожаление о том, что «Кузнецову больше не пришлось работать над церковными росписями». Начиная с XVIII столетия, ничего хорошего из этого не получалось. Нового Рублёва или Дионисия и не могло появиться при утрате средневекового соборного мироощущения. Рост индивидуализма неизбежно приводил в этой сфере к невольной фальши, чего не избежали В. Васнецов, М. Нестеров и многие иные. И даже у Петрова-Водкина монументализм станковых его полотен убедительнее церковных росписей. А великие мексиканские мастера XX века наметили пути органичного внецерковного решения подобной задачи.

Декоративные достоинства лучших натюрмортов Павла Кузнецова неоспоримы, бесспорно и то, что именно это делает их символом расцветающей жизни. Можно привести немало блистательных произведений данного жанра во всём творчестве художника. И в книге Давыдовой репродуцированы некоторые из них. Настороженность вызывают лишь масштабные натюрмортно-пейзажные панно последнего десятилетия его творчества, хранящиеся в московском частном музее «Арбат-Престиж». Несмотря на солидную экспертизу и происхождение из близких мастеру источников, сомнительна их принадлежность творческому наследию П.В. Кузнецова. Нужна дополнительная проверка, включая технологические исследования. И каковы бы ни оказались её последствия, они будут полезными: и отрицательный результат тоже результат положительный, ибо служит истине.

Четвёртая глава («По страницам графики») охватывает графическое наследие художника — от карандашного его автопортрета 1900 года до динамичных рисунков 1920—1930-х годов индустриальной или колхозной тематики. Здесь и символистские рисунки для журнала «Золотое руно», бывшего печатным органом русского символизма второй половины 1900-х годов, и иллюстрации к гумилёвской сказке «Дитя Аллаха», опубликованной в журнале «Аполлон» (1917, № 6-7), и серии автолитографий для альбомов «Туркестан» и «Горная Бухара» (обе 1923 года). Автор убедительно обосновывает самоценность кузнецовской графики и её высокие художественные достоинства.

Очень важна в книге Ольги Давыдовой пятая глава («Кочевья души»), возвращающая читателя к исканиям художника 1910-х годов, к полотнам его степного и среднеазиатского циклов, которые воспринимаются вершиной всего кузнецовского творчества.

В полотнах кузнецовской степной сюиты критики увидели преодоление им символистской мистики периода выставок «Голубой Розы», «Венка», «Золотого Руна». Однако и в них легко обнаружить более опосредованную, но устойчивую связь с поэзией русского символизма 1900-х годов: «Застывший зной. Устал верблюды. / Пески. Извивы жёлтых линий. / Миражи бледные встают — / Галлюцинации пустыни». Строки Максимилиана Волошина написаны за десять лет до появления заволжских «галлюцинаций» художника. А будто уже готовая программа его пантеистической лирики 1910-х годов.

«Кто достиг увидеть это фантастическое степное небо, тот опередил жизнь на десятки тысяч лет», — утверждал Павел Кузнецов. Как у древних фрескистов, и у него живописно активна вся поверхность холста, излучающая нежные цветовые волны. Светозарная голубизна холмов — «из тела земли исходящее сияние» — требует ассоциативно-образного восприятия. Свечение земли поэтически преобразует видимое, придавая ему ощущение безбрежности, бесконечности, космичности. А замедленность ритмизованных движений слегка удлинённых фигур придаёт почти ритуальную значимость обыденным трудам и заботам. Так совершается художественное преобразование бытового в бытийное.

Бесхитростная примитивность повседневного обихода кочевников, мудрое приятие жизни, содержательная наполненность их отшлифованных веками поз, жестов, движений воплощает собой в кузнецовских живописных утопиях мир внутренней гармонии, бестревожного покоя,

противопоставляемый нервной суетности городской цивилизации. В них нет ещё налёта азиатской экзотики, которая появится в рафинированных работах «бухарского» цикла. Картины степной сюиты нельзя назвать ориенталистскими: они не о Востоке только, а о Человеке на планете Земля.

Эти же черты сохраняются в лучших работах Кузнецова советского периода, в тех из них, где он оставался верен себе и не «наступал на горло собственной песне», где новые сюжеты осваивались им в русле уже сложившейся собственной стилистики. Им посвящена автором шестая глава («Новые ритмы»). В лучших кузнецовских полотнах послереволюционной поры не было торопливо-угодливого подстраивания под заданную производственную тематику, спекуляции на «выигрышных» мотивах, а было честное осмысление меняющейся реальности, постижение таящихся в ней образных возможностей.

Не протокольная фиксация подробностей и деталей, а сотворение нового живописного мира, рождённого эпохой. Не случайно его картины не устраивали «неистовых ревнителей» истинно революционного искусства, чутко улавливающих известную отрешённость Кузнецова от агитационно-злободневных задач. Их обличительные и подстёгивающие окрики в прессе мешали творческой работе мастера.

Конечно, далеко не всё одинаково получалось него. Естественно, что мотивы пейзажно-жанровые — «Крестьянки», «Отдых пастухов», «Сбор винограда», «Мост через реку Зангу», «Чайные плантации. Чаква» или же «горящие, как нежное пламя», поющие красками в воздушном пространстве букеты, как и лучшие портреты той поры — Е. Бебутовой, А. Матвеева, А. Замкова — удавались ему лучше, нежели индустриальные мотивы. Но в случае удачи мощные металлические конструкции, словно бы естественно впаивались в пейзаж, становясь неотъемлемой его частью. Таковы картины строящегося железнодорожного моста через Волгу у Саратова. Вспоминаются строки Давида Самойлова: «Стройный мост из железа ажурного, / Застеклённый осколками неба лазурного. / Попробуй вынь его / Из неба синего — / Станет голо и пусто. / Это и есть искусство».

Уже в статье о раннем творчестве художника Василий Милиоти пронизательно определил сущность его творческой установки: «Проникнуться природой, чтобы, импрессионистически используя её, выявить через неё мироздание — вот задача Кузнецова». И надо сказать, что до конца своих дней мастер оставался верен своей задаче. Изображая людей и животных, деревья и скалы, плоды и цветы, высотные здания Москвы и пляжи Рижского взморья, он представлял их как значимую частицу универсума. Такова была философия жизни этого художника, материализовавшаяся в его светозарной живописи.

Кузнецовские картины и этюды последних десятилетий творчества отмечены особой притягательностью колористических находок: светозарностью мягко мерцающего и вибрирующего цвета, особой деликатностью нежных касаний кисти к холсту или картону, «спетостью» и органической цельностью общего строя, ненатурно рождённого, а не организованного. Преодолевая нарочитую символизацию, свойственную своим ранним полотнам, мастер до конца жизни сохранял всегдашнее стремление подняться над визуальной данностью конкретного мотива. Не случайно пленэрные завоевания позднего Павла Кузнецова получили уже в 1960-е годы восторженную оценку талантливых живописцев и подлинных знатоков живописного искусства.

Но думается, что настоящее осмысление кузнецовского творчества этой поры ещё впереди. И сколько мне известно, О. Давыдова проявляет интерес к этой благородной и перспективной задаче. Не случайно на внутренней стороне обложки она приводит высказывание жены Павла Кузнецова, тоже талантливого живописца, Елены Михайловны Бебутовой: «... в его искусстве было то бельканто, которым итальянцы определяли хорошее пение. Кузнецов не писал, а воспевал природу, страстно её любя, и его голубые фонтаны, вёсны, цветение, рассветы были присущи его индивидуальности и очаровывали публику».

Последняя одностраничная глава её книги («В пространстве П.В. Кузнецова») по сути является кратким эпилогом, подводящим итог размышлениям автора, посылно пытающегося расширить пространство восприятия и понимания его искусства. И это в значительной мере удалось. Уверен, что прочтут её с удовольствием и пользой даже и те, кто достаточно осведомлён в проблематике отечественной живописи ушедшего столетия. К числу достоинств этого издания следует отнести продуманный дизайн, нестандартный выбор репродуцируемых произведений и хорошее качество печати.

А вот недостатки здесь не всегда являются продолжением достоинств. Молодой автор стремится художественности собственного повествования, и в целом это удаётся ему. Но случаются срывы в откровенный канцелярит: «В художественной жизни страны 1920-х преобладают **динамичные ритмы веры в строительство новой жизни**» (С. 86). Или так: «1940—1950-е годы — сложное время для художника. **Политика умалчивания, игнорирования его творчества занимает преобладающие позиции со стороны официальных властей**» (С. 88). Звучит как дурной перевод с иностранного.

На той же странице ещё один довольно странный оборот. После указания на псевдопатриотические выпады, омрачавшие душевное состояние художника, следует фраза, требующая смысловой расшифровки: «Тем более что художник никогда не стремился покинуть пространство, которое наделило его художественные образы спокойной лирикой северной души». А строкой ниже о том, что даже в конце 1940-х «мысли об эмиграции у него не было».

С чего б это душа его вдруг стала северной? Рождён он в Саратове, а мотивы предпочитал за редким исключением преимущественно южные: Крым, Средняя Азия, Кавказ. Возможно, автору стоило бы объяснить, что у него лично ассоциируется с особенным лиризмом «северной души». Читать же мысли даже такого простодушно-мудрого человека, как Павел Кузнецов, увы, не так просто, а вот о том, что у нормального советского человека той поры никаких иллюзий о возможности свободной эмиграции не возникало, могу засвидетельствовать достаточно ответственно. Даже подростки хорошо знали, чем обернётся подобная грёза. Это наивная оговорка представителя поколения, не ощутившего собственной кожей целительный ультрафиолет «солнечной» сталинской эпохи.

Встречаются в тексте и сомнительные красоты: «Музыка сердца в зеркальном коридоре живописи...» (С. 91) — это характеристика внутреннего строя произведений художника. Есть и оговорки или опечатки, легко устранимые редактурой. Скажем, в 1887 году только возникла идея организации Саратовского общества любителей изящных искусств, но только в марте 1889 первое его заседание, а в апреле первая выставка, организованная им. Или, например, утверждение автора, что В. Коновалов «не мог вселить в мальчика понимание лирической природы образа» (С. 9). Мы слишком мало знаем об этом художнике, чтобы судить с такой уверенностью.

Ошибка с дарственной надписью фотографии С. Кусевицкого, в действительности адресованной П. Кузнецову, а вовсе не С.Г. Дурылину, который в 1916 году (С. 25), вероятно, ещё не родился, явно на совести редактирующих: автор с Дурылиным лично знаком. В списке литературы неверно указан год публикации статьи Абрама Эфроса о П. Кузнецове. В 1907 журнала «Аполлон» ещё не было, что автору известно: на странице 75 указаны годы его издания, начиная с 1909-го. Это обычная опечатка.

Но все эти досадные шероховатости не меняют общего благоприятного впечатления от интересно написанной и достойно изданной книги, посвящённой гениально одарённому живописцу, одному из плеяды великих мастеров, чьё искусство прославил бывший местом их рождения Саратов.

«Вне течений».**Рецензия на книгу В.Н. Нестерова****«Балетмейстер Михаил Фокин. Поиски и тенденции» ****** Саратов: Наука, 2009 // Волга-XXI век. 2011. № 9-10.**

Полной неожиданностью стало издание в Саратове книги о выдающемся хореографе Михаиле Фокине. Литература, посвящённая его деятельности необозрима, но специального монографического исследования до сих пор не появлялось. Ликвидировать пробел взялся руководитель балетной труппы Саратовского оперного театра Валерий Нестеров. Его книга менее всего биографична, а целиком сосредоточена на высоких достижениях хореографа наиболее продуктивной поры его творчества. Читается она с интересом. Но занимательность её держится не обилием житейских подробностей, а продуманной логикой повествования и напряжением аналитической мысли исследователя.

Его внимание сосредоточено в основном на становлении и особенностях танцевальной поэтики М. Фокина, сумевшего существенно поколебать омертвевшие хореографические традиции, на попытках определить место одержимого новаторством мастера в истории балета. Задача, которую он взялся решать, таит специфические сложности, связанные с особенностями предмета исследования — театральной жизни минувшей эпохи: целостно увидеть спектакль той давней поры сейчас невозможно.

На рубеже 1920—30-х годов известный критик В.А. Никольский, отбывающий административную ссылку в Саратове, утверждал: «Писателю об искусстве, а тем более его историку, поневоле приходится печаловаться на горестную судьбу сценических творений: потрясать зрителей, вызывать восторги, разрастаться до подлинных культурных событий и, тем не менее, почти бесследно исчезать сами по себе как творческие достижения. В то время как памятники литературы, музыки, пластических искусств легко становятся объектами всяческих научных изысканий, что остается историку от величайших сценических творений прошлого? Вырезки из газет, устные и печатные воспоминания современников, фотографические отпечатки, с мертвящей точностью запечатлевающие механизм постановки, бессовестно подчеркивая при этом всю нереальность сцены, её грим, бутафорию, грубость декораций. Иногда доходят, правда, эскизы декораций и костюмов — быть может, яркие, но всё же лишь обрывки бесследно исчезнувшего целого, только намеки и стенограммы, по которым неочевидцу никогда не удастся воскресить всего очарования действительности».

В справедливости этих слов трудно не согласиться. Любые спектакли, поставленные до возможности их фиксации на киноплёнку и звукозаписи, — «рассеянные перья от улетевшей птицы», красочной птицы, канувшей в Лету театральной постановки. Отсюда столь обильное цитирование. В таких исследованиях это единственный способ передать впечатления зрителей, рецензентов и, учитывая субъективность восприятия, невольные искажения памяти, хоть как-то продемонстрировать изучаемый материал. Благо, он оказался в сфере пристального внимания ярких музыкальных, театральных, художественных критиков и глубоких исследователей культуры «Серебряного века».

Не случайно автор отмечает активное вовлечение сценографии в сферу балетной режиссуры. Уже в ранних статьях о театре Александр Бенуа выдвинул ряд требований к декорациям, которые «способствуют становлению нового, свойственного уже XX веку, понимания спектакля как целост-

ного художественного организма». Он отстаивал то чувство ансамблевости во взаимодействии музыки, живописи и хореографии, которое назовёт мечтой о «создании красивых целостностей». Он прямо говорит о своей роли и заслугах других мирискусников: «Мы помогли создать основные штрихи танца и всю постановку балета в целом». Хореографические идеи и находки Фокина подпитывались ими. Точнее сказать, рождалось встречное движение музыки, живописи и танца.

Декорации балетных спектаклей органично сливались с основным действием и звучанием музыки, рождая удивительное чувство художественной правды. Особенно важна была роль костюма. Не только при обозначении исторических реалий или характера героя: в них намечались и образные ходы танца и тем оказывалось влияние на весь стиль спектакля. Нередко сценография, активизируя роль танцовщиков, сохраняя за ними право на импровизацию, давала новаторский импульс хореографу. Эти художники с их широкой эрудицией и изощрённым вкусом принимали живейшее участие в обсуждении деталей постановки. У каждого собственное видение образа базировалось на глубоком изучении множества исторических источников изображаемой эпохи.

Приверженность стилизации — творчески-компилятивному методу — предполагала введение во внутреннюю ткань образа отстоявшихся элементов стиля различных стран и эпох. Они стремились раскрытию тех или иных историко-культурных явлений как бы в самих формах этих явлений, а точнее в нарочитой концентрации их сущностных форм. Но их верность эпохе в театральных постановках — это скорее, по их терминологии «эпошность»: она была далека от мелочного буквализма. Оформление игрового пространства отличалось у них свежестью и убедительностью образного восприятия.

Нестеров чётко прослеживает факторы, обусловившие хореографическое новаторство Фокина, выявляет своеобразие его художественного мышления, пристально рассматривает его деятельность в знаменитых «Русских сезонах». Уже во «Введении» он обозначил направленность исследовательских принципов: «Нельзя составить верное представление о творчестве хореографа, если рассматривать танец в отрыве от музыки, её танцевального образа и хореографии». Здесь же автор характеризовал мемуарные, критические и научные источники, явное предпочтение отдавая по-настоящему профессиональным историкам балета, глубоко осмыслившим новаторство фокинских хореографических идей. Уважительно его отношение и к рецензентам, которым возрастной консерватизм или избыточная приверженность традиции мешала оценить переосмысление Фокиным самой природы танцевального искусства, открывающее новую эру классического балета. Ибо, критикуя новации, они отмечали его безусловную одарённость и мастерство.

Уже в первой главе монографии он предстаёт носителем нового художественного мироощущения, для которого «очеловечивание» балетных ролей, активизация роли танцовщиков, их право на импровизацию становится антитезой омертвевших традиций классического балета, противоядием рутины и косности. Он смело отвергал то, что вчера ещё казалось незыблемым, предлагая свои экспериментальные сочинения, не вписывающиеся в существующие тогда балетные стереотипы». Автор говорит о специфически хореографическом сюжетостроении балетов Фокина, который «стремился придать балетному спектаклю пластическую связанность эпизодов». Танцовщики, пожалуй, ещё в большей мере, нежели иные актёры, сами становятся материалом своего искусства. И надо суметь неожиданной и острой выразительностью их поз и движений обозначить и развитие общего сценического действия, и наглядно выявить «поэзию роли» каждого из них.

Творческий метод Фокина рассматривается в контексте художественных исканий эпохи, когда обострённое внимание к выявлению специфических средств выразительности каждого из искусств парадоксальным образом раскрывалось в тяготении к их синтезу. Чудо, сотворённое совместными усилиями композитора, художника-постановщика, исполнителей и балетмейстера, ничуть не затмевало эстетическую самоценность находок каждого из них. Утверждение, что «Фокин окончательно превратил балетный театр в музыкальный» ничуть не противоречит оригинальности его

собственно хореографических поисков. Закономерен и вывод о том, что эксперименты Фокина способствовали становлению по-настоящему профессиональной балетной критики.

В главе второй делается попытка раскрыть особенности творческого метода балетмейстера, выявить неповторимость его художественной природы, сделавшей его «хореографом новой формации», «хореографом вне направлений» и вместе с тем необычайно чутким к новейшим достижениям музыки и сценографии. Широта кругозора, стремление в любом балетном спектакле к синтезу искусств никак не отменяет того, что постановки с его участием — «прежде всего это театр хореографа», театр высокой пластической культуры, но весьма далёкий от красоты, заповеданной вековой балетной традицией, допускающий интуитивные решения балетмейстера и импровизации танцовщиков.

Последняя глава посвящена этапным работам Фокина в «Русских сезонах» С. Дягилева. Она условно разбита на три цикла балетов: романтический, восточный и национальный. Деление это отражает только тематические отличия, а не принципы хореографических подходов. Конечно же, каждый из циклов обладает спецификой, диктуемой характером мотивов. Фокин стартовал в 1909 постановками из двух первых циклов: «Павильоном Армиды» Н. Черепнина и «Половецкими плясками» из оперы А. Бородина «Князь Игорь», и обе они прошли в Париже с огромным успехом. В своей мемуарной книге главу о постановке «Павильона Армиды» Фокин не случайно назвал «Рождение нового балета». По словам Бенуа «Париж, чуткий ко всему подлинному», хорошо принял эти постановки. А сам он «чувствовал с первых дней, что русские варвары, скифы привезли на генеральный экзамен в столицу мира то, что есть лучшего в искусстве в данный момент на свете».

Деятельность «Мира искусства», которая воспринимались однозначно западной, в действительности была формой буржуазно-активистского национализма. Энергичное освоение европейской культуры имело целью преодоление провинциальной ограниченности ради последующей экспансии отечественного искусства, направленной на завоевание мирового художественного рынка. Дягилевская антреприза, покорившая Париж и другие зарубежные столицы, наглядно выявила это. Наряду с европейского характера постановками ею были показаны не только спектакли, окрашенные восточной экзотикой, но и глубоко национальные по своему духу. Именно Бенуа, столь гордящийся своей «космополитической проповедью», ставил вместе с Фокиным и Стравинским балет «Петрушка» с подчёркнуто русской тематикой и стилистикой. В статье об этом спектакле, он сетовал, на то что «русское общественное мнение такая страшная смесь самого передового и самого провинциального, самого патриотического и самого недоверчивого ко всему родному». Парижские победы мирискусников утвердили их приоритет и на родине.

Нестеров рассматривает фокинские постановки «Сезонов», подробно останавливаясь на каждой из них. Целью этой обширной главы стали попытки показать «оригинальность хореографического почерка Фокина-балетмейстера», подчеркнуть его стремление сделать танец «естественной речью балетного артиста, выражением его духовной сути», выявить образное зерно роли, тяготение к более глубокому «раскрытию сценического образа в танце», к продуманной ансамблевой полифонии массовых сцен. При внимательном чтении книги В. Нестерова начинает казаться, что она выиграла бы от перекомпоновки. Третья глава, где освещены достижения Фокина-балетмейстера, могла бы предшествовать второй, где постулированы (ещё до вдумчивого рассмотрения художественной практики мастера) основные особенности его творческого мышления. Это избавило бы текст от невольных полуповторов, хотя и обогащающих его смысловыми оттенками, но размывающих конструктивность общего повествования.

То же самое можно сказать и о Заключении: другими словами повторено то, что было прокламировано уже во Введении: «Фокин достоин, чтобы о нём говорить с восхищением, так как с его именем связано переосмысление природы хореографического искусства, углубившее сценическую культуру русского балета». Это естественнее читалось бы среди выводов, итожащих текст. Именно после рассмотрения конкретных фокинских постановок становится очевидным, что этот

балетмейстер не только шёл за музыкой, сочиняя хореографию, но и упорно стремился превратить балет в музыкальную драму.

Со страниц монографии фигура Фокина смотрится как героическая и трагическая. Его одиночество, человеческое и творческое, предопределено не только неуступчивым нравом одного из самых внутренне свободных людей, но и характером его хореографического мышления, безусловно своевременного, но вместе с тем опережающего сложившиеся пристрастия и вкусы. Не случайно же свои воспоминания он назвал «Против течения». Книга В. Нестерова заставляет задуматься о многом. Прежде всего, о действительной роли таких сподвижников Дягилева, как Бенуа, Бакст, Фокин. Меня давно занимала мысль: что было бы, если б балетмейстером «Весны священной» Стравинского остался Фокин, а не воспитанный им же В. Нижинский? Не оказалось ли бы участие Фокина в этой безудержно дерзкой постановке не менее смелым, но ещё более хореографически разработанным и обоснованным? Но сослагательное наклонение и в истории культуры тоже не вполне корректно.

Думается, что монографию В.Н. Нестерова, изданную тиражом 300 экземпляров в авторской редакции и без участия опытного корректора, надо бы расширить за счёт биографического материала и переиздать, увеличив тираж, используя современные полиграфические возможности в воспроизведении существенно обогащённого изобразительного материала. Тогда она стала бы ещё интереснее широкому читателю.

**«К.С. Петров-Водкин в контексте
художественных традиций 1920—1930-х годов».
Рецензия на книгу Е.В. Грибоносковой-Гребневой
«Творчество К.С. Петрова-Водкина
и Западноевропейские реализмы 1920—1930-х годов» ***

* М., 2010 // Искусствознание. М., 2011. № 3-4.

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин выступил как мастер, художественные идеи и образный язык которого поражали ошеломляющей новизной. Естественная связь с предшествующим поколением русских живописцев казалась вызывающе прерванной, а логика творческой преемственности необъяснимой. Многие и не заметили поначалу глубокой традиционности его художественной культуры. Заветы мастеров, весьма отдалённых во времени оказались ближе всего его творческим поискам. Обвиняемый в незнании родства, именуемый ниспровергателем традиций он был выпестован на живописных открытиях, которые, пройдя искус веков, стали поистине классическими.

Художник аккумулировал высочайшие достижения европейской живописи: от Византии через ренессансную Италию к Франции (от Пуссена и Энгра до Гогена, Пюви де Шаванна, Мориса Денни). Горячее увлечение Джованни Беллини и Леонардо да Винчи «наслоилось» на глубокую национальную традицию — искусство Венецианова, Александра Иванова, Серова, Врубеля, Борисова-Мусатова. Влияние же древнерусской иконописи и фрески пропущено сквозь призму Матисса.

Вдумчивое изучение художественных решений больших мастеров прошлого обогатило его изобразительный язык, но синтезируя заимствованные элементы, он не повторяет предшественников, а следует принципам их искусства. В горниле его самобытного дарования они дали органичный

сплав ещё неведомого качества. Не случайно Петров-Водкин воспринимается как «архаист-новатор», глубоко укорененный в традиции, ставшей для него «не тормозом, а трамплином».

Я писал это давно и не изменил своего восприятия искусства мастера. В нём не было особой новизны: о многослойности его персональной стилистики зрелой поры задумывались всегда, так же, как и о смысловой многозначности его картин. Этот живописец особенно интересен тем, что в зрелых его полотнах ощутима реальная, конкретно-чувственная основа выработанной им художественной философии, рождённой не чисто «головным» усилием, а вполне осязаемыми визуальными впечатлениями, существенно трансформированными в его полотнах.

Исторически осмысление искусства К.С. Петрова-Водкина шло вполне закономерно — от талантливой критической эссеистики к научному искусствоведению. Но с середины 1930-х творчество этого мастера замалчивалось. И когда после тридцатилетнего перерыва началось его воскрешение, появились варианты расширенных альбомных статей биографического характера с элементами научной критики, отчасти нацеленной и на сегодняшний день тогдашнего искусства. Творческий путь художника рассматривался достаточно обобщённо, и только в последние десятилетия наметился сугубо концептуальный подход к отдельным этапам или проблемам его творчества.

Стало понятным, что его наследие ожидает уточняющей переоценки истоков творчества, исторической последовательности испытываемых им влияний, что, кроме описания разнообразной деятельности художника, необходимо более пристальное внимание к этапам внутренней его биографии. Ибо не только более поздние из них предопределены предшествующими, но ранние нельзя по-настоящему оценить без учёта последующей эволюции мастера, проясняющей основную направленность его пути.

Назрела и серьёзная, глубоко обоснованная коррекция наших представлений об искусстве мастера поздней поры, потребность рассмотреть его в более широком художественном контексте современного ему европейского искусства, и показать многообразные связи и переклички с художниками его эпохи. Ибо такой контекст делает возможным верное определение места и значения его художественного наследия.

Именно эта идея глубинной приобщённости русского живописца к общеевропейскому художественному процессу пронизывает всю внутреннюю логику недавно изданной книги Елены Грибоносовой-Гребневой «Творчество К.С. Петрова-Водкина и западноевропейские „реализмы“ 1920—1930-х», напечатанной московским издательством «Галарт» в 2010-м году. Сам выбор ракурса исследования — свидетельство не только большой эрудиции автора, но и свидетельство незаурядной научной хватки.

Созданная на основе кандидатской диссертации, она отличается выраженной концептуальностью подхода. Проблемы соотнесённости творчества Петрова-Водкина с искусством ряда его зарубежных коллег, отчасти уже затрагивались рядом исследователей творческого наследия живописца: Д. Сарабьяновым, Ю. Русаковым, Л. Мочаловым, Н. Адаскиной, А. Морозовым, С. Даниэлем, Р. Гутиной и рядом других. Развитие и углублённое обоснование их догадок и предположений в этой концептуально насыщенной и аргументированной книге. Научные ориентиры автора обозначены достаточно определённо. Это не означает, однако, абсолютного согласия буквально со всеми посылками каждого из перечисленных исследователей.

«Историк искусства занят подобиями — помнит он об этом или нет» (Борис Бернштейн). Не только подобиями художественных образов своим природным или же социальным прообразами, но также подобиями методов восприятия мастерами самой реальности, способов её воссоздания, их персональной стилистики. Расширение современного художнику европейского контекста не случайно встало на повестку дня в последние годы. Глобальные культурно-интеграционные процессы до самого недавнего времени не так резко бросались в глаза, как сейчас.

Относительная изолированность советского искусства от западного не давала возможности с достаточной полнотой представить эволюцию творчества большинства европейских художников XX столетия, которые не числились в СССР прогрессивными. И вполне естественно, что выявление сущностных связей искусства советских живописцев (в частности и Петрова-Водкина) с творчеством таких авторов было затруднено обстоятельствами эпохи. Преодоление былой зашоренности позволило увидеть творчество мастера не только в его истоках, но и во всех изменениях во времени. И в этом оправданность поднятых в книге проблем, которые впервые с такой определённой поставлены её автором.

Судя по автореферату диссертации с идентичным названием, структура книги Е.В. Грибоносой-Гребневой в основном построена на её основе. Уже в кратком введении с подзаголовком «Между соцреализмом и соцмодернизмом?» автор не только выявляет причины заметной обособленности тематических полотен Петрова-Водкина, всегда стремящегося доискиваться до сути вещей, среди характерных картин мастеров набирающего силу соцреализма. По мотивам своих работ он, казалось, был близок к идеям культивированного героического реализма тех лет, но совершенно не укладывался в стилистические его стандарты. Его живописная лексика была всё-таки существенно иной.

При внешней «советскости» тематики полотна Петрова-Водкина не случайно воспринимались несколько чужеродными основному потоку живописи тех лет. «Его творчество «никогда не было натуралистично, не отличалось партийностью, всегда оставалось индивидуально в хорошем смысле этого слова, предельно чуждо плакатного романтического героизма и казённо понятого оптимизма. Не случайно художника так часто критиковали в 1930-е годы за недостаток жизненной правдивости, „анемичность“ персонажей его картин и т.п.», — утверждает исследовательница.

Попытки этого мастера «вступить в творческий диалог с искусством социалистического реализма» оказались не слишком продуктивными. Между тем в образном строе его полотен 1930-х годов отчётливо видны стилистические и семантические изменения сравнительно с исканиями раннего периода, и направленность его эволюции невозможно объяснить, оставаясь лишь в пределах отечественного искусства.

Полотна Петрова-Водкина получают в эту пору несколько иную «внутреннюю тематику», отличную от работ прежних лет, меняется и характер их визуально-пространственных решений. Это заставляет предположить воздействие надличных стилеобразующих тенденций, рождающих близкие типологические признаки в искусстве мастеров различных стран одной эпохи, задуматься о том, как синхронно проявляет себя в разных краях общая «душа времени».

Следует, вероятно, оговориться, что когда речь идёт о европейских «реализмах» двадцатого столетия, Грибоносова-Гребнева, как и другие авторы, употребляющие этот термин, не случайно берут его в кавычки. Ибо подразумевается вовсе не реализм, характерный для искусства середины XIX века, а фигуративная живопись поставангардного периода, то есть, по слову А. Якимовича, «реализмы в условном наклонении». Впрочем, этот автор и соцреализм относит именно к подобной категории реализмов. Ибо речь идёт о произведениях существенно модернизированной классики, точнее сказать, неоклассики 1920—1930-х годов, а иногда и слишком явной «авангардной игры в классику».

Разобраться в сложнейших историко-культурных связях любой эпохи, конечно же, нелегко. «В ряду европейских „реализмов“ первой трети двадцатого столетия „метафизическая живопись“ занимает одну из центральных позиций», — так автор монографии начинает её первую главу. Наиболее впечатляющую и концептуально значимую её главу. Это утверждение едва ли возможно оспорить. Именно в заданном ракурсе исследования открываются возможности широкого сопоставительного анализа.

Погружаясь в исследуемый материал, Грибоносова-Гребнева внимательна к малейшим возможностям отметить стилевые переключки русского мастера с его европейскими коллегами. Много-

образии и значимость фактографических сопоставлений характеризует её исследовательскую манеру. Сравнивая позднее творчество Петрова-Водкина с его итальянскими современниками, пытаюсь понять логику его отношения к их творчеству, показать и стилистические переклички, и переклички мотивов как формально-композиционных, так и содержательно-сюжетных, Е. Грибоносова-Гребнева ведёт сопоставительный анализ творчества русского художника и работ мастеров «метафизического реализма» не только на уровне эмоционально-образного восприятия, но и серьёзного интеллектуального их осмысления. Ни один из выдвигаемых тезисов она не оставляет без достаточной, а иногда избыточной аргументации.

Кажущийся поначалу несколько произвольным отбор работ европейских живописцев, сопоставляемых с полотнами Петрова-Водкина, при более пристальном их рассмотрении оказывается внутренне обоснованным. Заданный автором угол зрения и подкрепляет убедительность приводимых сопоставлений. Осязаемо-наглядной делают авторскую идею полотна известных европейских мастеров, репродуцируемые параллельно с воспроизведенными в книге работами Петрова-Водкина. Очевиднее становится их воздействие, известная коррекция его искусства под влиянием этих сил, а, быть может, их перекличка со стилистикой современного им русского живописца.

Отчётливее выявляется зависимость исканий художников разных стран от общих стилевых веяний своей эпохи, а не только от освоенных ими традиций. Такие признаки стадийной близости и известного типологического родства отмечены на всех этапах истории мирового искусства. В отзывчивости и внимании Петрова-Водкина к чужому творческому опыту сомневаться не приходится, но говорить в данном случае следует о самобытном восприятии им общих стилевых тенденций. Поэтому так подкупает обострённый интерес автора не только к общим стилевым устремлениям эпохи, но и особое внимание к индивидуальному преломлению их своеобразия в творчестве исследуемого художника.

Внимательный зритель обратит внимание на странновато-отчуждённое состояние длящегося пребывания в известной отрешённости, роднящее полотна Петрова-Водкина 1920—1930-х годов с «метафизической живописью» ряда итальянских мастеров той поры. Какую-то бросающуюся в глаза заторможенность или оцепенелость, несмотря на остроту ракурса и динамику композиционных ходов. Своего рода ирреальное «парение» в пространстве, словно пребывающих в вечности персонажей и предметов, их кажущаяся потусторонность. Не случайно автор цитирует очень точное замечание Льва Мочалова: «На земные вещи художник смотрит как бы по возвращении из космоса. Он остро переживает радость встречи с ними, ощущая пронзительную чёткость их форм, и вместе с тем эти вещи живут ещё для него в каких-то „внеземных“ координатах...»

Действительно нельзя понять отчётливой перемены в образном строе таких полотен, как и направленность творческой эволюции художника на основе только стилистического анализа без осознания существенно меняющейся семантики его искусства. Е. Грибоносова-Гребнева сочувственно цитирует глубокое рассуждение Дмитрия Сарабьянова, высветившего в ёмкой характеристике содержательный смысл напряжённых исканий мастера: «Он ищет формулы века, <...> проникает сквозь сегодняшнее, чтобы познать всеобщее. Поэтому образы Петрова-Водкина — при всей их современности — содержат предчувствие или погружены в воспоминания, которые также таят предчувствия. Поэтому он соединяет эпохи, не считаясь с реальным течением времени». И впрямь: содержательный смысл его полотен выходит далеко за пределы изображаемого им минутного эпизода.

Надо вообще отметить исключительно корректный и уважительный тон автора монографии, рассматривающего тексты предшественников без полемических излишеств. Высоко оценивая их вклад в методологию художественного анализа произведений живописца, охотно приводит важные для их понимания оговорки и отсылки, хоть как-то подкрепляющие основную концепцию своей книги. Не во всём соглашаясь с ними, полемику ведёт позитивно: твёрдо отстаивая своё без

огольного отрицания чужого. Скорее стремясь объединить и подытожить все их догадки, касающиеся поставленной проблемы. Подкупает степень обоснованной убеждённости исследователя, а отсюда и убедительности этого плотного, концептуально насыщенного текста.

Хочется сделать, однако, важную, на мой взгляд, оговорку: так ли уж неправы те, кто утверждает пожизненность водкинского символизма? Речь вовсе не о символизме голуборозовского толка. Мастер и в ту пору стоял особняком в кругу своих ближайших друзей: ранний его символизм выросал вовсе не на основе преодоленного импрессионизма — в этом Грибоносова-Гребнева абсолютно права. Но разве нельзя рассматривать «метафизическую живопись» — постфутуристическую (в Италии) да и поставангардную вообще — как новую и весьма своеобразную модификацию символизма. Чему абсолютно не препятствует тот «принципиальный традиционализм» с опорой на классическую культуру античности и Ренессанса, сближающий их с Петровым-Водкиным, которую она справедливо отмечает у «метафизиков». Ведь если существуют разнообразные «реализмы», то не так уж трудно вообразить и «символизмы» самого разного толка. Действительный статус терминов «реализм» и «символизм» однозначно определить не так уж легко.

Во второй главе своей книги «К.С. Петров-Водкин в свете неоклассических и экспрессионистских тенденций» Е. Грибоносова-Гребнева с завидной последовательностью умножает примеры и аргументы, подтверждающие чуткость русского живописца на стилевые поветрия, выявляющие общие типологические признаки искусства 1920—1930-х годов. Это тоже достаточно подробный и обоснованный сопоставительный ряд произведений европейских мастеров с полотнами Петрова-Водкина, обогащающий и уточняющий место его искусства в художественном сознании эпохи. Естественно, что сходные мотивы и стилистические черты обретают различное звучание в разных культурных контекстах. Но в попытках акцентировать сближающие их моменты открываются новые содержательные перспективы — порой неожиданные, но интересные.

Такие сближения и сравнения обнаруживают неоднозначность «текстов» картин Петрова-Водкина, наличие в них нескольких смысловых слоёв: в различных контекстах его произведения открываются по-разному. Семантический и формально-структурный сопоставительный анализ помогает довольно многое по-новому увидеть и осознать в позднем творчестве мастера, поднимая изучение его богатейшего наследия на более высокий интерпретационный уровень. И на такой богатейшей источниковой базе теоретизирование автора выглядит вполне серьёзным и достаточно продуктивным. Этим и отличается настоящая наука об искусстве от различных модификаций художественной критики, говорящей о его настоящем или прошлом.

«Вирус теоретизирования» в работах искусствоведов последнего лет — тоже, очевидно, определённый симптом эпохи, тяготеющей к взвешенному и объективному осмыслению прошлого вне каких-либо привходящих обстоятельств или диктуемых конъюнктурой момента, оценок и выводов. Настаёт, кажется, пора окончательной демифологизации нашей науки. И можно только приветствовать сравнительно молодых учёных, в писаниях которых и метод исследования, и понятийный аппарат диктуются только спецификой самого материала. Таковой и должна быть практика по-настоящему научной интерпретации. Я читал эту книгу не без цеховой зависти к тому, что новое поколение искусствоведов сразу может так мыслить и так писать.

Это не значит, что буквально во всём соглашаешься с автором рецензируемой монографии. Есть положения (скорее исторического плана), требующие уточнения. Рассуждая о неослабевающим интересе Петрова-Водкина к французской новейшей живописи, исследовательница мотивирует это его сближением с «**выделявшимся своими французскими симпатиями объединением „Мир искусства“**». Даже «Мир искусства» второго призыва (1910-х годов), не говоря уже о дягилевском его периоде, нисколько не выделялся своими симпатиями к французской живописи на фоне других передовых художественных группировок тогдашней России. Скорее наоборот: именно приход в 1910-й год в это широкое объединение вчерашних голуборозовцев и мастеров «Бубнового валета», заметно усилило его французскую ориентацию.

Ещё одно замечание связано с тем, что нередко у искусствоведов, родившихся в послесталинскую эпоху, представление о ней лишено представления об эволюции сталинизма на протяжении разных его периодов. Петров-Водкин умер за десять лет до того, когда: **«слишком явное внимание к западному искусству могло стоить художнику доброго имени, профессионального положения, свободы и даже самой жизни»**. С середины 1930-х начались гонения на формализм (как западный, так и русский), а кампания борьбы с низкопоклонством перед Западом, с «безродным космополитизмом» развернулась уже в послевоенные годы — на рубеже 1940—1950-х. Это явление существенно иного порядка. А потому и толковать «антифранцузские» высказывания художника следует, видимо, иначе: скорее, как настойчивое акцентирование своей самобытности.

Надо сказать, что Грибоносова-Гребнева очень внимательна к высказываниям самого художника, как правило, очень глубоким и точным так же, как и к суждениям отечественных и зарубежных искусствоведов и критиков, ища в них опору своим идеям или обоснованно полемизируя с ними. Современный интерпретатор живописных «текстов», она учитывает и историю их восприятия своими предшественниками.

Весь текст этой концептуально насыщенной книги — это напористый монолог, побуждающий к нелёгкому размышлению. Словно опасаясь искажения стержневой идеи своего системного исследования, исследовательница настойчиво акцентирует её проблематичность, настойчиво демонстрирует параллельным сопоставлением соотносимых между собой мотивов у русского художника и его западных коллег. Поэтому при достаточно обобщённом и целостном взгляде на объект исследования появляется множество конкретизаций частного порядка. Так что путь к полноценному уразумению главной мысли, пронизывающей текст, не только обозначен и в общих чертах намечен, но и верно проложен, и прочно обоснован.

Казалось бы, этих двух глав достаточно для решения поставленной задачи. Но автор предлагает читателю ещё одну коротенькую главу, казалось бы, напрямую не связанную с ней: «К.С. Петров-Водкин и Вольфила: о некоторых эстетико-философских аспектах творчества художника». Участие мастера в заседаниях Вольной Философской Ассоциации не было случайным. Несколько доморощенный, но по-своему глубокий мыслитель, он всегда был озабочен не только проблемами человеческого бытия, но и жизнью мироздания, координатами времени и пространства, где оно протекает.

Автор цитирует рассуждение Андрея Белого из его статьи «Памяти Блока»: «Философ не тот, кто пишет кипы абстрактных философских книг, а тот, кто свою философию переживает во плоти». Думается это напрямую касается и Петрова-Водкина, который свои переживания отвлечённых философских идей воплощал в плоти своей живописи.

Специалистов, привыкших к относительно устойчивой терминологии, может смутить звучащее непривычно и странно определение Петрова-Водкина как «тонкого и глубокого реалиста-метафизика», данное автором на последней странице книги. Не уверен, что оно приживётся. В ходу сейчас идея так называемого «третьего пути» для обозначения настоящего и наиболее плодотворного советского искусства, развившего традиционное искусство, существенно обогащённое формальными завоеваниями авангарда. В первых рядах на этом пути находим и Петрова-Водкина.

«И не он ли — один из провозвестников и открывателей „третьего пути“? Он художник, стремившийся к синтезу. Не случайно при всех поразительных несходствах с классиками авангарда у него с ними столько общего! — И отход от эмпирики (динамическое смотрение, активность композиционных осей), и идеи русского космизма, и интерес к самому фактору пространства, соответственно напряжённый диалог глубинности и плоскостности, зрения и умозрения <...>. Право же, работы Петрова-Водкина не только выдерживают соседство с холстами Малевича, но и, по меньшей мере, существенно дополняют их», — писал Лев Мочалов.

Это одна тех книг, которые намечают важные проблемы науки об искусстве, открывают новые грани творческого наследия художника, делают некоторые, предположения или догадки предшественников надёжно обоснованными, заставляют заново оценить возможности сравнительного искусствознания, утверждая его методы как продуктивные в постижении существеннейших сторон творческого восприятия художников. Думается, что монография эта непременно получит широкий резонанс в научных кругах отечественного и зарубежного искусствознания, стимулируя подобный подход к изучению наследия и других мастеров этого периода.

«Живое творчество».

Рецензия на книгу Н.Л. Адаскиной «Любовь Попова» *

*** М., 2010 // Волга-XXI век. 2011. № 5-6.**

«Голоса русской нефигуративности, абстракции и беспредметного искусства 1911—1920 годов звучат совершенно уникально в концерте новаторского европейского искусства начала XX века», — это утверждение французского учёного Жан-Клода Маркадэ иным, быть может, покажется странным: привычнее мнения о национальной обезличенности такого художества, оперирующего набором экстерриториальных и общезначимых геометрических форм. Более пристальному взгляду (как и взгляду со стороны) национальное своеобразие и этого, казалось бы, совершенно отвлечённого от жизненной конкретики явления, представляется совершенно очевидным. И столь же очевидной для серьёзного исследователя является персональное стилистическое своеобразие любого из крупнейших мастеров раннего русского авангарда.

Условность самого этого достаточно широкого понятия «авангард» сознавалась уже и в ту раннюю пору, когда оно было на стадии своего зарождения и бурного формирования множества слишком уж различающихся модификаций, не только огульно отвергающих вековые традиции, но и ожесточённо сражающихся между собой. Надо согласиться с учёными, воспринимающими ранний русский художественный авангард как бурный поток, широкое течение, а не особую школу или единый стиль. Минуло почти столетие, но так не канули в Лету горячие споры и полное взаимотрицание сторонников беспредметности и приверженцев традиционного искусства.

Между тем уже в 1918 году один из ведущих лидеров отечественного и мирового авангардизма достаточно наглядно обрисовал возможность и принципиальную необходимость их органичного сосуществования и взаимодействия: «Беспредметная живопись не есть вычёркивание всего прежнего искусства, но необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви, без которых образование кроны зелёного дерева было бы невысказано... Утверждение, что я хочу опрокинуть здание старого искусства, всегда действует на меня неприятно. Сам я никогда не чувствовал в своих вещах уничтожение уже существующих форм искусства: я видел в них ясно только внутренне логический, внешне органический неизбежный дальнейший рост искусства».

Эта убеждённость Василия Кандинского, увы, всё ещё не стала всеобщей. Но в среде настоящих исследователей в последние десятилетия наметился крен к трезво-объективному осмыслению наследия авангарда в его имманентной сущности, вне задиристо провозглашаемого им противостояния основам традиционного искусства. Именно такой подход делает особо притягательным текст превосходно изданной монографии известного искусствоведа Н.Л. Адаскиной, посвящённой творчеству одной из самых ярких «амазонок авангарда» Любви Поповой.

Книгу отличает мастерство продуманного полиграфического дизайна и постыдно малый даже для настоящего времени тираж — 150 экземпляров. А ведь она рассчитана не только на сильно урезанный представлениями издателей круг узких специалистов. Её с интересом и несомненной пользой для себя могли бы прочесть преподаватели и студенты художественных училищ и институтов, научные сотрудники исследовательских учреждений культуры и музеев, современные художники и коллекционеры, многочисленные любители изобразительного искусства.

Монография Адаскиной издана в серии «Творцы русского классического художественного авангарда». В этой плеяде Любви Поповой заслужено принадлежит одно из почётных мест. Издательский проект стремится дать биографии художников, «которые внесли ощутимый вклад в становление и развитие русского художественного авангарда». При этом сделана существенная оговорка, что «предпочтение отдавалось мастерам ренессансного типа, то есть работающих в нескольких областях искусства».

В авторском введении выбор именно этой художницы обозначен чётко и убедительно: «О Поповой можно сказать, что она вдвойне ренессансный мастер: и по многогранности творчества — она работала в станковой живописи, графике и сценографии, в книжном дизайне, текстиле, праздничном оформлении города, и по самому складу своего ясного, звучного, гармоничного и конструктивного искусства. Не чуждо было ей и роднящее авангард с ренессансом стремление теоретически оформить личную творческую концепцию и эстетические установки круга мастеров, к которому она себя причисляла».

И в самом построении книги Адаскина достаточно последовательно выявляет обозначенную ею программу. Она чётко структурирована. За введением следуют семь глав: «Формирование художника», «Поиски своего пути в движении авангардного эксперимента», «Боец „левого фронта“», «Любовь Попова — теоретик искусства», «Любовь Попова — педагог», «Создание театрального конструктивизма», «Художник в производстве», которые подытоживает заключение: «Место в строю. Место в истории». Каждая из глав разбита на отдельные рубрики, которыми обозначены конкретные этапы творческого становления и развития художницы или же различные формы её деятельности внутри означенного конкретной главой основного направления. Это облегчает восприятие концептуально насыщенного, очень внятного и не переусложнённого специальной терминологией авторского текста.

С самого начала первой главы показана на редкость благоприятная атмосфера детства и ранней юности Л.С. Поповой. Родом из состоятельной и просвещённой купеческой семьи, она получила хорошее и разностороннее образование и росла в окружении по-настоящему интеллигентных людей. Достаточно сказать, что после революции её отец, лишившийся всего своего состояния, стал учёным архивистом и библиотекарем, сотрудничал в музыкальной секции Государственной академии художественных наук (ГАХН), старший брат заведовал нотным архивом Госиздата, а младший, филолог и философ, приятель Михаила Булгакова, член ГАХН, преподавал в Государственных Высших театральных мастерских, был профессором философского факультета МГУ. И сама она получила филологическое образование на курсах А.С. Алфёрова, писала стихи и прозу. Этот гуманитарный потенциал, безусловно, сказывался во всей её последующей деятельности.

Внимательно прослежены и этапы профессиональной учёбы — от гимназического учителя рисования, выпускника Академии художеств, частной студии известного пейзажиста С. Жуковского, школы рисования и живописи К. Юона и И. Дудина, где она сразу вошла в круг будущих энтузиастов авангарда, до Парижской школы «La palette», руководимой тамошними известными авангардистами. А параллельно поездки в Петербург с его Эрмитажем, по старинным русским городам, в Италию, увлечение искусством Врубеля, Сезанна, знакомство с французским кубизмом, итальянским футуризмом, активное приобщение к новаторским течениям, пристальное внимание к московской коллекции современной французской живописи С.И. Щукина. И вполне обоснован

вывод исследователя: «Преодолев многие трудности новейшего художественного языка и, что ещё сложнее, войдя в идеологию новейшего искусства, за парижский сезон 1912/13 годов Попова из начинающего живописца превратилась в профессионала и подлинного художника XX века». Такой она и стартовала в 1914 году на авангардной выставке «Бубновый валет».

Л.С. Попова была там существенно «левее» коренных «валетов»: П. Кончаловского, А. Куприна, А. Лентулова, И. Машкова, Р. Фалька. «Парижская кубистическая закваска была обогащена знакомством с открытиями Татлина», — пишет Адаскина и проникательно добавляет: «Влияние татлинской концепции формы в дальнейшей творческой эволюции Любви Поповой оставалось заметным всегда. Так же, как и впечатления от классического европейского искусства или древнерусской архитектуры, эта линия вошла в индивидуальный стиль художницы». Даже, создав в 1916—1917 гг. ряд произведений в стилистике супрематизма, выработанной антагонистом Татлина Казимиром Малевичем, она «не смогла отказаться от весомой и «осязаемой» предметности даже беспредметных форм». И впрямь, этот подспудный «татлинизм» остался в её творчестве пожизненным, отнюдь, не лишая его подлинной и ярко выраженной самобытности.

Сближение Поповой с кругом последователей Малевича не было случайным. Думается, связано оно с тем, что Д.В. Сарабьянов именует «утопическим глобализмом» русского авангарда, с его отчётливо выраженным «космизмом», с переживанием художниками и поэтами той поры восприятия бесконечного универсума. Адаскина не случайно акцентирует, что такого рода живопись талантливой и чуткой художницы «по своей философии становится ближе к малевической концепции безграничного пространства — аналога мирового пространства, лишённого земных координат». Сама Попова именовала эти работы «пространственно-силовыми построениями». И вполне оправдано исследователь протягивает нить от экспериментальных станковых картин к её будущей сценографии.

Но это произойдёт уже в начале 1920-х годов. А рубежу десятилетий Л. Попова уже «реализовалась как вполне сложившийся авангардный художник с чёткой творческой направленностью, состоялась как яркая личность и лидер». Именно в эту пору высокого творческого подъёма на её долю выпали жестокие испытания. Нетрудно себе представить существование недавно вполне обеспеченной буржуазной семьи в период «военного коммунизма» 1919—1920-х годов. Счастливое замужество марте 1918 года и гибель супруга профессора историко-филологического факультета, скончавшегося от тифа в августе 1919, рождение сына и возвращение в голодную Москву, упорная борьба за физическое выживание семьи и начало педагогической работы во ВХУТЕМАСе.

Всё это совпало с кардинальным изменением всей художественной жизни страны, неизбежно отразившейся и в творческой судьбе Любви Поповой. Нельзя, изучая наследие мастеров этого поколения, вырывать их из реального контекста времени, забывать о тогдашнем самоощущении современников тогдашних событий, об осознании ими историчности своей эпохи и любых событий в социальной сфере. Ведь именно в этом следует искать объяснение каждому этапу, каждому факту их творческой биографии. Только определённое состояние мирового социума, породившее веяния той эпохи в какой-то мере могут ответить на тревожно-напряжённый, экстатически-страстный вопрос «русской кубистики» Н. Удальцовой: «Что заставило молодёжь всех стран отрицать прошлые традиции, выступать с боем против них и искать новое, отказываясь от обеспеченной жизни, врываться в революцию и нестись вместе с ней, сметая всё. Что? Есть ли на это ответ?»

Конечно, утопичность мироощущения не была повальной. Но именно она питала жизнотворческую мифологию символизма, нашедшую продолжение своё в жизнестроительном энтузиазме авангарда. Это верно, что борцы за материальную культуру были романтиками-идеалистами, устремлением которых было активное участие в созидании новой жизни, новых вещей. И вместе с тем сам этот «пафос сотворения новых сущностей», стремление создавать, а не копировать толкали их к выявлению и предметному изучению материальных свойств различных вещей — их веса,

объёма, рельефа, окраски, фактуры. Отсюда и необходимость лабораторных исследований цветового напряжения, тембра, звучания фактуры, создания различных цветоконструкций, изучения звучания объёмов в пространстве и прочие, казалось бы, вполне прагматические задачи.

В главе «Боец „левого фронта“» и ряде последующих Адаскина показывает, как за удивительно короткое время сумела Любовь Попова войти в новую жизненную ситуацию и необычайно продуктивно действовать на различных направлениях открывшихся возможностей творческой самореализации. Она активно работала в музейной группе ИНХУКа, занимаясь комплектованием коллекции Музея Живописной культуры ярославской губернии, участвовала в разработке Программы «Отдельных искусств», программы «Группы Объективного Анализа», программы «Дисциплина № 1». «Цвет» этого института, занималась разработкой научной концепции Отдела новейшей русской живописи столичного Музея живописной культуры, писала заметки по анализу живописной формы.

Любопытно, и это отмечено автором монографии, что именно в этот период наивысшего подъёма беспредметного искусства, упоённости «инхуковских авангардистов» безграничной творческой свободой «без канонов и прототипов», возникают и сомнения о перспективности избранного пути, рождается убеждение «в преходящем, временном характере этой стадии искусства». Адаскиной важно подчеркнуть, что ощущения эти возникли у них ещё до того, как в их среду «внедрились и начали активно развиваться идеи производственничества», то есть идеи теоретиков конструктивизма.

С именем Любви Поповой автор связывает и некоторые аспекты новаторской педагогики ВХУТЕМАСа и, прежде всего, становление там «дизайнерского образования, сменившего традиционное прикладничество Строгановского училища». Это был характерный для той эпохи опережающий прорыв в будущее. Конструктивисты, «угадчики будущего» (по Н. Пунину) в разорённой Гражданской войной стране стремились заглядывать далеко вперёд в вымечтанное ими грядущее. И преподавание на живописном факультете мыслилось Поповой как обучение прирождённым именно этому виду искусства первоосновам, полагая, что навыки изобразительности студентами освоены в средних художественных школах. «Живописец-новатор, сама прошедшая все основные пути новейшей живописи, Попова смело вводила материал художественного эксперимента в свою преподавательскую работу, то есть стремилась к созданию художественной педагогики, отвечающей запросам и тенденциям художественного развития» (Н. Адаскина).

Такой оказалась эта художница и в качестве преподавателя в мейерхольдовском ГВЫТМе (Государственных высших театральных мастерских). Она стремилась привить учащимся навыки пространственного моделирования, разработала программу курса «Костюм как элемент материального оформления», предложила конструктивные формы так называемой прозодежды, то есть некоей универсальной актёрской спецодежды, не привязанной намертво к исполнению конкретной сценической роли. Впервые они были опробованы в мейерхольдовской постановке «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка, в которой, по словам исследователя были достигнуты «великолепный контакт, единомыслие совпадение эстетических и творческих устремлений художника с режиссёром». Спектакль этот (и в частности его сценография) пользовались огромной популярностью.

Но к такому успеху Попова пришла не сразу. Она стартовала в 1920 году работой над спектаклем «Ромео и Джульетте» в Камерном театре. Постановка не была осуществлена, но сохранившиеся эскизы декораций и костюмов говорят о хорошем чувстве сцены и яркой экспрессии персонажей. А. Таиров, вероятно, предпочёл оформление А. Экстер, с которой год спустя поставил этот спектакль. В том же 1920-м Попова работала над эскизами к пьесе А.В. Луначарского «Канцлер и слесарь» для Театра комедии. Адаскина предполагает, что, «бессильная противостоять консерватизму театра», художница склоняется к более традиционному и прозаичному решению и костюмов, и форм трактовки сценического пространства.

Любопытен замысел театрализованного «грандиозного массового действия на Ходынском поле» под девизом «Борьба и победа» в честь проходившего летом в Москве Третьего конгресса Коминтерна, который собирался поставить Всеволод Мейерхольд. В его подготовке приняла участие Попова (эскиз «Города будущего»). Реализован он не был из-за отсутствия средств. Но эскизы Любови Поповой, по убеждению автора монографии, оказались «полностью включены в эволюцию архитектурной мысли эпохи — в процесс формирования архитектурного конструктивизма». Едва ли не выходом за возможности собственно театрального действия и в какой-то мере своеобразной «компенсацией» постановщикам за несостоявшееся агитационное действие в честь Третьего конгресса Коминтерна стал спектакль «Земля дыбом» премьеры которого весной 1923 года, словно бы приближающийся по своим постановочным принципам к образным возможностям документального кино.

Стремление приблизиться к зрителю, стать активным соучастником современной жизни, преобразовать её на рационально-научных началах, отвечающих запросам дня неуклонно вело художницу-конструктивистку к уходу в промышленное производство. «С весны 1923 года, после постановки „Земля дыбом“, Попова полностью перешла к производственной работе (полиграфия, текстиль, моделирование одежды)», — отмечает Адаскина. И как обычно, она приводит немало наглядных примеров различных вариантов участия художницы и в праздничном оформлении городских общественных зданий, и книжного дизайна, плаката, и проектировании чайной посуды, и эскизов тканей, моделировании сезонной одежды. Её книга относится к числу хорошо документированных монографий.

Это совсем не тот случай, когда факты искусственно подгоняются под заранее заданную концепцию. Серьёзная источниковая база и свободное владение огромным материалом, позволяют автору, опираясь на достаточно достоверные источники, не только сформулировать исходные теоретические принципы освещения проблемы, но и подкрепить их непредвзятым анализом и внятным истолкованием большого количества разнообразных фактов, не всегда укладывающихся в основное русло творческого пути мастера. Особенно подкупает интонация текста — спокойная трезво-взвешенная, лишённая как восторженного «захлёба», так огульной ворчливости. Автор ничего не спрямляет и не избегает отмечать моменты действительных противоречий.

Прекрасно, что такой тон устанавливается в нашей науке о художественном наследии авангарда. Один из серьёзных историков творческих исканий этой поры Гербер Рид пронизательно заметил: «Период экспериментов в искусстве — урожайное время для шарлатанов». Очевидно, уже пришла пора отделить зёрна подлинных художественных обретений на новых путях от плевел их демонстративных и назойливых имитаций. Стало понятным и то, что наряду с безусловными гениями, фанатично торящими новые пути, эта эпоха дала немало мастеров достаточно большого масштаба, место и роль которых в движении авангарда 1910—1920-х годов и в отечественной культуре этого периода недостаточно оценено и не совсем верно осмыслено. В их числе и Любовь Попова.

Она умерла в мае 1924 года тридцатипятилетней в самом расцвете своего огромного дарования. И, видимо, у автора посвящённой ей монографии есть веские основания усомниться в том образе художницы, который запечатлелся в сознании её тогдашних сподвижников — последовательного апологета конструктивистской эстетики. Более пристальное изучение показало, что всё обстояло намного сложнее и глубже: «Постепенно становилось ясно, — подводит итоги Адаскина, — что этот резко очерченный образ, лишённый оттенков и противоречий, вовсе не соответствует действительному образу художницы Любови Поповой. Теперь мы понимаем, что главное в её творчестве — не догмы идейных установок, но живое творчество, постоянно пульсирующая его энергия, перехлёстывающая через все сознательно и вынужденно возведённые преграды и ограничения. Главное — дух творческого движения обновления и поиска».

**Рецензия на книгу Антона Успенского
«Между авангардом и соцреализмом.
Из истории советской живописи 1920—1930-х годов» ***

* М.: Искусство-XXI век, 2011 // Диалог искусств. М., 2012. № 6.
(Опубликован сокращённый вариант).

«Мы слишком часто и настойчиво ищем в истории искусства провозвестников будущего, пророков, и не всегда по достоинству ценим выразителей своего времени, воплотивших в своих произведениях его облик и его самоощущение. А ведь это заслуга не менее важная, дающая все права на память и уважение потомков», — эта сентенция уже ушедшего от нас опытнейшего искусствоведа и художественного критика Григория Островского вспомнилась при чтении интересно задуманной концептуальной книги Антона Успенского «Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920—1930-х годов», опубликованной издательством «Искусство-XXI век» в 2011 году.

Вероятно, подзаголовок стоило бы уточнить: речь в ней идёт не о собственно **советской живописи**, а о живописи означенного автором отрезка советского её периода. Будучи тематически, как правило, вполне советской, она официозным сознанием таковой не воспринималась. И в значительной мере по причинам стилистическим. Обречённость этих живописцев на второразрядный статус для многих оказалась пожизненной. Из-за нетривиальной тематики и персональной (не обезличенной) стилистики они были оттеснены на обочину тогдашнего художественного процесса живописцами с рекомендованными сюжетами, приемлемой властями и массовым зрителем образностью. А в последующие десятилетия многие из них были основательно забыты.

«Одной из величайших драм в нашем искусстве двадцатых годов стала борьба принципиально двух разных позиций. Главная альтернатива для искусства: отражать жизнь или организовывать жизнь путём формирования жизненного пространства. В условиях упомянутого противостояния идея художественной организации оказалась скомпрометирована, и победу торжествовала идея отражения. Это значило — искусство как будто встало на путь развития реалистических традиций», — утверждал в одном из интервью конца 1980-х Александр Морозов. Такое, целом верное, наблюдение тоже нуждается в некоторых оговорках: прежде всего, надо признать, что оно относится скорее к представителям т.н. «третьего пути» в искусстве, а не к характерным живописцам соцреализма.

«Философия авангарда предполагала не столько отражение бытия, сколько его преобразование, вмешательство в жизнь. Кстати, в этом смысле, «несмотря на консервативность изобразительных средств, соцреализм, конечно, стал наследником авангарда» (Е. Рейн). Художественный авангард стремился организовывать жизнь, а соцреализм, по сути, продолжил решение этой цели. Только задача его существенно изменилась: не организовывать жизнь средствами самого искусства, а помогать в этом тоталитарному режиму путём своеобразной «агитации за счастье», то есть пропаганды реальных и мнимых достижений новой власти, поэтизации героических усилий народа, «под чутким её руководством» преобразующего весь жизненный уклад страны. А консерватизм выразительных средств, несомненно, облегчал восприятие такого искусства массами.

Полагавший, что художник призван «работать над веществом существования», Андрей Платонов, вынужденно отрекаясь от повести «Впрок» заметил с подтекстовой иронией, что он «не понимал сути соцреализма, предполагающего **некоторое идеологическое опережение** в изображении

действительности». Те же мастера, чьё искусство анализирует Антон Успенский, в большинстве своём как раз усиленно работали над «веществом существования», руководствуясь в образном его воссоздании лишь собственным эмоциональным восприятием, а не и поощряемой свыше тенденцией. Их поисковое творчество не вписывалось в складывающиеся тематические и стилистические стандарты нарождавшегося и крепнувшего соцреализма.

Стремление ускользнуть от тотальной вовлечённости в официозную струю или ослабленность адаптивных навыков, позволяющих приспособиться к принудительной выработке новой советской идентичности, и привели большинство таких мастеров к уходу в книжный дизайн, оформительскую работу, педагогическую деятельность. К. Чуковский вспоминал, что, когда иные меняли убеждения, он менял жанры. В тщетной надежде переждать роковые годы уход в другие сферы был жизненной необходимостью, а вовсе не творческой потребностью. Работать «на после смерти» (Л. Тимошенко) мог, конечно, не всякий, хотя многие стремились к этому. А невовлечённость в складывающийся поток ангажированного искусства привела каждого из них к различной степени основательной «забытости» на долгие времена. Немало поспособствовали этому и реальные исторические события в пору от второй половины 1930-х до середины 1950-х.

Только на рубеже 1950—1960-х произведения некоторых мастеров начали выплывать из затянувшегося «небытия» и были впервые узнаны новым поколением художников, искусствоведов и зрителей. Естественно, что сначала к новой жизни постепенно возвращалась плеяда «учителей», то есть мастеров, сложившихся ещё в дореволюционные годы, которые к середине 1910-х уже достигли известности: К.С. Петрова-Водкина, П.В. Кузнецова, А.Т. Матвеева, И.И. Машкова, А.В. Лентулова, Р.Р. Фалька, В.А. Фаворского и ряда других. Их полотна хранились в запасниках музеев, в частных коллекциях столичных городов, сохранялись прижизненные публикации их картин, скульптур, графических листов.

Сложнее оказалось вернуть реальное бытие работам репрессированных, погибших на фронте или утративших творческий запал своей молодости, растворившихся в заказушной халтуре художников следующего поколения, обостренным чутьём новой действительности превосходившего своих наставников. Оказалось, что «не всё истребительным временем стёрто...» (Н. Астафьева). Многие картины были найдены при подготовке грандиозной выставки к тридцатилетию МОСХа в Манеже в конце 1962 года. «Мы решили вернуть на наши выставки, художников, которые были репрессированы и запрещены. Мы нашли их забытые холсты. Это была прекрасная встреча!» — вспоминал П. Никонов.

В поисках картин, сохранившихся у друзей, учеников или наследников, неоценимую помощь оказывал известный художественный критик В.И. Костин, помнивший многих ушедших мастеров. Ярко рисует процесс этого лихорадочного поиска так называемой «поддиванной живописи» (определение Г. Коржева) Ю. Герчук в своей объективной и выверенной книге «Кровоизлияние в МОСХ». Эта живопись могла быть зашкафной, антресольной, чуланной или чердачной, а принадлежала она замечательным художникам, вытолкнутым из официальной истории советского искусства.

К концу 1960-х начался период постепенной классикализации выдающихся мастеров, которые выступали на рубеже 1920—1930-х в качестве учителей. Вспомнить только впечатление от грандиозной экспозиции произведений К.С. Петрова-Водкина, развёрнутой в 1966 году в Русском музее, а затем в Третьяковской галерее. Наступало и время осмысления творческого наследия их талантливых учеников, ибо даже рядовая их картина становилась раритетной, обретала обаяние подлинного ощущения самой атмосферы ушедшей эпохи. Сохранилось немало художественно-образных открытий, своевременно не востребуемых и позабытых. Не зря же сказано: «У прошлого ещё всё впереди!» Они оказались интересными поколению шестидесятых.

Верно замечено, что «тайна актуализации явлений искусства заставляет задуматься о духовной атмосфере вопрошающего времени» (Лев Мочалов). В эпоху хрущёвской оттепели многие худож-

ники и критики, культивируя собственную раскрепощённость сознания, стремились расширить её границы, а опору в прошлом искали в относительной свободе художественной жизни первого советского десятилетия. В этом смысле по-настоящему своевременной оказывается и рецензируемая книга Антона Успенского.

В 1921 году конструктивисты объявили о смерти станковой картины, а последующие десятилетия дали немало интереснейших её образцов. Нынешнее «актуальное искусство» тоже охотно хоронит станковизм, и опыт прошлого оказывается совсем небезразличным сегодняшним раздумьям о его судьбе. Интерес к художественным исканиям рубежа 1920—1930-х годов не случаен: работы Н. Адаскиной, М. Германа, А. Морозова, Л. Мочалова, Г. Поспелова обозначили различия творческих устремлений этой поры.

Вопреки расхожим представлениям, советское общество никогда не было монолитным. Вообразить себе всё многообразие реальной художественной жизни того периода нелегко даже тем, кто сформировался ещё в 1940—1950-е годы. Ибо складывалась она поэтапно, и каждый этап отличался существенным своеобразием. Ещё сложнее обнаружить «поколенческую» общность весьма разнородных по внешней видимости исканий.

«Рубеж 20—30-х годов — рубеж решающий. Краткий отрезок времени на этом переломе по масштабу и сложности катаклизмов равен эпохе. И в искусстве поворотного этапа пересекалось незавершённое «вчера» с едва ли предвидимым „завтра“», — справедливо отмечала Ольга Ройтенберг в книге «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...». Уникальная по числу воскрешаемых художников и первичному сбору материалов о каждом из них, книга эта — настоящий научный подвиг, всё ещё по-настоящему не оценённый.

Изданная посмертно, она дала обильный и интересный базовый материал для дальнейших разысканий, открывая дорогу позднейшим исследованиям. В том числе и рецензируемой книге А. Успенского. Этот автор позаимствовал множество отысканных ею произведений, но вовсе не метод их осмысления и анализа. Некоторый восторженный «захлёб» первооткрывателя, присущий стилистике О. Ройтенберг, ему несвойственен. Интонация его текста иная: не впадая нигде в житейный тон, он стремится проникнуть в саму ткань художественного процесса той поры, представляющего собой вовсе не однонаправленное движение, не сводящееся только к борьбе сдающего позиции авангарда и торжествующего соцреализма.

Книга Успенского продуманно скомпонована: каждую её часть предваряют вынесенные на отдельную страницу эпиграфы — как изобразительные, так и словесные. Они помогают акцентировать концептуальную структуру книги. Она богато иллюстрирована. Текст не довлеет абсолютно над показом — вербальное и визуальное гармонично сосуществуют, обогащая друг друга. Подборка репродукций, вероятно, не полностью соответствует аналитическому повествованию: с одной стороны желаемый изобразительный ряд не всегда доступен, с другой — хотелось существенной новизны, а не очередного воспроизведения заезженных работ. И это в значительной мере удалось.

Содержательная программа книги внятно формулирована во вступлении: «После того как отошла в прошлое биполярная политическая карта мира, новая многополюсная система стала примером для пересмотра отечественного искусства». Автор отвергает «жёсткие дуальные схемы» деления довоенного искусства, акцентируя в нём «существование неполярных территорий», убеждённый, что они нуждаются в более пристальном внимании сегодняшнего искусствознания. А временная дистанция позволяет, «описывая топографию территории, расположенной между полюсами авангарда и соцреализма», увидеть не только своеобразие конкретных мастеров, но и определённое «родство и связность» отдельных явлений.

Далее следуют четыре главы: 1. Вопросы содержания; 2. Преломленный стиль; 3. Новый язык; 4. Ответы формы и краткое итожащее заключение. Каждая из глав подразделяется на несколько относительно самостоятельных фрагментов, фиксирующих смысловые оттенки поставленной в ней общей проблемы. Такая конструкция придаёт книге «очерковый» характер, позволяя более

свободно анализировать отдельные стороны исследуемого материала, весьма и весьма разнообразного в своих проявлениях.

И это не отвлечённое теоретизирование, подгоняющее под свои постулаты живое творчество. Путь Успенского скорее обратный, напоминающий декларацию круговцев: «Через картину к стилю эпохи». Уже во вступлении говорится об актуальности «ближнего чтения», точнее — пристального всматривания в каждое произведение, о необходимости свести воедино все смысловые и эмоциональные пласты живописного «текста». И внимательного читателя не оставляет ощущение высокой степени точности в вербальном воссоздании стилистики рассматриваемых им произведений.

Подкупает особая чувствительность автора к самой материи живописи, к тому, что называют «эмоцией формы». Она постигается как бы изнутри, глазом художника. Но это и дистанцированный взгляд со стороны: не просто описание анализируемых полотен, а их определение, открывающее и трудноуследимые порой влияния, требующие понимающего восприятия. Успенский улавливает и процесс обновления традиционных жанров за счёт ассимиляции живописно-пластических и фактурных открытий авангарда, усвоения образности кино. Внимателен он и к условиям сложения творческой личности каждого из художников, и к существенному воздействию на всё это поколение особенностей исторического фона, деформирующего его дальнейшие пути.

В завершающем первую главу разделе «Диалог с эпохой» он раздумывает о причинах, казалось бы, ничем не мотивированного расцвета станковой живописи, обеспеченного только имманентными причинами её развития: «В конце 1920-х и в 1930-е годы подъём живописи, наименее обеспеченной любыми дивидендами, выглядит иррациональным, поскольку он подчинялся внутренним законам, законам языка искусства, столь надёжно спрятанного за зубами эпохи».

Думается, однако, что были и другие причины. Возврат к изобразительности, наметившийся в начале 1920-х, набрал силу к концу десятилетия и сохранял поступательную инерцию движения почти до Второй Мировой войны вопреки негативному воздействию идеологического прессинга окрепшей тоталитарной власти, а в чём-то, быть может, и благодаря ему. В эпоху тоталитаризма создавалось не только тоталитарное искусство. Великие произведения творились и в годы большого террора, но на поверхность державных вод всплывали не они. Существует не только историческая предопределённость, но и эстетическая автономность явлений и фактов искусства. Именно об этом в главе «Новый язык» и рассуждает автор.

«Гедонизм свободомыслия приподнимал художников над густым временем изобригад, ударников и пятилеток. Легко почувствовать возникавшие линии напряжения в этом поле: эстетическое — социальное, чувственное — ментальное, средовое — предметное. Напряжение не оставалось в области пикировок о сюжете и стиле, его нагнетание ощущалось художниками ежедневно: в распределении фондовских заказов, от нереализованных идей, вышибающих из седла ударах критики. Их лишали почвы под ногами, отнимая необходимое. И тем самым давали шанс полёта, возможного вне общепринятых привязанностей. С официальной точки зрения они были „пораженцами“, подобно преступникам, наказанным так называемым поражением в правах. Живопись вместе со своими авторами тоже была поражена в эстетических правах, отодвинута на задний план общественной сцены, и процесс её реабилитации только начат».

Ещё в 1936 году появилась статья Абрама Эфроса «Выставка незамеченных». А сколько талантливых художников оставалось незамеченными даже и организаторами подобной выставки?! Чтобы судить об искусстве ушедшей эпохи, надо суметь охватить её безмерную целостность, уловить динамику её поступи, неизбежные фильтрующие последствия исторического процесса. Особенно если речь идёт о поре, когда «формовка» по-настоящему советского художника уже началась, а усиленная политизация искусства вела к массовому падению мастерства, которое, как выясняется, оказалось не всеобщим.

Время случайных открытий забытых художников проходит. Пора приступать к системному осмыслению художественного процесса той эпохи во всей возможной его полноте. Сегодняш-

няя культура восприятия тогдашнего искусства и то, что именуют «аурой дистанции», позволяют попытаться создать целостную и осмысленную летопись художественной жизни этого периода, не сводящуюся лишь к набору избранных шедевров, внятно объясняющую истинные причины мировоззренческих и стилистических метаморфоз, появления искусственно раздутых репутаций, растущей унификации художественного языка, преждевременного затухания талантов, как от невостребованности их, так и от их ангажированности, от постепенной мутации творческого сознания под влиянием обстоятельств эпохи.

Сделать это призваны исследователи нового поколения, уже не причастные к перманентному воскрешению отечественного художественного наследия, начиная с середины 1950-х, не обременённые предпочтениями и предвзятостями, накопленными в его более чем полувековом поступательном ходе. К числу их принадлежит и Антон Успенский, положивший своей книгой начало фундаментального рассмотрения обширной генерации талантливых мастеров, волею судеб оказавшихся в просвете между авангардом и соцреализмом. И его опыт концептуальной постановки этой сложнейшей задачи, как и предложенная им стратегия исследования заслуживают пристального и благодарного внимания.

Уже заголовки отдельных фрагментов всех глав совокупностью своей очерчивают веер проблем, поставленных автором на базе широко развёрнутого в книге изобразительного материала: «Идея о живописи», «Отставание от жизни», «Картины и герои», «Диалог с эпохой», «Стиль Сезанн», «После импрессионизма», «Новая вещественность и символизм», «Евангельский слог», «Ирония и гротеск», «Лабораторное просторечие», «Авторский стиль», «Активное созерцание», «Взволнованная вещь», «Обновление жанра», «Вакансия художника», «О формализме», «Приёмы и рецепты», «Самоценность живописи» и некоторые другие.

Рассматриваемые живописцы не оказались шеренге основоположников советского искусства. На это напористо притязали лидеры авангарда, затем яростные адепты соцреализма, а в 1960—1970-е в общественном сознании тех и других потеснили (без всяких на то притязаний) наиболее значительные мастера поколения «учителей». И именно их влияние было наиболее значимым в формировании последней генерации советских художников. Отсюда затянувшаяся «невостребованность» художников поколения, выступившего в середине 1920-х, а к концу 1930-х как бы „выпавшего в осадок“».

О многих из них существуют теперь публикации, высоко оценённые специалистами. Гораздо сложнее оценивать качество исследований обобщающего характера, к числу которых относится книга Антона Успенского. Она читается с неослабевающим интересом, ибо приходится всё время следить за поворотами авторской мысли, движущейся свободно, даже прихотливо без оскуняющих наукообразных «подпорок», раскрывающейся в содержательной конкретике анализа очень непростых художественно-творческих и духовно-идеологических проблем.

«Об искусстве надо писать легко, — не легкомысленно, а легко», — этот мудрый завет Б.Р. Виппера взят автором на вооружение. Информационная ёмкость текста вовсе не от его перегруженности разного рода сведениями, а от продуманной концептуальной их «выстроенности», от лаконизма формулировок, заряжённых не только логическими следствиями, но и интуитивными предугадываниями. Точность и внятность сказанного достигаются верностью найденных им определений. О художественном он пишет художественно. Чего только стоят тщательно отобранные и мастерски инкрустированные в текст лаконичные цитаты, существенно его уплотняющие, обогащающие смысловыми оттенками основной фон повествования.

Сейчас, видимо, приходит время своеобразной «эссеизации» искусствознания, а не только художественной критики. Появилось и понятие «авторского искусствоведения», в лучших своих проявлениях не теряющего подлинной научности: свободное дыхание стиля при отточенной ясности взгляда на проблему и высоком напряжении исследовательской мысли. Это и характеризует рецензируемую книгу.

«Запечатлённое время» *

* Волга-XXI век. 2012. № 3-4.

**Рецензия на книгу Ю.М. Валиевой
«Лица петербургской поэзии: 1950—1990-е.
Автобиографии. Авторское чтение» ***

* СПб.: Искусство России, 2011.

Ещё в 1958 году, когда был первокурсником филфака СГУ, внимание моё зацепило утверждение Лидии Чуковской в журнале «Вопросы литературы»: «Мы богаты — с этим никто не спорит. Но мы ещё гораздо богаче, чем думаем». Статья, её посвящённая детской литературе, называлась «О книгах забытых и незамеченных». Действительно, сколько же таких, оставшихся незамеченных или давно позабытых, романов и повестей, поэм и лирических стихотворений высокой пробы, вовсе не утративших ещё своей художественной «радиоактивности», уже прошло и по-прежнему проходит мимо не только рядовых читателей, но и профессиональных литературных критиков и литературоведов, изучающих творческое наследие самого недавнего прошлого, отчасти уже становящегося прямо на наших глазах историей литературного процесса.

В справедливости слов Л.К. Чуковской убеждался не раз и не только на материале литературы. Богаты мы, а потому склонны пренебрегать накопленными и накапливаемыми богатствами подлинной культуры. Достаточно полистать внушительный том биографий надолго забытых или полузабытых художников 1920—1930-х годов, собранных Ольгой Ройтенберг и изданный посмертно под характерным заголовком — горестно-недоумённым восклицанием одной из таких художниц: «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» Их многие тысячи — художников, поэтов, актёров, музыкантов, которые кто надолго, а кто и навечно канули в Лету.

Да и о тех, кому повезло избежать полного забвения, нам известно не так уж много вполне достоверного. Обычная скудость биографических сведений рождает порой самые невероятные легенды. Бывает трудно возместить отсутствие научных биографий поэтов уже (и часто совсем недавно) ушедших, утрату сведений, важных для понимания их социальной позиции и стилистических привязанностей. А если нет полноценных и объективных свидетельств, то и субъективная самооценка становится существенным подспорьем исследователям. Конечно же, необходим какой-то поправочный коэффициент, учитывающий не только меру субъективности автора, но и обстоятельства места и времени, когда им эта автобиография писалась. И, естественно, её предназначение или цель.

«Автобиография поэта всегда в значительной мере то, что Гёте называл „дих-тунг“, т.е. вымысел, и критику приходится, относясь к таким явлениям, как поэзия, устанавливать границы между фактически бывшим автором или поэтически им присочинённым, причём не последнюю роль играет установление причин отклонения от протокольно точной записи автобиографии», — утверждал в 1923 году Иван Аксёнов, один из активных участников литературного и художественного процесса России первой трети XX столетия. Думается, что резонное это замечание имеет не абсолютный характер: и установление «причин отклонения» весьма затруднительно, да и протокольная точность автобиографического повествования вообще едва ли возможна.

И вместе с тем такие автобиографии (при всей их иногда избыточной субъективности) дают не только профессиональным интерпретаторам поэзии, но и просто заинтересованным читателям, необычайно много. Наглядный пример тому изданная в 2011 году в Санкт-Петербурге книга «Лица петербургской поэзии: 1950—1990-е. Автобиографии. Авторское чтение». Её составитель, автор вступительной статьи и ответственный редактор Ю.М. Валиева проделала колоссальную работу по реализации своего проекта. В книге представлены образцы рукописей и фотографии поэтов, к ней приложены пять дисков с записями авторского чтения стихов.

Пушкинское «мы ленивы и нелюбопытны» составитель опровергает своим выраженным интересом к внешней, душевной и духовной биографии поэтов нескольких поколений. Индивидуальность каждого, как и его судьба, неповторимы, но и в них на свой лад отражаются коренные черты времени, и автобиография каждого поэта даёт свидетельство о его социальных и эстетических идеях и предпочтениях. История литературной жизни Ленинграда — Санкт-Петербурга второй половины XX столетия возникает в столь многообразном осмыслении различных событий и судеб, как самих поэтов, так и их близких, их старших наставников, друзей и врагов, творческих объединений и студий, различного рода легальных и неподцензурных изданий, что по этой пёстрой мозаике легче восстановить и саму атмосферу, и движение эпохи.

Своё персональное переживание времени, запечатлевшееся в стихах, каждый из авторов дополняет искренней (или не очень) рефлексией о пережитом и созданном. Высвечивая обстоятельства жизни и психологию индивидуального творчества, эти раздумья помогают понять не только личность творца, но и динамику воздействия на неё обстоятельств места и времени, ближнего и дальнего литературного окружения, тех общих духовных и стилистических поветрий, которые в самых общих чертах подспудно образуют творческий облик и жизненное поведение различных поэтических поколений, невольно «документируя» ментальные особенности каждого из них.

Эти автобиографии — свидетельство или прямого участия в событиях литературной жизни той поры, или же только невольной эмоциональной вовлечённости в них. Они показывают, насколько по-разному переживали общую реальность даже поэты одной возрастной генерации. Становится очевиднее и меняющееся на протяжении рассматриваемого периода отношение к поэзии — от горячей увлечённости оттепельной поры к нарастающему в конце столетия общественному равнодушию.

Её плодотворное оживление 1950—1960-х годов подпитывалось жадным интересом к ней интеллигентного массового читателя, особенно студенчества. Василий Бетаки вспоминает, как в 1965 году вышла его первая книга стихов, а там оказалось пропущенное «слабенькое стихотворение с фигой в кармане». «Фигу» с опозданием заметили, и когда вышел приказ изъять книгу из продажи, все 10 000 экземпляров были уже раскуплены: «Стихи были нужны, как хлеб, ощущались, как собственное сказанное слово, — даже слабые стихи; собственно, ценилось не столько литературное качество, сколько возможные аллегории намёки, любое неказённое слово», — утверждает он. Естественно, что нечто подобное сейчас исключено: в этом уже (или пока?) нет никакой нужды.

Отношение к автобиографиям (да и к биографиям!) поэтов у них самих весьма неоднозначное: «Вообще же автобиография — жанр не слишком многое дающий желающим узнать что-нибудь об авторе. Автор знает про себя отнюдь не самое интересное. Интересное о нас знают наши друзья. Ну и враги, в крайнем случае, если они у нас есть, конечно» (Татьяна Мнёва).

Принципиально отрицает слишком пристальное внимание к частной жизни поэтов Александр Кушнер: «Но я не очень люблю такого рода биографии — считаю, что поэт обо всём, что для него существенно говорит в своих стихах, а забираться к нему в частную жизнь не стоит. Меня пугает то, что происходит сейчас в отношении Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама и других великих поэтов, когда нам беспрерывно сообщаются разнообразные подробности из их жизни — иногда

жалкие, иногда неприятные. Я иногда думаю о том, как бы Пастернак или Ахматова отнеслись к тому, что могли бы о себе прочесть, — представляю их ужас...»

Казалось бы, что в автобиографиях такого, по определению, и быть не должно. Но среди представленных здесь немало доверительно-личных раздумий, порою достаточно откровенных. Иные поэты — одни с затаённым лукавством, иные абсолютно открыто — повествуют о далеко не самых светлых сторонах собственной личности и не самых благовидных поступках. Порой восприятие своей жизни даётся как бы извне — глазами достаточно ироничного наблюдателя со стороны. Нередко за наигранной весёлостью тона открывается ситуации весьма трагические. И это касается не только поэтов старшего поколения, детство и отрочество которых пришлось на годы репрессий 1930—1950-х годов, блокаду, послевоенную разруху и новую волну гонений, но и тех, кто выступил или только формировался в перестроечные и уже постсоветские нелёгкие 1990-е.

А ведь у многих выработанная уже в отрочестве шкала человеческих ценностей в существе своём оставалась неизменной. Давно известно об особой памяти одарённых людей на переживания ранней поры, как и периода их творческого становления. Издержки или последствия безнадзорного воспитания детей, родители которых были репрессированы, погибли на фронте или от голода в блокаду, отчасти компенсировались в их творчестве обострённостью социального чутья, разбуженного эпохой и обстоятельствами личной судьбы: «Я считаю, что наше поколение в целом талантливо, — и связываю это с тем, что на наши детские годы пришлись грозные испытания» (А. Кушнер).

Многие талантливые поэты так и не смогли «вписаться» в советскую действительность, их стесняли условия, навязываемые поэтическому творчеству тоталитарной властью. Зловещее вторжение «компетентных органов» в их судьбы понуждало одних покинуть страну, других уйти во «внутреннюю эмиграцию», чтобы как-то укрыться от их неотступного назойливого надзора. Но немало и тех, кто активно не принимал перемен нынешнего времени, невольно становясь выразителем характерных его настроений.

Не сегодня сформировалось представление о настоящей поэзии как о чём-то органически неподвластном господствующей идеологии своего времени. «За то, что ищем завтрашние истины, мы не по нраву нынешнему дню», — писал Лев Мочалов в начале шестидесятых. Ставшая возможной лишь в 1990-м публикация не лишила поэтические строки актуальности. В этом видится их автору имманентная сущность поэзии: «Поэт и рождён для духовного сопротивления данности. Миссия его в выстраивании той вертикали, которая намечает ориентиры сверхпрагматических ценностей». Во все времена подлинная поэзия оставалась формой духовной и нравственной оппозиции, к которой и обществу, и властям не мешало бы внимательнее прислушиваться.

Автобиографии питерских поэтов 1950—2000-х годов писались с позиций или деятельного участника литературного процесса, или почти стороннего наблюдателя, акцентирующего своё весьма пассивное, а то и вовсе случайное, эпизодическое участие в нём. Иные из них написаны в манере воспоминаний, довольно раскованной и даже экстравагантной. Свободное владение словом естественно в любых писаниях поэтов, но иными из них осознаётся и относительная продуктивность чистой художественности в жанре скорее информативно-описательном: «Повествовать я не умею, я начал писать воспоминания, там множество кусков, которые нужно вырезать и коллажировать. Но они художественные, а биографию нужно рассказывать нехудожественно. Тогда уж нужно начинать с родословной», — утверждал Виктор Соснора, блистательно опровергая собственную заявку опубликованным в «Лицах петербургской поэзии» фрагментом из его книги «Дом дней».

А вот с родословной начинают многие. И не только поэты старшего поколения, в большинстве своём представившие не протокольные и сжатые автобиографии, а скорее некий вариант мемуаров, но нередко и совсем юные авторы, только родившиеся на заре перестройки и гласности. И это необычайно обогатило и содержательность, и эмоциональный фон данного издания.

Временная граница, обозначенная в его названии, существенно расширилась. В отдельных случаях до нескольких веков. А уж рассказ о судьбах дедов и отцов объясняет и чудовищный драматизм собственных биографий иных авторов.

Случаются подчас нестыковки во времени: воспоминания — не историческая хроника, и аберрации памяти почти неизбежны, ибо новые впечатления частенько «накладываются» на прежние, рождая те или иные неточности. Однако частности эти не подрывают доверия к общему ходу повествования. Наглядный пример — эпизод из интереснейших воспоминаний Василия Бетаки. Не мог он мальчиком, играя в мастерской Петрова-Водкина, прятаться «за стоящее у стены „Купание красного коня“»: картина была возвращена из Швеции только после Второй мировой войны.

Мемуарная проза этого поэта читается на одном дыхании и, наряду с занимательностью сюжета, многим обогащает наше понимание самой динамики социокультурного процесса в это десятилетие. Это свойственно и автобиографиям почти всей плеяды поэтов, выступивших между 1950—1960-ми годами, за редким исключением, естественно перерастающими в мемуаристику, обогащённую иногда благодарной оценкой наставников и глубокими рассуждениями об особенностях поэтической речи — как собственной, так и ближайших друзей или коллег. Уже Бетаки упоминает о роли, которую играли для поколений питерских поэтов этих лет Татьяна Григорьевна Гнедич и особенно Глеб Сергеевич Семёнов, «очень любивший возиться с молодыми».

В благодарной памяти поэтов разных поколений, наряду с ними, всплывают имена и других опекунов и подвижников поэтического воспитания молодёжи. Не говоря уже о так называемых «ахматовских сиротах», творческому становлению которых общение с великим поэтом давало особые импульсы, но и о талантливых литераторах-воспитателях, получивших известность именно благодаря воспоминаниям их учеников.

К числу их принадлежал и Давид Дар. Глеб Горбовский, бежавший из детской колонии в Марксе к ссыльному отцу, отслуживший в стройбате, «похожем больше на штрафбат», встретил в своём питерском наставнике человека, каких прежде не знал: «Он храбро воевал на фронте, ни перед кем не и кланялся и не трусил в столь опасные „мирные времена“». <...> «Я преклоняюсь перед светлой памятью этого человека и всегда помню его как моего первого учителя в овладении „священным ремеслом“. Мне явно пошли на пользу его советы писать стихи кратко, резко, контрастно, выпукло, экспрессивно».

И всё же и его со временем потянуло от выработки формально-стилистических основ творчества к поискам содержательно-смыслового характера. Он пришёл в студию при Горном институте, руководимую Глебом Семёновым, который в большей мере способствовал «пробуждению вольной мысли, противостоянии злу», и там почувствовал себя комфортнее: «Среди „горняков“ глеб-семёновского полка я обрёл друзей на всю жизнь». Для многих встреча с ним становилась моментом поворотным в их профессиональном поэтическом и человеческом становлении, иногда поистине судьбоносным.

«Детство многих моих ровесников, тем более ленинградских, было катастрофическим», — вспоминает Владимир Британишский, родившийся в 1933 году. Двадцатилетним пришёл он в ЛИТО Горного института, руководимого Глебом Семёновым, «воспитавшим несколько поколений ленинградских поэтов». В 1957 году (после издания второго сборника студийцев) его отстранили от руководства. Британишский не отрицает также избирательного воздействия своих талантливых сверстников той поры: «Мне были интересны и созвучны ритмы его тонического стиха, отличавшиеся от навязчивой силлаботоники, которая преобладала тогда у стихотворцев и из которой я сам рвался к большей свободе», — пишет он о поэзии Льва Мочалова.

Постоянные взаимообогащающие контакты молодых питерских поэтов этого поколения играли, быть может, не меньшую роль в их творческом становлении, нежели указания более опытных наставников. «Я до сих пор не могу понять, как получалось, что мы все каким-то образом знали о тех новых строчках, которые написал кто-то из нас. Может быть, читали на ходу или давали

читать друг другу. Куски, цитаты, свои, чужие — мы в этом жили», — вспоминает Михаил Ерёмин.

Неожиданными бывали судьбы иных поэтов их поколения. Будущий выдающийся учёный известный океанолог академик Александр Городницкий в юности хотел стать историком. Да и в зрелые годы он дружил с Натаном Эйдельманом, и социально-исторические мотивы не чужды его поздней поэзии. Но судьба распорядилась иначе.

«Геологией я начал заниматься так же случайно, как и стихами. В последних классах школы я увлекался литературой и историей. Однако мне с моим пятым пунктом, несмотря на золотую медаль, в 1951 году путь на истфак в Ленинградский университет, носящий гордое имя Андрея Александровича Жданова был закрыт наглухо. Недолго думая, я отнёс документы на Васильевский остров, в Горный институт, на геофизический факультет. Я понятия не имел о геологии и выбирал скорее не специальность, а образ жизни, который в моём мальчишеском воображении был связан с постоянными экспедициями, преодолением трудностей и приключениями».

Приключений на долю Городницкого выпало с лихвой. Как и приключений с одной из его песен «На материк», написанной им в Туруханском крае, которую «очевидцы» слышали на зоне якобы ещё в 1940-м году. И Зиновий Герд, напевший её в программе «В нашу гавань заходили корабли», сообщил, что автор её «сгинул в сталинских лагерях». А на Кольском полуострове Городницкому даже показывали могилу безымянного «сочинителя» этой, ставшей как бы народной, песни.

В отличие от него вся жизнь Александра Кушнера характеризуется отсутствием внешних событий, глубокой погружённостью в собственно творческие проблемы. Ему ближе «такие литераторы, как Фет и Тютчев, — поэты „без биографии“: ни дуэлей, ни ссылок», которых, по его словам, «„держало на плаву“ иное — поэтическая мысль и поэтическое чувство». «Впрочем, — оговаривается он, — в России от „биографии“ нельзя зарекаться, как от суммы и тюрьмы».

Принципиальный традиционалист, Кушнер сохраняет глубоко осмысленную приверженность стиховым размерам послепушкинской поры, всё ещё сохраняющим, по его убеждению, неувядающую привлекательность и действенный творческий потенциал: «Русский стих как будто специально устроен для регулярных размеров: всё тех же ямба, хорея, дактиля, амфибрахия и анапеста. И этот регулярный стих никак не надоедает — наоборот. Он всегда кажется новым: ямб Пушкина — это одно, ямб Ходасевича — совсем другое, ямб Заболоцкого — третье... Может быть, всё дело в разнообразии интонации. И это богатство, волшебное богатство мне кажется божественным даром, от которого русской поэзии было бы грех отворачиваться».

Глубокий искусствовед, блистательный художественный критик и талантливый поэт Лев Мочалов озаглавил свои мемуарно развёрнутые заметки к автобиографии «Ибо каждый восходит на свою Голгофу». Он охотно повествует о своих предках, об интересах отрочества и юности, об общей атмосфере питерских гуманитарных кругов, о собственном ближнем окружении и спутнице жизни — словом, обо всём, что формировало и укрепляло его творческую личность и привело к пониманию того, что «поэзия — это не только высказывание, но и сказанность». Как и Британишского, Кушнера, его тоже отличает стремление к повышенной смысловой выразительности стиха.

«Контакты с профессиональными поэтами, помогавшими мне в постановке поэтического, стимулировали во мне и вызревание „автонаставника“. Я приобрёл способность смотреть на свои тексты „со стороны“. Возникла возможность внутреннего авторского диалога, что и составляет основу профессионализма». Мочалов выступал и сам в роли своеобразного наставника-опекуна талантливейшего поэта, имя которого, бесспорно, останется и большой истории, — своей второй жены Нонны Слепаковой. Он же положил немало трудов, увековечивая её обширное и разнообразное творческое наследие.

Его оценка сделанного ею в поэзии говорит о глубоком понимании характера её дарования и судьбы. «Если вспомнить известную формулу Маяковского „О времени и о себе“, обозначить проблему и задаться вопросом, кто на стыке двух веков — двух эпох! — по максимуму решил её, то, думаю, имя Нонны Слепаковой будет на одном из первых мест. Её стихи не посягали на формаль-

ное новаторство, напротив, они были подчёркнуто классичны. Но в них открывалась удивительная личностность мировосприятия. Душевная тонкость и беспощадная точность поэтических определений. Казалось, они приходят по наитию, посылаемые свыше. Она ощущала большое через малое. Эпоху через быт. Не это ли давало ей возможность существовать во времени, в истории, связуя „сегодня“ и „вчера“».

Интересно, что сама Слепакова пестовала иных поэтов следующих поколений и не только питерских, как Владимир Ханан, но и московских, как Дмитрий Быков, сохранивших о ней благодарную память. Новые поэты, выступившие уже в 1970—1990-е годы в большинстве своём «посягали» на формальное новаторство, но иные из них с внятной опорой на классику: «Для меня Пушкин — прежде всего поэт-новатор своего времени, и учиться у него следует, прежде всего, тому, как современным тебе языком на материале твоей и окружающей тебя жизни высказать себя в стихах» (Эдуард Шнейдерман).

Или такой поворот: «Не отрицая авангардных форм стиха, я в своём творчестве, безусловно, опираюсь на традицию, на классическое наследие, не считая его устаревшим. В поэзии важна не столько форма, сколько живая интонация, энергетика, свой голос, глубина мысли, искренность чувства» (Галина Гампер).

Но в целом ментальность нового поколения оказалась существенно иной. С середины 1970-х наступило время широкого распространения в городе многочисленных самиздатских журналов, наметились возможности публикаций и в зарубежных изданиях. Культура духовного противостояния официозу набирала силу. Составлялись даже антологии неофициальной поэзии. Поэтов, весьма различных по своим мировоззренческим установкам, объединяло зачастую лишь отрицание навязываемой властью идеологии. И, конечно же, общность судьбы. Независимо от приобретённых профессий (зачастую достаточно престижных и востребованных) многие из них «эмигрировали» в сторожа, проводники почтовых вагонов или же в операторы газовых котельных.

«Сторож и оператор газовой котельной — это были две традиционные и наиболее распространённые профессии поэтов „второй культуры“: эти занятия оставляли массу свободного времени и при этом обеспечивали минимальный достаток» (Пётр Брандт). Или даже так: «Кочегарка — это ушедший в прошлое образ жизни моего поколения, и — свобода» (Елена Дунаевская). Яркий пример — котельная на Мойке, где коллегами по кочегарской карьере оказались Борис Лихтенфельд, Владимир Ханан и Владимир Эрль, почему она и стала одним из литературных центров города. Работа в котельной «сутки через трое» оставляла достаточно свободного времени для самообразования и творчества.

В известном смысле подобные очаги неподконтрольного творческого общения вполне заменяли разного рода поэтические кружки и объединения, организованные при институтских и заводских клубах: «В сущности, ни одно ЛИТО не могло дать того, что давала «вторая культура». Это была подлинная независимость, жизнь как бы вне советской власти и советской поэтики. Желание публиковаться в официальной печати почти полностью атрофировалось» (Борис Лихтенфельд). Или другое свидетельство: «Мы как бы находились в автономном плавании внутри общего времени» (Борис Ванталов).

Видимо, были и ощутимые потери в подобном выборе своего пути. И не только сугубо житейские, но и в результате обескровливающей поэзию отстранённости от общей жизни социума. Уход от необходимости преодолевать разного рода цензурные препоны и запреты, ослаблял напряжение поэтических текстов, родившихся без подобной оглядки их авторов на дозволенное, а главное — без упорного стремления расширять зону дозволенного. Это гораздо глубже осознали потом некоторые поэты новой волны: «В пору „второй культуры“ я не раз говорила, что мы выбрали единственно верный путь, когда предпочитали творческую свободу без расчёта на выгоду. Это так, но теперь я думаю, что многие люди из нашей среды, находясь в вакууме, не реализовали своих возможностей» (Елена Игнатова).

Иные поэты, остро чувствуя известную поколенческую общность — как мирозерцательную, так и стилевую, — стремились акцентировать не только близость обозначенному кругу, но и собственную особость внутри него: «Ощущая свою принадлежность к так называемой новой ленинградской поэтической школе (Бродский, Стратановский, Шварц, Миронов, Охупкин) с общим для её авторов балансированием на грани иронии и пафоса, абсурда и спиритуального воспарения, сюрреализма и ампира, смею утверждать, что во многом и отличаюсь от упомянутых авторов» (Виктор Кривулин).

Поколение питерских поэтов, только родившихся ближе к середине XX столетия или чуть позднее того созревало уже в иных условиях, чем их старшие коллеги. От них передалась им «культура чтения и понимания поэзии» (В. Ханан), принципиальное разграничение понятий «стихи и поэзия» с акцентированием того, что «поэзия — понятие скорее эстетическое, чем жанровое» (С. Стратановский). В соответствии с этим проблема публикации в официальных изданиях отпадала как бы сама собой. В. Ханан приводит отзыв Н. Злотникова из сравнительно либеральной «Юности» на посланные туда произведения: «Стихи талантливые и интересные. Напечатать ничего не могу. Извините».

В этом поколении едва ли не с детства рушились иллюзии в отношении общественно-политического устройства социума, в котором они подрастали: «Родиться в России середины XX века — тот ещё жребий», — писал Михаил Яснов, до которого «отзвуки „дела врачей“» доходили «даже в детском саду», а голос диктора Левитана «не был голосом войны и победы — это был голос решений и постановлений, враждебных и непонятных слов». Естественно, что многие представители этого поколения сразу же вливались в ширящийся поток русской неподцензурной поэзии той поры.

У многих поэтов старшего поколения автобиографии органично перерастают в мемуары, что легко объяснимо: за плечами долгая и трудная жизнь. Но и сравнительно молодые авторы тоже нередко начинают с семейных преданий, которые раздвигают временные границы, предопределяя многое в их понимании ушедшей эпохи: «Это была сама история, её толща, а не поверхность, вживую, а не по книжкам» (Анджей Иконников-Галицкий).

И последнее поколение из охваченных составителей — дети шестидесятников, которые переступали пороги институтов в эпоху «перестройки» или уже в шальные 1990-е. Иные из них с благодарностью вспоминают эти годы, которые принесли им «важный опыт» (Валерий Шубинский). Наступила эпоха Интернета, открывающая невиданные доселе возможности получения информации, колоссально расширившая круг общения и знакомств «как виртуальных, так и развиртуализированных» (Илья Лапин). Благодаря Интернету многие из них становятся участниками мирового литературного процесса. Да и поездки зарубежные и учёба там становились доступным для некоторых и чуть ли ни чем-то вполне обыденным.

Открылись возможности сотрудничества в разном качестве в спонтанно возникающих и исчезающих изданиях — и как журнальные критики, и как филологи, исследующие современную литературу, и как поэты, и как составители различных подборок и сборников. Появились и специальные статьи с попыткой осмысления места молодой питерской поэзии в культуре города. К примеру, статья Светланы Бодруновой «Поэтическая карта Петербурга: младшее поколение» в журнале „Интерпоэзия“ (2007, № 1). «Защищена диссертация на тему „Графика современной русской поэзии“» (Дарья Суховой). Проводились и едва ли не ежегодные фестивали молодой поэзии.

Некоторые поэты этого поколения (далеко не все!) считают, что им «повезло жить в такую эпоху»: «Всё это наивно звучит или высокопарно, но я благодарен судьбе, что выпало жить в ту пору — тем более что это была ранняя молодость. И я жалею, что то время ушло, хоть часто сейчас можно слышать о нём как о страшном. Я такого не склонен разделять... Сейчас жизнь стремится стать стабильной — и дело вовсе не в сорока годах отроду... Жаль, что помимо стабильности в неё входит предсказуемость, какой-то регламент: исчезает свежесть — и не только в восприятии».

Годы «перестройки», особенно начала её, с упоением воспринимал и поэт, родившийся двумя десятилетия раньше. Даже выступление ГКЧП больше насмешило, чем встревожило: показалось не очень-то серьёзным. «Серьёзно уже стало в следующем веке, когда запахло серым сукном неизбывной шинели. Русская шанель № опять двадцать пять» (Борис Ванталов). И быть может, совсем не случайно самая молодая из представленных в книге поэтов, родившаяся в год объявления перестройки и гласности, в своей автобиографии замечает: «К творчеству отношусь как к единственной относительной свободе в этом мире» (Алла Горбунова).

Даже в самой пространной рецензии невозможно в достаточной полноте воссоздать то многослойное историко-литературное движение, которое открывается в совокупности представленных автобиографий. Микроистории каждого из поэтов складываются в большую историю художественного процесса города, страны, мира. Они, безусловно, нужны исследователям современной поэзии. Оказывается, они необходимы и самим поэтам. Одна из них (Лариса Беревозчук) признаёт, что «жанры творческой автобиографии и автотеоретической рефлексии, похоже, плохо сходятся в финальной точке. Для автобиографии она закономерна. Теоретическому же самоописанию категоричность и окончательность суждений противопоказаны. Поэт — если он способен на него — прибегает к автотеоретической рефлексии лишь для того, чтобы понять своё место в почти бесконечной эволюции облика поэзии — искусства слова между его прошлым и будущим».

«Зоркий очевидец эпохи».

Рецензия на книгу воспоминаний Гавриила Гликмана

«Я живу, потому что вижу» *

*** Саратов, 2011 // Волга-XXI век. 2012. № 9-10.**

В Саратове недавно произошло событие, которое, надеюсь, не останется незамеченным в культурной жизни страны: издана книга воспоминаний замечательного скульптора, живописца и графика Гавриила Гликмана «Я живу, потому что вижу». Вместо предисловия: к ней — отрывок из письма М. Ростроповича, опубликованные прежде статьи Д. Гранина, Т. Дмитриева, автора этих строк, а также воспоминание инициатора этого издания Льва Григорьевича Горелика: «О том, как Гавриил меня пленил». В книгу включены и разного времени интервью с её автором, и краткая его биография, итожащая творческую деятельность Гликмана на родине и на Западе, куда был вытеснен как «идеологический перевёртыш». Отдельные главы его мемуарной книги посвящены выдающимся деятелям отечественной культуры, которые были моделями его скульптур, картин и графических листов: композитору Дмитрию Шостаковичу, поэтам Николаю Клюеву, Марине Цветаевой кинорежиссёру Фридриху Эрмлеру, дирижёру Евгению Мравинскому, художникам Натану Альтману, Павлу Филонову, Ивану Билибину, Василию Шухаеву и Марку Шагалу, скульпторам Сергею Коненкову и Степану Эрзе, актёрам Николаю Монахову и Владимиру Яхонтову, режиссёрам Николаю Акимову и Всеволоду Мейерхольду.

Мне доводилось писать о живописных и графических портретах этого мастера в 1992 году, анализируя выставку к его 80-летию, которая была развёрнута в залах Фединского музея на основе коллекции Л.Г. Горелика. Запомнилось первое впечатление от них ещё на стенах гореликовской квартиры. Они резко выделялись среди произведений других художников. Не только бросающейся

в глаза особенностью изобразительной манеры, но и стремлением к сгущённому до гротеска показу внутреннего во внешнем в почти плакатно решённых образах Мейерхольда или Пастернака, Ахматовой или Михоэлса.

При всей утрированности этих откровенно надбытовых портретов, изображённые мгновенно угадывались. Как угадывалась и сверхзадача Гавриила Гликмана: раскрыть подлинное лицо эпохи в незабываемых обликах глубочайших её выразителей и трагических жертв. Поэтово «проступают лица грозно» воплощается обобщённо-ёмкой характеристикой тех, кому довелось испить горькую чашу и славы, и горечи, чьи биографии по праву именуют Судьбой. Гликман, как правило, брал человека на духовном взлёте или в миг трагедийной напряжённости. Портретные его решения очень условны, но это не мешало постижению сути характера, его общего эмоционального тона. «Меня поражает в его портретах изображение духовной сущности людей», — писал Мстислав Ростропович. И это во многом можно отнести также и к словесным «портретам» его воспоминаний.

«Эти портреты овеяны флёром легенды, мифа», — утверждает автор одной из статей, и тут же оговаривается, — Но ведь легенда о человеке часто оказывается сильнее достоверной памяти о нём...» (Т. Дмитриев). Мне они вовсе не кажутся мифологизированными: конечно, память избирательна, и о буквальной точности в передаче событий любым мемуаристом говорить не приходится. Но воспоминания — это ведь, хотя и особый, но всё-таки жанр художественной литературы, где важнее всего не протокольные подробности, а достоверность чувства и убедительность восприятия. А в понимании человеческой сути, социальных и персональных психологических причин формирования личности этих выдающихся деятелей нашего искусства Гавриил Гликман неотразимо убедителен.

«В моей жизни было у меня немало встреч с людьми удивительными и блестящими, людьми, которые оставили след в суровой истории России нашего века. Ещё застал, видел, а порой и знал многих из тех, кто являлся истинным цветом русской интеллигенции, и творчество которых погибло в эпоху сталинского террора», — так начинает он главу своих воспоминаний («Такая короткая жизнь»), посвящённую блистательному музыкальному критику Ивану Соллертинскому. Не у всех мастеров творчество погибло в годы большого террора, у некоторых оно достигло высочайшего расцвета. Конечно же, не благодаря, а вопреки чудовищному давлению тоталитарной диктатуры. И какой иногда страшной ценой для человеческой сути многих даже самых выдающихся творцов...

Эта проблема отчётливо сформулирована уже в первом очерке, посвящённом Шостаковичу, где автор размышляет и о загадке его личности: «Что это был за человек? Может просто гений, на которого тяжким грузом легла проклятая эпоха!?» Человек, оказавшийся в изнурительно сложных отношениях властью, пытавшийся сохранить возможность творческой работы, избежать руководящих постов и остро жаждавший композиторской славы, которая «была необходима даже ему, как канифоль для смычка». Человек, в котором ощущалось всегда «почти не отпускавшее его творческое напряжение». Художник, помогавший многим сохраниться и выстоять достойно в лихую годину: «Его пребывание среди нас было необходимо. Он был стержнем, на котором в тех страшных условиях держались наша нравственность и творчество».

Очерк Гликмана назван «Шостакович, каким я его знал». В нём немало наблюдений чисто бытовых, сугубо психологических черт, подмеченных приметливым глазом художника. Но есть в нём и зоркость иного рода — понимание кровной связанности великого композитора с родной страной и своей эпохой, его неотрывности от них: «И музыка его при всей своей общечеловечности, была тесно связана с Россией. Только люди, испытавшие на себе климат того времени в России, могут по-настоящему раскрыть Шостаковича, а иностранные дирижёры, при всей их виртуозности, при всей их изощрённости почувствовать не смогут...» Буквально одним скупым штрихом передано мемуаристом душевное самоощущение великого музыканта. Когда тот увидел гликмановскую

картину «Выносят парашу», где в одном из узников (со спины) угадывался Шостакович, композитор раздумчиво обронил: «Это самое подлинное, самое верное моё изображение».

Или его постижение внутренней смуты в душе ещё одной жертвы той страшной поры — кинорежиссёра, четырежды лауреата Сталинской премии Фридриха Эрмлера, умевшего и на службе идеологии оставаться художником, в пору хрущёвской оттепели, когда «вдруг открылись тёмные и трагические глубины души талантливого человека, в котором так причудливо соединились палач и жертва проклятой эпохи».

Гавриил Гликман развеивает и миф о незнании большинством людей размаха репрессий, творящихся в послевоенные годы: «Уверен, что большинство современников, людей разных поколений, давно понимали, что происходит вокруг. Слишком гигантские масштабы приобрёл террор». И ещё о том же: «В сороковые годы сталинский ГУЛАГ расплодился по всей стране, и, как ни зловеще это звучит, лагеря стали **бытовым явлением** в страшной советской действительности». Не знать об этом могли лишь те, которые знать не хотели, кто опасливо отворачивался от чудовищной действительности, задевшей миллионы семей, надеясь самим не попасть в жернова карательно-истребительной машины.

Глубокая и неоднозначная характеристика выдающегося русского дирижёра Евгения Мравинского — ещё одно свидетельство гликмановского умения увидеть, как в личности одного человека причудливо сочетаются известная барственность выходца из дворян и самозабвенная самоотдача великого труженика, одолевающего в минуты напряжённого исполнительского труда скорбь тяжких утрат, отчаяния — творчеством. Мравинский дирижировал оркестром, исполнявшим «Альпийскую симфонию» Рихарда Штрауса, когда умирала его горячо любимая жена. И, по убеждению автора воспоминаний, «это была гениальная дирижёрская интерпретация гениальной музыки».

Гавриил Гликман — художник. Естественно, что его визуальная память достаточно развита и обострена: «Есть зрительные впечатления и образы, которые не тускнеют от времени и остаются на всю жизнь», — пишет он, вспоминая случайную встречу с опальным поэтом Николаем Клюевым. Или, к примеру, описание внешнего облика С.М. Кирова: «Был он крепок, коренаст, с сильной шеей, хорошо посаженной крупной головой и густой шевелюрой». Да и впечатление первой встречи с Натаном Альтманом: «Представьте себе очень смуглого человека с тёмной кожей, с заплывшими китайского разреза глазами, напоминавшими тёмных жучков, которые выглядывают из-под больших толстых стёкол роговых очков. У него был довольно крупный нос, и половину лица занимал рот с большими плотными губами, среди которых поблескивали золотые коронки. Натан Исаевич держался очень замкнуто и ни с кем не общался. Было в его внешности и манере поведения что-то особенное, значительное и, я бы сказал, таинственное в сочетании с какой-то настороженностью и напряжённостью». Характерен этот лаконичный словесный рисунок скульптора, привыкшего мыслить пластическими объёмами.

А вот в своих живописных, графических и скульптурных портретах он шёл скорее противоположным путём, отталкиваясь от постижения духовного существа модели или её судьбы. Судя по собственному его признанию, именно так он работал над образом Моцарта: «Я это пытался сделать неоднократно, опираясь не на сходство, а ища в живописных и ритмических построениях портрета эквивалент музыки Моцарта: сочетание гармонии с обрывками речитативов, которые рождаются и вновь исчезают».

Ещё отчётливее это выявляется им в портрете Баха, где у мастера не было достоверных визуальных опор, и при создании его облика он шёл от величавой и чётко организованной структуры его музыки. «От великого Баха не осталось никаких изображений: ни посмертной маски, ни портрета. Он был слишком беден и совсем не знаменит. Я написал большой портрет гениального композитора, стремясь передать в живописи величие его хоралов, а в композиции — жёсткую гео-

метричность. Ведь, заимствуя многое от Вивальди, Бах как бы поместил мелодическое полновожье последнего в геометрический квадрат».

Автор мемуаров часто отталкивается при общей характеристике музыки композитора от засевшего в памяти первого впечатления услышанного, которое при многократном новом прослушивании только укреплялось, обогащаясь важными духовно-образными оттенками. «Бывают в жизни впечатления, навсегда проникающие в сердце, одно из таких впечатлений — скорбная широкая мелодия, которую поёт низкий женский голос. Могучая кантилена полна страдания и величия. Поёт её русская женщина среди убитых воинов на бранном поле, и чудится, будто поёт эту песню сама земля русская. Незабываем этот эпизод „Мёртвое поле“ из музыки Прокофьева к фильму Эйзенштейна „Александр Невский“! Типичный для сталинских времён фильм, созданный в 1938 году, был когда-то весьма популярен. Сейчас он совершенно заслуженно забыт и остался только в книжках по истории кино. А гениальная музыка Прокофьева к картине живёт самостоятельной, полнокровной жизнью и часто исполняется не только в России». И как закономерный вывод из сказанного: «В разнообразной музыке Прокофьева, вероятно, как ни у одного другого композитора XX века, вдохновенно и красочно раскрывается душа России».

Вспоминая «трудноуловимое лицо» «мятежного гения» Всеволода Мейерхольда, «художника неистовых страстей, вдохновенья и горечи», мемуарист говорит и разнообразию его творческих и статусных проявлений: «Действительно, у Мейерхольда было несколько совершенно различных обликов, связь между которыми порою трудно уловить. Мейерхольд — „вождь театрального Октября“, бунтарь в кожаной куртке комиссара, в гимнастёрке и фуражке с пятиконечной звездой, одержимый духом разрушения и противоречия. Мейерхольд — изысканный маэстро на вершине мировой славы, милостиво принимавший всеобщее поклонение. Мейерхольд — неистовый творец, которому нестерпимо тесно было среди условностей старого театра, маленькой сцены, затхлых кулис и отживших традиций классической драматургии».

Судьба великого режиссёра, считал Гликман, была заведомо предрешена: «Мейерхольд — наряду с Кандинским, Корбюзье, Шёнбергом, Стравинским, Прокофьевым — был глашатаем и создателем нового стиля в искусстве XX века. Немудрено, что в условиях советского строя бунтарь Мейерхольд стал грозной опасностью для сталинского стремления загнать замечательное русское искусство в клетку соцреализма или совсем его уничтожить. И Мейерхольд, затравленный, преследуемый, лишённый театра и возможности творить, принял свою судьбу, которая привела его к гибели в застенке в 1939 году».

Интересны наблюдения автора за работой Мейерхольда с конкретным актёром над образом роли, как и отличия от его метода в подобной же работе у Николая Акимова, который актёрский образ «создавал и конструировал как художник», он шёл «через грим костюм, типаж актёра», «давал рисунок роли, и актёр уже сам интерпретировал этот „рисунок“, насыщал его жизнью», то есть это был прямой путь от зрительного представления образа героя к раскрытию сущности его характера.

Воспоминания Гавриила Гликмана — убеждающее свидетельство очевидца о том, явно непредусмотренном тоталитарной властью, воздействии, какое обретал в самые мрачные годы театр, особенно классические спектакли. «Удивительной магией обладал театр в 30-е годы. В страшной атмосфере сталинского террора, в холодном дневном Ленинграде, люди, живущие в постоянном страхе и напряжении, именно в театре находили временное забвение. Литература, кино, изобразительное искусство уже были закованы в „прокрустово ложе“ соцреализма». Театр ещё жил, дышал...

Мемуарист описывает врезавшиеся в память образы любимца ленинградской публики Николая Монахова и те аналогии, которые они пробуждали в чутком и сознательном зрителе: «Монахов — Ричард, несомненно, вызывал конкретные жизненные ассоциации. Ричард своим мастерством, вероломством, жестокостью напоминал Сталина». «Распутин — Монахов как бы сошёл с картины Сурикова „Утро стрелецкой казни“. Он бывал страшен в трагические моменты по роли и был неизмеримо выше пьесы».

За слегка мешковатой внешностью талантливому музыкальному критику, человека поистине необъятной гуманитарной эрудиции, блистательного полемиста Ивана Соллертинского с первой же встречи Гликман сумел разглядеть творческий масштаб этого удивительного мастера устного жанра. Увидел он его в зале Ленинградской филармонии за привычным выступлением перед начинающимся концертом. И был захвачен целиком.

«Никогда до этого момента, ни после мне не доводилось слышать такого блистательного оратора. Иван Иванович рассказывал о музыке, которая должна была исполняться в концерте. Он буквально заворожил аудиторию. Зал замер от напряжения. Люди слушали, затаив дыхание, стараясь не пропустить ни одного слова. Оркестранты не отрывали от него глаз. Я взглянул на концертмейстера оркестра скрипача Завентовского. На лице его застыло выражение восторженного удивления. Неожиданность и оригинальность сравнений, мыслей и образов, кипучий темперамент Соллертинского излучали гипнотическую силу».

Ранняя смерть Соллертинского — в 41 год — вызвала горестные раздумья автора о трагической его судьбе: «Такая короткая, но такая наполненная жизнь. Жизнь, которую никак нельзя измерить числом прожитых лет, ибо Соллертинский, как яркая комета, пронёсся по мрачному, трагическому небу советской действительности 30—40-х годов». Мемуарист раздумывая над причинами столь раннего ухода этого разносторонне одарённого, искромётно ироничного и достаточно жизнелюбивого человека, видит их в обстоятельствах эпохи: «В опасные 30-е годы Соллертинского публично заклеили, навесили на него ярлык — „трубадур формализма“. Жить становилось всё труднее и труднее. И главное, будучи от природы человеком честным и глубоко порядочным, он всё-таки вынужден был порой, лавировать, кривить душой... Наверно, это тоже ускорило его конец!»

О ком бы ни писал Гавриил Гликман, он всегда стремился постичь самое существенное в творческой природе вспоминаемого им человека. Но иногда был вынужден признаться в своём бессилии совершить это: «Когда сегодня смотришь его прекрасные полотна в музеях или листаешь многочисленные роскошно изданные монографии, ловишь себя на мысли, что путь становления Шагала, то, как он нашёл себя, свою тему, свою палитру, свой живописный мир, проследить и объяснить нелегко. В этом есть какая-то тайна». «Тайна магического таланта Шагала непостижима. Он свободен в своём вдохновении. Ведь в противоположность своим современникам — Сезанну, который дал живописный язык веку, Матиссу, Кандинскому, определившим стиль столетия, — Шагал не дал ни языка, ни школы. Подражать ему может даже ребёнок. И вместе с тем он неуловим, как цветочная пыль на солнце. Он полон тайны, непосредственности, прелести и свободного дыхания. Он просто Шагал!»

В книге напечатаны и небольшие очерки: «Гавриил Гликман и музыка» (интервью с художником) и его любопытный устный рассказ «Мой „Еврейский портной“» (об истории создания одного из своих произведений) в литературной записи Исая Шпицера.

В своём интервью, рассуждая о том, что вся его жизнь и творчество глубоко связаны с музыкой, говоря о многочисленных своих портретах музыкантов, он приводит суждение дирижёра Евгения Мравинского, существенно углубляющее представление о музыкальности самой творческой природы гликмановского искусства: «Знаете, в Ваших картинах есть симфоничность, есть многоголосие. Оно в многообразии тем, образов, мыслей живописных сочетаний и ритмов. Каждый из этих компонентов существует в картине, и все они составляют единую, пронизанную музыкой ткань». «Хотелось бы думать, что он прав, — замечает художник. — Во всяком случае, подобная связь живописи и музыки была всегда для меня главной целью».

Второй очерк тоже открывает многое в самой психологии творчества мастера, показывая непростые пути становления образа, десятилетиями подспудно вызревающего в его воображении,

чтобы в короткие мгновения получить свою пластическую и цветовую реализацию на плоскости холста.

В 1939 году, будучи студентом Академии художеств, Гавриил Гликман был представлен известному скульптору Илье Гинцбургу, который соблаговолил посетить его мастерскую. Потом последовал его ответный визит на квартиру старого мастера. В беседе выяснилось. Что оба они из Белоруссии, оба хорошо помнят местечковый нищенский быт черты оседлости. Илья Гинцбург неожиданно вспрыгнул на обеденный стол и преобразился в подслеповатого еврея-портного. Он рассказал, что в студенческие годы он охотно «лицедействовал», преображаясь подобным образом перед товарищами. Оказавшись с И.Е. Репиным в Ясной Поляне, должен был по настойчивой просьбе Льва Толстого представлять местечкового нищего портняжку, вызвав слёзы на глазах великого писателя.

«То, что рассказал мне Гинцбург, и то, что он мне показал, глубоко запало тогда в мою душу. Мне хотелось написать портного, но я не решился. Я даже боялся приступить к этой работе. Очевидно, образ не созрел ещё до той степени, когда сам готов был „упасть“ на полотно», — вспоминал автор. Минувло не одно десятилетие, за плечами художника была война, ранения, послевоенные нелёгкие во всех отношениях годы. И лишь в 1962 году в Доме творчества композиторов внезапно, в едином порыве создал «Еврейского портного».

«Я писал его не более часа, — вспоминал Гликман. — Настолько ярко он предстал перед моим внутренним взором. Я видел его раскачивание, ритм его движения, его худое, почти бестелесное тело с тонкими руками и тонким корпусом. Это не было натуральным изображением человека, это была, я бы сказал, конструкция. Эти колени, на которых он кроит ткань, эта босая нога с огромным ногтем — всё создавало этому образу особый колорит. Мне говорили, что это не просто портрет, это своего рода икона. Портной иконографичен. Это не ремесленник, это — лицедей».

Этот пример очень показательны для художественного сознания мастера. Если внимательно присмотреться к его портретному наследию, найдётся немало подобных иконографических образов. И это при полной узнаваемости изображённых: достаточно вспомнить портреты Мстислава Ростроповича, Всеволода Мейерхольда, Соломона Михоэлса, Евгения Мравинского, Бориса Пастернака. Святослава Рихтера и некоторые другие. И пусть не на каждый из них уходило десятилетия вынашивания образа, все они результат интеллектуально-эмоционального «предзнания» и стремительного его творческого выплеска в акте непосредственного создания портрета.

Мемуары Гавриила Гликмана читаются с большим интересом. И держится он вовсе не занимательными бытовыми эпизодами или подробностями частной жизни вспоминаемых им деятелей отечественного искусства, а неослабевающим напряжением ищущей мысли, пытающейся проникнуть в самую суть их характеров и сокровенные тайны творческого мышления каждого. А потому его книга существенно обогащает наши представления о высоких и трагических судьбах его крупнейших мастеров. И сам образ описанной им жестокой эпохи становится в них не просто нейтральным фоном их бытия, а действующим фактором, принудительно определяющим эти судьбы.

ПОЛЕМИКА

«Всё тот же Чудин» *

* Авторское право. 1993. 6 августа.

Саратовскому живописцу Виктору Чудину не очень-то повезло с вниманием критики. Его картины и этюды, периодически появляющиеся на местных выставках, отмечались одобрительными, но слишком уж лаконичными репликами, по которым нелегко судить о творческом облике художника. Куда более пространные отклики на его большую ретроспективную выставку в Радищевском музее были выдержаны скорее в манере лирического признания: «Мама, я Чудина люблю...» на мотив старой уличной песни. И стоило открыться ещё одной его экспозиции, но уже в залах Фединского музея, как снова зазвучал знакомый с детства мотив.

Сразу три рецензии на выставку и столь оперативно — это замечательно! В таком темпе и должна бы работать сегодняшняя пресса. Жаль только, что написанное не очень-то убеждает. И вовсе не отсутствием любви к мастеру — с этим как раз полный ажур. А любовь не нуждается в аргументах, и объяснять её стороннему — занятие пустое. Это чувство не поддаётся логической мотивации: «Люблю мер-р-р-завца, а что делать?!» — как говаривал (и вовсе не о Чудине) известный столичный критик. И мерзавцем он любимого, конечно же, не считал, понимая, однако, не стопроцентную его идеальность. Так что любовь к Чудину, как и ко всякому другому, чувство весьма похвальное: «художники нуждаются в большой ласке». А любить Чудина (не его самого, а его искусство) есть за что. Этого смелого цветописца, наделённого врождённым артистизмом, редким живописным темпераментом, раскованностью кисти и вольным воображением, я выделил для себя очень давно. Но сейчас не хотел бы и сам сбиваться на речитатив: «Ой ты, гой еси, славный Чудин-свет...» Ибо природная одарённость художника такова, что он вовсе не нуждается в снисходительности и неумеренных восторгах. Его можно судить по настоящему счёту.

Отнюдь не разделяя иллюзий о выходе нынешнего саратовского художества «на мировой уровень», полагаю, что некоторые из работающих сейчас в городе живописцев надолго останутся в истории его художественной жизни. И в первой десятке, на мой взгляд, В.Ф. Чудин. Однако не о нём сейчас речь, а о рецензиях на его выставку.

О восторженном отклике Ольги Пальчиковой в газете «Саратов» за 30 июля говорить всерьёз не приходится: он за рамками художественно-критической и даже просто грамотной журналистской работы. Вчитываясь в её текст, нетрудно понять, что отсутствующая мысль здесь только имитируется посредством красивых слов, а восторженной пены на несколько огнетушителей. Почти как в опусе Н. Абрамовой о Н.М. Гущине в одном из номеров журнала «Гонец». Даже на людей, далёких от проблематики изобразительного искусства, такие публикации производят удручающее впечатление неискущённостью их авторов в вопросах, о которых они с такой безоглядностью

берутся рассуждать. А.С. Голубкина не зря дивилась тому, «как быстро робость незнания переходит в бойкость невежества».

Публикации того же дня в «Авторском праве», конечно, иные, а роднит их с откликом Пальчиковой приподнятость тона и готовность оправдать прокламируемое музеем определение чудинской выставки как портретной. Более концептуальная из публикаций — «Ещё один Чудин» Сергея Рыженкова — имеет провоцирующий подзаголовок «Ода». Увы, автор зря пытается стать первооткрывателем нового критического жанра: критика наша по большей части одовоспевательная, и сам я, каюсь, тоже грешил этим. Сама же рыженковская рецензия с её оговорками и экивоками на «традиционалистскую точку зрения», возбраняющую безответственно именовать портретами всякое изображение людей, не столь одическая по тону, как иные.

В ней есть выраженная позиция, а потому есть и предмет спора.

Начнём с заголовка. Думается, что на выставке не другой Чудин (ещё один Чудин), а всё тот же, что и всегда. «Всё тот же Чудин» — оптимально выражает, на мой взгляд, концепцию выставки. Тем более, что охватывает она почти все периоды его творческого пути. И немало экспонирующихся сейчас работ знакомо саратовским зрителям. Понятно стремление музея показать на малых своих площадях некую проблемно ориентированную выставку, но благие намерения сами по себе не гарантируют удачу. И дело тут вовсе не в качествах экспозиции, которую рецензенты дружно хвалят, а иные из зрителей грубо поносят. Она достаточно нейтральна и какого-то «хода» в расположении полотен не прочитываешь. Нормальное размещение картин в не очень-то приспособленном для того пространстве. Без каких бы то претензий акцентировать те или иные стороны чудинской живописи.

Претензия таилась в самом замысле: показать Чудина именно как портретиста. И все рецензенты, включая Рыженкова, сочли её достаточно обоснованной. А между тем, стоит только взглянуть на газетный лист, чтобы воочию убедиться, насколько психологичнее фотографии художника, воспроизведённых тут же портретов его кисти. И никакие разговоры об особой роли отсутствующего в репродукциях цвета тут не помогут, ибо не в нём дело, а в авторской установке живописца, у которого не слишком часто возникало стремление «доработаться до портрета».

Надо сказать, что в Саратове портретистов совсем немного — слишком явно преобладает и количественно, и качественно на здешних выставках пейзаж. Это не достоинство и не недостаток саратовской живописи, а только особенность её. Даже на недавней портретной выставке в зале Союза художников настоящих портретов было не густо. Так что Чудин в этом отношении не составляет какого-то исключения. И можно было бы согласиться с Рыженковым, что «портретное творчество Чудина находилось как бы на периферии его исканий», если бы убрать это значимое «как бы...»

Сам художник во время своей выставки в Радищевском музее, обронил, что настоящий портрет у него только один, показав на портрет молодого инженера с библейской печалью во взоре — Яна Бурштыновича. Сказано было с некоторым пережимом: и на тогдашней выставке, и на нынешней есть и другие портреты в прямом и точном (традиционалистском) смысле этого слова. Достаточно взглянуть на портрет человека с трубкой, чтобы почувствовать несколько броско, но определённо очерченный характер. И в отличие от портретов Бурштыновича и молодого Яли, он очень цветной, и цвет здесь активно работает на образ.

Думаю, что какая-то часть подобных портретов давно разошлась от художника, а потому не попала в эту экспозицию. Но едва ли их было бы достаточно для чисто портретной выставки, хотя, судя по раннему, немного сезаннистому автопортрету, вырасти в серьёзного портретиста Чудин, вероятно, мог. Но его интересовало другое. Ведь, если художник называет женский портрет «Оранжевый платок», он вполне сознаёт, что делает, хотя модель и спустя четверть века легко узнаётся.

Только для настоящего портрета важен примат характеристики над внешним сходством. Он требует не только похожести, но и постижения сути. Тем более, когда перед художником

человек достаточно сложной душевной организации. Но живописца чаще интересует декоративная выразительность модели, а не убедительная передача её внутреннего мира. Он выражает не основной тонус изображаемой, а лишь собственные свои чувствования. И во множестве других работ он свободно «воспаряет» от модели, а поэтому нередко психологический смысл портрета подчинён декоративной его красоте. И потому так часто наблюдаем в чудинских «портретах», самостийную жизнь цвета, не слишком-то зависимую от конкретной образной задачи. Точнее сказать — от портретной задачи, ибо задача образная здесь достаточно далека от неё.

«Мы верим лишь в те портреты, в которых очень мало от модели и очень много от художника», — в этом парадоксе Оскара Уайльда больше эпатажного блеска, нежели правоты. Увы, он не выявляет особое место этого жанра в системе художественного мышления любой эпохи, даже и той, когда «бесхарактерность стала характером, а безликость лицом». Но всё-таки и в наши времена создано не так уж мало портретов, обобщённо-ёмких по характеристике, психологически убедительных и с «отблеском истории» на лицах. Они и дают совокупностью своей облик эпохи.

Конечно, любой портрет всегда в известной степени автопортретен, ибо в нём вольно или невольно отражается написавший его художник. И где кончается образ портретный и начинается образ старушки, молодки, дамы или юноши, будь они в интерьере, на фоне деревьев или на фоне условном, — это зависит от меры конкретности и степени устремлённости мастера к сугубо индивидуальному не только в выявлении внешних черт модели, но и её духовной сути.

Большинство работ на нынешней чудинской выставке всё же не портреты, а свободные лирические композиции, персонажами которых выступают близкие художника или гости его дома, и заботит автора не психологическая определённость, а лишь передача общего эмоционального настроения, объединяющего человека и среду. Действительно, «здесь жёны проходят, даруя...» Жёны в отвлечённо-поэтическом и буквально-житейском смысле этого слова. И хорошо понимаю, как трудно из семейной прозы делать домашнюю поэзию. Чудину это удаётся. Женские образы у него куда более эстетные, чем мужские. Изредка с привкусом прислащённой салонности.

Правда, что живопись Чудина музыкальна. Богато интонированное «пение цвета» позволяет ему передать зыбкие, почти неуловимые состояния, которые языком живописи легче воссоздать, чем в слове. «Глаз слушает» — так не случайно Поль Клодель назвал свою книгу о живописи. Только пение Чудина о своей душе, а не о душе модели. Прекрасный живописец, он по преимуществу не портретист. И дело опять же не в той или иной степени условности или даже заметной деформации видимого: Матисс не зря говорил, что «портрет — это не урок анатомии». Дело, повторяю, в самой художественной цели, в возможностях таланта мастера, в направленности его поиска.

У многих работ на выставке с оборота надпись: «к портрету» такого-то. Чудин прекрасно признаёт эскизно-этюдный характер этих вещей. Черновик личности», — как сказал бы о любой из них прирождённый портретист. И нередко — только первый черновик. Такие вещи есть у каждого мастера, а обязательны ли все они на выставке сугубо портретной, — это уже вопрос не к художнику, а к экспозиционерам. Опаснее другое: эксплуатируя свой богатейший импровизаторский опыт, Чудин впадает в соблазн «темповой» и поверхностной работы, наспех создавая якобы «законченные» портреты. Таковы анализируемый Рыженковым портрет А. Романова и тут же репродуцированный портрет Е. Малякина.

«Драма красок», которую Рыженков находит (или выдумывает её?) в фонах подобных портретов, увы, не более, чем сполохи ослепительного, но не греющего бенгальского огня. Яркость краски и звучность цвета — «две большие разницы», как говорят в Одессе. Искушённому глазу всё-таки видно, когда «играет живопись», а когда озорует живописец. Поиски мнимой символики в этих нахраписто крашенных фонах напрасны. Разухабистое — «и этак могём» не означает реальной потенции. Ибо цвет сам по себе может быть подспудно символическим, а голая краска, не преображённая в цвет, — едва ли.

На выставке есть ведь картины, в которых цветовая активность фона работает на образ: другой портрет того же А. Романова, «Портрет Ивана Константиновича», «Человек с трубкой». Эмоциональная заряженность цвета — это одно, а красочный произвол — нечто совсем иное. Но для рецензентов творящий всегда прав («Кармен не может быть не права!»), и любое взбрыкивание художника для них заведомо оправдано: в нём пытаются отыскать некий горный смысл.

Знаю, знаю: «Главное в искусстве — элемент Моцарта, а не Сальери». Только стоит ли Моцарта упрощать до предела: ведь не только «гуляка праздный...». Знаю, что найдутся охотники обвинять меня в возрастном консерватизме (в традиционалистской точке зрения), в заматерелой шестидесятилетней социологичности, в избыточно серьёзной ментальности этого поколения, не очень-то восприимчивого к всепроникающей игровой стихии. Заранее принимаю такие упрёки.

Хотел бы оговориться только, что критика как вид литературного творчества куда менее предрасположена к «игре», нежели поэзия и проза, не говоря уже о драматургии. И подать почти необработанный речевой поток Чудина как страницы абсурдистской прозы можно куда эффектнее, нежели раздумья о специфике его портретизма.

Игривое предложение рецензента искусствоведам: «собраться» и всем гуртом «написать монографию об этой выставке» следует, видимо, переадресовать редакторскому коллективу «Авторского права»: нет на этой выставке ни достаточного материала, ни острой проблемности для монографического его осмысления. А вот написать внятную концептуальную статью обо всём творчестве Чудина к близящемуся его шестидесятилетию кому-то, пожалуй, следовало бы: «Кто по осени нас сочтёт, тот по совести нас рассудит».

«Кому охота быть рыжим?» *

*** Авторское право. 1993. № 41. 17 декабря.**

В фойе Саратовской филармонии выставка портретов кисти Романа Мерцлина, организованная Валерием Австрихом. Автор экспозиции, призванной преодолеть «политбюрошный» характер представленного многоголовья, писатель и журналист Сергей Рыженков. Он же опубликовал весьма пространственный отзыв на выставку, озаглавленный «Заметки любителя». Любителя чего — не указано. Это становится ясным лишь в процессе сотворческого усвоения текста.

При чтении этих, с позволения сказать, «любительских» заметок поначалу вспомнилась детская песенка: «То ли это дятел спятил, то ли я сошла с ума». Уже один только набор терминов, столь же характерный для любителя, сколь и характеризующий его, — «апофатический», «спонтанная идиоматика ... в рамках избранного социолекта», — сразу настраивает на безусловное доверие к заголовку. Нетрудно представить, как некий досужий интеллектуй из любителей (другой, правда, сферы), вольготно рассуждает о «нейрогуморальной регуляции висцеральных функций». Типичная, скажем прямо, лексика «любителя». Не то, что туманный худкритический или медицинский жаргон профессионалов...

За слегка пародийной замысловатостью рыженковского текста, за упорной симуляцией авторской серьёзности, за провоцирующими полемику язвительными экивоками в сторону слепоглухонемых критиков недавнего прошлого, за намеренно форсистым слогом в духе постструктуралистских штудий — за всем за этим прячется одержимость игрой, использование любой возможности

творчески самореализоваться в стилистике абсурдистской прозы. А сюжетом её может сделаться что угодно — не только густой быт заводской окраины, но и местный художественный процесс.

Языковая выразительность абсурдистского текста строится тут на образной реализации множества расхожих псевдо терминов, призванных саркастически имитировать «псевдѐж» современной художественной критики. Жаль только, что перманентная игривость, когда она проявляется не в повести или рассказе, а в статейной прозе, невольно, но больно, задевает вполне реальных и всё ещё живо реагирующих художников, обидеть которых автор «заметок вроде бы не хотел. А может, всё-таки хотел?..

Впрочем, до всех этих туземных живописцев — реалистов, академистов, авангардистов и пр. — автору, по сути, и дела никакого нет: их бытие — лишь повод для его игровых построений. И не для того вовсе он рассвобождал своё творческое воображение, чтоб копаться в мелочах и разбираться в оттенках. Стоит ли разгадывать природу таланта каждого, когда проще утереть их всех разом всеобщей смазью. Ведь это не более чем персонажи, хоть и пофамильно названные. С критиками чуток сложнее. С одной стороны, и они как будто персонажи: чай с художниками гоняют, отмечают стратегические влияния, тупо повторяют надоевшую байку о путях советской живописи и т.п. Но с иными из них Рыженков впрямую спорит, «как живой с живыми говоря». И я один из них. Мне брошена перчатка. Театральным жестом брошена, да и перчатка бутафорская вполне. Не поднимать бы той перчатки, повторив слова своего «великого» тѐзки: «Не препятствуй ему подвизаться, как он хочет». Но...

Но за камуфляжным фоном просверки устойчивых идей, характерных не только для Рыженкова, но и для многих литераторов, берущихся рассуждать о живописи. Штампы восприятия, выискивающего в каждой детали скрытую символику, — результат литературоцентристских устремлений, навязывания живописи внеположных её природе методов.

Конечно, Рыженков говорит об этом в своей манере с лёгким подмигом: в качестве жизненно-го мотива, который многосмысливается до символа «спасения на заповедном пути», он выбрал в мерцлиновских городских пейзажах мотив брачующихся собачек.

Эпизод этот в глазах «любителя» несоразмерно повышается в своём статусе: в пространстве картинного кадра собачки едва различимы, они утоплены в вязкой живописи фона. Но в рыженковской иерархии смыслопорождающих деталей они обретают огромную роль: это доказательство воплощаемости в живописи собственных его умозрительных представлений. Рыженковская трактовка этого мотива при всей её провоцирующей подначливости, — «натуральный факт в мистическом освещении», как говорил Н. Лесков. Это всегдашняя тяга литераторов к поиску в живописи легко мифологизируемых мотивов, заданная установка восприятия. Кстати сказать, Давид Бурлюк, наблюдавший «на талом снеге хладнокровном двух сбравившихся собак», не придал этому «событию» первостатейного значения: для поэзии существеннее, что снег дерзко назван «хладнокровным», — образ, а не бытовой мотив. И у Мерцлина реальная мистерия жизни обычно выражена образно-бытовой соотносительностью всех элементов картины, а не повышенной семантической активностью той или иной отдельной изобразительной детали. Его полотна привлекают глубиной переживания обыденной жизни, а не ребусной загадочностью мотивов-символов.

Внимание «любителя» привлѐк также ряд полотен, титрованных вывесками. Для него это «знаки», которые не могут быть без ими означаемого. А означать они должны непременно что-нибудь сугубо глубокомысленное: в эпоху сплошной концептуализации настойчивый поиск «иных смыслов» обязателен. Только эвристическая ценность подобной принудительной метафорики близка нулю. Вопреки Рыженкову, на улочках мерцлиновских пейзажей ключи не «ищутся», а изготавливаются. И вовсе не пресловутые «Ключи тайн», а заурядные ключи от дверных замков (и не только от тех квартир, «где деньги лежат»). Ключи же Тайн с брюсовских времён никак не сыщутся. Что же до ключей к живописи Романа Мерцлина, сошлюсь на Марину Цветаеву: «А ключ прост —

просто поверить, просто понять. Принять». От себя добавлю: «Нарочито не переусложнять. И тем не упрощать». В городских пейзажах Мерцлина, как правило, нет сакральности шагаловского быта, отливающего бытийностью. Разве что в картине «Человек с собакой», да ещё в одной, на которой по улочке прямо в небо катят не бронированные правительственные «членовозы», а повозки золотарей. Но и к остальным вполне приложимо поэтово: «А запаха улиц густ...»

А что же всё-таки мерцлиновские портреты. Ведь это им посвящена выставка. Не сомневаясь, подобно «любителю», в праве этого жанра на существование, не заметив у живописца уклона «по направлению к иконе», игнорируя отмечаемую им «деградацию к парсуне», не пытаюсь расслаивать красочное тесто полотен в поисках якобы наличествующего («в помыслах художника») некоего Начала, так и не обнаружив «богочеловеческой перспективы», которая к тому же ещё и «хтонирована», и уж вовсе не опасаясь «сакрального гнева» за пользование всё тем же «дежурным критическим инструментарием» (а это, как указано, «не экологично»), попытаюсь сказать несколько слов по сути. И портреты Мерцлина, как и его пейзажи, серьёзны не «как бы», а вполне. Это портреты по преимуществу психологические. Изображённые им настолько личности, что специальных о том удостоверений не требуется. Не политбюрошные «безликие лики вождей», не профессии, не фамилии только, а Лица. Не случайно говорено о нищете прилагательных, пытающихся воспроизвести человеческое лицо. Насколько же живопись убедительнее в этом конкретной своей наглядностью, чем литература.

Слово невольно обобщает и абстрагирует, в нём нет непреложной цели изображения, однозначного сходства: «Клеопатра для нас — царица без лица, а Нефертити — лицо без царицы» (А. Мальро). Действительно, Гамлетов, Отелло и Лиров — сколько угодно, а папа Иннокентий X Веласкеса — только один. Как и Сергей Рыженков в портрете Романа Мерцлина, как и другие модели этого портретиста. Ибо он устремлён к постижению духовной сути изображаемых, а не к игровому самовыражению за их счёт, как намекает на то «любителю». Одно дело, когда сам художник стремится «довести лицо до лика», и совсем другое, когда принцип иконности требует безусловного «преображения лица в лик».

Не новость, что портретируемый является для художника и объектом исследования, и субъектом переживания, отчего каждый портрет в известной мере и автопортретен, ибо авторское «Я» накладывается, почти сливаясь, порой, на «Я» модели. И в одном, пожалуй, можно согласиться с автором «заметок»: Мерцлин действительно пишет в каком-то смысле близких ему людей, тех, кого он неплохо знает. В его оценках нет жестокости, они сочувственны к модели, но при этом очень правдивы. Вполне субъективный взгляд художника, как выясняется, способен выражать правду объективную. Рассматривая его портреты, многие лучше поймут сущность своих знакомых и друзей. А иные увидят и самих себя в активном и заостряющем суть зеркале образа. Портрет, в отличие от обычного зеркала, помогает самоосознанию не только своей внешности, но и своей человеческой сути. М.Ю. Лотман писал, что некто, считающий себя «Демоном», может со стороны восприниматься не более чем Хлестаковым.

Не все мерцлиновские портреты отличаются обобщённо-ёмкой сконденсированной характеристикой. Есть у него портреты-состояния, в которых сегодняшняя «случайная» экспрессия человеческого лица свидетельствует не столько о сущностных и постоянных свойствах модели, сколько о временной её настроенности, о переживаниях момента. Таков помянутый в «заметках» портрет Анатолия Катца («после Освенцима»), а может, в тревожном предчувствии подобного. Таковы, к примеру, все три моих изображения, очень уж различающиеся характеристикой. В первом, не случайно титрованном «Ефим», — почти идольская важность. Я назвал его «Вождь краснокожих» и требовал «трубку мира». Во втором (окрестил его «Злой критик») — усталое всепониманье во взоре и немного брезгливая надменность. Последний мой портрет следует назвать «Клоун на пенсии» — состояние к тому очень близкое: вяловатая расслабленность и грустно-раздумчивая отрешённость отставного пересмешника.

Сознавая безусловное право художника на подобную трактовку моей персоны, сохраняю за собой право на неудовольствие ею, право любой модели. Ну, скажите — кому охота быть **рыжим**?! И не на цирковой арене, а в повседневье. Для этого надо быть большим **любителем**, чтобы с хмурым серьёзностью во взоре гаерничать в политике, худкритике, и пр., наработывая творческий потенциал абсурдистского прозаика. Есть, однако, опасность заиграться: маски имеют обыкновение сростаться с лицом, а жизнь осмеивать насмешников.

Р. С. Серёжа Рыженков был тогда главным редактором этой газетки. Он сам напросился на полемику и дал мне возможность порезвиться, ограничив меня только объёмом статьи, который должен был быть не больше его публикации. На газетном листе по центру он разместил наши портреты кисти Романа в виде карточного валета мой портрет верхним, а его (попираемый) — нижним. «Авторское право» при нём соблюдало авторские права.

«Издержки туземного патриотизма».
(Ответ Е.И. Водоноса В.И. Бородиной) *

*** На сайте Радищевского музея. 2010. 2 декабря.**

Патриотизм бывает разный. Больше по душе просто привязанность к «родным Пенатам», а не демонстрация своего эксклюзивного права на неё. Увы, число патриотов профессиональных, назойливо узурпирующих это исключительное право, пока ещё растёт. Хотя давно известна реальная цена такой профессиональной любви к большой и малой родине. Как правило, она диктуется стремлением посылно ограничить доступ к объекту своего пламенеющего чувства, оградить его от посягательств тех, кто в той или иной степени пытается скорректировать сложившуюся мифологию его исторического бытования. Ну, и естественно, показать себя бдительным стражем сакрального объекта.

Но более всего потешает их стремление озаботиться творческим благополучием того, кто якобы на священный объект посягает. «Стоило ли с таким упорством, достойным лучшего применения, спорить с самим художником и изнашивать свой критический ум?» — саркастически восклицает Валентина Ивановна Бородина по поводу моей попытки уточнить датировку окончательного завершения картины К.С. Петрова-Водкина «Мать» (1915 ?) из собрания Русского музея. Что касается изнашивания критического ума — это уж как посмотреть на дело. Одна достаточно опытная барышня утверждала, что губы в поцелуях не снашиваются, а обновляются. Так и в спорах: критический ум не притупляется, а обостряется. Если, вестимо, эти споры ведутся корректно и честно, а не строятся на подтасовках и передержках, как это случилось с Бородиной.

Уже первая фраза её горячего памфлета: «В своей статье об известном искусствоведке, которого Б.Д. Сурис назвал „флагманом отечественного водкиноведения“, Владимире Ивановиче Костине (1905—1989), опубликованной в журнале „Волга-XXI век“ № 7 2010 года, Е.И. Водонос справедливо пишет...» сразу же настораживает. Какой такой статье? Опубликованы письма В.И. Костина, сопровождаемые пространном комментарием из-за отсутствия ответных писем адресата. Никакой статьи о Костине в журнале нет: не считаю для себя возможным анализировать его художественно-критическое наследие: это требует пристального с ним знакомства, тем более что он был и мастером устных выступлений, слышать которые мне не довелось. Если уж назвать

это статьёй, то исключительно о письмах В.И. Костина мне за 1965—1989 годы. Нет там и **статейной** аргументации передатировки картины Петрова-Водкина «Мать» (1915 ?).

Статья об этом действительно существует, и опубликована она в 1993 году в сборнике научных трудов Русского музея, где хранится сама картина, сборнике, который напечатан по решению Учёного совета этого музея и вышел тиражом 1000 экземпляров. «Но сборник этот, выпущенный небольшим тиражом, — утверждает Бородина, — предназначался для узкого круга специалистов, в родных Пенатах немногие знали об „открытии“ Ефима Исааковича». Похоже, Бородина исключила себя из «узкого круга специалистов» хотя бы по Петрову-Водкину, забывая добавить при этом, что в числе немногих знавших об этом «открытии» в «родных Пенатах» была задолго до выхода сборника и она сама.

«И вот, — продолжает Бородина, — после публикации в журнале „Волга-XXI век“, этот „эпистолярный детектив“, как называет, Е.И. Водонос свою переписку с Б.Д. Сурисом и В.И. Костиным, связанную с этой передатировкой, стал известен в родных Пенатах» (цитирую). И вот, приходится признать, очередная подтасовка: 1. Как уже выяснилось кое-кому в «Пенатах» это было давно известно: публично обнародовано; 2. Не Водонос родил понятие «эпистолярный детектив», а как сказано на странице 93 журнала Григорий Островский. Кстати, письма его, как и письма Суриса сохранились.

А следующий абзац может повергнуть неосведомлённого читателя в полную прострацию. Приведу его целиком: «Не может ответить Ефиму Исааковичу Кузьма Сергеевич, но есть **мы** — сотрудники музея К.С. Петрова-Водкина, **которым небезразлична дальнейшая судьба наследия мастера и его честного имени**. Именно эти причины побудили **нас** (?) к написанию этой статьи в защиту авторской датировки картины „Мать“ 1915 года. Хотя эта фраза звучит парадоксально: защитить авторскую датировку.. Ведь Б.Д. Сурис **справедливо** писал Е.И. Водоносу о „презумпции авторской датировки...“ Не случайно выделяю слова оппонента. Вспомнилась строчка из песенки: „То ли это дятел спятил, то ли я сошла с ума...“» Так и не понял, что тут к чему.

Водкин ответить мне, понятно, к сожалению, уже не может. За него отвечает дружный коллектив за подписью В.И. Бородиной (**МЫ**). А мне захотелось тоже пофантазировать о возможном его ответе. Вариант первый: «Брось дурацкие свои догадки: я семь раз целый месяц её переписывал — и композицию менял и другой облик матери искал». Вариант второй: «Ага, ты всё-таки догадался, почему я, наконец-то доведя её до кондиции, показать не смог в годы „великого перелома“, и в 1936-м на персональной специально дату не сменил, чтоб не упрекали, что всё грежу стариной». Могли быть и совсем-совсем другие варианты ответа. Только право отвечать за живописца чисто по-родственному, (по-землячески) присвоили себе пресловутые **МЫ** из хвалынских «Пенатов».

И совершенно непонятно, как это (верное или ошибочное) предположение об изменении даты написания данного холста может повлиять на «дальнейшую судьбу наследия мастера» или как-то опорочить его честное имя?! Не было у меня такого намерения. Не покушался я на честь и достоинство художника. И кажется мне, об этом должны бы догадываться эти самые **МЫ**, которые не единожды слушали мои выступления на конференциях, посвящённых художнику. А уж приводить мне в укор слова Суриса о «презумпции авторской датировки», хорошо зная (даже из журнала!), как радикально вскоре изменил свою позицию этот честный искусствовед, который и заставил меня выступить с докладом о передатировке на конференции в ГРМ, по меньшей мере, некорректно, чтоб не сказать гораздо определённое и точнее.

На следующих абзацах новая «подстава»: цитируя мои раздумья о появлении сомнения в датировке «Матери» (1915 ?) в декабре 1966 года: «В ту пору (**январь 1985**) познания мои были очень скудны», Бородина, видимо, продуманно внедрила в скобках в мой текст дату письма, в котором я размышлял о молодых своих годах, а вовсе не ту пору, когда я «уже третий месяц работал в музее», т.е. декабрь 1966 года, что непреложно следует из текста (См. журнал, С. 86). И сделано это ради дальнейших рассуждений о мнимых противоречиях моего рассказа. Это можно было бы принять за

издержки полемического темперамента экспансивного оппонента, вполне возможные при столкновении с неприятным ему текстом, но само их количество и выстроенная последовательность наводят на подозрение в сознательных передержках как в страданном полемическом методе.

«Единойды солгавши, кто тебе поверит?» А уж если много раз... Похоже, что метод работы с печатными и архивными материалами, приписываемый Бородиной мне, («Водонос странным образом перетолковывает материалы, в пользу своей аргументации, но, несмотря на всю словесную казуистику, концы с концами не сходятся»), такой метод, как было выше многократно подтверждено, взят на вооружение ею самой. Не думаю, что сама она изобрела его, но освоила прочно. Кстати, она цитирует по моему тексту и Суриса и Костина вне динамики их меняющихся мнений, выбирая лишь то, что работает на её разоблачительную версию «сетей бездоказательных гипотез». О том, что Водкин писал **«жидкой краской»** (цитирую Бородину), точнее о жидком письме, говорил и Сурис, опровергая моё предположение о возможной переработке картины, а потом имел мужество заявить о своей ошибке. И Костин с большей осторожностью, относящийся к передатировке, впоследствии, как это видно из **напечатанных в журнале** писем, настаивал на скорейшей публикации этого, как он это называл, открытия. **Он называл, а не я**, как это подразумевается в тексте Бородиной.

Что касается Е.Н. Селизаровой, согласно Бородиной, непримиримого противника передатировки, то её эволюция была противоположной: «Елена Николаевна Селизарова (она изрыла все водкинские архивы в связи с тем, что готовит водкинское письменное наследие к публикации) в доверительной беседе сказала мне, **что с соображениями относительно передатировки она согласна, и даже можно подобрать, правда, не прямые доводы творческого и психологического порядка**, но, естественно, не выказала пламенного желанья этими доводами поделиться», — писал мне Б.Д. Сурис 17 июня 1985 года.

Потом он предлагал включить её в группу, которая довела бы расследование по делу о «Матери» 1915 (?) года до полного завершения: «И ещё, думаю, следовало бы к „загадке“ КПВ привлечь Е.Н. Селизарову. Но делать это не могу без Вашего на то согласия. А нужна она, во-первых, потому, что в музее она — официальный водкиновед, имеющий на него все права, я же, если влезу в это дело, получусь чем-то вроде браконьера, охотящегося на чужой территории <...> она пропустила сквозь свои руки все его архивы, и ленинградскую их часть, и московскую, и может знать ещё что-нибудь». (Письмо от 4/ХП, 1985).

Борис Давыдович вернул мне на время подготовки статьи все мои письма, которые после его неожиданной смерти остались у меня. Поэтому я могу привести и собственную тогдашнюю реакцию на его предложение: «Не очень-то я понимаю, кто „имеет все права“ на КПВ, а кто таковых не имеет, но если считаете нужным привлечь Селизарову, — Ваше право, зачем моё т.н. разрешение. Я идею пустил, и теперь она, как „кошка, гуляющая сама по себе“. И никаких особых „прав“ на реализацию её не чувствую. Хотелось бы... Словом, я не против кого бы то ни было. Знаю её плохо, и Вам, конечно, видней. Полностью на Вас полагаюсь» (Письмо Б.Д. Сурису из Саратова 24/ ХП, 1985). Что там у них произошло, почему Селизарова неожиданно переменила свою позицию без какой-либо внятной аргументации — судить не берусь. Идею передатировки разделял и Л.В. Мочалов, резко выступивший против Селизаровой на обсуждении моего доклада в ГРМ.

О том, что у Петрова-Водкина нередко образ менялся в процессе работы было говорено и до нас немало. Но речь в данном случае идёт об ином: менялся ли он в пределах 1915 года (согласно Бородиной) или гораздо позднее, как предполагаю я, основываясь и на характере колорита, и на композиции работы, и более всего на облике матери. Кстати, невооружённым взглядом не всегда эти изменения так просто увидеть, как в портрете Канторовича. Уже зная о переписке картины, оказавшись перед ней, и сам я долго не мог увидеть записанную голову в том месте, куда указывали Сурис и приехавшая со мной научная сотрудница Радищевского музея Алла Лучкина. Рентгенограмма показала, что фигуры матери и младенца изменены не столь уж значительно. Но суще-

ственно переписана голова, изменился и её поворот и, что ещё существеннее, самый тип лица. Сурис полагал, что он идентичен героине картины «За самоваром» (1926) и предлагал доказать это с помощью судебно-медицинской экспертизы.

Любопытно в этом отношении письмо Глеба Александровича Савинова о том, что переделка «Матери» 1915 (?) года шла «... возможно, действительно, в 1926—1927 годы, когда К.С. жил у нас в Песочках, тем более что и пейзаж в окне, и сам интерьер скорее новгородские, чем волжские и, может быть, эта „Мать“ написана позднее, в 1926 году в письме к отцу, приведенном в книге, говорится об этой работе. **Да и образ женщины не столь иконописно-волжский**». (Выделено мною).

Кстати о типе лица: рентгенограмма показывает одну из нижележащих голов. Тип лица — тот же волжский, что и у «Матери» 1913 года из ГТГ, но менее идеализированный; лицо более вытянуто и грубовато. Оно наиболее близко типу, намеченному в графическом эскизном наброске лета 1911 года, созданному в Хвалынске (собрание семьи И. Д. Афанасьева, Петербург). В этом, видимо, самом раннем подступе к теме, намечены разом и пейзажный, и интерьерный варианты её решения: нечто вроде детской зыбки и полога над ней, но в открытом пространстве. Как дальнейшее развитие этого мотива, но уже чисто пейзажное, следует рассматривать небольшой живописный этюд «Мать» из собрания Харьковского художественного музея. Это скорее не этюд, а эскиз несколько иного, более раннего, чем картина ГТГ, варианта решения той же темы.

Можно предположить, что такой вариант существовал и в большем размере. Не исключено, что это и есть та самая «нижележащая картина», поверх которой написан дощатый интерьер «Матери» Русского музея. Но всё это пока гадательно.

Моё предположение о том, что картина «Мать» (1915 ?) участвовала лишь на выставке 1936—1937 года, основано не только на собственных моих изучениях дореволюционных каталогов и каталогов 1920-х годов в столичных библиотеках, но и на данных каталога его персональной выставки 1966 года, одним из составителей которого была педантичная и очень дотошная Е.Н. Селизарова. Если даже не брать во внимание выставки, начиная с середины 1920-х годов, то и в 1915, и в 1916, и в 1917, и в 1918, и в 1922 году проходили выставки «Мира искусства» (членом которого был художник) в Петрограде, где он жил. Станным образом не было этой картины и на его персональной выставке 1928 года. Теперь я начинаю думать, что именно к ней он и готовил её. А вот на выставке 1936 года она вдруг появилась. И как правильно отметил мой оппонент, экспонировалась в ряду работ 1910-х годов. Точно так же было и на выставке 1966 года, где я впервые увидел «Мать» (1915 ?) в окружении полотен того же времени. И именно тогда обратил внимание на её обособленность в этом ряду, и несравненно большую близость (особенно в типаже) к его циклу работ о материнстве 1920-х годов.

Выставки выставками, но, быть может, Бородин укажет хоть какое-то упоминание о «Матери» 1915 (?) года в критике или прессе до означенного времени: не могла же такая картина промелькнуть вовсе незамеченной. Я-то просмотрел едва ли не все публикации о выставках этой поры в периодических изданиях обеих столиц. Несколько слов и о том, участвовал ли мастер в создании экспозиции своей последней персональной выставки. Бородинское «вероятно» — не более чем предположение. Если и участвовал, то, конечно же, мог бы внести в неё «соответствующую поправку». А хотел ли он того, считал ли необходимым? Об этом оппонент почему-то не задумывается. Видимо, Бородиной мало примера Малевича, который созданные в 1920-е годы работы преднамеренно датировал куда более ранним временем. И среди принявших это на веру были профессионалы не чета ни мне, ни обитателям хвалынских Пенатов. Какая-то причина для этого, похоже, у Малевича была. Нам трудно понять и причину некоторых совершенно невероятных, авторских датировок водкинского друга Павла Кузнецова. То ли это ошибки памяти, то ли какая-то неведомая нам надобность для художника. Примеры можно умножить. Не все же, подобно Н. Дубовскому на пейзаже этюдного размера решились бы поставить очень уж растянутую дату

её создания: 1897—1912. Понятно, что все эти годы он едва ли ежедневно обращался к данному холсту.

Абсолютно согласен с Бородиной, что «Мать» 1915 (?) года «находится в русле единого сквозного пути» творчества художника, только завершение работы над ней, вероятно, падает на куда более поздний, чем ей представляется, отрезок этого пути. Настораживает и одно из как бы произвольных обронённых замечаний оппонента: «Это из нашего „далека“ картина „Мать“ 1915 года видится шедевром дореволюционного творчества мастера, а сам мастер считал „Мать“ одной из картин на пути к цели — „типажу“». Здесь Бородина напоминает общеизвестную унтерофицерскую вдову: если картина 1915 года, то её, несомненно, следует причислить к числу шедевров всего дореволюционного творчества художника, а если в ней он уже оказался на подступах к своей заветной цели — («типажу»), то столь же несомненно надо отнести её к группе картин на тему материнства середины или даже конца 1920-х годов. Авторитетный исследователь, традиционно разделявший авторскую датировку картины «Мать» из ГРМ дал ей лаконичную и ёмкую характеристику, существенно расходящуюся с оценкой её В.И. Бородиной: «Мастерски сливает он в такой картине, как „Мать“ 1915 года, конкретность изображения, подкреплённую скупыми бытовым подробностями, меткой характеристикой движения, и философскую отвлечённость образа, поднимающегося в своей нравственной и живописной красоте **до уровня значительнейших явлений мирового искусства**» (Русаков Ю.А. Статья в альбоме «Кузьма Петров-Водкин». Л., 1986). Но Валентине Ивановне, конечно, виднее: она откуда-то точно знает, что считал по этому поводу взыскательный мастер в момент окончательного завершения работы над картиной.

Вопреки утверждению Бородиной, Водкин, который после с трудом нащупанного им «типажа» взялся бы переписывать (дорабатывать) свои ранние, незавершённые полотна, упорно доводя их до «типажа» полноценного, безусловно, был по-настоящему хорош в своём высоком, взыскующем совершенства отношении к искусству. Отрицать это не стоит. Быть может, именно поэтому он и не обнаружил до времени такие картины, что считал их «недотянутыми» до чаемого идеала, многократно перерабатывая их.

Чтобы всем стало понятно, что я ни на чём категорически не настаивал, и в «сетях бездоказательных истин» не барахтаюсь, приведу несколько абзацев, венчающих мою статью 1993 года, с которой, судя по всему, оппонент мой знаком весьма поверхностно. Цитирую: «На каком же этапе появилась дата — 1915?» Об этом приходится только гадать. В.И. Костин, подтверждая справедливость сомнений в этой датировке, заметил, что переписка картины могла быть начата и в 1915 году. Вполне возможно. Но гораздо важнее знать не начало переработки, а время её окончания. Ибо оставлять традиционную датировку довольно странно: за неё только авторская рука, начертанная её на холсте. Против — всё остальное. И прежде всего сам содержательный смысл картины. Она принадлежит другому семантическому ряду, чем «Девушки на Волге», не говоря уже о других картинах 1915 года.

Представляется куда более вероятной не последующая переработка варианта-повторения «Матери» 1913 года (зачем бы ему повторять её?), а мучительная доработка предшествующего этой картине, неудавшегося её варианта. Можно предположить, что первоначальный вариант своим форматом не удовлетворил художника, которому для композиции в пейзаже требовалась горизонталь, дающая больше выхода распахнутому успокаивающему пространству фона. Когда же этот новый вариант («Мать», 1913, ГТГ) прозвучал на выставке, его успех мог подстегнуть живописца довести до завершения и первоначальный вариант. Опыт технологической экспертизы (весь её мировой опыт, по словам С.В. Римской-Корсаковой) свидетельствует о том, что различного рода переделки шли, как правило, именно на ранних вариантах.

Если смоделировать единый и целостный «текст» всего творчества Петрова-Водкина, возникает некая последовательность «повествования», закономерность каждого этапа, его внутренняя оправданность и собственно творческими причинами, и запросами конкретной эпохи, и лично-биографическими факторами. Оставление же за нынешним вариантом картины «Мать» (ГРМ)

традиционной датировки заставляет предположить явное нарушение логики творческого пути мастера.

Но, допуская вероятность случайного, почему не допустить вероятность закономерного? И если рассматривать всё созданное художником как некое динамическое целое, то надо ли покушаться на его целостность? Не разумнее ли усомниться в датировке картины, нежели в последовательности поступи художника? Тем более что, как выясняется, передатировка находится в согласии со всей совокупностью частных наблюдений, касающихся как образного строя картины, так и сопоставительных «притяжений» и «отталкиваний» с полотнами 1910 и 1920-х годов. Абсолютизировать значение каждого из этих наблюдений, конечно же, нельзя, но совокупностью своей они подводят к необходимости пересмотра традиционной датировки. Технологический анализ, включенный в общую цепь доказательств, дает некоторые объективные аргументы в пользу этой гипотезы.

И немногие литературные источники в свете указанных фактов тоже становятся подспорьем в передатировке. Такова реальность. Она требует дальнейшего осмысления, ибо гипотетическую возможность едва ли следует принимать за окончательно утвержденную истину. Но не следует, однако, забывать, что гипотеза — это «рабочая модель истины», один из вероятных путей к ней. Во всяком случае, путь более обоснованный, чем автоматическое следование авторской датировке, утверждённой многократным повторением авторитетнейших наших исследователей. Гипотеза требует обсуждения. Не исключено, что найдутся какие-то аргументы, напроочь отвергающие её. Что ж?! Давно замечено, что даже и отрицательный результат исследования — тоже положительный результат. Ибо он закрывает ложные пути, развеивает необоснованные сомнения и тем самым опять-таки приближает к истине.

Из сказанного совершенно очевидно, что пути к опровержению моей гипотезы мною же и обозначены. Естественно, что оно должно быть неотразимо доказательным, как полагается не очередной гипотезе, а неопровержимой истине. Ясно, что первая за 17 лет попытка развенчания вроде бы уже состоялась. Жаль, что с негодными средствами, с путанной и чахлой аргументацией. Напрасно Бородина явно за меня толкует о наклонной перспективе, о различных деталях вроде окна или дошатай стены — не на них строилась моя концепция. И не было никакого резона отыскивать для этого портрет мальчика Васи или сомнительный компилятивный натюрморт, подлинность которого, «подтверждённая двумя экспертами», всё же не избавляет от ощущения сомнительности их правоты: уж больно он невыверенный и раздрызганный по композиции для Петрова-Водкина и напоминает чужую вариацию на тему разных периодов его творчества (сужу только по интернетовскому его воспроизведению).

И всё же речь сейчас не о том. Отвращает от всякой полемики, кроме указанных подтасовок, разнуданный тон и непереносимое желание уязвить потенциального оппонента. Можно сколько угодно не соглашаться с ним, но спор продуктивен только позитивный и только с оппонентом, умеющим слушать доводы партнёра, не обязательно соглашаясь с ними, а заведомая и оголтелая отрицаловка, да ещё с продуманными умолчаниями или переиначиванием сути сказанного, такой продуктивностью не обладает. Она лишает полемику всякого здравого смысла. Давно было замечено, что с иными субъектами полемизировать трудно. **Физически трудно.** И растрачивать попусту силы я больше не намерен. Спорить до тех пор, покуда истина не родится, нет ни желания, ни времени. И не стану.

В своей статье «Право человека быть божественным... (Место и значение религиозных мотивов в творчестве К. Петрова-Водкина)», опубликованной в сборнике ГМИИ «Библия в культуре и искусстве» в 1996 году. Н.Л. Адаскина, говоря о водкинской «Матери» делает сноску: «Относительно датировки картины „Мать“ 1915 года из ГРМ существуют серьёзные сомнения. Однако ясно, что картина была начата в 1910-е годы». И ссылается на мою публикацию. Трудно не согласиться с нею: действительно, начата была тогда. А о времени её завершения автор речь не ведёт. Это его законное право. В Малой серии искусств С.С. Степанова опубликовала в 2006 году книгу «Кузьма. Петров-Водкин», подаренную мне зятем дочери художника. Обратил внимание на под-

пись под репродукцией картины: «Мать» (1920-е ?). И опять же ссылка на мою публикацию. Сам я пока пишу: «Мать» (1915 ?), хотя давно склоняюсь к более поздней датировке. Просто не считаю её стопроцентно доказанной.

А железобетонной бородинской уверенностью не обладаю и обладать не хочу. И это несмотря на подтверждение Еленой Кузьминичной, что она видела эту картину в работе. Но не в Песочках, как я предположил, а уже в Царском Селе, когда осенью 1928 года ей было не 5, как полагает Бородин, а 6 лет. Но аргумент это действительно хлипкий: могла запомнить, могла не запомнить, могла спутать с чем-то другим — ребёнок ведь. Смущает другое: как могли не слышать сказанного ею сидевшие в двух шагах от неё? А может, забыли. Оно ведь так легко забывается — то, что не хочется помнить.

Но что тут говорить: все наши и глубокие, и завиральнее идеи проверяются большим временем. Только оно ревизует их истинность и ценность, обрекает на быстрое забвение или долгую жизнь. И зависит это даже не от убедительности аргументов, а от потенциальной плодотворности самих идей: «Кто по осени нас сочтёт, тот по совести нас рассудит». Поживём и, быть может, увидим. Если, понятно, доживём. В заключение хотелось бы заметить, что Петров-Водкин — это не Хвалынский художник, а художник родом из Хвалынска. Масштаб не уездный, а мировой. Потому и право защищать его от браконьерствующих на территории его творческого наследия чужаков ли, или земляков даётся не только по месту рождения, и никому не следует пытаться приватизировать его.

Редактору журнала «Золотая палитра»

Уважаемая редакция журнала «Золотая палитра»! В первом номере вашего издания за текущий год опубликована статья В.И. Бородиной «К.С. Петров-Водкин. „Букет на террасе“ (1913)». Речь в ней идёт о пополнении корпуса работ замечательного художника ещё одним произведением, пусть и не слишком характерным для него. Его подлинность подтверждена серьёзными экспертами, на заключения которых ссылается автор статьи, приводя и достаточно обширный провенанс, пытаюсь с помощью эпистолярных и биографических источников подкрепить их выводы и уточнить историю создания этой не очень-то показательной для мастера картины.

Не всё в этих подробностях представляется абсолютно убедительным: рассуждение о том, что живописец мог подарить Сарьяну или **просто оставить у него** эту работу, что **возможно** от Сарьяна или через него она попала к Каштоянцу и некоторые другие частности вроде **шума листвы переданного «нечёткими мазками белил сухой кистью»** (С. 11) или причина последующей записи мальчика, определённой экспертами. Всё это могло быть так, а могло и как-то иначе. Но суть не в этом. Смущает иное: преувеличенное значение роли провенанса в выявлении авторства: «Слишком много надо было знать подробностей из жизни художника, которые так или иначе отражены в этой картине тому, кто пытался бы сделать подделку „под К.С. Петрова-Водкина“».

Статью Бородиной в этом номере журнала предваряет очень продуманное по задаваемым вопросам, откровенное и внятное во всех ответах интервью с опытейшим экспертом Иолантой Ломизе. На вопрос о роли провенанса в экспертизе она совсем не случайно ответила: **«Когда меня спрашивают: „А провенанс?“ Я говорю, что это последнее, чему следует доверять: если я создаю подделку, о провенансе я подумаю в первую очередь»**. И далее о неизбежности некоторых ошибок экспертных заключений: **«Поддельщик всегда на шаг впереди по отношению к эксперту. Даже при идеальной аппаратуре ошибки неизбежны, их будет меньше, но они будут»**.

Теперь о другом: на взгляд Бородиной, в данном случае «поддельщик не стал бы писать работу, которая ещё не отражает **зрелого творческого метода мастера...**» И это о картине, написанной в один год с «Матерью» (1913, ГТГ) и год спустя после «Купания красного коня» (1912)... С другой стороны, по её же убеждению, этот «Букет на террасе» помещён среди полотен, в которых «нашупываются», **«проговариваются»** будущие его «открытия» и даже, если верить автору, «в ней явно отражены подступы к ним». К каким же именно открытиям — не сказано. Всё это звучит странно и не убеждает.

Думается, что гораздо плодотворнее было бы поставить это полотно в реальный сопоставительный ряд произведений близкой поры и найти стилистике этого ряда убедительное объяснение. Речь могла бы пойти о картинах «Пейзаж на Дону» (1912, ГТГ), который был в коллекции Казимиры Басевич, «Натюрморт с яблоками» (1912), «Мельница (1912), «Астры» (1912), «Цветы» (1914) из собрания В.Я. Кунина (СПб.). Тут есть над чем поразмыслить о причинах временного изменения манеры письма, которое не получило, на мой взгляд, серьёзного развития в дальнейшем творчестве мастера. Последнее вовсе не в упрёк автору. Не уверен, что и сам я справился бы с подобной задачей.

Но иногда выручает подспудное чутьё. Только не стоит его выдавать за обоснованную и окончательную атрибуцию. Так моё восклицание: «Сейчас я покажу тебе ещё одного любимого твоего Дамончика» Ломизе из шепетильности означила на страницах «Московского журнала» моей атрибуцией музейной вещи Дамона Ортолани. На самом деле атрибуция это её, моя лишь интуитивная догадка, ничем не обоснованное предположение. И в академическом каталоге музейного собрания русской живописи мы этого «атрибутора» убрали. Уверен, что в любой науке не так важно, **кто первый** предположил нечто, как то, кто аргументировано доказал это.

Вот как раз в этой связи мне представляется важным проследить методику творческой полемики, характерной для В.И. Бородиной, проявившуюся, увы, и на страницах вашего журнала. Некоторое время назад на сайте нашего музея она неожиданно агрессивно обрушилась на мою публикацию писем В.И. Костина и получила на том же сайте достаточно внятный и весьма доходчивый ответ с **чётким постраничным указанием подтасовок, передержек, переиначивания текста, нарочитых умолчаний, разнузданного общего тона.** Мне казалось, что этого достаточно. Но я вовсе не настаивал на непогрешимости моей гипотезы, опубликованной в сборнике ГРМ, где и хранится картина Петрова-Водкина «Мать» 1915 (?) года. Почему 17 лет спустя после этой публикации, прекрасно известной ей, ибо озвучивал её и в Хвалынске, она вдруг так беспардонно обрушилась на новое упоминание о ней в публикации писем Костина — объяснить затрудняюсь.

После моего ответа воцарилась долгая пауза. И вдруг робкий кусливый выпад на страницах журнала. Утверждение Бородиной о том, что я сделал свой вывод о необходимости передатировки картины «Мать» (1915 ?) из собрания ГРМ после экспертизы в устах стороннего человека можно было принять за обычную ошибку. Но Бородина, которая даже из критикуемого ею текста знает, как это было на самом деле, снова занимается очередной подтасовкой. Диву даёшься, как часто люди, призывающие других «жить не по лжи», не распространяют эту замечательную заповедь на самих себя.

Прекрасно зная о том, что именно догадка о необходимости передатировки, привела (и далеко не сразу!) к технологической экспертизе, использовав рентгенограмму из моего ответа ей на сайте Радищевского музея, она пытается поставить всё с ног на голову, вновь попадая в положение незабвенной унтер-офицерской вдовы. К счастью, ложь иногда бывает наказуема. И это следует делать, если не с воспитательной целью, что, судя по всему, едва ли осуществимо, то хотя бы с целью остеречь других от подобного.

Попытаюсь привести усечённые фрагменты из переписки по поводу этой картины с покойным искусствоведом Б.Д. Сурисом середины 1980-х годов, которые всё прояснят.

«По-прежнему уверен, что „Мать“ (1915, ГРМ) не могла быть сделана до 1917 года, а, быть может, до середины — конца 1920-х годов. Думаю, переписывалась она после датировки. Кадр не

был скошенным (присмотритесь к левой стороне подоконника). **Физиономии такой в 1915 он бы не сделал, ей-ей. Образ в целом зрелее всех его тогдашних работ.** И ещё: почему такого уровня вещь до персональной 1936 года нигде не показывал? Это мне пришло в голову только сейчас (о выставках), а сомневаюсь во вполне достоверной авторской подписи и датировке с 1966 года, с той самой выставки». (Е. Водонос).

13 января 1985. (Речь о персональной выставке Петрова Водкина в ГТГ в конце 1966-го).

«Благодарю Вас за обстоятельное вод киноведческое письмо. Многие соображения, высказанные Вами по поводу картины „Мать“ <...> — безусловно, резонны. Она, действительно, не очень вписывается в 1915 год. Совершенно не держится рядом с „Жаждающим воином“. Интерьер, окошко, кувшин. Сам женский образ. Цвет. Всё принципиально другое. Но что же делать? Существует презумпция авторской датировки, и чтоб её опровергнуть, — надо иметь факты, а не ощущения. Картину я смотрел внимательно. Она писана тонким прозрачным красочным слоем, никаких признаков переписывания я не углядел. Просто кое-где сквозь живописный слой просвечивает предварительная композиционная намётка, сделанная бурными линиями. Угол стола справа, возможно, первоначально автором не предполагался, поскольку из-под скатерти действительно проглядывает намеченный сиеной или умброй нижний край подоконника. Но это не принципиально. Поступила картина в ГРМ — согласно каталогу живописи ГРМ — в 1936 году от автора. Вот и судите сами, что к чему. Всё же творческий путь художника, будь он хоть раскартезианец и рационалист, подобно Козьме, никогда не являет собою образец равномерного прямолинейного движения». (Б. Сурис). 2 февраля 1985.

Последние строки — реакция на моё утверждение о глубокой обдуманности последовательного пути Петрова-Водкина, мастера явно рациональной природы его дарования.

«Что ж, Вам у подлинника, конечно, виднее, и презумпция авторской датировки — тоже не „хухры-мухры“, как ни скажет А. Вознесенский. Всё так. Но разрази меня гром, если она 1915 года! Я не очень приметлив к деталям и верю своему ощущению общего. И оно восстаёт против ранней датировки.

Не могло быть такой Матери, такого ракурса, такого колорита. Да и детали ... Все они другой эпохи. Вопреки здравому смыслу я уверен, что эта картина поздняя. **Готов заявить её на экспертизу в Кадашах на предмет датировки, рискуя оказаться всесоюзным посмешищем.** Моя статья о 4-х картинах с „Девушками“ подводит к идейно-стилевому обоснованию этого. <...> однако назовите мне выставки, на которых картина эта участвовала с 1915 по 1936. Как-никак, а 20 лет активной работы. Годы славы, почёта, широких возможностей. И вещь не того разбора, чтоб не заметить её, не показать людям. Думаю (уверен), что воспринималась художником как полуфабрикат и допекалась много позднее. Если только не переписывалась... <...> Вы, Борис Давыдович, огромный для меня авторитет. И Костин, Сарабьянов, Поспелов, Мочалов, которого не знаю, лично, — цвет нашего искусствознания. <...>. Всем вам на 100% доверяю. Но своему ощущению пути художника, внутренней логики его шагов, чувству соотношения между работами разных этапов не могу не доверять. Что делать? На том стою. Ох, уж эта презумпция авторской датировки!» (Е.В.). 13 февраля 1985.

Любопытно, что когда я с горечью писал это письмо, в пути уже было так поразившее (и смутившее!) меня машинописное послание Суриса, в значительной мере предопределившее дальнейшее решение поставленной мною задачи. Оно действительно ошеломило меня столь неожиданно приблизившейся возможностью её решения:

«Вы меня раззадорили своими разговорами про водкинскую „Мать“ 1915 года, и я стал внимательнее присматриваться к ней. А вчера случилось следующее. Был солнечный день, она оказалась совершенно особым образом освещена скользящим светом, и ... Как принято говорить, пелена спала с моих глаз. Невооружённым оком стало видно многое, чего, по-видимому, никто не замечал раньше, да и сам я не зафиксировал, когда смотрел пару дней назад. Тут же созвал коллег, мы толпились перед нею. И мнение было единодушным.

Что же? А вот что. Картина, как Вы и предполагали, была когда-то переписана. Да не просто переписана, а кардинальнейшим образом (вопреки тому, что я сам утверждал в предыдущем

письме). Сейчас на холсте — собственно две картины, одна поверх другой. Ранний нижний слой местами достаточно чётко просвечивает сквозь позднейший, верхний. Справа от нынешней головы отчётливо проступает другая, записанная. Она была дана в трёхчетвертном повороте вправо и наклонена к ребёнку, точь-в-точь как в „Матери“ 1913 года; взгляд, как и там, обращён к зрителю. Очень близка она, эта ликвидированная автором голова, к известному рисунку 1912 года, находящемуся в ГРМ (Альбом Ю. Русакова „Рисунки Петрова-Водкина“. М., 1978, № 29), ну, и к самой „Матери“ 1913 года. Отчётливо видны проступающие сквозь новый красочный слой общий абрис головы, косынка, лоб, брови, глаза, нос; на место рта пришёл сучёк доски, написанный поверх прежнего изображения. Второе, что становится ясным благодаря тому, что нижний красочный слой во многих местах сквозит сквозь негустой и неплотный верхний, это оттого, что **первоначально фигура сидела на фоне открытого пейзажа**, на зелёном пригорке с обширным голубым небом и просторными синими (очевидно холмистыми далями). А в избу она перемещена потом: интерьер написан поверх пейзажа.

Конечно, следовало бы подвергнуть картину технологическому анализу, рентгенографии и т.д. Не знаю, на каких началах в музее производятся подобного рода исследования, ещё ни разу с этим не сталкивался. Любопытно было бы их осуществить. Но если говорить о результатах чисто визуального пока обследования холста — всё, вроде бы, льёт воду, как видите, на мельницу Вашей концепции, подтверждая — по-моему, весьма убедительно, — Ваши догадки, основывающиеся на суждениях чисто стилистического порядка». **КОНЕЦ** цитаты? м.б здесь их убрать?

Колорит. В „Матери“ (ГРМ) он совершенно иной, нежели в работах „вокруг“ 1915 года, а уж, скажем, с „Жаждающим воином“ их и вешать рядом нельзя. Ближайшие аналогии лежат дальше по времени — от „Утреннего натюрморта“ (1918) к „Цыганкам“ 1927 года (последнее наблюдение Л. Мочалова) и „Девушке в Сарафане“ (1928).

г) Пейзаж за окном. Точно так же аналогии — все более поздние, а домик (совершенно тот же — буквально, как говорится один к одному) — на рисунке для „Красной Панорамы“ 1929 года (См.: в кн. Костин В.И. К.С. Петров-Водкин. М., 1966. С. 98).

д) Кувшин. Если не ошибаюсь, этот мотив (причём чуть ли не тот же самый предмет) встречается у Водкина ещё один-единственный раз: в „Девушке в Сарафане“ (1928)». (Б.С.). 10 февраля 1985.

Честно говоря, я заподозрил лукавый розыгрыш. И прямо написал об этом Сурису, оговариваясь, что «вопреки такой весёлой возможности, готов вляпаться, готов выглядеть смешным снова и снова, ибо не верю 1915 году. И это не просто моя вера, а глубокое убеждение: до 1917—1918 года не мог он так». (Е.В.). 10 февраля 1985.

А через несколько дней я получил письмо от В.И. Костина, которому Сурис послал машинописную копию своего ликующего послания. Стало очевидно, что это не розыгрыш, и я напрасно обидел его своим подозрением.

«Костин свои соображения изложил довольно туманно, довольно приблизительно пересказывая (от меня!) мои соображения, рекомендуя, „покопавшись ещё немного“, сделать журнальную публикацию. Он „желает мне успеха в этом“, но ... „Но пока дата остаётся, поскольку переписка картины могла быть **начата** и в 1915 году“. И это после начального заявления: „Вы вполне справедливо сомневаетесь в дате — 1915 год...“ Ничего не пойму из этого всего. Почему датировать началом переписывания, а не концом его? Понимаю, что сохранить достаточно высокий коэффициент точности в определении конечной стадии (времени завершения) доработки нелегко, но это важно. Надо взвесить все факторы, затрудняющие датировку, и все, благоприятствующие ей. Набирается немало деталей (примет), из которых ни одна не обладает, правда, абсолютной суверенностью и самодостаточностью, но совокупностью своей чего-то стоят». <...> «И ещё одно: когда немного вживаешься в своего „героя“, появляется чувство его пути, закономерности каждого этапа. Если смоделировать единый «текст» всего его творческого наследия, как это делают тартуские мудрецы, то возникает некая (пусть весьма относительная!) последовательность „повествования“, где одна страница (картина) следует за другой, а не иначе. Оставление за нынешним вариантом „Матери“ (ГРМ) 1915 года заставляет предположить забегание вперед и паченье назад. А это не логично.

Допускаю вероятность случайного, но почему же не позволить себе допустить и закономерное?»

Далее я писал, что Костин прислал и фразу, которая, мне кажется, ставит точку всем нашим изысканиям и домыслам: «„Мать“ 1915 года не существует — теперь она другая». <...> Костин приводит и источник: стенограмма хранится в ГРМ (Сектор рукописей, фонд 105, ед. хр. 35, С. 1–42). Жаль, что у него нет конкретной страницы и контекста. Но с божьей и Вашей помощью это, видимо, можно восполнить». <...> Нужна технологическая экспертиза. Может, я сам напишу просьбу Володе Ляшину». (Е.В.). 24 декабря 1985.

Спустя какое-то время я говорил с Ляшиным по этому поводу. Он сказал, что, конечно, сделать технологические исследования надо бы, но он считает для себя некорректным оказывать прямой нажим на Новоуспенского, учитывая его возраст и опыт».

«Даже, если мне, паче чаяния, не удастся добиться этой чёртовой флюорографии и прочих анализов, которые могут дать дополнительные, (и не исключаю, что решающие) доводы. Пусть будет не статья-ответ, а статья-вопрос, статья-гипотеза (пардон). Она, такая статья, будет важна и интересна, ибо то, о чём так верно рассуждаете Вы, это ведь не о „Матери“ только, это вообще о Водкине, о каких-то ведущих, стержневых, подводных токах его творческой эволюции, это проникновение вглубь художника не сквозь внешние эмпирические факты, а сквозь тончайшую материю его творческой психологии, чем наше искусствознание так редко и нерешительно занимается. Давайте пишите, право! Благословляю Вас на ратный подвиг — дело благое.

А я здесь попытаюсь всё же поверх всех барьеров пробиться к рентгену. Он — единственное, чего пока не хватает. Последняя пуговица, которую следовало бы застегнуть, чтобы иметь моральное право выходить к публике, если не с решением вопроса, то с его постановкой. Остальное — необходимое и достаточное — содержит в свёрнутом виде Ваше сегодняшнее письмо, если надо будет, верну Вам его как конспект предстоящей статьи, которую — хочу верить — Вы сделаете». (Б.С.). 20 января 1986.

Сурис прислал мне и контекст фразы художника о том, что «Мать» (1915) не существует, ибо теперь (1938 г.) она другая. Он показался и Сурису, и мне не столь однозначным, как это представлялось Костину: понять его можно было двояко — и что картина переписана, и что сам тип матери в советскую эпоху стал иным. После мучительных раздумий и многократного анализа текста стенограммы я пришёл к выводу о том, что речь всё-таки идёт именно о картине.

«Кстати, а нельзя ли предположить, что стенографистка ставила кавычки, когда слышала перед названием слово „картина“? Она, экономя энергию, могла заменять ими (кавычками) само слово. А? Я бы лично делал именно так. Зачем писать то, что слышишь: „Картина „Мать“ 1915 года не существует“, когда проще так: „Мать“ 1915 г. не существует“. Ведь и цифры она пишет не словами, как слышит, а как проще и короче — 1915. Не так ли? Впрочем, нам остаётся только гадать. (И не „год“ она пишет, а „г.“)». 1 февраля 1986.

В этом письме я поднял ещё один вопрос. Речь шла о том же рисунке (или варианте его, воспроизведённом в альбоме-монографии В.И. Костина 1966 года на странице 50), на котором строит свою аргументацию Бородин. Только там он без даты и формат у него скорее горизонтальный. Костин датировал его 1915 годом и поместил рядом с репродукцией «Матери» (1915). Возможно, что именно в связи с этим рисунком он впоследствии и предполагал, что начало переработки картины следует отнести к этому времени.

В ответном письме Сурис сообщал, что ему удалось уговорить С.В. Римскую-Корсакову взяться за технологическую экспертизу этой картины. Но она просила отложить это до апреля. И продолжает: «Мне ещё пришёл в голову такой ход, в общем-то вполне реальный: попробовать обратиться к криминалистической экспертизе (они, кстати, такого рода развлечения любят) — установить с их помощью тождество модели „Матери“ и „У самовара“». 13 марта 1986.

6 мая он сообщал, что работа начата, но завершение её откладывается на некоторое время, а месяц спустя уже описывал свои впечатления от увиденного.

«Позавчера обнюхивал петрово-водкинский холст, вертел его в руках, пробовал на зуб, просвечивал насквозь, разглядывал под 25-кратным микроскопом, смотрел в инфракрасных лучах — словом,

проделывал такое, что бедняге-автору отродясь и не снилось. Молодец, Римская-Корсакова, провела всё обследование на высшем уровне, и я думаю, что в предполагаемом будущем докладе (или статье, или то и другое вместе) ей надо быть третьим соавтором. Она сделала отличные снимки и т.д. и проявила большую заинтересованность.

Коротко, в двух словах говоря, получается следующее кино. В своё время КПВ взял какой-то старый холст, соскрёб его почти до грунта (во всяком случае до полной неразличимости теперь, но нам он не интересен), повернул его на 90 градусов и написал на нём несколько укрупнено авторское повторение „Матери“ 1913 года (ГТГ). Следы старой живописи — на верхней кромке. Затем принялся переделывать получившееся: обрезал холст справа и снизу (как мы и предполагали, кромки это показывают), перекрыл пейзаж дощатым интерьером, затем переписывал ещё и ещё; как я уже писал Вам, там на одной шее три головы, на одном холсте — не то 6, не то 7 слоёв живописи. Во всём этом — какому слою что принадлежит, в частности монограмма и дата — теперь по всем своим программам и разберётся Римская-Корсакова. Мне же предстоит ещё одна манипуляция: хочу обратиться к судебно-криминалистическим экспертам, попробовать отождествить эту «мамашу» с женщиной, которая „Усамовара“. Условился с Р. К. приступить вплотную осенью, поскольку в начале июля, очевидно, всё же мне удастся отбыть в отпуск <...>. (Б.С.). 14 июня 1986.

«Рад был получить бодрое Ваше письмо <...>. Теперь-то всё станет ясно, наконец, ибо „измышления“ наши получают технологическую опору. Ай да, Римская-Корсакова! Вылила-таки свой ушат на мельницу двух ревизионистов! Что же касается Вашего утверждения, что Глеб Александрович Савинов не может быть привлечён в качестве свидетеля, — оно ошибочно: Вас он так же ввёл в заблуждение, как и меня. Он перепутал 2-х „Матерей“, и вёл с нами речь о варианте 1913 года из ГТГ. Когда он вошёл в сюжет, то всё замкнулось и щёлкнуло: он пишет, что переделка „Матери“ шла „...возможно, действительно, в 1926—1927 годы, когда К.С. жил у нас в Песочках, тем более, что и пейзаж в окне, и сам интерьер скорее новгородские, чем волжские, и, может быть, эта „Мать“ написана позднее: в 1926 году, в письме к отцу, приведённом в книге, говорится об этой работе. Да и образ женщины не столь иконописно-волжский. Одним словом, может быть, Вы и правы, а я своим предыдущим письмом сбил Вас с интересных исканий». (Ваш Г. Савинов). Письмо без даты, но получено вместе с Вашим вчера. (Е.В.). 21 июня 1986.

Дальнейшая наша переписка по этому поводу заметно увяла. Борис Давыдович чаще хворал и полностью переключился на подготовку писем ленинградских художников-фронтовиков и блокадников, торопясь завершить в отмеренный срок именно эту работу. Но периодически он подталкивал меня доделать начатое в одиночку. В письме от 9 апреля 1989 года он рекомендовал приехать и ознакомиться с результатами исследования С.В. Римской-Корсаковой, чтобы выступить с докладом на конференции в ГРМ. Через некоторое время он вновь вернулся к этому уже с прицелом на 1990-й год.

«Дорогой Е.И., хочу задать вопрос, очень меня волнующий. Неужели Вы решили махнуть рукой на петрововодкинскую Мать? Не хотите продолжить и завершить то, что так заманчиво было начато? Вновь и вновь возвращаюсь к этому в надежде как-то Вас подзажечь былым интересом, Ведь важное дело, и на добрых 75% было уже сделано. Совершенно не представляю себе Ваших намерений на сей счёт. Отпишите, пожалуйста. Очень интересуюсь». (Б.С.). 30 сентября 1989.

В мае 1990-го я оказался по музейным делам в ГРМ. Сурис серьёзно болел, я оставил ему копию своего доклада. А он позвонил в Русский музей, чтобы меня включили сверх программы в число выступающих на конференции. Пришлось задержаться на несколько дней. Именно тогда я встретился с Римской-Корсаковой и бегло ознакомился с материалами экспертизы. Светлана Викторовна сказала, что временной диапазон (1915—1928) слишком мал для того, чтобы делать определённые выводы на основе экспертизы. Выслушав моё предположение, что, вероятно, работа над этой картиной начата ещё до его «Матери» (1913, ГТГ), она обронила фразу о том, что весь мировой опыт экспертизы свидетельствует, что переделки обычно идут на первоначальном варианте.

Летом того же года я подготовил доклад к публикации и отослал в ГРМ. О том, что он был опубликован в их научном сборнике в 1993 году, узнал лишь пять лет спустя. В то время я собирал материал для книги о выдающихся мастерах «Саратовской школы» в зеркале художественной критики. Остановила моё внимание заметка Э. Голлербаха, поделившегося своими впечатлениями о посещении мастерской Петрова-Водкина в 1926 году. Критик рассуждал о теме материнства актуальной для художника в середине 1920-х годов. Подробно описал картину «Матери» (1926), которую вполне резонно называл «Ожидание материнства». И специально остановился ещё на одной картине близкой тематики:

«На другом полотне мать с ребёнком, трактованные с обычным для Петрова-Водкина уклоном к фресковой манере. Художник решительно протестует против существующего мнения, что его „Матери“ являются вариантами Мадонны. „Я стремлюсь, — говорит он, — отразить не церковный образ, не какое-то небесное материнство, а самое простое, наше, земное, телесное материнство в его ясной и всеобщей сущности“».

Интересующую ли нас картину описывал критик или близкую ей, но слова живописца о своём понимании современной трактовки темы абсолютно соотносятся с обликом матери в картине якобы 1915 года. Едва ли они могли прозвучать как его программная установка в середине 1910-х годов.

Удивительно, как можно, зная, что главным толчком к передатировке картины послужил **именно облик матери**, показавшейся мне более сродным водкинским «Матерям» 1920-х годов, искать якобы документальное её опровержение в служебном наброске 1915 года, где дан лишь торс, **лишённый головы**. Он может свидетельствовать о поисках нужного поворота, но никак не о характеристике образа. А вывод Бородиной о том, что «в реальности эти доработки делались **во время работы над картиной**» неоспорим. **Только время работы над ней она произвольно сократила, основываясь лишь на самом начальном его этапе**. На мой взгляд, работа растянулась на долгие годы. Однако дело даже не в хлипкости бородинской аргументации. Любые гипотезы и аргументы каждого из нас можно и нужно подвергать сомнению, по-своему объяснять, вводить в оборот новонайденные факты. Ибо никто не обладает монополией на истолкование того, что и как происходило в прошлом, но нельзя добиваться истины, извращая и подтасовывая факты.

Бородина знает, что засомневался я в верности датировки картины в самом конце 1966 года, когда только пришёл в музей, а она ходила в пятый или шестой класс. Доказуемых или хотя бы косвенных аргументов для этого в ту пору у меня не было, а чутьё начинающего искусствоведа неопровержимой убедительностью ни для кого не является. **Знает она, что разговор о пересмотре времени окончательного завершения картины, начал я задолго до экспертизы, и вовсе не она натолкнула меня на эту идею, а наоборот.**

Знает она и о том, что в своей публикации в сборнике ГРМ я сам обозначил достаточное пространство для сомнений, понимая, что исследователю опасно оставаться в плену своих гипотез. И если она сумеет доказать свою правоту с неотразимой убедительностью, охотно пересмотрю свою версию, ибо, занимаясь в основном искусством серебряного века, даже заинтересован в этом. Признание своих ошибок делает честь любому учёному. Очень бы советовал моему оппоненту затвердить суждение Арсения Тарковского: «совесть — душа чести, и народ знает, что честь без неё — пустой звук». Хотелось бы увидеть эти размышления именно на страницах вашего издания, а не в иных местах.

С уважением, Ефим Исаакович Воднос

БЛАГОДАРНОСТЬ

Благодарю всех своих старших коллег, кто своими, советами и замечаниями, отзывами помогали мне в моих писаниях, укрепляя уверенность в их необходимости. Это люди высокой культуры и настоящие учёные, честные, непредвзятые и взыскательные, которые всегда исходили из авторского текста, чутко угадывая, что в нём работает на общую концепцию, а что ослабляет её. Помощь таких опытнейших профессионалов трудно переоценить. Это, прежде всего, Резник Раиса Азарьевна, Арбитман Эмилий Николаевич, Костин Владимир Иванович, Сарабьянов Дмитрий Владимирович, Поспелов Глеб Геннадьевич, Стернин Григорий Юрьевич, Эткинд Марк Григорьевич, Островский Григорий Семёнович, Сурис Борис Давыдович, Герчук Юрия Яковлевич, Мочалов Лев Всеволодович.

Благодарю также своих сверстников и младших коллег, оказывавших мне существенную поддержку возможностям публикаций в столичных изданиях, иногда стимулируя их, оказывая поддержку литературой и необходимыми сведениями: это Мария Валяева, Александр Боровский, Владимир Леняшин, Наталья Адаскина, Елена Баснер, Сергей Даниэль, Ольга Давыдова, Елена Грибонослова-Гребнева, Андрей Сарабьянов.

Особая же благодарность тем (не стану перечислять их поимённо), кто мешал созданию тех или иных публикаций, особенно препятствуя их обнародованию. Именно они, тормозя процесс профессиональной самореализации, заставляли напрягать усилия в преодолении искусственных препон, и всё же, хотя весьма запоздало, достигать своей цели. Девизом можно сделать широко известную строку замечательного поэта Давида Самойлова: «Спасибо тем, кто нам мешал...» Их заслуга не столь существенна, но всё же весьма ощутима и значима.

Ефим ВОДНОС

Водонос Ефим Исаакович
Статьи и публикации

Сборник

Редактор Е.И. Водонос
Художественный редактор К.В. Бутенко

Сдано в набор 20.01.2020.
Подписано в печать 17.02.2021.
Формат 60 x 90 / 8. Гарнитура «Newton C».
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 82,5.

Отпечатано в типографии «Амирит»,
г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88 «У». Тел.: 8 800 700 8633

