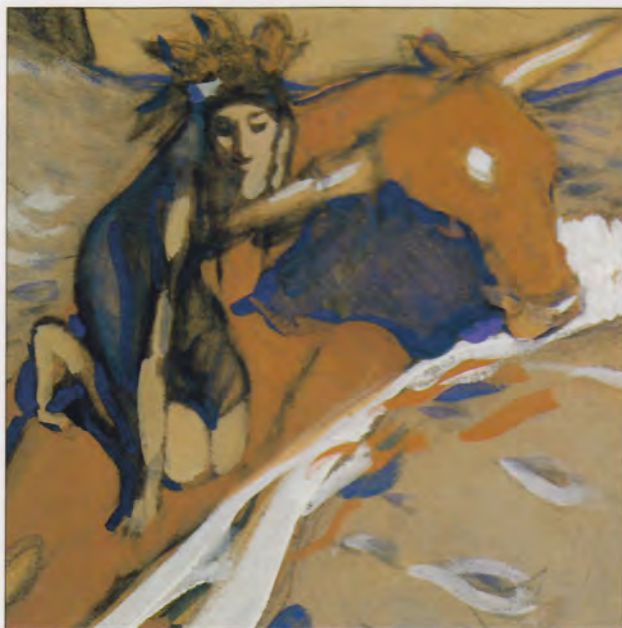


Д.САРАБЬЯНОВ

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА



АСТ ПРЕСС

Галарт



Московские живописцы 1890-х годов

Невозможно совершенно точно, с полной определенностью сказать, когда в России начался новый этап в развитии искусства. Дело в том, что художники, которым предстояло сыграть главную роль в прокладывании новых путей, развернули интенсивный поиск собственных творческих принципов задолго до того, как им удалось занять доминирующие позиции в художественной жизни и превзойти своих предшественников и учителей. Первым публичным актом, свидетельствовавшим о том, что это поколение уже сформировалось, было письмо, написанное в 1891 году молодыми участниками выставок Товарищества передвижников — так называемыми экспонентами — и адресованное совету Товарищества. В письме ставился вопрос об уравнивании в правах экспонентов и членов Товарищества. Молодые художники, чьи лучшие произведения подчас не пропускались на выставки Товарищества, хотели освободиться от опеки старших передвижников.

Среди художников, подписавших письмо, были В.Серов, К.Коровин, А.Архипов, С.Иванов — как раз те мастера, которые на рубеже столетий в большей или меньшей мере претендовали на роль реформаторов живописи. Все они были связаны с московской живописной школой. Коровин, Архипов, Иванов учились в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где преподавали сначала Перов и Саврасов — художники 60-х — 70-х годов, а позже Поленов. Серов учился в Петербургской Академии, но был связан с московскими традициями, с кружком известного мецената Мамонтова, а позже сам преподавал в Московском училище. Москва выступала застрельщиком в движении обновления искусства.

Совет Товарищества передвижников не откликнулся на требования молодых коллег. Конфликт между поколениями обнаружил себя со всей определенностью. Ему предстояло развиваться до тех пор, пока молодежь не создала свои собственные художнические объединения. Из старших передвижников лишь В.Поленов и И.Репин отстаивали позицию молодых.

С первого взгляда может показаться, что новшества, внесенные молодыми живописцами в русское искусство на рубеже 80-х и 90-х годов, не столь уж принципиальны и не так уж явно противоречили прежним принципам. Но при более внимательном рассмотрении становится ясно, сколь значительными последствиями были они чреватые. Это демонстрируют работы Архипова, С.Иванова, Рябушкина, Нестерова.

Ранние вещи Абрама Ефимовича Архипова (1862–1930), созданные в первой половине и середине 80-х годов еще в Московском училище, представляют, как правило, сцены в интерьере. Действие в этих сценах не развито; в нем участвуют два лица, которые ведут немой диалог. Художник не имеет намерения создавать "хоровые картины" (выражение критика В.В. Стасова), то есть собирать действие вокруг какого-либо события, как

◀
К.А.Коровин
Портрет хористки. 1883
Москва,
Третьяковская галерея

это сделал Репин в "Крестном ходе в Курской губернии" или Савицкий во "Встрече иконы". Скорее Архипов идет за Вл. Маковским, любившим выбирать для своих жанровых сцен малозначительные эпизоды и создавать на их основе своеобразные живописные новеллы. В картине "Посещение больной" (1885) переплетаются жанровые традиции Маковского, социальные ноты, свойственные Перову, и интерес к передаче света, который возбудил Polenov (все эти три художника были в 80-е годы преподавателями Московского училища, где учился Архипов). Но было бы неверным представлять себе это произведение случайным сцеплением отдельных черт, заимствованных от различных художников. Архипов органично соединяет эти черты. Пока он не говорит своего слова. Но последует еще один шаг — и голос молодого живописца зазвучит по-новому. Вместе с тем не будут утрачены черты, связывающие Архипова с учителями. Постепенно у него совершается переход к лирическому жанру-пейзажу. Этот переход предчувствуется уже в "Посещении больной". Художник здесь далек от трагических нот, свойственных Перову 60-х годов. Не случайно он оставляет в картине приоткрытой дверь в избу, где встретились две женщины — больная и ее посетительница, и освещает помещение лучами солнечного света, который, являясь свидетельством интереса к пленэру, делает всю сцену не столь мрачной. Художник скорее выражает чувство печали, чем отчаяние, гнев или скорбь.

В картине "На Волге" (1889) Архипов создает уже сцену в пейзаже, изображая на корме баржи парня, играющего на гармошке и смотрящего вдаль. Акцент переносится художником с рассказа на передачу настроения, возникающего от лирического созерцания, через чувства персонажа.

Итогом этих опытов явилась первая значительная картина Архипова "По реке Оке" (1889). Ее появление сначала на периодической выставке, а потом на выставке передвижников было воспринято художественной общественностью с большим энтузиазмом. Она поразила всех своей теплотой и лиризмом, умением в, казалось бы, незначительном явлении отыскать поэзию, подметить черты прекрасного в народе, передать ощущение красоты мира. Картина невелика по размеру, сюжет ее прост: через Оку на широкой лодке переезжает группа крестьян. Это усталые люди, занятые мыслями о своих повседневных нуждах и заботах. Многие из них художник повернул спиной к зрителю, стараясь добиться выразительности фигур и жестов. Всякое действие в картине отсутствует; намеренно выбран момент, когда ничего не происходит и время как бы остановилось. Эта лирически созерцательная концепция находит подтверждение в мягкой пленэрной живописи, в спокойном наполнении окружающего пространства солнечным светом, заливающим фигуры и предметы, приглушающим краски, смягчающим контуры и создающим мягкую однородную среду.

Главным новшеством Архипова и его товарищей по Московской школе живописи было органическое слияние бытового и пейзажного жанра. Все они полагались в этой области на опыт своего учителя Polenov, который еще в 1878 году написал знаменитый пейзаж "Московский дворик". Разумеется, и до Polenov многие художники изображали жанровые сцены на фоне пейзажа, но последний играл вспомогательную роль. Лишь в "Московском дворике", а затем, особенно в картинах московских живописцев 90-х годов, он приобрел равные права с жанром. Это давало возможность художникам перенести акцент с повествования, с самого события на лирическую интерпретацию явления жизни, и пейзаж становится важным компонентом этой лирической интерпретации.



А.Е.Архипов

По реке Оке. 1889

Москва,

Третьяковская галерея

В творчестве Архипова эти принципы нашли выражение в таких картинах 90-х годов, как "Келейник", "Лед прошел", "Поденщицы чугунолитейного завода", "Обратный". Последняя из перечисленных картин (1896) особенно хороша своей скромной выразительностью. В ней использован знакомый Архипову прием изображения героя со спины. Зритель смотрит вслед извозчицкой пролетке, которой управляет мальчик-извозчик, возвращающийся из города домой в деревню. Степной пейзаж — внешне чрезвычайно скромный, — озаряющийся еле заметными проблесками наступающего утра, напоминает описания природы в повести Чехова "Степь".

Как большинство московских живописцев, Архипов до конца 90-х годов остается в пределах скромного варианта пленэризма, который стоит на грани импрессионизма, еще не переходя эту грань. Но постепенно на протяжении этого десятилетия его живопись становится все более широкой, размашистой. Сама широта живописной манеры нарушает ту созерцательность, которая была присуща произведениям художника ранее. На рубеже столетий появляется картина "Прачки", в которой чувствуются уже новые качества. Выход из созерцательно-лирической концепции намечается в сторону усиления социального протеста. Тем самым Архипов как бы возвращается к концепции старого передвижничества, однако его живописная система отличается от передвижнической достаточно сильно. И дело здесь именно в широте и размашистости письма. Не случайно художник выбрал такой сюжет: подвал прачечной, люди, работающие и отдыхающие в этом напитанном влагой и испарениями помещении. Социальные мотивы переплелись с живописными. Сам сюжет дал повод для реализации новой живописной манеры. В дальнейшем эта манера сохранялась и развивалась, тогда как социальные ноты вновь заглохли.

Творчество Архипова 90-х годов — некий образец подхода к живописной задаче, истолкования пейзажа-жанра, наконец — пример эволюции. Архипову близок А. С. Степанов (1858—1923). Живописец охотничьих

С.В.Иванов

В дороге. Смерть
переселенца. 1889
Москва,
Третьяковская галерея



сцен, знаток зверей и русского леса, он тонко чувствовал природу, ее еле заметные перемены. Одна из поэтичных картин Степанова, стоящая рядом с лучшими архиповскими пейзажами, — «Журавли летят» (1891), в которой изображена деревенская детвора, провожающая взглядом стаю летящих птиц. Неоспоримы аналогии между Архиповым и ранним Рябушкиным. Мы находим и в творчестве Серова решения, аналогичные архиповским. Что касается эволюции от раннего скромного пленэра к широкой живописной манере, в которой современники усматривали влияние популярного в России шведского художника Цорна, то она была присуща многим мастерам 90-х годов, в частности такому видному живописцу московской школы, как Сергей Васильевич Иванов (1864–1910).

В отличие от Архипова Иванов с самого начала связал свои искания с социальными мотивами. Но он решал эти мотивы так же по-новому, как по-новому решал крестьянские сюжеты Архипов. Жанр Иванова столь же немногословен и слит с пейзажем. Правда, Иванов вкладывает в свои образы иные чувства; его картины полны скорби, горечи и сочувствия. Свою задачу критика современной жизни он видит не в обличении носителей зла, а в показе страданий народа. Продолжая тему революционного движения, столь типичную для его предшественников — Репина, Ярошенко, Маковского, — Иванов в отличие от них акцентирует момент расправы над народом, над революционерами. А когда он переходит к историческим сюжетам, его продолжают волновать «вечные» российские проблемы — темнота народа, его преклонение перед царской властью, российский бюрократизм, возведенный в принцип государственной жизни. По мере развития живопись Иванова приобретает все больше экспрессии, остроты, напряжения.

Впервые своеобразие художника проявляется в маленькой картине «У острога» (1885). Здесь утверждается прием кадрирования сцены, своеобразная фрагментарность, на основе которой строится композиция. Иванов словно случайно бросает взгляд на стену острога, на расположенные спиной к зрителю фигуры людей, пришедших на свидание к арестованным. Фигуры изолированы друг от друга, и эта «отдельность» каждого персонажа усиливает впечатление безысходности и тоски.

Наиболее значительные успехи раннего Иванова связаны с сюжетами переселенчества. В то время многие крестьяне отправлялись в далекие края, спасаясь от безземелья. И часто разоренные, больные, усталые, возвращались они обратно в родные края, подчас умирали по дороге от болезней и голода. Иванов длительное время наблюдал переселенцев, рисовал эскизы, делал литографии, писал этюды маслом, затем работал над картинами. Он создал большую серию произведений, в которых убедительно воссоздана эта трагическая страница истории русского крестьянства.



Одно из самых значительных произведений этой серии — картина «В дороге. Смерть переселенца» (1889). Трагедия крестьянской семьи передана художником лаконично и выразительно. Лежащее на земле тело, накрытое простыней, убитая горем женщина, прикидывающаяся в отчаянии к земле, девочка, еще не осознающая трагичности ситуации, разбросанные по сторонам вещи, телега с торчащими оглоблями, палящие лучи солнца, сжигающие сухую степную траву, — все словно растворяется в безмолвии, в безразличном молчании, наполняющем окружающее пространство. Иванов формулирует в этой картине новый тип живописной драматургии — это не трагедия действия или события, а трагедия обстоятельств. Этот же принцип будет развит художником в его серии картин, посвященных революционным событиям.

Иванова можно назвать летописцем революции 1905 года. Он заметил ее нарастание еще в начале 1890-х годов; в своих рисунках и живописных эскизах художник запечатлел арестованных революционеров, бунтующих крестьян

и фабричных рабочих, арестантов, ночующих в помещении для пересыльных... Постепенно в его творчестве зрела тема расправы над народом, своей высшей точки эта тенденция достигла в 1905 году. Среди произведений этого времени наиболее значительна картина «Расстрел» (1905). Она строится на контрасте между пустым, «мертвым» пространством улицы и рядами людей, «прижатыми» к краям картины. Два убитых демонстранта и фигурка собачки, несущейся навстречу выстрелам, усиливают этот экспрессивный контраст. В живописной эволюции «Расстрел» знаменует ту же точку, что и работы Архипова начала 1900-х годов. Иванов komponует картину с помощью больших цветовых плоскостей, использует контраст света и тени. Живописный мазок становится напряженным, как бы подготавливая экспрессионистские тенденции более поздней живописи русских мастеров.

Иванов принадлежал к тому крылу московской живописи 90-х годов, которое стремилось сохранять социальный пафос искусства старших передвижников. Несмотря на это и он оставался непризнанным со стороны старших — в Товарищество передвижников его приняли лишь в 1899 году; известная его картина «Этап» в 1892 году была отвергнута Товариществом*.

Удачней сложилась судьба Н.А.Касаткина (1859–1930), который стал передвижником уже в 1891 году и сохранял верность Товариществу до

С.В.Иванов
Расстрел. 1905
Москва,
Музей Революции

*В связи с баллотировкой картины в Товариществе передвижников разразился целый скандал, описанный биографом С.Иванова И.Грановским (см.: Грановский И. С.В.Иванов: Жизнь и творчество. М., 1962. С. 100 и сл.).



Л.О.Пастернак
Заседание совета
художников-преподавателей
Московского училища
живописи, ваяния
и зодчества. 1902
Санкт-Петербург,
Русский музей

самого конца его существования. Выбирая сюжетами события революции, долгое время разрабатывая тему шахтерской жизни, он придерживался приблизительно тех же композиционных и живописных принципов, что и его старшие товарищи. Это обеспечило ему признание с их стороны.

Черты старой системы сохранял и другой жанрист, С.А.Коровин (1858–1908). Начав с чисто передвижнических жанровых картин, он сохранил этот традиционный дух вплоть до начала 90-х годов, когда в результате долгой и упорной этюдной и эскизной проработки была завершена большая картина "На миру" (1893). Умело кадрировав композицию квадратного холста и как бы введя зрителя во внутреннее пространство картины, художник сделал его свидетелем спора на крестьянском сходе. Лишь в поздних работах, таких как "В дороге" (1902), Коровин находит поэтические черты в современной ему жизни, а с ними и новые средства пластической и живописной выразительности, возникшие не без влияния стиля модерн.

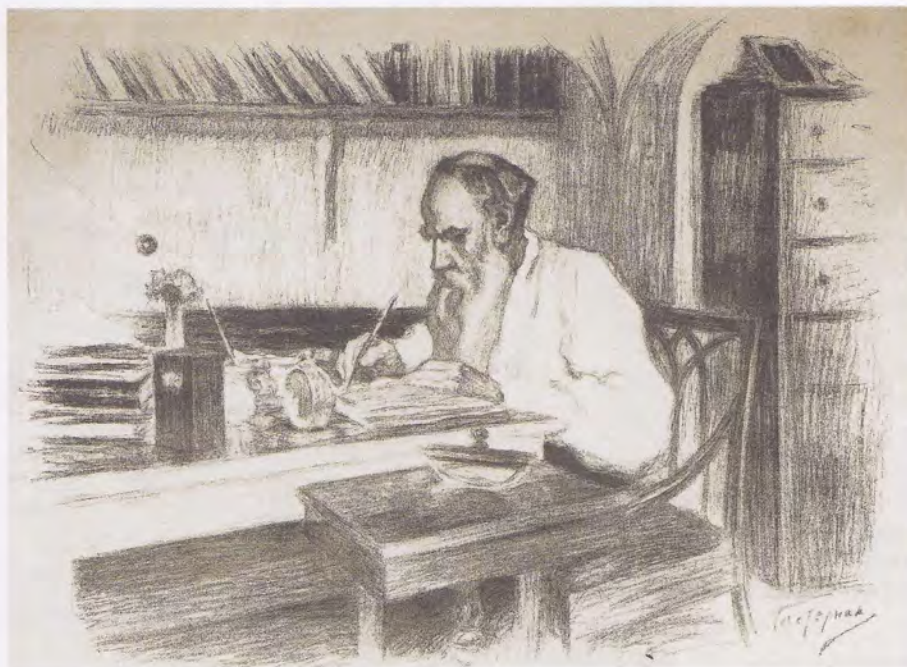
Несколько в стороне от перечисленных жанристов стоит Л.О.Пастернак (1862–1945). Он преобразовывал живописный бытовой жанр более робко, чем Архипов или Иванов. Будучи в основном графиком, наибольших успехов художник добился в портретном рисунке, в бытовой или пейзажной зарисовке, достигнув здесь свободы и создав в графике некую аналогию живописному пленэру. Его главным полем деятельности стали групповой портрет и иллюстрация. Здесь он особенно удачно использовал свою графическую манеру, в основном работая пастелью и углем и добиваясь особой живописной мягкости. Среди его произведений такого рода следует отметить пастельный групповой портрет в интерьере "Совет Московского училища живописи" (1902).

Л.О.Пастернак
Косари
Альбомная зарисовка
1901
Частное собрание



Сдержанный графический импрессионизм Пастернака принес ему признание. Связанный узами дружбы с семьей Толстых, он проникся идеями и образами великого писателя, что позволило ему в конце 90-х годов создать цикл иллюстраций к "Воскресению", знаменовавший собой — вместе с иллюстрациями Врубеля к "Демону" — поворот в развитии искусства иллюстрации. Как и другие рассмотренные выше художники, Пастернак внес свой вклад в процесс утверждения своеобразия московской школы, будучи преподавателем Московского училища. Многие художники более молодого поколения учились у него мастерству рисунка.

Л.О.Пастернак
Л.Н.Толстой за работой
Эскиз к картине. 1901



Из стен Московского училища вышел один из самых поэтичных художников рубежа столетий — Андрей Петрович Рябушкин (1861–1904). Многие питомцы училища отправлялись в 80-е годы в Петербург, в Академию, с тем чтобы дополнить свое образование в столичном учебном заведении. Но чаще всего они вскоре возвращались в родное училище. Так случилось с Архиповым, Ивановым, Нестеровым. Лишь Рябушкин довел до конца свое обучение в Петербургской Академии. Но при этом он не изменил тем принципам, которые усвоил в Москве.

Начинал Рябушкин тоже в 80-е годы и тоже с бытового жанра. Он любил патриархальную Русь, традиционную деревню с ее ритуалом, народными обычаями, сложившимися в течение столетий. Любимыми его сюжетами были деревенские посиделки, ожидание новобрачных от венца, деревенские свадьбы. Художник находил в привычном обряде красоту, торжественность, своеобразную монументальность. Но реальность далеко не всегда давала ему материал для такого решения своих полотен. Патриархальный мир рушился на глазах, в деревне начинали властвовать новые социальные отношения. Рябушкин видел это и остро чувствовал. Поэтому неудивителен был переход художника к историческому жанру. В историческом прошлом Рябушкин как бы реконструировал ту патриархальную красоту, которая исчезала в действительности.

Процесс этого перехода был постепенным. Сначала исторические картины получали как бы жанровую трактовку и в них еще не выявились в полной мере те новые принципы, которые Рябушкин сформулировал в своих лучших произведениях начала XX столетия. В картинах "Потешные в кружале" (1892) и "Сидение царя Михаила Федоровича с боярами" (1893), хотя и нет открытого конфликта и развернутого действия, сохраняются конфликты внутренние — между солдатами новой регулярной армии Петра I и



А.П.Рябушкин
Русские женщины
XVII столетия в церкви
1899
Москва,
Третьяковская галерея

стрельцами или мужиками, воспринимающими новое как измену старой вере; между боярами и Михаилом Федоровичем, тихое "сидение" которых не может скрыть интриг и противоречий. Но главное, в этих образах еще нет поэтического обаяния и созерцательного лиризма — качеств, которые появляются в "Московской улице XVII века" (1895), а утверждаются в "Русских женщинах XVII столетия в церкви" (1899) и в "Свадебном поезде в Москве" (1901).

"Московская улица" знаменует переход к новым принципам. Никаких исторических конфликтов за избранным мотивом не стоит. Можно сказать, что сюжет в этой картине отсутствует — его заменяет мотив. "Малые" события, которые происходят на холсте, не содержат какого-то особого исторического смысла: идет молодая женщина по деревянным мосткам улицы, подбирая подол, чтобы не замочить его в воде и не испачкать в грязи; спеша, пересекают грязную улицу прохожие, стараясь поскорее перебраться на другую сторону, чтобы не попасть под копыта лошадей; у голубца с иконами сидит слепой нищий; группа людей стоит слева у забора. Все одеты нарядно, по-праздничному. В глубине изображена церковь, привлекающая своей уютной красотой, — обязательная принадлежность почти каждой московской улицы XVII века. Вся сцена приобретает поэтическую окраску, что и отличает Рябушкина как исторического живописца нового поколения.

В 70–80-е годы исторические живописцы — и среди них прежде всего Суриков — передавали трагедию истории. Разумеется, Сурикова интересовала и поэтическая сторона жизни народа в XVII — начале XVIII века. Но эта тема отодвигалась в его произведениях на второй план. У Рябушкина же она становится главной. Его картину можно назвать историко-бытовой и к тому же охарактеризовать как бессобытийную (подобно бытовому жанру 90-х годов). Интерес к историческому быту возник в творчестве художника не случайно. Здесь нельзя не отметить и влияние русской историографии второй половины XIX века. Многие историки того времени, в частности И.Е.Забелин, специально изучали быт царей, бояр, народа. Наибольшее внимание исследователей быта привлекал именно XVII век — самый "декоративный", "бытовой", "ритуальный". И здесь интерес Рябушкина совпадал с интересом историков.

Следует отметить элемент иронии в произведениях Рябушкина. Художник иногда подсмеивается над своими персонажами, он словно ловит тот момент, когда они застывают в неуклюжих позах. Но ирония эта — мягкая, любовная. Она дает о себе знать в картине 1896 года "Семья купца в XVII веке". Как на провинциальной фотографии, чинно сидят и стоят члены купеческого семейства — разодетые и насурьмленные, застывшие в "подобающих" позах. Этой имитацией фотографии художник придает портрету современное звучание, как и иронией, которой проникнуты образы портрета.

В картинах "Русские женщины XVII столетия в церкви" и "Свадебный поезд в Москве" ирония почти исчезает и поэтическое начало целиком доминирует. Приносит заметные плоды изучение художником древнерусского искусства: Рябушкин увлекался древнерусскими фресками, копировал их в ярославских и ростовских церквях. Фигуры женщин в красных платьях разных оттенков как бы перекликаются с фресковыми изображениями, гармонируют с ними своими цветами, линиями, создавая убедительное доказательство единства быта и искусства XVII столетия.



А.П.Рябушкин

Свадебный поезд в Москве
(XVII столетие). 1901
Москва,
Третьяковская галерея

В последних произведениях, выполненных на рубеже столетий, Рябушкин целиком вступает уже в пределы нового стиля — стиля модерн. Он отказывается от пленэризма своих ранних картин и этюдов; натурные элементы в его работах отступают на второй план; черты случайности в построении композиции и в распределении красок исчезают. Художник смягчает впечатление пространственной иллюзии. Если в "Московской улице XVII века" он разворачивал движение на зрителя, строя его по диагонали из глубины, то в "Свадебном поезде" оно направлено строго параллельно плоскости картины. Все большее значение начинает приобретать силуэт, линия контура, пятно постоянного, локального цвета, не изменяющегося от световых условий и ситуаций.

Стиль модерн достигает своей законченности в картине "Свадебный поезд в Москве". В ней новые принципы получают чрезвычайно тонкое, изысканное выражение. Сцена предстает перед зрителем как некое видение, как на мгновение воплощенная мечта*. Пройдет мгновение — и видение исчезнет. Закатится солнце и перестанет освещать розово-желтым светом верхушки крыш и главки церквей. И воцарятся серые сумерки, поглотив серо-коричневые заборы и талый снег улицы. В самом выборе этого момента как бы намetilось соединение реальности и вымысла, столь типичное для стиля модерн.

Признаки нового стиля заключаются также и в пристрастии Рябушкина к определенным сложившимся иконографическим типам изображения. Он часто обращается к мотиву ожидания, предстояния или шествия. Формулой красоты XVII века становится для него идущая женская фигура. Классическое профильное изображение этой фигуры есть в "Свадебном поезде". Затем этот мотив вычленяется и становится единственным в картине 1903 года "Московская девушка XVII века".

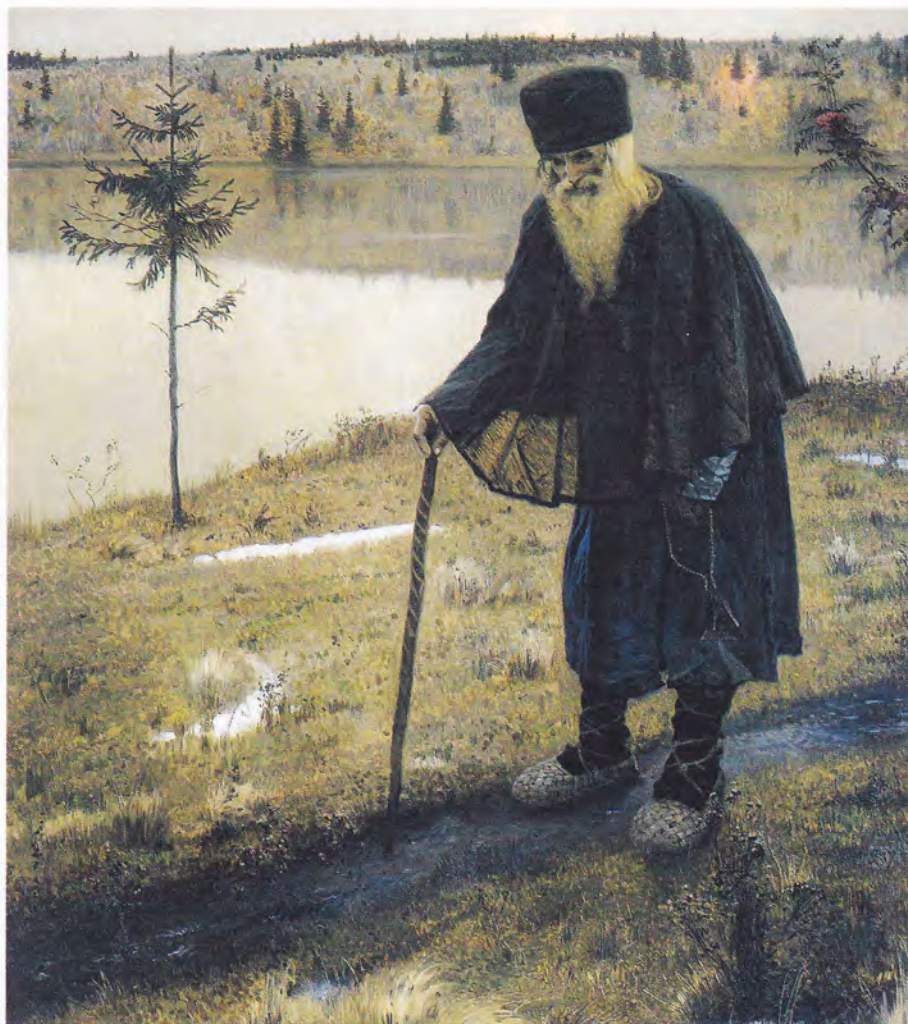
В последние годы жизни Рябушкин возвращается к сюжетам из жизни современной ему деревни и пишет картины "Втерся парень в хорювод" (1902) и "Чаепитие" (1903). Оба сюжета связаны с традиционными, почти обрядовыми "событиями". Но в "Чаепитии" художник не может уберечь своих героев от той "порчи", которая охватила деревню в XX веке. Почтенное семейство, восседающее в трактире за столом, снедаемо внутрен-

*См.: Мурина Е.Б.
А.П.Рябушкин. М., 1961. С. 15.

ними распрями и противоречиями; в форму традиционного ритуала вложен совсем иной — взрывной — смысл, взрыв в любую минуту готов разрушить патриархальные устои и расколоть этот некогда прекрасный мир.

Творчество художника оборвалось рано. Лишь полдесятилетия было отпущено ему на время полного расцвета. Но за этот короткий срок он сумел сделать важные открытия. Именно Рябушкин был первым историческим живописцем, переставившим в этом жанре акцент с трагедии или драмы на поэзию истории. Вскоре эту концепцию исторического жанра реализовали и представители группы "Мир искусства", не случайно стремившиеся привлечь Рябушкина в свои ряды. Важно и другое. Рябушкин одним из первых поставил вопрос о выражении в живописи национальных основ русской жизни. Разумеется, передвижники тоже интересовались национальной историей и современностью, но социальные интересы были для них важнее, чем национальные. Национальное начало проявлялось в их искусстве лишь постольку, поскольку перед их глазами была национальная реальность. Что же касается Рябушкина, то для него это был специальный вопрос. Правда, не один он выдвинул эти проблемы на первый план. Еще в 80-е годы представитель старшего поколения передвижников В.М.Васнецов обратился в своих картинах к народному эпосу, стал разрабатывать национальные мотивы в прикладном искусстве, в театральной декорации. Многие мастера, связанные с именем С.И.Мамонтова "Абрамцево", подлинным рассадником новых национальных идей, стремились возродить народное творчество, делали образцы для мастерских прикладного искусства, старались обновить архитектуру более органичным использованием традиционных мотивов. Мастера различных направлений обратились к наследию древнерусской живописи, но каждый находил там свое, близкое именно его устремлениям. Врубель не делал различия между искусством Древней Руси и Византии. Для него это был единый круг восточнохристианского средневекового искусства, некоторые особенности которого он старался использовать в своем творчестве. Васнецов обновлял иконографию, следуя лишь общей идее монументальной росписи церковного интерьера, соединяя академическую основу с натуралистическими деталями. Работавший вместе с ним над росписями Владимирского собора в Киеве Нестеров в большей мере преуспел не в стенных росписях, которые лишь немногими чертами отличались от васнецовских, а в жанре "агиографическом", где древнерусское наследие использовалось в общей форме — как источник религиозных представлений и опыт художественного мифотворчества. Но наиболее последовательно и конкретно воплощал традиции древнерусского искусства Рябушкин, который копировал фрески, сопоставлял с ними свои композиции, искал в живописи XVII столетия образец для своего искусства. Его творчество стало важным этапом на пути к подлинно творческому претворению древнерусских традиций, достигнутому Петровым-Водкиным, который представлял уже следующее поколение художников.

Всего лишь на год младше Рябушкина был другой представитель московской школы — Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942). В творчестве он знал несколько периодов, существенно отличавшихся друг от друга. Ранние жанровые произведения, созданные под влиянием учителей — В.Перова и В.Маковского, сменились работами историко-бытового характера. Затем появились такие картины, как "Пустынник" и "Видение отроку Варфоломею". Вслед за ними — росписи соборов и картины



М.В.Нестеров
Пустынник. 1889
Москва,
Третьяковская галерея

философско-религиозного содержания. 1920-е годы были годами молчания, а 1930-е — временем последнего расцвета, когда старый художник создал целую серию великолепных портретов. Периоды "Пустынника" и портретов 1930-х годов могут быть признаны высшими точками нестеровского развития, хотя они и разделены длительным промежуток времени.

Нестеров отрывался от старших передвижников медленно, но последовательно. Этот отрыв еще не был замечен тогда, когда молодой живописец в середине 1880-х годов создал несколько исторических картин (лучшая из них — "До государя челобитчики"). Затем он написал картины "Христова невеста" (1887) и "За приворотным зельем" (1889), жанр которых определить весьма трудно. Его нельзя назвать бытовым; не является он и историческим. Последнее произведение художник сам называл "оперой-картиной"*. В этих двух работах Нестеров обращается к старым легендам, к разного рода литературным источникам, в которых вырисовывается идеал молодой женщины, трагическая судьба которой делает еще более выразительной ее красоту.

Ранние полотна непосредственно подвели Нестерова к тем двум его произведениям, которые оказались в центре всего дореволюционного

* Нестеров М. В.
Из писем. Л. 1968. С. 19.

творчества художника. "Пустынник" (1889) знаменовал начало зрелости мастера. Вместе с тем это была картина, которая отразила многие новые тенденции в развитии русского искусства, в частности московской живописи. Нестеров выступил здесь представителем "опозитизированного реализма", как он сам называл направление своего искусства*. Изобразив старика пустынника наедине с природой — недалеко от озера, берега которого одеты в осенний скромный наряд, Нестеров воспел отшельничество, тихую монашескую жизнь, которая течет вдали от мирской суеты, противоречий городского бытия, в постоянном общении с родной землей. Идеал иночества был в то время популярен в народе и в среде интеллигенции, которая в традиционном монашестве искала спасительные черты русского национального своеобразия.

Кроме этой нравственной идеи, которая нашла отклик в русском образованном обществе, Нестеров как бы предложил прекрасный пример непосредственного восприятия русской природы, с которой слито бытие человека. Правда, Нестеров в этом движении к непосредственности восприятия природы ищет иной принцип по сравнению с принципами искусства пейзажистов-жанристов 1890-х годов — Архипова, С.Иванова, Степанова и других. Те в поисках непосредственности приближались к этюду, хотя и не порывали окончательно с принципами картинного построения. Что касается Нестерова, то он в "Пустыннике" соединял непосредственное с построенным и продуманным, что позволяет вспомнить о творческом методе Левитана. И "Пустынник", и последовавшая за ним картина "Видение отроку Варфоломею" (1889—1890) — это большие холсты, в которых присутствуют и черты непосредственного восприятия, и элемент трансформации природы. Композиция в "Пустыннике" приобретает устойчивый характер. Горизонт поднят высоко, так что над лесом видна лишь узкая полоска неба. Весь пейзаж словно стелется по поверхности холста. Фигура старца четко очерчена силуэтом, "ложится" пятном на плоскость. В композиции господствуют спокойные плавные ритмы — горизонтальная линия дальнего берега, полоса леса и его отражения в воде, наклонные линии тропинки и ближнего берега.

Все эти приемы воплощают нестеровскую идею построения картины; применяя их, художник допускает долю условности. С другой стороны, он хочет сохранить впечатление натурности, поэтому свободно срезает предметы, показывая из-за рамы ветку куста рябины, который остается за пределами холста, непосредственно подводит взгляд зрителя к деталям первого плана, намечает движение фигуры. Таким образом Нестеров условное сочетает с натурным, реальным. Подобное соединение вообще является типичной чертой нового стиля — стиля модерн, и эта черта получает своеобразное истолкование в творчестве художника. Разумеется, отмеченные особенности этого стиля еще не раскрываются у Нестерова с полной силой, они только намечаются; в дальнейшем им предстоит претерпеть длительную эволюцию.

Другой особенностью нестеровского метода является своеобразная компоновка пейзажа из элементов, характерных для русской природы. Такой подход к пейзажу рождается еще у В. Васнецова. Нестеров в своем творчестве его закрепляет. В "Пустыннике" есть почти полный набор типичных признаков уединенного ландшафта северных областей России: рябина, елочка, смешанный лес вдали, озеро с зеркальной гладью, заболоченные берега, горизонтальная протяженность земли, которая угадывается благодаря горизонтальным ритмам.



М.В.Нестеров
Видение отроку
Варфоломею. 1889-1890
Москва,
Третьяковская галерея

Еще более эта черта проявляется в следующей картине Нестерова ("Видение..."). Пейзаж в ней более разнообразен, но все равно он как бы составлен из разных компонентов: перелесок со старой церквушкой на краю, зеленое капустное поле, холм, поросший редким лесом, извивающаяся речка, березка, рябина, дорога. Кажется, что Нестеров "учел" все необходимые предметы и детали, чтобы сделать пейзаж наиболее типично национальным. Эта многокомпонентность ландшафта делает его в какой-то мере нереальным, необитаемым. Фигуры старца и мальчика Варфоломея изображены на первом плане перед пейзажем, а не в нем. Трудно представить себе человеческие фигуры в глубине этого, скорее вымышленного пространства.

Нестеров распространяет на пейзаж те чувства, которыми живут его герои. В "Видении отроку Варфоломею" в основу сюжета положен эпизод из жития святого Сергия — основателя Троице-Сергиевой лавры. Молодой Варфоломей (будущий Сергий) в поисках лошадей, которых он пас, попал в уединенное место. Здесь он встретил старца, который передал ему просфору, а вместе с ней тягу к учению и просветлению. Этот момент и запечатлен в картине. Поэтому Нестеров искал возможность передать в своем пейзаже состояние просветленности, созерцательности, тишину, умиротворенность. Все эти качества воплощены не только с помо-

щью умелого соединения мотивов, найденных в природе Абрамцева, но и тонким сочетанием близких друг другу оранжевых, серых, зеленых тонов, мягкой трактовкой пространства, которая не размывает краски, а сохраняет прозрачность далей, что создает ощущение особой сказочности, чудесности момента.

"Пустынник" и "Видение отроку Варфоломею" положили начало двум линиям, которые прошли через все творчество художника 1890 – 1900-х годов. Одна была связана с безымянными героями – пустынниками, монахами и монашками, изображенными в окружении поэтической русской природы и в единении с ней. "Под благовест" (1895), "Великий постриг" (1898), "Молчание" (1903) – наиболее значительные произведения этого круга. Другую линию составляют картины на сюжеты из жизни русских святых, прежде всего Сергия Радонежского: "Юность преподобного Сергия" (1892 – 1897), триптих "Труды Сергия Радонежского" (1896, 1897), "Преподобный Сергий Радонежский" (1899). Этот полуиконный-полуисторический жанр приносит свои плоды до тех пор, пока оба его компонента находятся в гармонии. Но затем, когда появляется стремление к "новому изданию" русской иконописи ("Дмитрий, царевич убиенный", 1899; "Святая Русь", 1905), в работах проступают черты слащавого сентиментализма, надуманной символичности; органическая целостность, присущая ранним произведениям, разрушается. Это заметно и в росписях храмов, которыми художник много занимался в начале нашего века и которые свидетельствуют о трудности соединения канонического икононого мышления с новейшими средствами и способами психологической и пластической выразительности.

Некоторые работы Нестерова 1900–1910-х годов, такие как "Святая Русь" или "На Руси" (1916), содержали в себе сложные философско-религиозные программы, близкие проблематике, волновавшей тогда русских религиозных философов. Однако программные работы художника были слишком иллюстративными; они наглядно демонстрировали идею, но утрачивали ту непосредственность восприятия мира, которая была присуща ранним работам художника. Этими своими картинами, равно как и церковными росписями, Нестеров значительно отделился от главных тенденций московской школы. Она до начала XX века предпочитала непосредственно-живописные формы освоения мира и была далека от сложной философской проблематики.

Наиболее последовательно эту основную московскую тенденцию выразил Константин Алексеевич Коровин (1861–1939). Его одаренность, точный глаз и крепкая, верная рука позволили ему раньше других сформулировать новые принципы живописи и выйти на позиции импрессионизма. Коровин рано – в 1875 году – поступил в Московское училище, курс которого прошел под руководством Саврасова и Поленова. В более поздние годы он сам стал его профессором. Творчество Коровина развивалось параллельно творчеству И.И. Левитана. Они вместе овладевали пейзажем настроения, работали на пленэре, осваивали натуру, учились передавать ее непосредственные движения. И тем не менее между ними была существенная разница. Не случайно историки русского искусства чаще считают Левитана художником, завершающим развитие пейзажной живописи XIX века, чем открывающим XX. И дело не только в том, что Левитан умер в 1900 году. Сами принципы его искусства были связаны с традиционным для передвижничества тяготением к пейзажу-картине, к рассказу, к повествованию. И хотя у Левитана были открытия импрессионизма ("Березовая роща",

1885–1889; “Март”, 1895; и др.), он постоянно отступал от них ради создания картин обобщенного образного содержания, несущих ассоциации философского плана, и возвращался к тональной основе живописи, к доминанте рисуночного начала (“Над вечным покоем”, 1894). Левитан, чрезвычайно много сделавший для развития пейзажной живописи в России конца XIX века, не только обобщил опыт предшественников, но и открывал новое, правда, не так последовательно, как это делал Константин Коровин.

Коровина можно считать одним из тех, на чью долю выпала миссия осуществить переход к искусству XX века. Среди художников, решавших эту задачу (Серов, Врубель), Коровин шел наиболее прямым и простым путем. С самого начала он осваивал импрессионизм и, овладев его системой, сохранил свои позиции до конца творческого пути. Он оставался импрессионистом и тогда, когда его друг Серов отказался от этого живописного метода ради новых живописных тенденций, и тогда, когда другие мастера давно уже оставили импрессионизм за спиной и перешли к декоративизму, кубизму, конструктивизму, супрематизму. Начав новатором, Коровин под конец стал архаистом.

Первые открытия импрессионизма пришли к нему рано. Он был как бы предназначен самим своим талантом для этого живописного стиля. В “Хористке” (1883) уже обретена свобода живописи, случайность взгляда на модель, красота живописной поверхности и другие качества, необходимые для того, чтобы квалифицировать живопись как импрессионистическую. В “Хористке” намечается еще одна важная для Коровина особенность — тяготение к этюду. Художник культивирует этюд, почти освобождаясь от норм картинности.

Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить портрет Т.С.Любатович (1880-е годы) и серовскую “Девушку с персиками”, возникшую почти тогда же и выразившую те же устремления к восхищению и радостному любованию миром и человеком. Коровинский портрет более свободен от картинных норм и напоминает разросшийся в размерах этюд. Это касается не только композиционного строя, но и самого истолкования модели. В портрете Любатович, как и в более поздних портретных произведениях, художника интересует не столько характеристика или драматические переживания человека, сколько его состояние, причем больше физиологическое, чем психологическое. Такому смыслу портретного образа форма этюда подходит больше всего.

Стремление к этюду как к самостоятельной форме, дающей возможность непосредственно выразить жизнь природы в ее сиюминутном состоянии, являлось коровинской особенностью, которая во многом определила его роль в истории русской живописи. Этюдизм не присущ французскому импрессионизму и, видимо, также не должен был стать обязательным для импрессионизма русского. Он свойствен Коровину в силу его личных склонностей и в силу преемственной связи с Поленовым, который первым начал выставлять этюды на выставках, хотя они и не имели, по сути дела, этюдного характера. Только через этюдность могла русская живопись войти в новую сферу. Иным способом ее трудно было вывести из длительной привязанности к сюжетному мышлению, которое действовало на протяжении уже многих десятилетий. Здесь Коровин оказался незаменим. Этюд позволил ему переосмыслить характер и назначение живописи. Своим опытом он определил то пристрастие к этюду, которое потом сохранялось у некоторых мастеров “Союза русских художников” и стало в какой-то мере национальной особенностью русского импрессионизма.



К.А.Коровин

Гаммерфест
Северное сияние
1894-1895
Москва,
Третьяковская галерея

Другая особенность живописи Коровина, тоже перешедшая на весь русский импрессионизм, — декоративность. Тяготение к декоративности проявляется у него еще в 1890-е годы. Рядом с ранними импрессионистическими работами («В лодке», 1888) он создает картину «Северная идиллия» (1886), в которой на зеленом фоне поросшего травой луга и леса изображены девушки в красных платьях, слушающие играющего на свирели мальчика. Здесь декоративное начало существует самостоятельно — вне импрессионизма. В более позднее время декоративизм слился с импрессионизмом и стал его важной внутренней чертой. Путь к этой зрелой живописной системе был не столь быстрым. В первой половине 1890-х годов Коровин был увлечен северной природой с ее скромными красками. В 1894 году он вместе с Серовым предпринял путешествие к Белому морю и привез оттуда массу этюдов. «Северный опыт» Коровин обобщил в картинах «Гаммерфест. Северное сияние» (1894–1895) и «Зимой», созданной в год поездки, но уже в средней России. Первая из них представляет собой возведенную на уровень картины этюдную форму. Коровин сумел обобщить холст тонкой игрой серых и синих цветов, пронизанных особым — не ярким, но сказочным — светом северного сияния, благодаря чему обычный мотив причаленной лодки обрел поэтический смысл. В другой картине тоже доминируют серые и серебристые тона. Она легко сопоставима с произведениями Левитана 90-х годов. Такое сравнение показывает, как Коровин отказывается

от выигрышного мотива, «сокращает» рассказ, не ищет какого-либо специального сюжета, а лишь запечатлевает то, что как бы случайно оказывается в поле его зрения. Коровин сужает красочную шкалу. В картине с чрезвычайной тонкостью переданы переходы цветов; оттенки серого становятся драгоценными; изощренный глаз художника подмечает еле заметные изменения красочных качеств.

Но уже в середине 90-х годов в творчестве Коровина предчувствуется «декоративный импрессионизм». Одно из таких предчувствий — картина «Летом» (1895), на которой изображена молодая женщина, склонившая голову к цветам пышного куста сирени. Сочная по живописи, хотя и не очень яркая, эта картина укладывается в ту «серию цветов», которая на рубеже столетий изобилует шедеврами. Через несколько лет во врубелевских цветах сирени зритель почувствует тайное дыхание вечной и загадочной красоты природы; а немного позже Сапунов в своих великолепных букетах передаст терпкий запах роз и хризантем, как бы вспыхнувших в последний раз перед увяданием. Коровин прощит своим товарищам по живописному цеху. Он наивно предается счастью от прекрасного зрелища и делится им со зрителями.

К.А.Коровин
Париж ночью
Итальянский бульвар
1908
Москва,
Третьяковская галерея



В конце столетия художник все чаще обращается к ярким цветовым пятнам. Но если в "Бумажных фонарях" (1898) Коровин еще отделяет эти пятна друг от друга, концентрируя в каждом самоценное звучание цвета, то в картине "Сарай" (1900) он как бы вкрапляет их в сложную живописную ткань. Декоративизм и импрессионизм органично срастаются.

Эта тенденция получает свое наиболее полное развитие в пейзажах Парижа, Крыма и в натюрмортах 1910-х годов. Мир, который воссоздает художник, словно сверкает, он выражен живописной стихией, потоком цвета и света. Коровин пишет свои картины быстро, легко и свободно. В каждом холсте есть своя цветовая находка, свое открытие. Критики отмечали в свое время "абсолютный глаз" художника.

Парижские пейзажи Коровина тоже имеют свою эволюцию. В "Парижском кафе" (конец 1890-х годов) художник изображает обыденную дневную сцену и передает само настроение парижской улицы — с ее зеленью и серебристым воздухом, который напоен дождем. Коровин мастерски вплавляет в наполненную цветовыми оттенками живопись яркое пятно

красного зонтика. Главной темой художника, навеянной впечатлениями от французской столицы, становятся вечерние и ночные парижские бульвары и улицы. Он создает несколько шедевров: "Париж. Бульвар Капуцинок" (1906), "Париж. Кафе де ла Пэ" (1906), "Париж ночью. Итальянский бульвар" (1908). Все эти пейзажи напрашиваются на сравнение с произведениями Клода Моне и Писсарро. Примечательно, что французские художники почти никогда не писали ночной Париж. Коровин же запечатлевает бульвары вечером или ночью, в сиянии огней и реклам, с бурным потоком толпы. Он не достигает той живописной тонкости, которая свойственна произведениям французских мастеров 1870–1880-х годов. Но в яркости, театральности, зрелищности мы находим его особые черты — черты русского импрессионизма. Объясняется эта тяга коровинского, а вслед за



К.А.Коровин
Рыбы, вино и фрукты
1916
Москва,
Третьяковская галерея

ним всего русского импрессионизма к декоративности многими причинами. Одной из причин субъективного свойства была связь Коровина с театром. В течение всей своей жизни он работал как театральный декоратор, и, естественно, эта сфера деятельности художника не могла не откликнуться в его станковом творчестве. Объективная же причина состояла в том, что в истории русской живописи импрессионизм несколько задержался, запоздал в своем развитии; в начале 1900-х годов, в период его наивысшего расцвета, уже складывались новые направления, выдвигавшие на первый план декоративные решения. Эти направления "наслаивались" на импрессионизм, оказывая на него немалое воздействие. Еще одной причиной являлся обострившийся интерес русских художников к народному изобразительному творчеству, постоянным качеством которого в России была яркая красочность.

В крымских пейзажах и натюрмортах 1910-х годов "декоративное напряжение" коровинского импрессионизма достигает высшей точки. Примером может служить картина "Рыбы, вино и фрукты" (1916). В 1910-е

К.А.Коровин
Гурзуф. 1914
Астрахань,
Картина галерея
им. Б.М.Кустодиева



годы Коровин увлекся натюрмортом. Часто он писал букеты цветов на фоне моря, иногда натюрморты в интерьере ("Натюрморт", 1912; "Розы и фиалки", 1912). Но почти всегда предметы располагались в свободном и достаточно глубоком пространстве, и натюрморт сливался либо с пейзажем, либо с интерьером, растворялся в воздушной среде.

Увлечение Коровина натюрмортом не было случайным. В 1910-е годы жанр натюрморта захватил художников разных направлений и особенно членов "Бубнового валета", многие из которых были учениками Коровина. Они коренным образом переосмыслили этот жанр, преодолев импрессионизм, а с ним и элементы непреднамеренности в постановке предметов и в трактовке их окружения. В картине "Рыбы, вино и фрукты" ощущается некоторое приближение к новой концепции натюрморта. Пространство, развернутое за предметами, сокращается; сами предметы составляют компактную группу, занимая значительную часть холста; они придвинуты к переднему краю картины и как бы нейтрализуют ракурс стола. И тем не менее своим прежним основным принципам художник не изменяет. Воздушная среда остается важнейшим предметом его внимания.

Во многих картинах этого времени Коровин достигает необычайно яркого звучания цвета, часто прибегает к красным тонам, культивирует широкий мазок. Кажется, что его живописная манера подчиняется только стихийному темпераменту, непосредственному изъятию артистизма. Коровин и декоративен, и театрален, и романтичен (в 1910-е годы он создает ряд романтических по своему духу вечерних интерьеров с фигурами при свете ламп). Казалось бы, все эти качества плохо вяжутся с импрессионизмом. Но тем не менее Коровин остается прежде всего импрессионистом и не выходит за пределы этой живописной системы до самого конца своего творчества.

Не следует, однако, думать, что коровинский импрессионизм 1910-х годов был подчинен лишь декоративной задаче и не знал иных вариантов. Многие гурзуфские пейзажи включают в себя голубые, серебристые, желтые тона. В них как бы вспоминается ранняя "северная" гамма, но эти цвета звонче и подчас сочетаются с красными "ударами". Именно такое впечатление производит картина 1914 года "Пристань в Гурзуфе": веранда у моря, женщина, сидящая за столиком на фоне залива, — с лодками, кораблями, мачтами, солнечными бликами на воде. Коровин достигает в этой картине удивительного "подвижного" равновесия. В ней все колыхается, движется (хотя все предметы стоят на месте). Это движение сведено к "зыбкой гармонии", которая как бы держится "на ниточке", но тем заманчивее мгновенное впечатление.

Во многих своих работах Коровин поистине артистичен. Тяготение к артистизму захватило многих художников начала столетия, но по-разному проявилось в их искусстве. Серов обрел свой артистизм в отточенном гротеске и образно-метафорической формуле, Бенуа и Сомов — в изысканной стилизации. Коровин, добивался артистизма на другом пути — через спонтанное живописное изъяснение своего "абсолютного глаза", точное "попадание" в цель, свободное движение руки.

Говоря о творчестве Коровина 1900—1910-х годов, мы вышли далеко за пределы периода, который освещается в настоящей главе. Постоянство самого художника позволило нам это сделать. Коровин вырос и сформировал свой творческий метод именно тогда, когда развернулось творчество московских художников 1890-х годов; принадлежа к их поколению, он сохранил до конца верность принципам непосредственного постижения натуры, не захотел менять свою систему и повиноваться общему ходу развития русского искусства, как это сделал его друг и современник Валентин Серов.

Родоначальники русской живописи XX века: Серов и Врубель

При жизни Валентина Александровича Серова (1865–1911) современники отмечали прежде всего его успехи. Ранний расцвет, введший Серова уже в двадцатилетнем возрасте в высший “слой” русского искусства, его слава, добытая огромным трудом портретиста, непререкаемый авторитет среди друзей — московских живописцев и петербургских мастеров “Мира искусства”, где Серов был старшим и самым “главным”, школа, которую создал художник в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, — все эти достижения были очевидны и неоспоримы.

Однако после посмертной выставки, показавшей его творчество во всей широте, сложности и противоречивости, заговорили о трагедии Серова, о том, что он сделал не все, что должен был сделать, и не потому, что не успел из-за ранней смерти, а потому, что оказался на перевале от старого искусства к новому. Эти сомнения в “безупречности” Серова не снизили его значения, а напротив, укрепили потомков в сознании свершенного художником подвига, подтвердили его величие *.

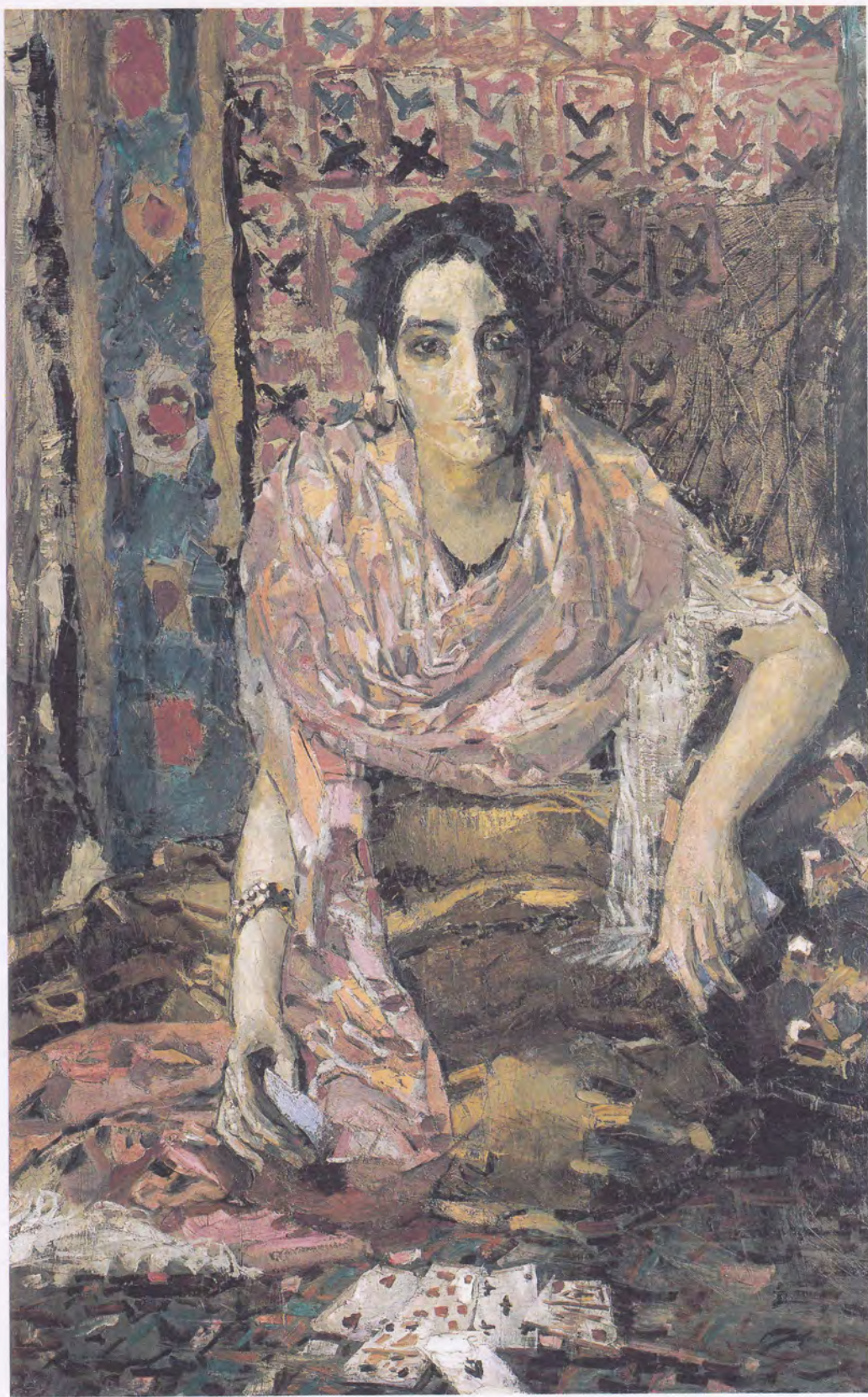
Серов прожил всего 45 лет. Но за три десятилетия, которые он работал как художник, он сумел создать так много, развернуть свой талант в столь различных направлениях, что сделанного им хватило бы на многих. Серов постоянно искал. Недовольный собой, он преодолевал старое и находит новое, шел вперед последовательно, ценой огромных усилий и ни на минуту не останавливался на месте. Серов был подлинным тружеником в искусстве. Ему суждено было стать тем художником, который практически осуществлял переход от старого искусства к новому. На этом пути его догоняли другие, иногда перегоняли. Тогда Серов присматривался к тем, кто оказался впереди, оценивал их трезво, иногда скептически. Но скепсис проходил, и оставалось чувство необходимости и дальше идти вперед, поспевать, не отставать от времени, учиться всегда — до последнего шага.

После смерти Серова разгорелся спор о том, кто он — завершитель старого или родоначальник нового. В этих двух ипостасях Серов двуедин. Он подлинный классик, он продолжатель дела своих учителей, и вместе с тем он художник нового века, мастер, открывший перед искусством широкую перспективу...

Отец Серова — крупный композитор и музыкальный критик, страстно пропагандировавший в России западноевропейскую музыку, в частности Рихарда Вагнера, — умер рано (мальчику исполнилось только шесть лет). В формировании личности будущего художника большую роль сыграла мать — композитор, пианистка, поборница народного музыкального образования.

Дом Серовых был открыт для друзей — живописцев, скульпторов, композиторов, литераторов. После смерти мужа В.С.Серова отправилась за границу, сначала в Мюнхен, где ее сын начинает учиться рисованию. Его

* См.: Маковский С. Мастерство Серова // Аполлон. 1912, № 10; Дмитриев В. Облик Серова // Аполлон. 1914, № 6–7; Радлов Н. Трагедия серовского творчества: (Опыт анализа методов) // Там же; Грабарь И. В.А.Серов: Жизнь и творчество. М., 1914.



учителем оказывается скромный К.Кёппинг, в дальнейшем приобретший известность своими офортами. Затем следует переезд в Париж, с тем чтобы десятилетний Серов мог посещать там мастерскую Репина и учиться у него, как учились некогда ученики в мастерских художников Возрождения. Это не были уроки, здесь господствовал принцип "наглядного обучения", совместной работы, принцип передачи тайн ремесла из рук в руки. В 1875 году занятия были прерваны и возобновились через три года, когда в Москве гимназист Серов вновь по субботам и воскресеньям стал посещать мастерскую Репина. В субботу он занимался рисованием, а в воскресенье живописью.

Наконец учитель рекомендовал 15-летнему ученику отправиться в Академию художеств к П. Чистякову, школу которого прошли многие живописцы второй половины XIX — XX столетий. Пять лет, проведенные Серовым в Академии художеств, и особенно то время, когда он посещал частную мастерскую Чистякова, отбиравшего лучших учеников для специальных занятий, были важным периодом его формирования. Здесь он становился художником-профессионалом, начинал работать не только по законам, преподаваемым Академией, но и в соответствии с собственными помыслами.

В Академии началась дружба Валентина Серова, Михаила Врубеля и Владимира Давидова — неразлучной "троицы". Молодые художники сняли мастерскую, вместе писали там этюды, ставили модель, обсуждали задачи живописи, мечтали, спорили.

Чистяковские уроки дали и Серову и Врубелю строгую систему рисунка, метод синтетического, творческого "переложения" трехмерных предметов на двухмерную плоскость. Чистяков учил строить форму "изнутри", мыслить, видеть пластическое явление в его целостности, конструировать его, а не "списывать" с натуры.

Серовское ученичество кончилось в 1885 году: он оставил Академию, не окончив ее. Кружок художников, которые находили радушный прием в имении Мамонтова "Абрамцево", заменил Серову Академию. Прибавим к этому его заграничные поездки 80-х годов в Германию, Италию, Францию. Здесь тоже Серов "дозревал" как художник, получив возможность оглядеться, сравнить себя с другими, радостно вкусить всю непреходящую красоту классического искусства старых мастеров.

Первый расцвет, ранний взлет серовского творчества относится к 80-м годам. Прославившие Серова картины "Девочка с персиками" (1887) и "Девушка, освещенная солнцем" (1888) появились, когда их автору едва перевалило за 20. Сам художник вспоминал об этих вещах с особой любовью, считая, что они оказались в его творчестве непревзойденными *. В такой оценке мастером своих первых произведений был элемент преувеличения. Но нельзя не признать, что "девушки" Серова содержали в себе нечто совершенно особое, в последующем творчестве утраченное художником.

Почти все работы Серова 80-х годов, начиная от этюдов середины десятилетия и кончая тремя шедеврами — "девушками" и "Заросшим прудом" (1888), — проникнуты одинаковым чувством. Мастер словно погружается в реальную красоту мира, и краски его насыщаются светом и воздухом, озаряются солнцем, сияют и излучают радость. Серов спокойно смотрит на эту красоту, наслаждается ею. Он работает подолгу над каждой картиной. Модели позируют ему продолжительное время. Это, однако, не мешает художнику донести до зрителя самое первое впечатление от натуры.

Для "Девочки с персиками" позировала в Абрамцево двенадцатилетняя дочь Мамонтовых Вера, для "Девушки, освещенной солнцем" — в

* Грабарь И. Указ. соч. С. 76.



В.А.Серов
 Девочка с персиками.
 1887
 Москва,
 Третьяковская галерея

Домотканове двоюродная сестра художника Маша Симонович. Модели оказались похожими друг на друга, но скорее “за счет” самого Серова, который хотел видеть в них прежде всего красоту молодости. Художник искал тихой, созерцательной выразительности. Он не стремился своими портретами возбудить мысли о противоречиях и сложностях жизни. В одном из писем 1887 года он заявлял: “Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное”^{*}.

Именно это отличает Серова от его недавних предшественников. Репинский портрет Мусоргского, созданный за шесть лет до “Девочки с персиками”, также наполнен светом. Но живопись в нем является прежде всего средством для того, чтобы воплотить с максимальной достоверностью облик и состояние композитора в дни предсмертной болезни. За увлеченным здесь мгновением человеческого бытия как бы встает второй план — мир, утопающий в неразрешимых вопросах, сулящий человеку страдания и гибель. У Серова же свет, воздух, радость, молодость сами по себе прекрасны. Прежде всего в этом и была новизна его позиции.

“Девушки” написаны с конкретных лиц. Но Серов не называл эти вещи портретами. Главное в них не неповторимость образа, не его индивидуальные особенности, а общая программа. К тому же Серов не писал здесь портретов в привычном значении этого слова. Модели его неотдели-

^{*} Серов В. А. Переписка. Л.; М. 1937. С. 114.

мы от места их бытия. Одна сжилась с этим старым домом и садом, который виден сквозь стекла окон; другая словно навсегда выбрала себе место под тенью дерева в уголке старого запущенного парка. Их невозможно представить себе в ином окружении — тогда это будут другие картины, в них будет содержаться другой смысл.

В "девушках" мы обнаруживаем все признаки влечения Серова к импрессионизму. Художник внимателен к каждой точке холста. Любая частица изображенного предмета воспринимает отсветы соседних вещей, вбирает в себя солнечные лучи. Все строится на сложных переходах. Оттенки цвета измеряются минимальными долями колебаний. Контуры фигур и предметов начинают смещаться. При этом Серов открывает самостоятельную красоту цвета. Но каждый чистый цвет находит себе подтверждение в смесях, "откликается" в разных частях холста, тяготея к единству, к живописной общности всего произведения.

И "девушки", и ранние пейзажные этюды, и "Заросший пруд", и целый ряд портретов конца 80-х годов — все эти работы молодого Серова проникнуты единым чувством радостного любования миром; на них печать юношеской беззаботности. Однако этой ранней целостности, этому красочному ликованию быстро пришел конец.

В 90-е годы начинается Серов-портретист, художник острых характеристик, мастер большого стиля, зоркий аналитик, знаток человеческих типов. Его портретное творчество 1890—1900-х годов демонстрирует и стилевые искания, и сложные сплетения направлений, в которых или между которыми оказывается художник, и его философию.

Начинается этот новый Серов с портретов артистов и художников, созданных в начале 90-х годов. В самом подходе к своей задаче Серов руководствуется иными, чем прежде, принципами. Он не растворяется в реальности, а открывает свой путь к "вычислению", к построению, к продуманной организации. Эта идея "разумного искусства" сопровождает Серова вплоть до конца его пути — и не только сопровождает, но все более поглощает.

Другая важная черта художника связана с характером его идеала, с любимым героем. Серов ищет истинно человеческое чаще всего в творце. Только творец в его представлении пользуется внутренней свободой; творчество делает доступным волеизъявление; в творчестве заключена красота человека.

Серов всегда ценил артистизм человеческой природы, искал возможность увидеть это качество в модели и подкрепить его своим художественным артистизмом, который тем самым как бы передавался образу. Творческое усилие художника органически совпадало с темой портрета. Это единство подкреплялось расчетом, целенаправленностью творческого акта, столь характерной для серовского метода.

Серов любил писать артистов — оперных певцов или актеров драматического театра. На лицах и фигурах этих людей в жизни так же сосредоточены взгляды, как сосредоточены они на изображенных портретистом моделях. В артистизме серовских моделей всегда есть поэтому отсвет чужого внимания. Портретные образы развернуты вовне, ориентированы на окружающих людей. Их неуклонно и неизменно ведут за собой роль, устойчивые привычки поведения, всегдашний ответ на внимание зрителя — ответ, ощущаемый в выражении лица, положении тела, позе, жестике, уляции — то, что в старинном театре зовется маской. Серов умеет соединить маску (разумеется, мы употребляем этот термин для серовских персонажей условно) с неповторимой достоверностью модели.

Показателен в этом отношении портрет Франческо Таманьо (1891–1893), итальянского певца, покорявшего своим голосом московскую публику. В серовском портрете он не поет, не загримирован, но роль его всегда в нем, с ним. Серов стремится к тому, чтобы выявить ее не в случайных чертах модели, а в синтетическом проявлении. Мы во всем угадываем артистизм Таманьо. Поднятая кверху голова намекает на порыв, творческую сосредоточенность, полуфигура дает возможность представить фигуру целиком. Обнажена шея — могучий “инструмент” певца. Во всех серовских приемах есть наглядность — так же как она присутствует в самой натуре знаменитого певца.

Это лишь одно из многих портретных произведений такого типа, созданных Серовым в первой половине 90-х годов. Можно назвать также

портреты Анджело Мазини (1890), Константина Коровина (1891), Исаака Левитана (1893) и ряд других. В середине 90-х годов Серов становится особенно популярным, можно даже сказать модным, портретистом. Ему приходится выполнять заказные работы. Он пишет портреты светских господ и дам. Но эти новые “герои” не дают ему духовного удовлетворения. Он не находит в них высоких человеческих достоинств. Его интересует скорее живописная сторона тех задач, которые перед ним ставят эти заказы.

Привычной для Серова формой на рубеже столетий стал женский парадный портрет, как правило, изображающий модель в гостиной, на диване — в ситуации светского позирования, равнозначного праздному времяпрепровождению (“С.М. Боткина”, 1899; “З.Н. Юсупова”, 1902).

К числу наиболее совершенных парадных портретов этого времени принадлежит портрет великого князя Павла Александровича (1897), получивший “Grand prix” на Всемирной Парижской выставке 1900 года. Солнечный свет, заливающий фигуру князя, стоящего возле лошади, становится своего рода “героем” этого произведения.



В.А. Серов
Портрет художника
К.А. Коровина. 1891
Москва,
Третьяковская галерея

Положительная программа Серова-портретиста реализуется в это время в иных качествах. Он все чаще избирает камерные формы портрета; интерпретация образа становится все более лирической и душевной. Его все более интересуют черты духовной красоты. Круг моделей камерных портретов ограничивается друзьями, женщинами, детьми. Изменяются средства — все чаще он рисует графические портреты, которые оказываются уже не подготовительными студиями, а обладают самостоятельной эстетической ценностью.

Наиболее определенно эти новые черты проявляются в акварельном портрете С.М. Лукомской (1900). Это — погрудное изображение, внешне очень скромное. Верхняя часть фигуры и голова, повернутая к зрителю,

В.А.Серов

Стригуны на водопое.
Домотканово. 1904
Москва,
Третьяковская галерея



сдвинуты немного в сторону от центральной оси листа. Этот прием подчеркивает естественность и свободу бытия модели в окружающем пространстве. Лукомская смотрит на зрителя. И в этом взгляде выражена вся суть образа. Он повествует о затаенном трагизме, о той драме, которую женщина прячет внутри и которая помимо воли обнаруживает себя в ее исполненных страдания глазах. Но Серов трактует эту главную и единственную тему портрета ненавязчиво. В его подходе к модели чувствуется тактичность, мудрая сдержанность.

Одновременно с расцветом камерного лирического портрета в творчестве Серова возникает крестьянская тема. Этой частью своего творчества Серов как бы поворачивался лицом к московской школе. Как и Архипов, Степанов и Рябушкин, он проникал до самых глубин обычных явлений русской деревенской жизни, стремясь к тому, чтобы эти явления говорили сами за себя. Еще в конце 80-х годов возник целый ряд пейзажных этюдов, а затем пейзаж стал обогащаться жанром. Появились любимые серовские лошадки — простые, обросшие, неказистые. Чаще всего художник писал деревню осенью, иногда зимой. Это обстоятельство, а также сам выбор мотивов способствовали основной установке художника: русскую природу он воспринимал в ее скромном варианте; он любил серенькое небо, закрытое тучами, осенние краски полей и перелесков, покосившиеся избышки и сараи, стога, обшарпанные ветром, "непричесанных" животных и грустных, погруженных в себя, сосредоточенных людей.

Типичный "крестьянский" Серов — это "Октябрь. Домотканово" (1895), "Баба в телеге" (1896), "Баба с лошастью" (1898), "Полоскание белья" (1901). В "Октябре" все напоминает этюд с натуры. Правда, этот этюд в известной мере возведен в картинную форму: намечены диагональные линии, пересекающиеся в центральной части, справа и слева композицию замыкают фигуры лошадок и овец, в центре сидит пастушок. Но эти приемы уравнивания еле заметны, их не разгадаешь сразу. Прежде всего перед зрителем возникает кусок реальной жизни, взятый таким, каков он есть на самом деле. Его нельзя сочинить, придумать, все отмечено здесь печатью непосредственного наблюдения, созерцания природы. Каждый из

участников сцены — будь то мальчик-пастушок или лошадка — живет сам по себе и не связан с другими; никто из них “не предполагает”, что позирует художнику, что его пишут или рисуют. Мальчик занят своим делом — он стругает палку или чинит кнут, лошадки, переступая по жнивью, пощипывают желтую осеннюю траву. Вдали — “обветренные” деревья, растрепанные крыши сараев, взметнувшаяся вверх над крышами стая галок или ворон — и в серой бесконечности растворяется, утопает однообразная деревенская Россия. Однако те чувства, которые порождает в зрителе серовская картина, не исчерпываются унынием, тоской. Здесь есть высокое ощущение родного, особенно близкого, неотделимого от тебя.

Одна из последних картин “деревенского” Серова — “Стригуны на водопое” (1904) — более динамична по своему образному строю. Серов изображает один из первых весенних вечеров в тот момент, когда после солнечного дня наступают морозные сумерки. Зернистый плотный снег отливает холодными сине-сиреневыми тенями. Серов точно угадывает контраст теплого солнечного света с холодной синевой наступающих сумерек, сквозь завесу которых виднеются силуэты пьющих из желоба стригунов; один из них, как бы замороженный властным зовом весны, повернул голову туда, где заходит солнце.

Пейзаж проникнут приподнятым ощущением жизни, что отличает “Стригунов на водопое” от предшествующих произведений Серова. Новые оттенки образа привели и к новым средствам художественной выразительности. Серов наделяет особой ролью силуэт, цветное пятно, использует контрасты цветовых сопоставлений.

В середине 1900-х годов Серов все реже и реже обращается к пейзажу. Последние по времени работы Серова, запечатлевшие явления современной ему жизни и связанные так или иначе с проблемой бытового жанра, посвящены событиям революции 1905 года. Серов переживал их очень остро. Когда каратели с бесчеловечной жестокостью начали расстреливать народ, он не мог оставаться безучастным. С первых же дней революции он принял участие в деятельности политического журнала “Жупел”, создав для него свой известный рисунок темперой “Солдатушки, бравы ребятушки” (1905). В этом же году он написал живописный эскиз “Похороны Баумана”.

Ситуация 1900-х годов сказалась на судьбе серовского портрета, который уже в начале десятилетия был отмечен новыми чертами, особенно развившимися в последующие годы. В нем возрастает монументализм, все более активным становится действие самой модели, изменяется трактовка времени и движения.

Особенно показательна эта трактовка в портретах М.А.Морозова (1902), И.С.Остроухова (1902), Максима Горького (1905). Здесь уже нет фиксации мимолетности. Мгновение останавливается надолго, “перехватывается”. Фигуры замирают в неожиданных позах. В портрете Морозова плотный коренастый мужчина как вкопанный остановился перед вами, расставив ноги и устремив колючие, острые глаза прямо на вас. Он остановился, но зато как бы движется все вокруг. Картинное поле все еще остается фрагментом окружающего пространства. Серовский стиль оказывается на переломе. Здесь видны последние устремления импрессионистической живописи к естественному, случайному, к постижению среды, воздуха. Но сам герой словно просит иного стиля. Подчеркнутая значительность фигуры, которая дана в полный рост, ее фронтальный поворот, низкая точка зрения, с которой она написана, — все здесь словно велит расстаться с прежней системой и обратиться к новой.



В.А.Серов
 Портрет М.Н.Ермоловой
 1905
 Москва,
 Третьяковская галерея

По композиционным задачам, по размерам, масштабности героя портрет Морозова близок портрету М.Н.Ермоловой (1905). Это узкие, вытянутые вверх холсты, почти одинаковые по высоте, почти с подобным друг другу соотношением фигуры и картинного поля, сдержанные по колориту, выдержанные в основном в серых тонах. И вместе с тем между этими двумя произведениями проходит рубеж. Портрет Ермоловой принадлежит другому стилю. Вместо объема здесь господствует пятно. Элементы какой бы то ни было случайности окончательно устранены; подчеркнуты контуры фигуры, тем самым она отделена от фона; острый, иногда гнутый, местами плавный силуэт вписан в сеть прямых линий, составляющих для него своего рода оправу.

Как всегда, Серов выразил в портрете самую суть индивидуальности великой актрисы и вместе с тем создал некую формулу "героического артистизма", подчиненную нормам этической и духовной красоты человека. Стремление показать замечательного художника сцены, творчество которого выросло в глазах современников в большое общественное явление, как нормативный идеал человеческой красоты определяет весь художественный строй портрета.

Не случайно, что образ человека-творца как бы "отбирает" себе форму парадного портрета, которой в серовском творчестве 1890-х — начала 1900-х годов владел официальный заказчик, как правило, не вызывавший в Серове большого человеческого интереса. Теперь парадный портрет, хранящий по традиции все средства и возможности большого искусства, нашел подлинного героя. То противоречие, которое до

этого было между моделью и способом ее пластического оформления в окружающей среде, теперь исчезло. Героика образа органично соединилась с величием и историзмом стиля.

Новый стиль — стиль модерн — требовал отточенности мысли, определенности художественного замысла, давал в руки художника образец, некую норму, способствовал тяготению к обобщенному образу, которое характеризует искания Серова 1900-х годов. Характеристичность его портретов вполне уживается с их "стильностью". Более того, она совпадает с общей целью модерна, в живописи которого реальность выступает преображенной, в известной мере деформированной. Это — "переделанная" реальность. Серовское желание видеть в натуре прежде всего материал для образа, а не адекватный ему предмет отвечает общей направленности модерна как стиля.

Один из современников Серова писал в своих воспоминаниях: "При процессе творчества увлекается он не самим лицом индивидуума, которого пишет (потому что это лицо нередко бывает или пошлым, или мало-

* Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 1. Л., 1971. С. 168.

интересным), а той характеристикой, которую он сам может сделать на холсте или на рисунке, характеристикой этого человека, его душевным складом. И потому-то, — говорил Серов, — его часто обвиняли в том, что он в своих портретах приближается даже к карикатурности: многие обижались на него, что он выводит их якобы в смешном виде”*

Серов в поисках характерного не боялся заострять, преувеличивать, гиперболизировать. Это нередко вело к известной деформации при изображении лица, тела, предмета, но было связано с образной сущностью модели, с ее особенностями, которые Серов хотел выявить наглядно и определенно.

Далеко не всегда художник преследовал в этих портретах определенные критические цели. В знаменитом портрете танцовщицы Иды Рубинштейн (1910) нет даже следов “критически-обличительных” тенденций. Но острота характеристики достигает в нем чрезвычайной силы.

Портрет Иды Рубинштейн, пожалуй, “по всем статьям” соответствует условиям нового стиля. Знаменитая балерина позировала Серову обнаженной. Уже одно это обязывало художника препятствовать ассоциациям с реальной моделью. Серов не изображал Иду Рубинштейн, а создавал образ, пользуясь материалом модели. При этом он искал соединения условного и реального, что в целом характерно для модерна и что почти всегда есть в серовских портретах. Гнутые линии контура фигуры ложатся прямо на холст. В “раскраске” принимают участие лишь три цвета — синий, зеленый и коричневый. Эти цвета не подвергаются никаким переходам и соединениям. Каждый из них изолированно-локален. Ни цветом, ни композицией, ни перспективой — ничем не выявляется пространство, в котором размещена фигура. Кажется, что она распластана, прижата к холсту, и при всей остроте и экстравагантности модели это создает впечатление ее слабости и беззащитности.

В.А.Серов
Портрет
Иды Рубинштейн. 1910
Санкт-Петербург,
Русский музей



Одна из вершин позднего серовского творчества — портрет О. К. Орловой (1911). Художник любит законченность, целостность облика и характера модели. Выхоленная внешность, “породистость” Орловой, ее великолепная небрежность в умении носить дорогие вещи, “стильность” дают благодарный материал для мастерства Серова. Но перед нами не просто красивая светская дама, как это часто было в парадных портретах. Яркая индивидуальность женщины позволяла художнику создать в портрете социальный тип. Зоркий глаз трезвого наблюдателя и твердая рука мастера находят художественную форму, для которой необходимы отточенный силуэт фигуры, зафиксированная и характерная даже в своей случайности поза, некий новый стандарт, подобный тому, который был характерен для портрета XVIII века и предусматривал наличие традиционных устойчивых форм. Серов словно вырабатывал эти незыблемые основы портретного жанра, его иконографию. Портрет Орловой чрезвычайно “иконографичен”. Найденные путем долгих сопоставлений и перемен поза и обстановка, устойчивая, построенная на гармонии фрагментов композиция, благородство живописи — все это может составить некий обязательный набор качеств, необходимых для парадного портрета. В поздних портретах Серова стиль модерн достигает своих вершин.

Путь Серова в портретном жанре был последовательным и закономерным. Что же касается сюжетных композиций, которых мы уже касались в связи с характеристикой “крестьянского” Серова, то здесь перемена была не только внутри жанров. Сами жанры менялись местами. Бытовой жанр уходил из творчества художника. Начиная с 1890 года он все более и более вытеснялся историческим, который затем целиком завладел интересами Серова. Этому процессу способствовало и сближение художника с группой “Мир искусства”.

В переходе от бытового жанра к историческому немалую роль играли “требования стиля”. Конкретное явление, взятое из окружающего мира, не обладающее внутренним потенциалом, не представляющее из себя ничего существенного и интересное лишь как рядовой объект для непосредственного непредвзятого восприятия, — такой предмет искусства “не подходил” для стиля модерн. История давала больше возможностей для художественного отвлечения от реальности.

В серовских картинках, выполненных темперой, — “Выезд Петра II и Елизаветы Петровны на охоту”, “Выезд Екатерины II на соколиную охоту”, “Юный Петр I на псовой охоте” (все от 1900 до 1902 г.) — мирискуснические принципы реализованы с великолепным совершенством. Серов не интересуется каким-либо значительным событием истории. Для художника важен дух эпохи, ее стиль, а не ее главный конфликт или процесс. В его картинах ничего существенного не происходит. Стареющая Екатерина с улыбкой поглядывает, повернув голову, на своего очередного фаворита, сопровождающего императрицу верхом. Петр хохочет над свалившимся с коня боярином. Елизавета и Петр II смотрят на повстречавшихся путников. Правда, у Серова есть намеки на конфликт (оборванные путники и разодетые император и цесаревна; молодой, даже в мелочах “отряхающий прах средневековой Руси” Петр и неуклюжий боярин). Но эти намеки проходят как бы вторым планом, не они определяют характер картин, смысл которых в живом воссоздании духа петровского и екатерининского времени.

Подлинной глубины и самобытности в исторической живописи Серов достигает после 1905 года, когда он всерьез, с “серовской” последова-

* См. об этом: Бакушинский А. Формальное разрешение мотива "Шествия" у Серова // Труды сектора искусствознания Института археологии и искусствознания. Т. 2. М., 1928. С. 198–213.

тельностью углубляется в эпоху Петра I. Наиболее ярко и законченно его новая концепция выразилась в работе "Петр I" (1907). Серовский Петр — эта едва ли не самый подлинный, "настоящий" Петр в русском искусстве. Вот он шагает по берегу Невы, стремительный, величественный и страшный, такой, каким он был в самом деле: с длинными, деревянно переступающими ногами, с маленькой, надменно вскинутой головой. Тема величественного шествия* получила в этом маленьком полотне монументальное воплощение. Картина построена на четком ритме, на стремительном движении, развернутом строго вдоль плоскости холста. В ней проявилось общее для творчества Серова 1900-х годов тяготение к большому стилю.

В самые последние годы жизни историческая тема в творчестве Серова (хотя он и создал несколько небольших произведений, посвященных



В.А.Серов
Петр I. 1907
Москва,
Третьяковская галерея

Петру I) была вытеснена интересом к античной мифологии. Тот жанр, в котором художник воссоздал мифологические сюжеты, не назовешь в полном смысле слова историческим. Мифология воспринималась как реальная история в классицистическом искусстве XVIII — начала XIX века. Для Серова же в мифологическом сюжете заключалась как бы двойная условность: условность мифа и условность исторической эпохи. Правда, он стремился еще и к тому, чтобы сквозь эту двойную условность проглядывала реальная жизнь.

Античность стала последним увлечением художника. "Двойная условность" способствовала наиболее последовательным стилевым искажениям. К этому необходимо прибавить живое впечатление от Греции, полученное Серовым во время поездки 1907 года, которую он предпринял вместе с товарищем по "Миру искусства" Л.Бакстом. Греция поразила его неповторимым сочетанием возвышенного, монументального, с одной стороны, и жизненного, простого — с другой. Он вглядывался в ее пейзаж —

В.А.Серов
Похищение Европы. 1910
Санкт-Петербург,
Русский музей



одновременно и древний и новый, узнавал в проходивших мимо девушках статуи кор с Эрехтейона, во всем угадывал античность, оживавшую в современности.

В то время античность вновь и вновь привлекала внимание деятелей культуры разных стран, однако речь теперь шла о новом ее прочтении. Теоретики символизма много писали об античности. В ней — вслед за Ф.Ницше — видели два начала: аполлоническое, то есть совершенное, идеальное, творчески гармоническое, и дионисийское — буйное, безотчетное, стихийное. Серова привлекала прежде всего гармония. Он увидел в античности черты того самого золотого века, о котором мечтало человечество.

Серова увлекли три сюжета — “Одиссей и Навзикая”, “Похищение Европы” и эпизоды из “Метаморфоз” Овидия (особенно превращение Актеона в оленя разгневанной Дианой и избиение Ниобеи Дианой и Аполлоном). Каждый из них получил воплощение в целом ряде эскизов и вариантов, над которыми Серов работал в течение последних двух лет жизни.

В картине “Одиссей и Навзикая” все проникнуто ощущением просветленности, гармонической целостности. Природа и люди пребывают в удивительном единстве. Шествие радостно и вместе с тем торжественновеличаво. Оно разворачивается в очень узком пространственном слое, почти на плоскости, и разница между разными вариантами картины заключается лишь в расстоянии, разделяющем фигуры. Зато сильно меняются общая цветовая гамма, формат, масштабные соотношения. В одном варианте Серов дает высокое небо, серебристый цвет которого определяет весь колористический строй картины. Море покрыто белыми гребешками, сияющими на солнце, фигуры людей и животных как бы сквозь серую окраску одежд и кожи светятся отблесками. Изящная Навзикая, чем-то неуловимым напоминающая архаических “кор”, полна неподдельной жизненности и естественной девичьей грации.

В "Похищении Европы", имеющем не только живописные, графические, но и скульптурный вариант, проблема соединения условного и реального получила наиболее последовательное разрешение. Каждое из этих двух начал заострено. Бык-Зевс смотрит на прекрасную Европу почти живым вожделенным взглядом. Поза девушки необычайно реальна. Движение плывущего быка довольно активно. И вместе с тем оно остановлено поворотом головы быка, равновесием двух волн, между которыми в центре оказываются головы Европы и Зевса, распластанностью оранжевого цветового пятна, которое спокойно ложится на синюю плоскость моря. Кажется, что живой бык плывет в условном, совершенно нереальном море. Правда, и здесь эта нереальность относительна. Условные волны все же создают такое ощущение, что бык и девушка ритмично и мерно возносятся на их гребни и затем опускаются вниз.

Обращение художника к мифологии было закономерным. Миф всегда соединяет в себе условное и живое. К мифологии тянулось все искусство конца XIX — начала XX века. Больше того, возникло стремление к созданию нового мифа, к мифотворчеству. Разумеется, Серов в своих произведениях обращается к сложившимся, древним мифам, он не творит новых, а как бы претворяет в живописной форме старые и тем самым приобщается к мифологическому мышлению. Это роднит Серова с Врубелем, постоянные герои которого — Пан или Царевна-Лебедь, Демон или Фауст. Но у Врубеля еще острее мифологический образ соединяет в себе фантастическое и реальное. Врубель больше предается вымыслу. Серов более здравомыслящ и спокоен. И все же в мифологических мотивах два замечательных мастера приближаются друг к другу.

Если Серов прошел весь путь русской живописи из XIX века в XX шаг за шагом, то Михаил Александрович Врубель (1856—1910) ворвался в него стремительно, с решительностью гения. Это был не переход, а прыжок. Уже в конце 1880-х — начале 1890-х годов сложился в общих чертах его творческий метод, а на новое столетие пришлось лишь несколько лет творчества художника: болезнь прервала его деятельность в середине 1900-х годов. Но к этому времени он уже расчистил путь для мастеров следующих поколений, которые только тогда и начали понимать все величие его искусства.

Врубель оперировал символическими образами; его символизм возник на почве возрождавшегося романтизма. Неоромантизм охватил тогда широкие круги литераторов и художников; но наиболее раннее и последовательное выражение он получил именно в символизме Врубеля, обогнавшего в своем движении символистов-поэтов, выступивших лишь в 1890-е годы. Не случайно и Брюсов и Блок так ценили Врубеля, считая его в какой-то мере своим предтечей.

Врубель искал монументальных решений, возрождая утраченный во второй половине XIX столетия монументализм. Его таланту было тесно в пределах станковой картины. Художник расписывал храмы, писал панно для интерьеров зданий, делал иллюстрации и книжные знаки, оформлял спектакли, создавал архитектурные проекты, чертежи для мебели, работал как скульптор, даже расписывал балалайки. Тем самым он утверждал начала художественного универсализма, которые стали важными отличительными чертами искусства XX столетия. В этом Врубель был не одинок. В.М.Васнецов в 1880-е и 1890-е годы создавал произведения монументальной живописи, работал как театральный художник, делал эскизы для архитектурных произведений и предметов прикладного искусства. Серов

под конец жизни всерьез занимался росписями интерьера одного из частных домов. Даже К.Коровин — столь последовательный художник-станковист — занимался кроме театральной декорации монументальной живописью и дважды в конце века оформлял своими панно выставочные помещения — сначала в Нижнем Новгороде, потом в Париже. Но врубелевские опыты были наиболее последовательными и полноценными, предвещая открытия нового столетия.

Сюжеты многих картин Врубеля откровенно фантастичны. Он способен был творить легенду, как творили ее древние народы, обожествляя людей и очеловечивая богов. Но даже тогда, когда объектом Врубеля оказывалась предметная реальность, он наделял способностью чувствовать мертвую природу, а людские чувства приумножал и усиливал. "Мифологичность" Врубеля, смелость его фантазии, решительность вымысла — все это были черты нового искусства. Врубель утверждал их, противопоставляя себя общепринятым нормам и обрекая тем самым себя на долгое одиночество и непризнание.

Программа Врубеля вела его к новым открытиям в сфере художественной формы. Он искал такой степени обобщения натуры, которой не знала новая русская живопись. Он "гранил" фигуры и предметы плоскостями, конструируя форму, как бы строя ее изнутри. Он постигал самоценность цветового пятна, стремясь к тому, чтобы краски его на холстах светились, как драгоценные камни, сияли внутренним светом. Он не "списывал" вещи с натуры на холст, а создавал новый мир, построенный по внутренним законам искусства. Тем самым Врубель открывал новое качество живописи XX века. Привязанный к натуре бесконечной любовью, способный погружаться в ее сложную форму, вырисовывая лепестки цветка или складку простыни, он вместе с тем выводил художественный образ из-под власти бытовой реальности ради создания символа, вбирающего в себя большие человеческие чувства, страдания и надежды своего времени.

Как мы уже убедились на примере Серова, органическое соединение реального и фантастического было важным качеством стиля модерн. Врубель так сформулировал это правило в одной из бесед: "Когда ты задумаешь писать что-нибудь фантастическое — картину или портрет, ведь портрет тоже можно написать не в реальном, а в фантастическом плане, всегда начинай с какого-нибудь куска, который напишешь вполне реально. В портрете это может быть перстень на пальце, окурок, пуговица, какая-нибудь малозаметная деталь, но она должна быть сделана во всех мелочах, строго с натуры. Это как камертон для хорошего пения — без такого куска вся твоя фантазия будет пресная и задуманная вещь — совсем не фантастическая**".

Серов тоже стремился к соединению правды и вымысла, но для него вымысел был скорее отступлением от нормы. Он жаждал "ошибки", которая вывела бы его образ из плоского реализма. "Без ошибки, — говорил он, — такая пакость, что глядеть тошно***". Но несмотря на эту разницу, сами "компоненты синтеза" у Врубеля и Серова одинаковы. Они-то и составляют основу стиля. Но Врубель в этой ситуации более свободен от сковывающих традиций предшествовавшего времени. Эту свободу он обрел еще в ранний период своего творчества.

Биография Врубеля отличается от обычных биографий русских художников XIX века. Профессионально заниматься искусством он начал поздно — после окончания юридического факультета Петербургского универ-

* Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 322.

** Грабарь И. В. А. Серов. Жизнь и творчество. М., 1914. С. 210–212.

ситета. Произведения, созданные им до этого времени, несмотря на их талантливость, оставались дилетантскими. Искусство все более тянуло к себе молодого человека, и в 1880 году он поступил в Петербургскую Академию художеств. Тогда Врубельу было 24 года. Имея университетское образование, он был начитан, владел иностранными языками, неплохо разбирался в философии, увлекался Кантом, хорошо знал литературу, особенно любил Гете. Такая широта образования и представлений была редкостью для русского художника конца прошлого столетия.

1880-е годы стали временем первого расцвета таланта Врубеля. Четыре года он пробыл в Академии. Затем отправился в Киев по приглашению профессора А.Прахова для работы над росписями Кирилловской церкви. В Киеве он пробыл до 1889 года, после чего переехал в Москву. В академический и особенно в киевский периоды сложилась врубелевская художественная система, формировались взгляды художника на задачи искусства. Поначалу Врубель находился под сильным влиянием Репина, охотно пользовался его советами. Одновременно он воспринимал уроки академического профессора Чистякова, чья система построения формы (пересекающимися плоскостями) надолго определила живописные искания художника. Влияние Репина постепенно ослабевало. Уже в 1883 году Врубель остался неудовлетворенным знаменитой репинской картиной "Крестный ход в Курской губернии", которая была главным событием XI выставки Товарищества передвижников. Он считал, что художник "не вел любовных бесед с натурой, весь занятый мыслью поглубже напечатлеть свою тенденцию в зрителе"*. Уже в академические годы у Врубеля возникла любовь к Рафаэлю, в которой он затем укрепился, побывав в Италии. Этой любви он никогда не изменял.

Врубель не принимал современного ему академизма XIX века. И тем не менее можно сказать, что к истинно художественной академической традиции он был не только лоялен, но и близок. Это отличает его от многих русских живописцев рубежа столетий, которые, как правило, обходили вниманием академические традиции, программно противопоставляли себя им. В академический период Врубель пишет "Пирующих римлян" (1883), "Натурщицу в обстановке Ренессанса" (1883). В 1882 году он делает акварельный рисунок "Введение во храм", напоминающий некоторые библейские эскизы Александра Иванова. Одновременно он много рисует с натуры.

Однако в академические годы художник не сумел создать чего-либо значительного. Тем более сложные задачи обрушились на него, когда он приехал в Киев, приглашенный туда Праховым. В Кирилловской церкви, хранившей остатки росписей XII столетия, ему надо было не только подновить или реставрировать старое, но и расписать одно из помещений заново. Сюжетом этой росписи должно было стать "Сошествие Святого Духа". Взяв за иконографический образец одну средневековую миниатюру византийского круга, Врубель, естественно, столкнулся с традициями средневекового художественного мышления. Он проникся идеями византийского стиля и стремился соединить его с традициями академического искусства. В этом соединении был элемент неустойчивости. В росписях художник тяготел к византийской плоскостности. Позже он говорил: "Византийской живописи чуждо понятие рельефа. Вся суть в том, чтобы при помощи орнаментального расположения форм усилить плоскость стены"**. Но когда через год после создания росписей Врубель начал работать над иконостасом для Кирилловской церкви, для чего специально поехал в

*Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 37.

**Врубель С. М. А. Врубель. Жизнь и творчество. М., 1911. С. 52.

* Тарабукин Н.М. М.А.Врубель. М., 1974. С. 83–85.

** Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 176.

Италию, в его живописи возобладал принцип академической иллюзорности. Само "движение по стилям" было достаточно типичным для Врубеля. В течение жизни он охотно обращался и к другим стилистическим вариантам — готике, русскому народному творчеству, античности, восточной орнаментике. Как мы увидим ниже, эта разновариантность была характерна для русского модерна, а один из биографов Врубеля, Н.М.Тарабукин, увидел в этой особенности художника пример всемирной отзывчивости русской культуры*.

Работа в Кирилловской церкви была первым опытом Врубеля в решении больших творческих проблем. В ней было много противоречий. Имперсональный стиль византийской живописи, который пробовал имитировать художник, входил в противоречие с той экзальтированностью, которой наделял Врубель своих героев, как бы передавая им чувства современного человека — в конечном счете свои чувства. Создавая образы апостолов в "Сошествии Святого Духа", художник имел в виду конкретные прототипы, с которых он делал зарисовки**. Особенно экзальтирован и как-то по-демонически напряжен пророк Моисей, изображенный на хорах Кирилловской церкви. Здесь мы впервые сталкиваемся с типичным взглядом врубелевского героя — застывшим, словно окаменевшим, передающим отчаянную решимость или безысходность. Тот же взгляд повторен в образе Богородицы с младенцем в иконе, сделанной для иконостаса Кирилловской церкви. Писался образ с конкретного лица — Э.Л. Праховой, жены историка искусств, руководившего всеми киевскими работами. Особенно ощутима пристальность взгляда в натурном рисунке головы Праховой и в картоне для образа; в самой же иконе взгляд смягчен. Так во врубелевское творчество в середине 80-х годов вошел евангельский персонаж, наделенный чертами современного человека — страдающего, словно несущего в своей душе все трагические тяготы человечества, все его исторические и современные противоречия.

После успешного завершения работ в Кирилловской церкви Врубель взялся за исполнение эскизов росписей для Владимирского собора в Киеве, построенного незадолго до этого. Особенно он увлекся сюжетами "Надгробный плач" и "Воскресение". К сожалению, эскизы не получили воплощения в росписях: они были слишком непривычны и неожиданны. Поэтому трудно сказать, как осуществил бы художник столь сложную монументальную задачу. Хотя можно с уверенностью утверждать, что образный и формальный язык акварельных эскизов обладает внутренним монументализмом. Особенно чувствуется это в третьем варианте "Надгробного плача" (1887, черная акварель). Изображая Богородицу у тела Христа в помещении, которое кажется почти фантастическим (ибо в нем нет ни одного предмета), Врубель словно абстрагирует пространство, лишает его воздуха. От этого фигура Богородицы еще более застывает, останавливает свое движение и в прозрачном пространстве становится нереальной, будто излучающей свет. Врубель прибегает здесь к своему излюбленному приему остановки движения, паузы, молчания.

В эскизах "Воскресения", построенных по принципу триптиха и основанных на иконографическом образце, не свойственном византийскому и древнерусскому искусству, художник особенно подчеркивает мертвенность исстрадавшегося лица и фигуры Христа, встающего из гроба. В цветных акварелях этого цикла проявляется одна важная черта, присущая всему дальнейшему творчеству Врубеля. Его краски светятся изнутри. Он не создает каких-либо световых ситуаций, связанных с внешним освеще-

М.А.Врубель

Надгробный плач

Эскиз росписи

Владимирского собора

в Киеве. 1887

Киев, Государственный
музей русского искусства



нием, не фиксирует источник света. Свет исходит сам — из фигур, из нимбов, из цветов, рассыпанных у подножия могилы.

Среди других произведений Врубеля 80-х годов важное место занимают такие законченные произведения, как "Девочка на фоне персидского ковра" (1886), многочисленные рисунки цветов и графический автопортрет 1885 года. Все они либо знаменуют уже его художественную систему, либо предвещают близкие черты будущего. В "Девочке на фоне персидского ковра" и в рисунках цветов сам выбранный предмет оказывается прекрасным*. Эта черта сильно отличает Врубеля от его предшественников и многих современников. Он редко обращается к повседневным явлениям жизни, как это делали передвижники или импрессионисты. Заведомо красивое, изначально прекрасное — вот предмет Врубеля. Этот "первичный" эстетический уровень выдержан уже в ранней акварели "Натурщица в обстановке Ренессанса", а позже он будет всегда соблюдаться художником — и в "Демомах" и в "Сирени", и в "Царевне-Лебеди".

Другая черта творчества Врубеля, сформировавшаяся в работах 80-х годов, — живописный декоративизм и орнаментальный ритмический строй произведения. Создавая в картине "Девочка на фоне персидского ковра" специальный фон, искусственные условия какого-то художественно-антикварного мира, Врубель строит сумеречно-красную цветовую гамму, ставящую художественный образ на ту самую грань идеально-фантастического, которая и является главным его стержнем. Цветовой строй становится программно содержательным. В графике Врубель работает в своеобразной манере, в основе которой лежит ломкий штрих, многократно воспроизводящийся и тем самым создающий ритм движения. Пятна света и тени в автопортрете тоже уподобляются элементам ритмизированного орнамента. Таким образом, штрих или какой-то другой графический модуль одновременно строит форму и орнаментализирует поверхность листа.

* См. об этом: Алленов М.М. Эскизы цветов Врубеля (1886—1887) // Советское искусствознание. 1977. № 2. М., 1978. С. 195.

Осенью 1889 года Врубель приехал в Москву и остался жить в ней, найдя поддержку и опору в кружке Мамонтова, в кругу старых друзей, в семьях Мамонтова и его сотрудника К. Д. Арцыбушева. В течение 13 лет он чрезвычайно интенсивно и плодотворно работал — в театре, в керамической мастерской Абрамцева, над панно для частных особняков ряда московских меценатов. В 1902 году художник заболел и вскоре попал в психиатрическую лечебницу. С этого момента Врубель все реже и реже оказывался в кругу семьи и все чаще в клиниках. В одной из них и закончилась жизнь художника в 1910 году.

Рубежи периода интенсивной деятельности Врубеля отмечены двумя произведениями, близкими друг другу. В 1890 году он заканчивает "Демона (сидящего)", а в 1902 на выставке "Мира искусства" экспонируется "Демон поверженный" — последняя его большая картина, после которой художнику уже почти не удается заниматься живописью и он сосредоточивает свое внимание исключительно на графике. В 1890-е — начале 1900-х годов создаются лучшие произведения Врубеля. "Демон (сидящий)" — первое среди них. Эта картина как бы соединяет московский период с киевским, так как работа над образом Демона шла в течение второй половины 80-х годов. Интерес художника к Демону был инспирирован двумя факторами: любовью к Лермонтову, поэма которого "Демон" стала для Врубеля на долгое время источником собственных творческих исканий, и характерным для эпохи увлечением демонизмом*. Интересно, однако, что демонизм у Врубеля оказался не похожим на тот "правовверный" его вариант, который господствовал в интеллектуальных кругах Западной Европы и был стимулирован позицией Ницше "по ту сторону добра и зла". Врубелевский "Демон" может составить контраст появившемуся в том же 1890 году "Люциферу" Ф. Штука — холодному созерцателю человеческих страданий, злому растлителю человеческих душ. Врубелевский Демон человечен. Его демонизм — надломленный. Известны слова самого художника о том, что его Демон — "дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том властный... величавый"**. В этом страдающем начале — отголосок мировосприятия русского человека конца XIX века.

Картина "Демон (сидящий)" наглядно демонстрирует все особенности мышления и принципы живописного построения образа у зрелого Врубеля. Этот образ многозначен. Его нельзя свести к каким-то определенным категориям — к томлению или жажде красоты, к тоске или отверженности. Он не может быть исчерпан, остается открытым. Намеки, которыми полны, например, картины Ф. Штука или М. Клингера, каждый раз становятся легкой добычей сметливого зрителя. Намеки Врубеля остаются неразгаданными. Любой его образ может быть истолкован в новом аспекте, и число этих аспектов практически бесконечно. Можно с уверенностью сказать, что и сам Врубель не мыслил возможности перевести свои образы в понятийный ряд и не стремился к опосредованию чувства логическими категориями.

Известно, как символисты — поэты или художники — отвечали на вопрос о том, каков конечный смысл их произведений. К. Петров-Водкин, после того как разразилась в 1914 году мировая война, сказал, что, может быть, именно об этом он и написал два года тому назад картину "Купание красного коня". Александр Блок соглашался с тем, что его Фаина — это та же Прекрасная Дама, та же Россия (добавляя при этом — "может быть"). Так же мог, наверное, сказать о своих произведениях и Врубель, хотя мы

* См.: Дмитриева Н. А. М. А. Врубель // История русского искусства. Т. X, кн. 1, М., 1968. С. 270—276.

** Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 118.



М.А.Врубель
Демон (сидящий). 1890
Москва,
Тютчевская галерея

не знаем ни одного подобного высказывания художника по поводу какой-либо из своих картин.

В русском символизме была в этом отношении своя традиция. Вопрос о недосказанности художественного образа, о его неизреченности, о невозможности свести его к какому-то параллельному ряду, выраженному словами, опирающемуся на логическую канву, был одним из острейших. Он волновал теоретиков символизма. Наиболее определенно высказался по этому поводу Вячеслав Иванов. Он писал: "Я не символист, если слова мои равны себе, если они — не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят, — и если они не будят эхо в лабиринтах души"*.

"Символ только тогда символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголанное, неадекватное внешнему слову"**.

Не зря русские символисты любили вспоминать своих предшественников, приводя известные строки Тютчева: "Мысль изреченная есть ложь..."; "Молчи, скрывайся и таи..." Принцип недосказанности, недомолвки мы найдем и в творчестве Врубеля. "Демон (сидящий)", как и любое другое программное произведение художника, дает зрителю возможность теряться в догадках, расширяя в своем собственном представлении содержание образа до беспредельности.

Это исчезновение единичности идеи, привязанности к конкретному жизненному факту определяет установку художника на условный образ и условный художественный язык. Когда на рубеже 1880-х и 1890-х годов создавался "Демон (сидящий)", в русской живописи открылся тот путь непосредственного восприятия природы, который тогда уже привел к достижению ранних форм импрессионизма. Врубель перешагивает через импрессионизм до того, как его проблематика окончательно определи-

лась в русском искусстве, не дожидаясь той высшей точки в его движении, за которой можно закономерно повернуть в другую сторону. Он отказывается от непосредственного натурного истолкования жизни, от фиксации движения окружающего мира, от проникновения в еле различимые фазы восприятия действительности. Врубель ищет в мире нечто постоянное, не подверженное мгновенному изменению. Поэтому он тяготеет к тем мотивам, которые обозначают остановку, паузу. Демон замер в позе ожидания и созерцания. Это состояние неподвижности может продлиться долго (если не вечность). Оно как бы входит в замысел художника, характеризует героя и одновременно избавляет картину от случайных движений, от описания конкретных условий места и времени, в которых они должны совершаться. Ясно, что такому образу менее всего подходило бы натурное истолкование жизненного явления. Демон превратился бы в полуобнаженного натурщика из академической мастерской (какими, кстати, и были многие персонажи картин немецких символистов). Как подлинно мифологический персонаж, Демон не требует и не терпит сопоставления с реальным человеком. В равной степени и природа, в которой он живет, не должна искать себе оправдания в сравнении с реальной природой.

Все эти принципы диктуют подход художника к живописной и композиционной задаче. Врубель не изображает, а создает, строит, конструирует. Он как бы вставляет фигуру в раму картины, заставляя Демона согнуться, как Атланта, но не под тяжестью физического груза, легшего на плечи героя, а под прессом той нравственной ноши, которая постоянно тяготит его душу. Композиционный прием превращается в программный, осознанный, содержательный элемент художественной формы. Врубель помещает фигуру в пространстве таким образом, что в картине создается равновесие между фигурой и окружением, между передним планом и глубиной. Мощный, словно вырубленный из твердого материала, торс Демона располагается посередине холста. Он отделяет друг от друга равновеликие части — огромные, неземные цветы, занимающие справа всю плоскость картины, и небесное пространство, открывающееся слева. Этот контраст, однако, не подкреплён самым способом изображения. Для Врубеля все части мира однородны; они как бы состоят из сплавов некоего вещества, это некие пластические атомы мира. Реализуется такая гомогенность вселенной прежде всего в однородной фактуре. Врубель работает широким мазком; иногда он предпочитает мастихин кисти; мазок превращается в цветовую плоскость. Цветовые пятна, лежащие на поверхности, уподобляются мозаичным камням. Цвета художник выбирает чистые, звучные. Общий красочный строй находится в соответствии не с реальным состоянием природы, которая не дает прямых аналогий пейзажу "Демона", а с состоянием человеческой души: серые, лиловые, синие цвета выражают меланхолию, душевное томление.

Вслед за первым живописным "Демоном" в 1891–1892 годах появилась серия рисунков к произведениям Лермонтова. Среди них выделялись иллюстрации к "Демону". Эти рисунки не были графическим комментарием поэтического текста. Многие важнейшие места поэмы Врубель оставляет без отклика. Другие, казалось бы, не столь существенные моменты он иллюстрирует. Если вдуматься в выбор, сделанный художником, поймешь, что он всячески сокращает расстояние между самыми драматическими узлами повествования, пропуская описания Кавказа, пира по случаю предстоящей свадьбы Тамары. Он стремительно ведет нас к первому

столкновению Демона и Тамары, а затем остается в пределах самых острых драматических коллизий поэмы. Демон то созерцает плачущую Тамару, оставаясь незамеченным, то утешает ее, то томится у стен монастыря. Лучшими рисунками следует считать листы "Тамара в гробу" и "Несется конь быстрее лани". В первом сосредоточилась вся нежность художника, вся его любовь к человеческому существу, все его сострадание. Лицо Тамары словно оживает от прикосновения врубелевской руки. Во втором рисунке Врубель всеми средствами подчеркивает стремительный бег коня с мертвым всадником в седле. Бегущие друг за другом пятна акварели, граненые формы фигур, разрезающих своими плоскостями воздух, вихрь мазков,двигающихся, как распрямляющаяся пружина, — таков язык Врубеля в этом рисунке.



М.А.Врубель
Демон поверженный. 1902
Москва,
Третьяковская галерея

Большинство рисунков Врубеля было издано в 1891 году вместе с иллюстрациями других известных русских художников. Он не имел возможности по своей воле организовать макет этой книги. Подлинно книжное начало, которое разовьется через десять лет у художников "Мира искусства", здесь еще отсутствовало. Однако это были первые шаги к нему. Дело не только в глубоком проникновении Врубеля в существо лермонтовской поэзии, но и в его умении соблюсти целостность листа, разрушить принцип иллюзорности, который прежде являлся препятствием на пути книжного рисунка.

За иллюстрациями последовали картины "Летающий Демон" (1899, не окончена) и "Демон поверженный". В последнем произведении, выполненном масляными красками на холсте, врубелевские художественные принципы, выработанные в 80–90-е годы, предстают перед нами твердо устоявшимися. Демон гибнет, но гибель не есть кара за гордое неприятие окружающей жизни. Она результат борьбы. Герой Врубеля сопротивлялся до конца. Образ смерти — не реквием, не надгробный плач, не осуждение злого начала, сломленного добром, а своеобразный гимн сопротивлению. В этом гимне — что-то торжественное, возвышающее, величественное.

В "Демоне поверженном" определенно выявлен тот принцип стиля модерн, который можно охарактеризовать как орнаментальность. Зритель движется своим взором по поверхности картины, а не в глубину, постигая ритмы повторяющихся линий и пятен, полукруглых и S-образных форм.

Это движение мысленно может быть продолжено за пределы холста. Повторяющиеся формы орнаментального типа можно найти в картинах и панно Врубеля "Сирень", "Богатырь", "Венеция", в графических произведениях. Художник охотно обращается в них к своеобразному раппорту в виде параллельных штрихов, квадратиков, ромбиков, "запятых", "точек". Вспомним, что Врубель проявлял интерес к чистому орнаменту. Из его эскизов к росписям в киевском Владимирском соборе лишь эскизы орнаментов были приняты и осуществлены. Следует отметить, что это были орнаменты нового типа — орнаменты модерна, основанные на растительных мотивах и построенные на переплетении гнутых линий.

Интересно переплелись в "Демоне поверженном" реальность и фантазия. Врубель преодолевает реальность деформацией фигуры. Поверженный герой изогнут, поломан; его исковерканное тело утопает в фантастических перьях крыльев, неестественно роскошных. Рядом с этим заведомо условным миром разломанной красоты в картине присутствуют совершенно реальные детали, полностью соответствующие натуре. Известно, например, что горные вершины, у подножия которых лежит герой, написаны Врубелем с фотографии. "Нефотографичным" было лишь цветовое решение: натурный контур художник заполняет яркими, звучными цветовыми плоскостями, которые добавляют элемент фантастичности в общую картину. Перед нами пример органического соединения выдуманного, условного, рожденного фантазией, с одной стороны, и совершенно реального, подчиненного натуре — с другой. На этом соединении строится большинство произведений художника.

В иных случаях натурное начало как бы перевешивает. Тогда — как это случилось в "Гадалке" (1895) — фантастическое художник выискивает в самом объекте. Женщина, сидящая с картами в руках на ковре прямо перед зрителем и глядящая в его сторону, но мимо него, словно пророчица, разгадывает будущее людей — может быть, грядущее рода человеческого. Будто патиной времени, покрыт этот холст серовато-лиловым флером, сквозь который, подобно драгоценным камням, сияют внутренним светом предметы.

Панно "Испания" (1894) тоже, казалось бы, приближает нас к бытовой ситуации. В помещении, дверь которого открыта наружу, у самого фронта картины расположены три фигуры — женщина, стоящая лицом к зрителю, и двое мужчин — лицом друг к другу. Врубель выбирает такой момент, когда ничего не происходит, когда наступила пауза, фигуры замерли в безмолвии, а время остановилось. Но эта остановка не есть выражение вневременности или безразличия времени к событию. Напротив, здесь пружина времени тяготеет паузой и готова развернуться. Пауза чревата событием; в отношениях бездействующих внешне персонажей чувствуется назревшая драма. Этому напряжению способствует и композиционная логика картины. Живописная плоскость как бы борется со стремительным движением в глубину, которое выражено преувеличенным перспективным сокращением предметов второго плана.

Врубель поднимает свои образы над повседневностью, над обыденным ходом жизни даже тогда, когда не выбирает своим предметом заведомо возвышенные мотивы или ситуации. Картина "К ночи" (1900) может служить прекрасным примером этому. Художник обращается к сцене ночного, которая в сельской жизни является обыденностью, и извлекает из нее нечто таинственное, почти мистическое. Горят красные цветы чертополоха. Они зажигают ночной пейзаж причудливыми отблесками. Насторо-



М.А. Врубель
«Сирень» 1900
Москва,
Григорьевская галерея

женно и тревожно переступают с ноги на ногу кони, пасущиеся неподалеку. К ним приближается фигура — не то пастуха, не то лешего, не то конокрада. Странность образа оттеняет его сказочный характер. Врубель одушевляет природу, заставляя ее жить своей, неразгаданной человеком жизнью. Он наделяет цветы способностью чувствовать, воздействовать на людей завораживающей магией.

Цветы были излюбленным объектом художника начиная с середины 80-х годов. Врубель пристально вглядывался в сложную конструкцию цветка, создавая карандашные этюды. Тогда же цветы стали появляться в его сюжетных композициях — сначала в «Воскресении», потом в «Демоне (сидящем)», в панно, посвященных Фаусту, и т.д. Как и всегда в искусстве модерна, растения у Врубеля приобретают особый, символический смысл. Часто это цветы зла либо образы неподвластной человеку стихии. В картине «Сирень» (1900) зритель особенно явственно ощущает стихию цветения — рост куста, запах цветов, дурманящий и терпкий. Загадочная фигура девушки, словно сросшейся с кустом сирени, усиливает идею слияния одушевленного и неодушевленного, переплетения формы того и другого. Из таких переплетений рождаются у Врубеля персонажи, весьма типичные для европейского символизма и модерна. Это полулюди-полуживотные, полулюди-полурастения: «Царевна-Лебедь» (1900), пришедшая на холст Врубеля из оперы Римского-Корсакова; две молодые

М.А.Врубель
Сирень. 1900
Москва,
Третьяковская галерея



женщины, словно вырастающие из спирали ("Жемчужина", 1904); "Богатырь" (1898-1899) и его огромный конь, растущие из земли, как травы и кусты, покрывающие земную поверхность вокруг. Здесь все подвержено метаморфозам.

Одна из центральных картин, в которых эта тенденция проявляется особенно последовательно, — "Пан" (1899). Превращая пана в русского лешего, Врубель изображает его со свирелью в руке, торчащим из земли, словно замшелый пенёк. Глаза его светятся как звезды, уравновешивая своим сиянием свет, льющийся от полумесяца, половина которого уже зашла за горизонт.

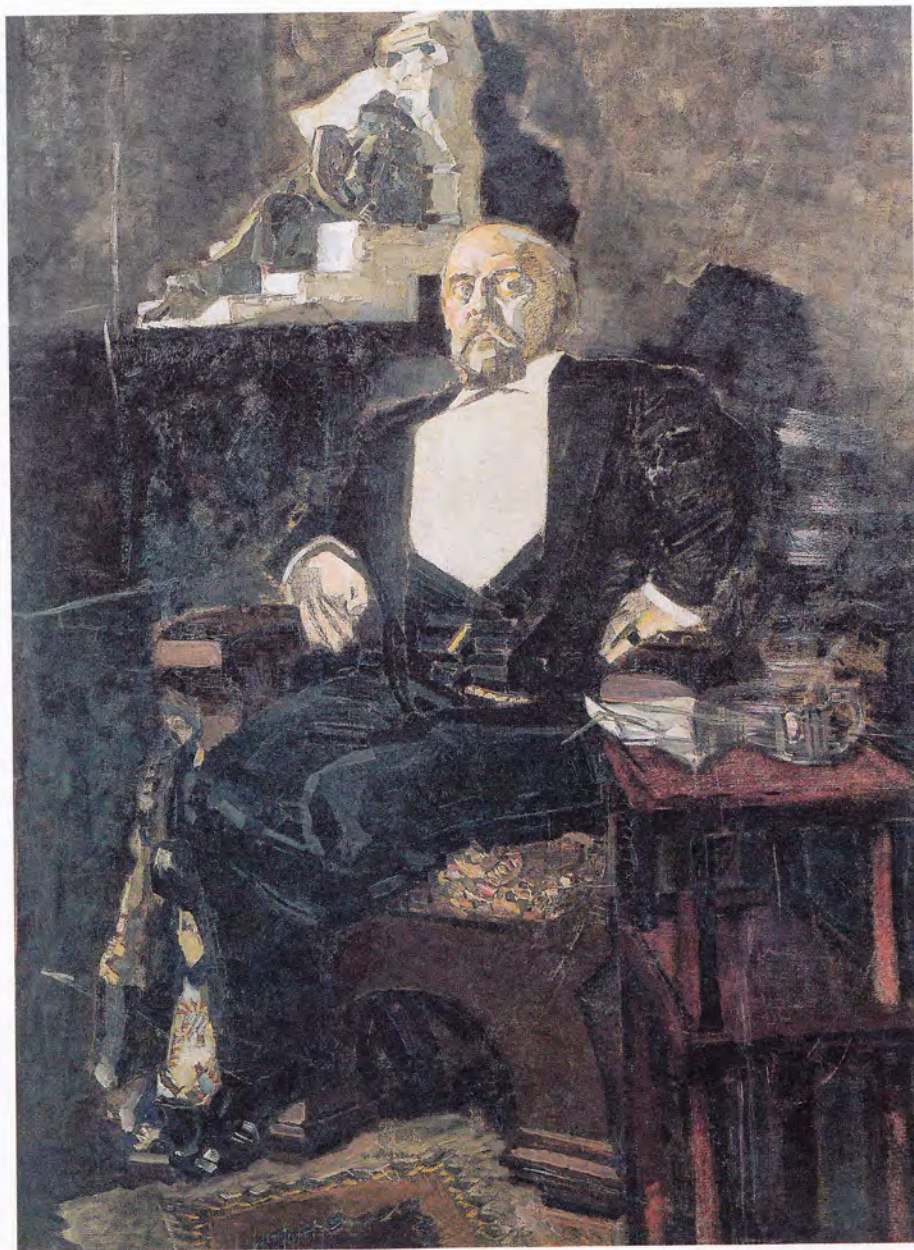
Даже в портрете Врубель подвергает модель разного рода уподоблениям. Портрет жены, Н.И. Забеллы-Врубеля (1898), казалось бы, целиком построен на передаче первого впечатления от натуры. Он написан легко, пленэрно (что бывает не часто в живописи Врубеля), прозрачно. Но создавая образ, полный обаяния и красоты, живописец и здесь уподобляет фигуру и голову женщины цветку, распускающему пышные лепестки навстречу солнечному свету. Не случайно напрашивается сравнение этого портрета с акварельным рисунком "Кампанулы" (1904).

Чаще всего, создавая портрет, Врубель подходит к модели с уже заранее сложившейся идеей. В изображениях других лиц есть почти обязательные черты автопортретности. Особенно это чувствуется в портретах К.Д. Арцыбушева и С.И. Мамонтова (оба — 1897). Многие писали знаменитого мецената, владельца имения "Абрамцево", в том числе известный

* См. Дмитриева Н.А. М.А. Врубель. С. 286.

шведский живописец Андерс Цорн, пользовавшийся в России большой славой. Во всех портретах Мамонтов предстает перед нами обычным, немного скучным человеком. Врубель же нашел в его характере демонизм, подчеркнул его метущуюся страстность. Интересно живописно-пластическое решение, с помощью которого художник воплотил свои идеи. Он словно сжал пространством фигуру Мамонтова, пригвоздил его к плоскости*. Намеренно выделив белый треугольник манишки, художник "поставил" его на острие и тем самым придал композиции неустойчивый, динамический характер. Чередование света и тени еще более усилило эту динамику.

Рядом с портретом Мамонтова можно поставить последнее произведение Врубеля — графический портрет Валерия Брюсова (1906), нарисованный углем, сангиной и мелом. Брюсов, один из основоположников рус-



М.А. Врубель
Портрет С.И. Мамонтова
1897
Москва,
Третьяковская галерея

* См.: Брюсов В. Я. Последняя работа Врубеля // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 296–302.

** См.: Кульбин Н. Кубизм // Стрелец: Сборник первый. Пг.: 1915; Gabo N. Of Divers Arts. Washington, 1959; Ракитин В. Михаил Врубель. М. 1969.



М.А.Врубель
Портрет В.Я.Брюсова. 1906
Москва,
Третьяковская галерея

ского поэтического символизма, как и другие поэты его круга, чрезвычайно почитал Врубеля. Он оставил интересные воспоминания о том, как художник работал над портретом, находясь тогда уже в состоянии глубокой душевной болезни*. Созданный Врубелем образ ярко выражает представление художника о поэте как о пророке, носителе истины. В портрете достигнута необычайная конструктивность рисунка, не раз позволявшая исследователям сопоставлять Врубеля с Сезанном**.

С 1903 года Врубель занимался только графикой: в больницах невозможно было писать красками. Поздние рисунки относятся к разным жанрам. Через окно лечебницы художник рисовал пейзаж. Ему позировали больные — и у Врубеля возникали портреты-зарисовки, а порой целые сцены, на которых изображены играющие в шахматы, беседующие. Часто ху-

дожник рисовал предметы, тогда получались натюрморты: графин, стакан, простыня, платок и т.д. Врубель не прибегает ни к деформации предметного мира, ни к намеренной метафоричности. Метафора возникает как бы сама собой. При взгляде на смятую простыню или висящее платье, формы которого прослежены с невероятной тщательностью, возникают ассоциации, смысл которых далеко выходит за пределы самого предмета. Чувствуется желание художника постичь сокровенную суть самых простых вещей, узнать их естество.

В это же время в графике создаются и образы иного характера. Врубеля привлекает тема пророка. Началось это с попытки сделать иллюстрации к "Пророку" Пушкина в последние годы XIX века. Затем эта тема приобрела самостоятельность. "Пророк" сменял "Демона". Показательно, что Врубель обращается при этом к теме, завещанной Александром Ивановым.

Одна из вершин творчества Врубеля — графические автопортреты, выполненные в 1904–1905 годах. Когда не было моделей, он рисовал себя. Однако в этих рисунках заключена целая программа. Они не лишены известной доли самолюбования, но если внимательно приглядеться, можно заметить, что каждый автопортрет позднего Врубеля вопиет. В нем немой вопрос или упрек, недоумение перед лицом неразрешимых жизненных проблем, боль, скрытое отчаяние или мужественное смирение. Все эти чувства не

обнажены, как у Ван Гога; они скрыты некоей формой отчуждения, которая и есть тот самый момент эстетизма, в целом свойственный модерну и хотя бы в малой мере присутствующий во всяком произведении Врубеля. Под покровом модерна у Врубеля выступают некоторые черты экспрессионизма, близкого ранним скрытым европейским формам этого стилевого направления в 1880–1890-х годах.

Как видим, стилевые тенденции в творчестве Врубеля сложно переплетены. Он исходит из академической основы, а достижения современного ему импрессионизма, еще не достигшего полного развития, перево-

дит в постимпрессионистический план, оставаясь при этом в пределах символизма и модерна. Внешне он подобен Францу Штуку или Гюставу Моро, а внутренне — Ван Гог, который близок ему экзистенциальностью своего творчества, так же как Сезанн — конструктивностью мышления. Здесь вступает в силу типично русский синкретизм, без которого нельзя понять ни Врубеля, ни Иванова, ни Сурикова. Разные направления в русском искусстве переплетаются. Они не получают законченной реализации и потому могут взаимодействовать. Отдельные качества разных стилей и направлений наслаиваются и сосуществуют, вместо того чтобы следовать друг за другом. Искусство России проходит ускоренный путь развития, и творчество Врубеля — тому яркий пример.

Признание пришло к Врубелю слишком поздно. Когда он был уже безнадежно болен и практически прекратил работать, его картины начали цениться, приобрели успех. В 1906 году они были показаны на знаменитой русской выставке в Париже, организованной Дягилевым. Один из участников этой выставки, Сергей Судейкин, вспоминал: "В зале Врубеля, где никого не было, я и Ларионов неизменно встречали коренастого человека, похожего на молодого Серова, который часами простаивал перед вещами Врубеля. Это был Пикассо"*.

* Судейкин С. Ю. Две встречи с Врубелем // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 295.

“Мир искусства” в период расцвета

Все три художника — Коровин, Серов и Врубель, — за которыми мы признали столь важную роль в развитии русской живописи, были связаны с объединением “Мир искусства”. Достигнув своей высшей точки в самом начале XX века, деятельность этого объединения дала толчок дальнейшему движению в самых разных сферах — в художественной журналистике, выставочной деятельности, станковой живописи, декоративном и прикладном искусстве, наконец в художественной критике.

Один из вожakov “Мира искусства”, Александр Бенуа, вспоминая позже о создании объединения, писал: “Прежде всего нужно установить, о чем именно будет идти речь: о журнале ли, носившем имя “Мира искусства”, о выставках или об обществе.

Я считаю, что под “Миром искусства” следует подразумевать не то или другое или третье в отдельности, а все это вместе, или, вернее, некий коллектив, который жил своеобразной жизнью, особыми интересами и задачами, старался разными средствами воздействовать на общество, пробудить в нем желаемое отношение к искусству, понимая это в самом широком смысле, т.е. со включением литературы и музыки”^{*}.

В этих словах чувствуется универсализм мирискусников, широта их программы, заключавшая в себе новое качество. Новаторство, которое мы констатировали в московской живописи 1890-х годов, касалось лишь живописи как таковой. К тому же молодые московские художники не имели широкой программы и их творческая активность не была достаточной для того, чтобы образовать свое новое объединение; они были способны лишь вести борьбу в пределах Товарищества передвижников. Деятельность же мастеров “Мира искусства” была целенаправленной, чрезвычайно активной, не только узкохудожественной, но и общекультурной. В результате это объединение стало определяющей силой в художественной жизни России рубежа столетий.

Объединение “Мир искусства” возникло в 1898 году^{**} и просуществовало с перерывами до 1924 года. Одноименный журнал выходил в течение шести лет — с 1899 по 1904 год. Созданию объединения предшествовало почти десятилетие латентного развития, когда кружок будущих мирискусников — молодых петербургских художников — только формировался. Поэтому можно сказать, что творческая деятельность мирискусников началась в 1890-е годы. Расцвет “старших” членов группы падает на конец 1890-х и первую половину 1900-х годов. В данном случае мы имеем в виду прежде всего станковое творчество. В театральной декорации и книжной графике расцвет приходится скорее на вторую половину 1900-х и 1910-е годы, и в этих видах творчества новые объединения, начавшие появляться с 1907 года, долго не могли “обойти” мирискусников. В 1904 году “Мир искусства” перестал существовать: петербургские художники, соединившись с

* Бенуа А. Возникновение “Мира искусства”. Л., 1928. С. 6.

** Началом его существования, считает Бенуа, была состоявшаяся в 1898 году “Выставка русских и финляндских художников”; тогда же была создана редакция журнала, начавшего выходить в свет в следующем году (см.: Бенуа А. Указ. соч. С. 29). В литературе о “Мире искусства” с разной степенью подробности описана история возникновения и существования объединения и журнала (см.: Соколова Н. “Мир искусства”. М., Л., 1934; Гусарова А. “Мир искусства”. Л., 1972; Петров В. “Мир искусства”. М., 1975; Лапшина Н. “Мир искусства”. Очерки истории и творческой практики. М., 1977).



К.А.Сомов

Дама в голубом

(Портрет

Е.М.Мартыновой)

1897-1900

Москва,

Третьяковская галерея

москвичами, организовавшими до этого так называемую Выставку 36-ти, образовали "Союз русских художников". Лишь в 1906 году С.П.Дягилев организовал в Петербурге выставку под старым названием, затем вместе со своими коллегами устроил большую выставку в Париже в Осеннем салоне, куда включил и иконопись, и произведения русских художников XVIII—XIX столетий. Она была показана также в Берлине, а позже в Венеции в составе Биеннале. Выставки 1906 года были как бы предвестием распада "Союза русских художников". И действительно, в 1910 году две соединившиеся было группы (московская и петербургская) разъединились. Москвичи остались в "Союзе", а петербуржцы возродили "Мир искусства". Однако это было уже иное объединение, и прежде всего по составу, несмотря на то, что в нем осталось первоначальное ядро. Оно открыло двери для художников разных направлений, и туда хлынули представители новых группировок — сначала "Голубой розы", потом "Бубнового валета". Даже авангардисты не пренебрегали "Миром искусства", особенно в ранние годы своего развития.

Если бы мы вознамерились рассмотреть всех художников, которые хотя бы временно входили в объединение, нам пришлось бы анализировать почти все русское искусство конца XIX — начала XX века. В этом случае сам "Мир искусства" растворился бы и потерял свои специфические качества. Поэтому речь должна идти только о тех мастерах, которые были "коренными" членами объединения, а также о тех, кто примкнул к ним в более позднее время, но принадлежал к мирискусникам по духу, по творческим принципам, хотя и обновленным.

В годы формирования в первоначальный кружок входили художники А.Н.Бенуа, Л.С.Бакст, К.А.Сомов, Е.Е.Лансере, которые в дальнейшем составили художническое ядро "Мира искусства", будущий знаменитый организатор разного рода культурных мероприятий С.П.Дягилев, литераторы, игравшие затем значительную роль в редакции журнала — Д.В.Философов, В.Ф.Нувель, А.П.Нурок. Многие из участников кружка ранее учились вместе в частной петербургской гимназии К.И.Мая, откуда и повелась их дружба. Когда началась выставочная деятельность группы, в нее вошла в 1900 году А.П.Остроумова-Лебедева, в 1902 — М.В.Добужинский. Всех их можно считать типичными мирискусниками. К перечисленным именам следует добавить и А.Я.Головина, участвовавшего почти во всех выставках "Мира искусства", И.Я.Билибина, Н.К.Рериха, который примкнул к группе в 1902 году, а в 1910 стал ее руководителем.

"Мир искусства" старался привлечь к своей деятельности самых значительных мастеров рубежа столетий. На его выставках экспонировал свои произведения Врубель, но он остался в стороне от ядра мирискусников. Серов стал одним из самых авторитетных членов редакции журнала, включился в деятельность объединения не только организационно, но и творчески. Вместе с мирискусниками он вырабатывал новые принципы стиля и метода, хотя и во многом отличался от Бенуа, Сомова или Лансере. Коровин, участвовавший почти во всех мероприятиях "Мира искусства", оставался типичным импрессионистом и за долгие годы не переменял своего стиля. То же можно сказать и о Ф.А.Малявине, выработавшем своеобразную экспрессивную манеру письма, весьма далекую от той "живописно-графики", которая была распространена в среде мирискусников. И.Э.Грабарь, весьма охотно включившийся в работу журнала и объединения и рекомендовавший себя как один из лучших художественных критиков того времени, творчески с мирискусниками не сблизился, закрепившись на

долгое время на позициях живописного импрессионизма, который был чужд коренным членам "Мира искусства". Мастера старшего поколения — И.И.Левитан и М.В.Нестеров, а тем более И.Е.Репин — оказались вместе с новым объединением лишь временно и внутренне сопротивлялись мирискусническим тенденциям. Довольно сложными и переменчивыми были отношения мирискусников с такими московскими мастерами, как А.П.Рябушкин, С.В.Малютин, Е.Д.Поленова. Во всяком случае "Мир искусства" был центром притяжения для многих.

Что касается "Мира искусства", возродившегося в 1910 году, то кроме упоминавшихся Рериха и Билибина в качестве деятельных его представителей следует назвать живописцев Б.М.Кустодиева, З.Е.Серебрякову, К.Ф.Богаевского, А.Е.Яковлева и В.И.Шухаева, графиков С.В.Чехонина, Д.И.Митрохина и Г.И.Нарбута. О них пойдет разговор в четвертой главе.

Чтобы представить себе более полно круг лиц, тяготевших к "Миру искусства" или прямо участвовавших в его деятельности, необходимо вспомнить и литераторов. Литературным разделом журнала руководил Д.В.Философов — один из организаторов кружка. Он привлек в редакцию таких известных писателей и философов, как Д.С.Мережковский, Н.Минский, В.В.Розанов, Лев Шестов. Отношения между литературным и художественным отделами редакции были натянутыми; в конце концов литераторы организовали свой журнал — "Новый путь" и покинули "Мир искусства". С мирискусниками были связаны дружескими и деловыми отношениями многие видные поэты начала XX века — В.И.Иванов, Андрей Белый, А.А.Блок, М.А.Кузмин, Федор Сологуб, В.Я. Брюсов, К.Д.Бальмонт. В последние годы существования журнала его редакторы пытались привлечь А.П.Чехова в качестве руководителя литературной редакции, однако этот союз не состоялся. Мирискусники постоянно поддерживали контакты с деятелями театра и музыки — Станиславским и Стравинским, Фокиным и Нижинским. Широта общекультурных интересов членов объединения подтверждается и их собственным универсализмом. Почти каждый из них испытал свои силы в самых различных сферах творческой деятельности. Например, Бенуа был живописцем, книжным графиком, театральным декоратором, в какой-то мере режиссером. Он сочетал эти виды деятельности с творчеством в области критики и истории искусств, был прекрасным знатоком литературы и музыки. Бенуа являет наиболее яркий пример универсализма, но многие его коллеги отставали от него не так уж сильно.

"Мир искусства" находился в самом центре культурной жизни России рубежа столетий. Здесь как бы восстанавливалась та связь живописи с культурой в целом, которая была ослаблена у художников предшествующих поколений. В этом плане предшественником "Мира искусств" являлся лишь Абрамцевский кружок. В отличие от Товарищества передвижников в Абрамцеве возникла артистическая и одновременно общекультурная общность. Вокруг С.И. Мамонтова сплотились и музыканты и деятели театра. Не случайно любимым детищем Мамонтова стала его частная опера, организованная в 1885 году. В Абрамцеве возникли и идеи возрождения кустарной промышленности, сыгравшие важную роль в становлении русского варианта стиля модерн, что тоже делает Абрамцевский кружок предшественником "Мира искусства".

Организаторы журнала "Мир искусства" нашли материальную поддержку именно у Мамонтова и у другого мецената, М.К.Тенишевой, организовавшей в своем имении Талашкино (неподалеку от Смоленска)

своеобразный культурный центр, который несколько напоминал абрамцевский и имел в своем распоряжении таких видных мастеров, как Врубель и Малютин. Мамонтов и Тенишева субсидировали журнал в первый год его издания. Затем Серову удалось выхлопотать государственную субсидию.

Но, разумеется, есть разница между упомянутыми кружками, сложившимися в усадьбах меценатов, и объединением "Мир искусства". Кружки не имели развернутой программы, у них не было основы для выставочной деятельности. Главный смысл их существования заключался в создании дружеской атмосферы для работы художников и общения деятелей культуры*. Тем не менее именно эта их особенность вошла в плоть и кровь "Мира искусства". Это был не только кружок единомышленников, но и объединение друзей или добрых знакомых, часто родственников, связанных как общими устремлениями и программой, так и личными отношениями. Этот элемент личности очень важен для характеристики "Мира искусства", особенно на первом этапе его развития, а тем более в момент создания.

Кто же они были, эти мирискусники? В литературе не раз отмечалось, что, как правило, все они принадлежали к семьям потомственных деятелей культуры. Отец Александра Бенуа был архитектор, а братья — архитектор и художник. Отец Сомова состоял хранителем Эрмитажа. Отец Лансере — видный русский скульптор конца XIX столетия. Остроумова-Лебедева происходила из семьи важного сановника, являвшегося, однако, одним из учредителей литературно-художественного кружка имени Полонского. Чаще всего это были семьи не очень богатые и не очень знатные, но интеллигентные. Иногда представляют положение так, будто культурные силы столицы, представленные членами "Мира искусства", сменили господствовавших до этого выходцев из провинции, определивших своим провинциализмом особенности русской культуры второй половины прошлого столетия**. Безусловно, провинция в 1860—1880-е годы дала русской культуре много новых сил. Но и на рубеже столетий их было немало, в частности в среде мирискусников. Другое дело, что в творчестве они никак не проявили свой провинциализм. С.П.Дягилев, как известно, приехал в столицу из Перми. Л.С. Бакст, сын торговца, провел детство в Гродно. Добужинский родился в Новгороде и в детские годы вместе с семьей объездил много провинциальных городов. Культурное соотношение провинции и столицы изменилось на рубеже столетий. Не случайно провинциальный Саратов в начале XX века породил замечательную школу живописцев, во главе которой стоял В.Борисов-Мусатов. Тем не менее в творчестве мирискусников традиционно-фамильное начало играло заметную роль. Не случайно всех их тянуло к старой эпистолярной и мемуарной литературе, в которой подчас можно было найти имена их собственных предков, и эта любовь к старине, освященная тайной присутствия предков, нашла художественную реализацию.

Какова же была программа "Мира искусства", как относились члены объединения к старому и новому искусству России и Запада? Об этом можно судить по письмам художников, воспоминаниям современников, но главное, по статьям журнала "Мир искусства" (среди них самые программные принадлежали Дягилеву и Бенуа) и книге Бенуа "История живописи в XIX веке. Русская живопись", вышедшей сначала как часть многотомного издания, предпринятого Р.Мутером, а затем как самостоятельная книга (СПб., 1901).

* См.: Коган Д. Мамонтовский кружок. М., 1970.

** Такую точку зрения, в частности, высказал Н.Э.Радлов в своих статьях "И.Е.Репин" и "Мир искусства" (От Репина до Григорьева: Статьи о русских художниках. Пг., 1923).

* См.: Дягилев С., Философов Д. Сложные вопросы, Подготовка текста и комментарии Т. Волошиной, // Искусствознание 1/99. С. 553–591.

** Бенуа А. История живописи в 19 веке. Русская живопись. СПб., 1901. С. 147–148.

*** Там же. С. 164.

**** Там же. С. 178. Показательно, что в более позднее время отношение мирискусников к Репину изменилось. В 1930 году Бенуа откликнулся на смерть Репина прочувствованным высказыванием, в котором очень высоко оценил достоинства русского живописца. К. А. Сомов в 1938 году писал в своем дневнике о том, как они с Бенуа, рассматривая присланную им в Ташки И. Э. Грабарем двухтомную монографию о Репине, восхитились его портретами и частями (см.: А. А. Сомов. Ташки. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 452).

В первых двух номерах журнала была опубликована статья Дягилева и Философова* "Сложные вопросы", название которой говорит само за себя. Стержнем программы, провозглашенной в статье, стала проблема художественного индивидуализма, автономии искусства, имеющего свои самоценные качества и поэтому свободного от проблем политических и социальных. Рядом с ней — проблема красоты, как вечная, главная, важнейшая для художественного творчества. Не случайна та оппозиция по отношению к художникам предшествующего времени — передвижникам, которая возникает у мирискусников, особенно в период самоутверждения. Наиболее ярко проявилась она в упомянутой книге Бенуа. Он подверг критике трактат Н. Г. Чернышевского "Эстетические отношения искусства к действительности", как известно, ставший программой для многих художников 1860–1880-х годов и, по мнению Бенуа, фактическим отрицанием искусства как такового, определившим противоречия русской живописи того времени**. Программа Чернышевского отводила искусству служебную роль и тем самым, по мнению мирискусников, нанесла вред русской живописи. Бенуа признавал талант Перова или Репина, но считал, что русское общество загубило этот талант, навязав ему не свойственные искусству задачи. Вот как он писал о Перове: "В зрелом возрасте он подпал целиком под влияние наивного грубоватого русского общества 60-х годов. Полжизни красота оставалась для него пустым звуком, потому не мудрено, что в старости он, к ужасу, принял за красоту поблекшую мишуру брюлловского академизма"***. Репину дана не менее жесткая оценка: "Репин — дитя общества и времени, отвергнувший внешнюю культуру, следовательно, и пластическое искусство"****. Больше всего мирискусников не устраивало в творчестве предшественников пренебрежительное, как им казалось, отношение к живописи как таковой, к специфическим художественным задачам, красоте, живописной форме.

Под обстрелом критики мирискусников оказались не только передвижники, но в еще большей мере — академические мастера. Академия в те годы представлялась членам нового объединения оплотом рутины. Они считали ее учреждением, отжившим свой век и не способным возродить искусство. В более позднее время, когда в глазах Бенуа и некоторых других художников и критиков субъективизм стал для искусства одной из главных опасностей, они начали возлагать надежды на Академию, естественно, при условии ее реформирования.

В чем видели художники нового объединения источники обновления искусства, где предлагали искать опору для этого? Одним из источников было в их представлении русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Здесь необходимо упомянуть об одном важном событии в художественной жизни России — о так называемой Таврической выставке, состоявшейся в 1905 году в Петербурге. Экспонированная в Таврическом дворце (откуда и идет ее название), она собрала замечательные портретные произведения русской живописи XVIII–XIX столетий. Эта выставка впервые с необычайной яркостью раскрыла индивидуальности таких мастеров, как Ф. Рокотов, Д. Левицкий, В. Боровиковский, О. Кипренский, многие из которых, например Рокотов, были к тому времени почти забыты. Параллельно с этим шло новое открытие русской архитектуры XVIII — начала XIX века — русского барокко и классицизма, особенно расцветших в Петербурге. Бенуа опубликовал ряд статей, посвященных старой петербургской архитектуре, показав в них все ее обаяние и совершенство.

Ориентация на традиции национальной художественной культуры XVIII — начала XIX столетия должна была, по мнению мирискусников, способствовать возрождению русского искусства. Второй источник заключался в западноевропейской художественной культуре XIX века, включая и самый конец столетия. Мирискусники считали, что русское искусство предшествующего им периода впало в провинциализм и ему следует привить новые достижения западноевропейской художественной культуры. Сами они были большими ее знатоками. Мирискусники увлекались немецкой романтической литературой начала XIX столетия и, сами будучи романтиками, многое восприняли от романтизма Гофмана. Им была близка немецкая живопись XIX века — как реалиста А. Менцеля, так и символиста А. Бёклина. Они испытали влияние графиков немецких журналов "Симплициссимус" и "Югенд" Теодора Гейне и Юлиуса Дица. Из англичан наиболее почитаемы ими были Обри Бёрдсли и Шарль Кондер, из французов — Пюви де Шаванн, мастера группы "Наби", некоторые импрессионисты (Дега), хотя в целом творчество последних они недооценили. В сфере их внимания оказались и современные им мастера скандинавских стран. Все эти художники пропагандировались на страницах журнала. Мирискусники пользовались также случаями показать их произведения на своих выставках. Русские художники постоянно сопоставляли себя с зарубежными коллегами, искали признания с их стороны и нередко его находили. Сомов и Серов были желанными участниками немецких "Сецессионов". В 1907 году в Германии вышла монография о творчестве Сомова*. Широкой популярностью пользовался на Западе Малявин. В 1900 году на Всемирной выставке в Париже Серов получил Grand prix, а К. Коровин и Малявин — золотые медали. Выставка русского искусства, устроенная Дягилевым в 1906 году в Париже, а затем в Берлине и Венеции, вызвала разнообразные, в большинстве случаев благоприятные, отзывы зарубежных критиков и художников.

* Bie O. Constantin Somoff. Berlin 1907.

Сам журнал "Мир искусства", за которым в дальнейшем появились другие подобные ("Золотое руно", "Аполлон"), возник в 1899 году под влиянием такого рода изданий, во множестве выходивших в конце XIX столетия в Германии, Англии, Австрии, Франции. Это были типичные журналы того стиля, который получил в разных странах разные наименования: в Германии — Jugendstil, в Австрии — Sezession Stil, во Франции — Art Nouveau, в Англии — Modern style, а в России — стиль модерн**. Как по сигналу, почти одновременно в 1890-е годы появились "Revue Blanche" (1891), "The Studio" (1893), "Yellow Book" (1894), "Pan" (1895), "Art et Decoration" (1895), "Jugend" (1896), "Simplizissimus" (1896), "The Savoy" (1896), "Ver Sacrum" (1898), "Dekorative Kunst" (1898), "Die Insel" (1899). В этот ряд органично вписывается "Мир искусства"***. Характер журнальной графики во всех названных изданиях в принципе идентичен и является плотью от плоти нового стиля.

** Полную сводку наименования стиля см. в кн.: Wallis M. Secesja. Warszawa, 1974. S. 14–16.

*** См.: Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970. С. 248–249; Сарабянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 94.

В чем же особенности творческой программы членов "Мира искусства", позволившей им воплотить новый стиль в специфически национальном варианте? Самые типичные представители объединения — Бенуа, Сомов, Лансере, Бакст, в какой-то мере Остроумова-Лебедева и некоторые другие мастера — могут быть названы "ретроспективными мечтателями". Этот термин применил к ним однажды известный критик С. Маковский****. Действительно, в большинстве своем интересы мирискусников были обращены к старым эпохам, к красоте былого, не способного вернуться. Это был не интерес к исторической драме, а любование про-

**** Маковский С. Страницы художественной критики. Кн. вторая. Современные русские художники. СПб., 1909. С. 155. См. об этом: Лапшина Н. "Мир искусства". Очерки истории и творческой практики. М., 1977. С. 83 и сл.

шлым, ушедшими стилями. Не случайно эти художники так высоко ценили немецкого живописца Менцеля, который культивировал в своем творчестве "бессобытийную" историческую картину и умел тонко передавать стиль и аромат эпохи.

Историзм мирискусников имел романтическую основу еще и потому, что к любованию той или иной эпохой всегда присоединяется элемент иронии и самоиронии. Именно здесь сыграло важную роль обращение художников к наследию Гофмана. Романтическая ирония постоянно сопутствует их вглядыванию в ушедший мир. В глазах художника само это любование становится беспочвенным, странным, даже немного смешным. В статье "Ирония" (1908) Александр Блок писал: "Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь сродни душевным недугам и может быть названа "иронией". Ее проявление — приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается — буйством и кощунством". Мирискусническая ирония — это как бы начало болезни, описываемой поэтом. Здесь намечаются точки соприкосновения между творчеством художников "Мира искусства" и поэзией символистов. Мирискусники не были символистами в прямом смысле этого понятия, но имели некоторые общие с ними черты**. Как и символисты, они соединяли фантастический вымысел с изучением реальности, преображали реальность, деформировали ее, стараясь найти сущность художественного образа за пределами внешней оболочки жизненных явлений, прибегая к метафоричности художественного языка, к театрализации окружающего мира.

Все эти особенности творчества мирискусников получили реализацию в стиле модерн, который был как бы обратной стороной символизма. Вводя эту категорию в характеристику "Мира искусства", мы имеем в виду широкое толкование понятия "стиль модерн". Мирискусники понимали этот стиль узко, относя к нему лишь некоторые явления художественной культуры рубежа столетий и подвергая его критике. Между тем вся их деятельность — и художественное творчество, и поиск синтеза искусств, и учреждение постоянной выставки "Современное искусство", весьма похожей на немецкие, французские и английские предприятия модерна, — не оставляет сомнения в том, что они причастны к этому стилю. Сам творческий метод подтверждает эту причастность. Обращаясь к историческим мотивам, а подчас к сконструированному фантазией мнимоисторическому миру, часто выбирая театральные сюжеты или мотивы народных гуляний, шествий, прибегая в портрете к сравнению лица модели с маской, затемняющей ее сущность, мирискусники стремились к двойному преображению мира. Первая фаза этого преображения концентрировалась на уровне сюжета, в котором событие уже выступало мифологизированным, а вторая — на уровне художественного воплощения сюжета в специфическом материале самого искусства. При этом специфика каждого вида и жанра выступала в качестве обязательного, если не предварительного, условия работы. Важной чертой двойного преображения становилось и стремление художников использовать особенности предшествующих исторических стилей. Опорными пунктами оказываются русский XVIII век (для Бенуа, Лансере), рококо с его "галантным жанром" (для Сомова), французский классицизм XVII века (для Бенуа), греческая архаика (для Серова, Бакста), русский ампи́р (для Сомова, Лансере), древнерусский стиль (для Билибина, Рериха) и так далее. Но эти исходные варианты переплавляются в новый стиль, что

А. М. Л.,

А. М. Л. Некоторые
предложения и
замечания по
тексту статьи
"Мир искусства"
Третья
часть. Вопросы рус-
ского искусства.
1913.

и определяет общность русского модерна как стиливого направления в живописи и графике.

Почему же стала необходимой эта опора на разные стиливые источники? Русский модерн не мог использовать отечественную романтическую традицию, ибо она оказалась прерванной. В России не было явлений, подобных Гансу фон Маре или Бёклину, прерафаэлитам или Пюви де Шаванну, непосредственно соединившим в своих национальных школах символизм и модерн с романтизмом начала XIX столетия. Реалистическое движение в 1860—1880-е годы было таким сильным, что вытеснило все остальные направления. Поэтому, возрождая романтизм, художники символизма и модерна пользовались самыми разнообразными стилями, восприняв какие-то черты предшествующего этапа — этапа эклектики и перенеся на изобразительное искусство те закономерности, которые были свойственны на этом этапе архитектуре. Общие для стиля модерн качества скрепляли разнородные стилизации. Но эта общность была в известной мере поколеблена, и стиль модерн в русской живописи рубежа столетий нельзя воспринимать как нечто целостное. Определять принадлежность к нему творчества того или иного художника следует не по степени соответствия всем параметрам стиля, а по тому, насколько оно тяготеет к наиболее выраженным особенностям.

С тем приемом двойного преображения, который мы характеризовали как соответствующий новому стилю, связана и еще одна черта творчества мирискусников — тяготение к иконографическим образцам, повторение одних и тех же мотивов. Она не преследует задачи наблюдения и исследования, как в импрессионизме ("Стога", "Руанские соборы" Клода Моне). Повторение в искусстве модерна — это оперирование сложившимися формулами и образными понятиями. Выше уже шла речь о мотиве шествия (Серов, Рябушкин) или предстояния (Рябушкин). У мирискусников мы часто встречаем сюжеты, связанные с выездами, выходами, — разного рода прогулки, торжественные появления императоров или императриц, царские охоты и так далее. Популярен мотив гуляний, праздников, народных сборищ (Кустодиев, Бенуа), фейерверков (Сомов, Остроумова-Лебедева), театральных сцен (Бенуа, Сомов). Добужинский несколько раз вводит в свои композиции образ куклы, которая не просто входит в предметное окружение, а становится неким символом кукольности, театральности, неподлинности того мира, в котором живет человек. Сомов то и дело повторяет в пейзажах мотив радуги или изображает в галантных сценах момент поцелуя. Вся эта "иконографичность", которую современные исследователи определяют как черту, присущую европейскому искусству послеимпрессионистического периода*, типична и для западноевропейского модерна. Но русская иконография модерна имеет свои отличительные черты. Некоторые ее мотивы, такие как шествие, ожидание, предстояние, возможно, восходят к древнерусскому искусству. Иные, видимо, утвердились благодаря особому пристрастию художников к исторической тематике.

Обрисовав общие черты, свойственные мастерам "Мира искусства", рассмотрим теперь творчество наиболее значительных представителей этого объединения. Первым среди них должен быть назван Александр Николаевич Бенуа (1870—1960). Может быть, он своим живописным талантом и уступал таким художникам, как Сомов, но значимостью своей разнообразной деятельности, весомостью своей роли в становлении принципов мирискусничества Бенуа стоит выше других.

* Bialostocki J. Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden. 1966.

А.Н.Бенуа

Прогулка короля. 1906
Москва,
Третьяковская галерея

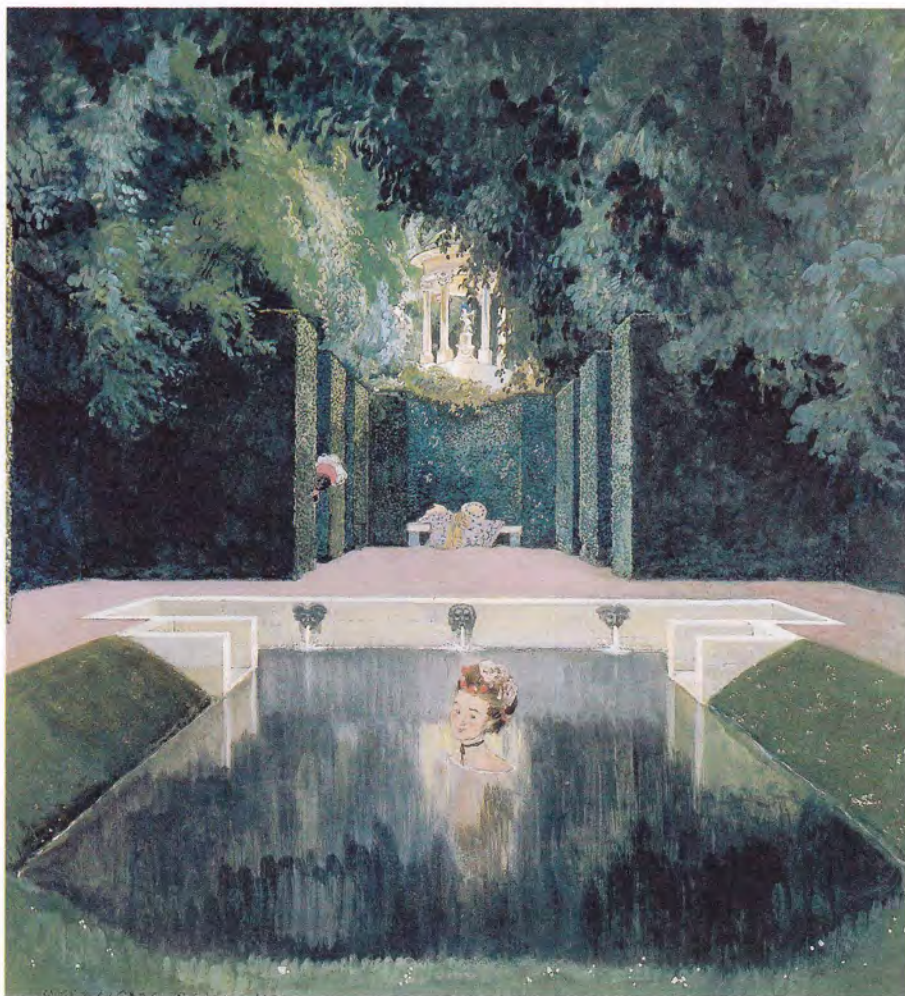


Бросив учебу в Академии художеств, окончив юридический факультет Петербургского университета и много попутешествовав, Бенуа отдался живописи. Уже в первой большой серии — «Последние прогулки Людовика XIV» (1897–1898)—он нашел себя. Художник работал над ней в Париже. В Версале он открыл для себя прекрасную архитектуру и воспел ее в листах, исполненных в смешанной технике с применением акварели, гуаши, темперы, пастели. Эта техника стала затем типичной для всей живописи мирискусников. К работе маслом они прибегали редко, стремясь избежать иллюзии пространства, сделать более выразительным графический ритм, рисуночную основу изображения. В «Последних прогулках» композиции строго построены и как бы расчерчены, напоминая в некоторой мере архитектурную графику*. Бенуа воспроизводит некоторые качества классицистической композиции видового пейзажа XVII–XVIII веков. В композиции листа «У Курциуса» он фланкирует картинное поле двумя деревьями, как кулисами, обозначает аллеями и берегами водоема движение в глубину в соответствии со строгим законом перспективного сокращения, в центре — в точке схода — помещает здание дворца, в которое упирается взгляд зрителя. В листе «Король прогуливался в любую погоду» линейная перспектива еще более подчеркнута. С другой стороны, художник «подновляет» старую систему новыми приемами — он смело кадрирует сцены, иногда резко сопоставляет массу и свободное пространство.

В «Последних прогулках» Бенуа воссоздал мир XVII столетия, но еще не развил ассоциативный план, в котором переплетаются мечта, любованье, томление, ирония, гримаса. Такой сложности чувств он достиг в следующей серии, «Версальской» (1906). Ей предшествовала длительная этюдная работа «на натуре» — в Версальском парке, где, словно приноравливаясь к будущим композициям, художник искал острые ракурсы и нео-

* См. вступит. статью А.Гусаровой к каталогу выставки произведений к 100-летию со дня рождения А. Н. Бенуа (М., 1972. С. 12).

А.Н.Бенуа
Купальня маркизы. 1906
Москва,
Третьяковская галерея



бычные точки зрения. К классическим образцам произведений "Версальской серии" можно отнести композиции "Прогулка короля", "Фантазия на версальскую тему", "Купальня маркизы", "Король", "Китайский павильон. Ревнивец", "Пирамида", "Итальянская комедия".

В "Прогулке короля" театрализованное зрелище представлено художником во всей наглядности. В нем участвуют не только король с придворными, чинно прогуливающиеся по аллеям парка, но и столь же чопорные, сколь и прекрасные боскеты кустарника и веселящиеся путти с фонтана, будто передразнивающие мальчиков-пажей, несущих длинные шлейфы. Сцена отражается в водоеме, и это делает ее еще более причудливой и эфемерной. Изысканность и графическая отточенность работы Бенуа усиливают ощущение хрупкости "исторического видения". Художник вырабатывает весьма "стильную" сдержанно-декоративную систему живописи. Он сопоставляет сгармонизированные пятна цвета, приближая их друг к другу по колориту и лишь изредка намечая контрасты. Эти пятна четко отграничиваются друг от друга акцентированным контуром. Контур выявляет рисуночную основу композиции.

В "Купальне маркизы" кокетливая головка главной героини, погружившей свое тело в воду бассейна, столь же кукольна, сколь театрально-декоративны боскеты или беседка, словно парящая в воздухе над кустами.

В этот мир изысканной истомы забавный диссонанс, усиливающий иронические ноты, привносит голова арапчонка, подглядывающего за своей госпожой и пораженного ее прелестью.

В "Короле" или в "Фантазии на версальскую тему" открыто звучит диссонанс между природой, архитектурой и людьми. Но все равно сохраняется элемент игры, театрализации, который делает конфликт скорее игрушечным, чем реальным.

Рядом с версальской темой в начале XX столетия в творчестве Бенуа выдвигается на передний план и другая — русская, скорее даже петербургская. Сначала она реализуется в пейзажах пригородов Петербурга, в интерьерах дворцов. Затем появляются замыслы картин, первые варианты



А.Н.Бенуа
Итальянская комедия
1906
Санкт-Петербург,
Русский музей

иллюстраций, среди которых выделяются циклы рисунков к "Медному всаднику" и "Пиковой даме" Пушкина. Над этими циклами в дальнейшем художник работает очень долго; пушкинские произведения с его иллюстрациями выходят неоднократно. В этой работе Бенуа, как и в параллельной деятельности Лансере, Сомова, Добужинского, формировались принципы мирикуснического оформления книги. Книга мыслилась ими как целостное, законченное в себе произведение синтетического искусства, сочетающее в едином комплексе разные элементы книжного оформления — рисунки с изображением важнейших сцен повествования, заставки и концовки, шмуцтителы и виньетки, композицию полосы набора и рисунок шрифта. Бенуа добивается необычайной тонкости в сочета-

нии всех этих элементов. Великолепный знаток поэзии Пушкина, художник сумел глубоко проникнуть в стиль эпохи, явившейся предметом пушкинского повествования. Он разработал целую систему "кадрировки" в том "изобразительном ряде", который воспроизводил события литературного повествования. Эта система требовала от художника не только изобразительного, но и режиссерского таланта.

Отечественная история, заинтересовавшая Бенуа в 1900-е годы, стала предметом так называемой "Русской серии". Составившие ее произведения созданы в 1907–1910 годах по заказу Кнебеля, который привлёк многих художников для издания "Русская история в картинах". Лучшим произведением Бенуа в этом цикле явился лист "Парад при Павле I". "Русская серия" несколько отличается от "Версальской". Художник сосредоточен не столько на архитектуре, сколько на событии или действии. Фигурная часть композиции господствует над пейзажем или интерьером. В картинах больше повествования, подробностей, деталей; характеристики персонажей более объективные. При этом, однако, тот поэтически-иронический строй, который преобладал в "Версальской серии", отступает перед прозаическим началом. Вряд ли это определяется эволюцией Бенуа (ведь многие вещи "Русской серии" задуманы еще до того, как были созданы "версальские" картины). Скорее материал отечественной истории и более конкретный подход к ней, выдвинутый самой задачей, продиктовал эти особенности.

В 1900-е годы началась и театрально-декоративная деятельность Бенуа. Своего расцвета она достигла в следующее десятилетие. Мы коснемся ее ниже.

У Константина Андреевича Сомова (1869–1939) академическая судьба была несколько иной. Ряд лет (вплоть до 1897 года) он проучился в Академии, где после натурного класса занимался в мастерской Репина (вместе с Малявиным и Остроумовой-Лебедевой). У Репина Сомов получил хорошую выучку. Как и многие другие репинские ученики, он культивировал широкую живописную манеру, восприняв некоторые черты от импрессионизма. В портрете Н. Ф. Обер (1896) и в портрете отца (1897) он как бы отдает последний долг этому принципу натурного восприятия и, бросив Академию, вскоре отказывается от него. В 1896 году у него появляются акварельные композиции на "галантные" темы – "Прогулка после дождя", "Отдых на прогулке", "Две дамы на террасе". Правда, в них он еще не достигает "стильности" своих классических произведений. Ирония и гротеск еще не сплелись с артистическим эстетизмом, сохранили карикатурные черты. Еще не найдены органичные формы композиции. Некоторые картины Сомова непомерно вытянуты в ширину (что характерно и для ряда его пейзажных произведений того времени); некоторые заключены в овальную форму, но она, однако, не в состоянии сгладить внутренней дисгармонии.

Между тем в пейзажной живописи, которая выявляет подлинную любовь Сомова к природе, больше, чем в его произведениях иных жанров, сохраняется непосредственное чувство натуры. В тех случаях, когда он дает фигурные композиции в пейзаже, последний нередко доминирует; к тому же художник стремится разными средствами подчеркнуть непредвзятость изображения реальности. В "Конфиденциях" (1897) или в "Купальщицах" (1899) фигуры сдвинуты к краям картины. Точка зрения выбрана необычная (с большой высоты), пейзаж трактуется динамично, подвижно; он главенствует над фигурами, поглощая их и подчиняя пространственному потоку. Правда, даже в таких произведениях заметно уси-

К.А.Сомов

Осмеянный поцелуй. 1908
Санкт-Петербург,
Русский музей



лена декоративная основа живописного произведения. Она исподволь укрепляется, чтобы в дальнейшем свести на нет натурное видение. Вскоре художник преодолевает его.

На точке этого преодоления располагается знаменитая картина "Дама в голубом" (1897–1900). Время ее создания соответствует переходному периоду в творческой эволюции Сомова и исчерпывает его. "Дама в голубом" — портрет художницы Е.М.Мартыновой, учившейся вместе с Сомовым в Академии и в скором времени умершей от туберкулеза. Но Сомов не назвал это произведением портретом, хотя передал в нем не только конкретные внешние черты модели, но и внутренний ее образ, неподдельный трагизм и страдание. Художник придал облику женщины "старинные" черты, одев ее в синее муаровое платье 40-х годов и согласовав эту, давно ушедшую, моду с "ампирностью" квадратного формата холста. Сомов, однако, не стремился к точному воспроизведению определенной эпохи. Парк, водоем, кавалер и дама, музицирующие на скамейке, скорее переносят нас в XVIII век. Разные временные наслоения (конец XIX столетия, ампир, XVIII век) не мешают цельности образа, как не мешает ей контраст условности заученного жеста и непосредственности выявления внутренних чувств.

В портрете А.П.Остроумовой (1901) также заметно стремление придать образу ретроспективную стильность. Сомов строит композицию на рокайльных изгибах. Наклон головы, положение рук, ног, причудливая линия границы света и тени, капризная прическа, лорнет на цепочке, свисающий вниз вслед за расслабленным движением левой руки, — все здесь подчинено этой стильности. Но в отличие от "Дамы в голубом" художник не привносит каких-либо элементов внешней ретроспекции. Перед нами обычный, традиционный портрет.



К.А.Сомов

Арлекин и дама. 1912
Санкт-Петербург,
Русский музей

В первом десятилетии XX века у Сомова складываются основные жанры и типы картин: он пишет пейзажи, интерьеры, портреты, создает свой излюбленный жанр — наподобие “галантного”. Формируется постоянный круг сюжетов: дамы, сидящие или лежащие в креслах и на диванах — то на фоне интерьера старого помещичьего дома (“Эхо прошедшего времени”, 1903), то в будуаре или спальне, уставленной ширмами (“Спящая молодая женщина”, 1909), чайными столиками, кофейными -сервисами или букетами цветов; дамы и кавалеры в старинных парках или комнатах, оказывающие друг другу некие знаки внимания (“Вечер”, 1902) или запечатленные в момент объятий и поцелуев (“Осмеянный поцелуй”, 1908); персонажи итальянской комедии дель арте; идиллические сцены сельской или дачной жизни и семейного счастья. В самих этих сюжетах заключена ирония. Мир, который конструирует Сомов, хрупок, эфемерен. Подчас он кажется нелепым, и этой нелепостью любителю художник. Его ирония рас-

* К.А.Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. С. 89.



К.А.Сомов
Портрет А.А.Блока. 1907
Москва,
Третьяковская галерея

** Бенуа А. Художественные письма. Первая выставка "Мир искусства" // Речь. 1911. 7 янв.

пространяется и на зрителя. Художник как бы ловит его на любовании прошлостью и тут же, приоткрывая завесу, откровенно смеется ему в лицо. Может быть, так он ловит и себя самого. Ибо грань между красотой истинной и мишурной оказывается такой зыбкой и неуловимой, что сам художник не может ее установить. Вся эта двойственность соответствует характеру Сомова. Он полон сомнений, недоволен своей работой, иногда впадает в самоуничтожение, не верит в свои возможности. Но помимо всего этого он последовательный индивидуалист. "... Весь мир вертится около моего "я", и мне, в сущности, нет дела до того, что выходит за пределы этого "я" и его узости", — пишет он в письме А.Н.Бенуа *. Прямолинейность этого заявления есть способ самоутверждения художника, раздираемого противоречиями и сомнениями.

В 1900-е годы Сомов достигает в живописи и графике изысканности и высокого мастерства. Цветовая гамма его картин мягка и гармонична; композиция — строго продуманна и завершена; линия — гибка, наполненна. Мастерство Сомова словно эмансипируется, отделяется от предмета и его смысла, приобретает самоценность. Но в то же время оно может придавать непосредственную содержательность форме. Именно таким оно представляется нам в графических портретах второй половины 1900-х годов, исполненных в смешанной технике угля, акварели, гуаши, иногда сангины. Наиболее значительные из них — "А.А.Блок" (1907), "М.А.Кузмин" (1909), "М.В.Добужинский" (1910). Серию графических портретов Сомова необычайно высоко оценил Бенуа. "Эта с виду невзрачная коллекция "головок на лоскутках", — писал он, — будет говорить о нашем времени такие же полные и верные слова, как говорят рисунки Гольбейна о дворе Генриха VIII, а пастели Латура о днях Помпадур**.

Сомовский портрет Блока был выполнен, как и врубелевский портрет Брюсова, по заказу мецената Рябушинского для журнала "Золотое руно". Современников поражала та точность, с которой были переданы черты лица великого поэта и специфическая для него застылость взгляда и общего физиономического выражения. Своеобразие модели давало художнику возможность обыграть выразительный контраст: очень схожий, достоверный — "как живой" — облик поэта и мертвенность его лица, напоминающего маску. Мотив маски, столь популярный в живописи мирискусников, стал "внутренней" принадлежностью портретного жанра. Блок словно навеки наделен маской и никогда с ней не расстанется, как бы он этого ни хотел. Вместе с тем маска является и принадлежностью самого Сомова. В этом смысле многие его портреты автопортретны. Сомов острее, чем другие мирискусники, чувствует конфликты жизни; покрывая их оболочкой галантного жанра или парадного портрета, он тем не менее не может скрыть горькой гримасы. Из-под маски смотрит страдание, обездушенность становится признаком наличия души, хотя и больной, угасшей.

Позже — в 1910-е годы — Сомов продолжает работать в “галантном” жанре, чаще всего не прибавляя ничего существенно нового к тому, что было сделано раньше. По-прежнему его привлекают фейерверки, Арлекины, дамы, поцелуи. Лишь в некоторых работах, например в “Летнем утре” (1920), заметны стилевые перемены. Рисунок становится строже, фигуры объемней, появляется налет классицизма, который был популярен в кругу поздних мирискусников.

Существенное место в творчестве Сомова занимают в это время большие заказные портреты маслом. Это женские портреты — Носовой, Гиршман, Олив, Карповой. Они строги, немного холодны; в них есть налет отчуждения, но вместе с тем и неоспоримое мастерство, становящееся своеобразным культом и предметом специального устремления.

Лев Самойлович Бакст (1866—1924) не знал тех внутренних противоречий и колебаний, которые были свойственны Сомову и Бенуа. Зато он значительно дольше шел к своей системе художественного мышления. Хотя деятельность Бакста в театре началась в 1902 году, ее расцвет падает на 1910-е годы. Что касается живописи и графики, то в этой области художник долго не мог найти себя. Проучившись несколько лет в Академии (задолго до ее реформы в 1893 году), пройдя через увлечение академиками, испанским живописцем Мариано Фортунти, передвижниками, он наконец сблизился с организаторами кружка мирискусников и, как бы восприняв от них новые творческие задачи, начал более целенаправленные поиски. К 1900-м годам относятся портреты В.В.Розанова (1901), Л.П.Гриценко — тогда невесты художника (1903), С.П.Дягилева с няней (1906). Каждый из них по-своему интересен, особенно последний. Но в этих портретах нельзя распознать бакстовского стиля. Более мирискусническими кажутся графические портреты — Зинаиды Гиппиус (1906), Андрея Белого (1905), К.А.Сомова (1906). В них



Л.С.Бакст
Портрет З.Н.Гиппиус. 1906
Москва,
Третьяковская галерея

Бакст приближается к той отточенной графической манере, которая была характерна для Серова и Сомова.

Среди работ Бакста начала 1900-х годов наиболее экстравагантной (а это качество становится типичным для него в зрелые годы) оказалась картина “Ужин” (1902), не похожая на другие его произведения того времени, имеющие некоторые импрессионистические черты. В ней последовательно реализованы принципы стиля модерн. Бакст изобразил женщину за столом, на котором лежат апельсины. Голова и взгляд модели направлены на зрителя; фигура изогнута, черное платье и огромная шляпа, как аппликации, ложатся на светлый фон скатерти и стены. Выразительность линий и пятен торжествует над светло-теневой и живописной. Несмотря на существенную разницу творческих задач, эта композиция напоминает бо-

лее поздние листы с эскизами костюмов, где динамика и острота находят разрешение в энергичной гармонии.

В 1900-е годы Бакст начал увлекаться античностью, которая стала для него источником стилизации. Раньше всего эта тенденция проявилась в журнальной и книжной графике. Бакст взглянул на грекоримскую древность сквозь призму неоклассицизма. Он вводит в композиции античные колонны, пилястры, вазы, персонажей мифологии. Своей кульминации это тяготение к античности достигает в большой картине — декоративном панно “Древний ужас” (“Terror antiquus”) (1908). Окончанию работы над панно предшествовала поездка Бакста (вместе с Серовым) в Грецию. О картине писали Вячеслав Иванов и Максимилиан Волошин. Первый посвятил ей специальную статью*.

Бакст изобразил сцену гибели древней цивилизации под воздействием стихии. Сверкают молнии, рушатся прибрежные скалы, море готово поглотить древние храмы, великолепные статуи. На первом плане спиной к этой сцене изображена фигура архаической Афродиты, словно не замечающей катастрофы, не предвидящей своей гибели и продолжающей с застывшей на устах улыбкой взирать на прекрасный мир. Искусство и красо-

* Иванов В. “Древний ужас”: По поводу картины Л. Бакста “Terror antiquus” // По звездам. СПб., 1909.



Л.С.Бакст
Ужин. 1902
Санкт-Петербург,
Русский музей

Л.С.Бакст
Древний ужас. 1908
Санкт-Петербург,
Русский музей



та не подвластны стихии, они возвышаются над смертью, гибелью, разрушением — такова, видимо, идея Бакста. Расшифровывается она с трудом. Дело в том, что Бакст представил сцену отчужденной; сам он взирает на нее издалека, с безопасной позиции. Картина кажется вполне условной. Художник не сообщает образу активно выраженного отношения, не создает ощущения драматизма. Он выступает как спокойный, холодный свидетель. Это корректирует концепцию нетленности искусства и красоты.

В течение первого десятилетия XX века Бакст испробовал себя в самых различных областях художественного творчества. Художник как бы искал окончательного пристанища. Прежде чем он его нашел, ему пришлось испытать свои силы в различных видах оформительского и декоративного искусства. Бакст охотно писал большие панно для интерьеров, оформил некоторые помещения для выставки "Современное искусство", а для выставки русского искусства в Париже — выставочные залы в Осеннем салоне. Но постепенно главное его внимание переносилось на театр. Особенно блеснул он во время дягилевских сезонов в Париже. Это была высшая точка в развитии его таланта.

Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946) был немного младше главных организаторов "Мира искусства". Племянник Бенуа, он уже в молодые годы сблизился с будущими мирискусниками и принимал участие во всех их мероприятиях. В 1890-е годы Лансере учился в Париже в академиях Коларосси и Жюлиана, а вернувшись, стал активно работать как график и живописец. Он охотно и умело делал обложки, заставки, концовки к журналу "Мир искусства" и другим изданиям. В середине 1900-х годов его

деятельность была сосредоточена на политической графике, где он был едва ли не самым активным художником среди мирискусников.

Политическая сатира 1905 года явилась интересной страницей истории русского искусства начала XX века. В живописи революционная тема решалась прежде всего московскими живописцами, а в графике — петербургскими мастерами, в основном мирискусниками. Серов, Лансере, Добужинский, Кустодиев, Билибин, Кардовский активно участвовали в работе редакций журналов “Жупел” и “Адская почта”. Созданный по инициативе Горького и художника З.И.Гржебина журнал “Жупел” существовал недолго (вышло всего три номера), его сменила “Адская почта”. Мирискусники, проповедовавшие независимость искусства от политики, в годы революции изменили свою позицию. События 1905 года взволновали многих из них. Особенно возмутил художников расстрел безоружных демонстрантов. Одна из типичных для “Жупела” и “Адской почты” карикатур — “Тризна” Лансере (1906). Он изобразил офицеров, сидящих за столом и пьющих вино под пенью солдат. Это тризна после расправы.

Работа Лансере в области книжной графики имела определенную внутреннюю закономерность развития. Художник все более переходил от отдельных элементов книжного оформления к циклам иллюстраций, в которых страничные изображения сочетаются с “малыми” формами. В 1912–1915 годах художник сделал иллюстрации к “Хаджи-Мурату” Л.Н.Толстого, которые наряду с циклами рисунков Бенуа к “Медному всаднику” и “Пиковой даме” стали классическим образцом книжного творчества мирискусников. Эти высшие достижения “книжного синтеза”, как и “театрального синтеза” или монументальной живописи, относятся к 1910-м годам — к следующему этапу развития русского искусства.

Станковая живопись Лансере связана с одной темой — русским XVIII веком. В отличие от Бенуа или Сомова он в меньшей мере предается тем сложным чувствам, которые, переплетаясь, дают сцепление иронии и любования. Ирония у него перерастает в сатиру, любование — в восхище-



Е.Е.Лансере
Императрица
Елизавета Петровна
в Царском Селе. 1905
Москва,
Третьяковская галерея

ние. В известной картине "Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе" (1905) художник никак не скрывает всего комизма сцены торжественного выхода дородной, неловкой, надутой царицы, окруженной столь же смешными и жалкими в своей роли придворными. Образ Елизаветы наводит на мысль о том, что карикатура, к которой обращался Лансере в 1905–1906 годах, близка ему как вид творчества.

По-иному воспринимаются в живописи Лансере исторические виды, связанные, как правило, с петровским временем. Эти произведения овеяны романтикой. Картина "Петербург в XVIII веке. Здание Двенадцати коллегий" (1906) словно пронизана ветром: в ней передан дух раннего петровского Петербурга, где на необжитом пространстве, среди болота возносились каменные дома. Еще романтичнее картина "Корабли времен Петра I" (1911). Она более прямо выражает идею Петровской эпохи — времени борьбы, преодоления, победы. Разбушевавшейся водной стихии противостоят будто не подвластные ей "гордые" корабли.

Иногда Лансере обращался к современным ему пейзажам Петербурга, выбирая, однако, исторические памятники, старые здания. Такой тип петербургского пейзажа был очень популярен в кругах мирискусников. Он являлся как бы откликом на статьи Бенуа и других историков искусства о красоте старого Петербурга, о его классической архитектуре. Особенно много сделала для развития этого жанра Анна Петровна Остроумова-Лебедева (1871–1955), прославившаяся главным образом цветными гравюрами на дереве. Прежде чем обратиться к этой технике, художница училась у Репина, затем у известного русского гравера второй половины XIX века В.В.Матэ и в мастерской Уистлера в Париже, а на рубеже 1890–1900-х годов стала усиленно заниматься цветной ксилографией — старинной техникой, забытой в России. Интересно, что и в других странах Европы приблизительно в это же время началось возрождение цветной ксилографии, например в Германии в творчестве Беренса, Экмана, Орлика. В соответствии с той традицией, которая сложилась в России в XIX веке, сначала Остроумова-Лебедева занималась репродукционной ксилографией, хотя и творческой. Лишь потом она перешла к сочинению собственных композиций, как правило, пейзажных. Вскоре в центре внимания художницы оказались Петербург и его пригороды, и в течение всей своей жизни она не отступала от этой главной своей темы, несмотря на то что много ездила, работала в разных странах и привозила с собой богатые впечатления.

Гравюры с видами Петербурга, созданные в 1900–1910-е годы, можно расклассифицировать не только по технике (некоторые выполнены в технике черной гравюры, а некоторые в цветной, с нескольких досок), но и по тем задачам, которые Остроумова-Лебедева перед собой ставила. Иногда она выбирает в качестве мотива какой-нибудь уголок города, показывает лишь малую часть известного архитектурного памятника, который, как некая формула, возбуждает более широкие визуальные ассоциации. Но чаще художница создает ксилографии обобщающего свойства, выбирая для этого доски и листы большого размера. Перед нами разворачиваются площади Петербурга, набережные Невы или каналов. Иногда взгляд на архитектурный ансамбль брошен из-под колонны портика, сквозь решетку моста или ограды. Остроумова-Лебедева тонко чувствует характер петербургской архитектуры, особенности ансамблей города. В ее композициях господствуют горизонталь; четко прочерчены в них перспективные линии. Гравюрам присущи элементы классицистического стиля. Не случайно остроумовская манера так подошла петербургскому классицизму.

А.П.Остроумова-
Лебедева
Плеза сквозь колонны
Биржи. 1908
Литография



Творчество одного из интереснейших мирискусников Мстислава Валериановича Добужинского (1875–1957) имеет точки соприкосновения с творчеством всех рассмотренных выше мастеров, но одновременно он обладал совершенно особыми чертами, которые ставят его несколько особняком в ряду мирискусников. Он учился на рубеже 1890–1900-х годов в Мюнхене у Ашбэ и Холлоши — учителей, пользовавшихся большой популярностью среди русской художественной молодежи. Приехав после Мюнхена в Петербург, молодой художник быстро сблизился с мирискусниками, начал сотрудничать в журнале как график, брать заказы на оформление изданий, разного рода афиш и т.д. В графических работах Добужинского сразу же проявилась особенность его манеры: он любит напряженную линию — извивающуюся, изогнутую. Линия, характерная для стиля модерн, готова у него стать линией, свойственной языку экспрессионизма. В дальнейшем Добужинский достиг одной из высших точек в книжном искусстве начала XX века, создав ряд иллюстративных циклов (в частности, к «Белым ночам» Достоевского). То же можно сказать и о театрально-декоративной живописи, в которую этот художник внес свою ноту углубленного психологизма, в целом не присущего мирискуснической театральной декорации.

В середине 1900-х годов Добужинский наряду с другими мирискусниками стал активным сотрудником сатирических журналов. Наиболее известным его произведением, посвященным событиям революции 1905 года, стал графический лист «Октябрьская идиллия», опубликованный в первом номере «Жупела». Художник изобразил угол дома, на котором наклеен царский манифест, обещавший свободы, и тут же — следы разгрома демонстрации: пятно крови на стене, брошенные калоши, очки, кукла. Все эти детали свидетельствуют о том, что пострадали ни в чем не повинные люди.

Другой точкой соприкосновения Добужинского с остальными мирискусниками явилась историческая картина. Самыми известными работами художника в этом жанре были «Провинция 1830-х годов» (1907–1909) и



М.В.Добужинский
Человек в очках
Портрет К.А. Сюннерберга
1905-1906
Москва,
Третьяковская галерея

* Местонахождение последней неизвестно. Имеется эскиз 1910 года.

“Петр Великий в Голландии” (1911)*. Сюжеты, к которым обращается Добужинский, типично мирискуснические. Воссоздавая провинциальную идиллию, художник истолковывает ее иронично. Композиция полна забавными деталями: тут и свиньи, бегающие по улицам и трущиеся о столбы, и франты, сидящие в халатах на балконах деревянных домов, и разодетые барышни, идущие за покупками, и торговцы, встречающие их низкими поклонами. Добужинский не забывает и аляповатые провинциальные вывески у дверей трактиров, детские рисунки на фонарном столбе. В этих деталях, в фигурах мальчишек, играющих посреди улицы, чувствуются элементы примитивизма, которые вообще свойственны Добужинскому. Они проявлялись и в более ранних его вещах и указывают на то, что художник более близок другим направлениям в русской живописи, чем “Миру искусства”.

Главная тема, которая ставит Добужинского в особое положение среди художников его круга, — современный город. Одновременно она сближает мастера с поэтами-символистами — Блоком, Брюсовым и другими. Город Добужинского не блещет великолепием старой архитектуры, как у Остроумовой-Лебедевой; напротив, это город темных дворов-колодцев, многоэтажных доходных домов, тускло глядящих одинаковыми, невыразительными оконными проемами на унылые улицы. Высокие глухие стены, водосточные трубы, железные крыши с одинаковыми трубами, торчащими в небо, — вот мотивы, выбираемые Добужинским. Такими он видит Лондон или Амстердам, где его привлекают мосты и доки, в поисках таких же любимых мотивов отправляется в провинциальный Вильно, с которым связаны многие годы жизни художника. Даже в Неаполе он рисует дворцовые фасады словно вывернутых наизнанку домов с вывесками трат-

торий и афишами. Город у Добужинского перекосялся в странных гримасах. Не случайно художник использует словосочетание "гримасы города" в одном из своих названий.

Отмеченные черты нашли наиболее последовательное выражение в картинах "Человек в очках" (1905–1906) и "Окно парикмахерской" (1906). Первая из них является по существу портретом известного критика и поэта Константина Эрберга (Сюннерберга). Но стремясь придать образу более обобщенный смысл, художник не называет это произведение портретом и не связывает его с конкретным лицом. Это картина на тему: человек в современном городе. Человек в очках обращен спиной к окну. Он нервно сжима-

ет пальцами правой руки левый локоть (жест нестандартный, выражающий необычное состояние напряжения); глаза его почти не видны под овальными стеклами очков, точно вписывающихся в дуги бровей и подчеркивающих строение черепа; свет, льющийся с двух сторон, еще резче выявляет контуры черепной коробки. Словно на лицо легла маска смерти, мотив которой так любили обыгрывать мирискусники. За окном разворачивается городской пейзаж — задворки с деревянными складами, огородами, унылыми заборами, сараями, фабричными трубами, деревянными и каменными домами, видимыми со стороны дворовых фасадов. Дома неловко громоздятся друг на друга, оставляя впечатление уродливости. Но эту уродливость художник в известной мере эстетизирует. Ведь "человек в очках", равно как и сам Добужинский, не только боится этого города, но и не может существовать без него. Конфликт, напряженность в запечатленной ситуации выражены средствами живописи-графики. Линии в картине подчинены своеобразному "змеиному" ритму, который особенно остро выявлен в складках одежды и рисунке головы.

Еще более ощутимы экспрессионистические тенденции в "Окне парикмахерской". В этом небольшом произведении (всего 28,2x20,9), выполненном, как и "Человек

в очках", в смешанной графической технике, пожалуй, впервые в русском искусстве обнаруживают себя элементы примитивизма. Вывеска в окне парикмахерской оказывается здесь едва ли не главным объектом внимания, а мужчина, проходящий мимо витрины и фонаря, излучающего почти мистический свет, — лишь авторская ремарка, тот же человек в очках, тот же Добужинский. Личностный оттенок выявляется здесь достаточно определенно. Именно им продиктована экспрессия, ведущая художника к деформации фигур и предметов, к передаче ощущения призрачности мира. Трагический психологизм Добужинского вводит его в пределы экспрессионистической эстетики. Черты примитива здесь присутствуют тоже не случай-



М.В.Добужинский
Окно парикмахерской
1906
Москва,
Третьяковская галерея

но. Дело в том, что (как мы увидим ниже) в России экспрессионизм в живописи получал формы примитивизма. Симптоматично обращение к вывеске, которое станет столь популярным буквально через год, когда Ларионов начнет делать свои "Парикмахерские" и для ряда художников обращение к примитиву станет реальным фактом.

Во всех этих отношениях нельзя недооценить новаторскую роль Добужинского, который в пределах мирискуснических принципов вырабатывал новые пути живописи и графики. В дальнейшем он не остается глух к открытиям других русских художников. По-своему откликается Добужинский на появление кубизма, видоизменяя в 1910-е годы манеру рисунка, усиливая конструктивное начало.



Е.Д.Поленова
Сказка (Зверь). 1880-е
Музей-усадьба
"Абрамцево"

Рядом с "чистыми" мирискусниками должны быть названы те художники, которые, принадлежа тому же или предшествующему поколению, не были активными участниками объединения, но выставлялись на выставках "Мира искусства" и прямо или косвенно были с ним связаны. В таком положении оказались две художницы 80–90-х годов — Е. Д. Поленова (1850–1898) и М.В.Якунчикова (1870–1902).

Елена Поленова — младшая сестра известного живописца второй половины XIX века — была одной из активных участниц Абрамцевского кружка и много сделала для организации абрамцевских мастерских. По ее рисункам украшалась резная утварь, вместе с Е.Е.Мамонтовой она предпринимала экспедиции по окрестным селам и собирала произведения народного творчества. Что касается живописи и графики, то в этой области в течение немногих лет своей жизни Поленова проделала большой путь. Она начинала с реалистических пейзажей в духе передвижников, а завершила свое творчество стилизованными, хотя и живыми, иллюстрациями к сказкам в "неорусском стиле". Поленова стоит у истоков модерна в русском изобразительном искусстве.

Мария Якунчикова тоже была связана с Абрамцевским кружком, формировалась в его благотворной атмосфере, имела возможность учиться

у старших товарищей по живописному цеху — Серова и Коровина (последний, кстати, изобразил ее в картинах "В лодке" и "За чайным столом"). Но она не пошла по пути импрессионизма. Начав с натурных пейзажей Москвы, Берлина, предместий Парижа (в котором она провела большую часть своей короткой жизни, изредка наездами возвращаясь в Россию), Якунчикова все более последовательно обращалась к приемам стиля модерна, отказываясь от масляной техники, все чаще заменяя ее пастелью, акварелью, офортом или темперой. С середины 90-х годов художница отдавала предпочтение форме панно, выполненного на дереве выжиганием и раскраской. Эти произведения целиком относятся к "новому стилю".

Некоторые поздние офорты Якунчиковой — "Смерть и цветы" (1893–1895), "Страх" (1893–1895), "Непоправимое" (1893–1895), "Недос-



М.В.Якунчикова
Скамейка под каштаном.
Сад в Кламар. 1899
Панно. Выжигание
по дереву и роспись
Музей-усадьба
В.Д.Поленова

тижимое" (1890-е годы) — свидетельствуют о том, что ей не чужда была и символистская проблематика. Правда, ее символизм принимает в известной мере аллегорический характер, что идет в разрез с основной линией русского символизма. Таким образом, мы рассмотрели некоторые проблемы творчества мирискусников и можем подвести некоторые итоги. Являлось ли объединение "Мир искусства" подлинно новаторским, открывало ли оно путь вперед, и если да, то в какой мере? Существуют две крайности в решении этого вопроса. Одним кажется, что именно с "Мира искусства" начинается движение русской живописи к новым берегам. Другие, напротив, считают, что мирискусники в целом остались на старых позициях, лишь в деталях подновив систему передвижников, но сохранив ее "литературную" основу. Думается, этим крайним суждениям нельзя предаваться. К тому же неверно было бы оценивать мирискусническое движение лишь с точки зрения развития творческого метода. Оно было широким, общекультурным. В истории русской культуры в целом ему принадлежала значительная роль. Мирискусники

внесли универсализм в художническую деятельность; ими были выдвинуты на русской почве многие из тех вопросов, которые на Западе решались в рамках стиля модерн; они заострили проблему мастерства и художественного качества. Что же касается новаторской сущности их творческого метода, то его не следует переоценивать. Мирискусники не так уж далеко ушли от художников второй половины XIX века. При этом русские мастера модерна не были здесь особенно оригинальны: в западноевропейских школах модерн тоже многое воспринял от реализма середины века и в вопросах творческого метода далеко не во всем противопоставлял себя реализму. Мирискусники не приветствовали новые направления в искусстве — кубизм или неопримитивизм, относились с опаской ко всякому новаторству, переходившему через границы, установленные ими самими.

Необходимо вспомнить и еще об одном обстоятельстве. Почти никто из русских авангардистов не культивировал мирискуснический метод, не увлекался мирискуснической поэтикой. Почти все авангардисты, как мы уже говорили, проходили в ранние годы стадию импрессионизма, но не модерна.



“Союз русских художников” и “Мир искусства” в период господства новых направлений

После революции 1905–1907 годов художественная жизнь в России решительно переменилась. Остались позади многие тенденции, которые были характерны для 1890-х годов. События середины 1900-х прояснили важные особенности русской истории, развеяли многие иллюзии, установили новые точки отсчета и цели движения отечественной культуры. Новые тенденции начинают зарождаться с организации ряда выставок, из которых наиболее заметными были “Голубая роза” (1907), “Стефанос” (1907–1908), “Звено” (1908), салон “Золотого руна” (1908) и другие, следовавшие позднее. Об этих выставках и возникших на их основе объединениях, о мастерах, пришедших в художественную жизнь во второй половине 1900-х–1910-е годы, пойдет речь в следующих главах. А в настоящей главе рассматривается творчество художников, которые были связаны с традициями предшествующего этапа истории русской живописи. В основном эти мастера группировались в “Союзе русских художников” и “Мире искусства” — объединениях, которые на этом этапе уже не играли авангардной роли. Однако их деятельность также претерпевала изменения в связи с переменами, происходившими в искусстве, и таким образом не стояла в стороне от общего движения русской живописи конца XIX — начала XX столетия.

Вернемся к началу XX века, отмеченному в России взлетом импрессионизма. В его развитии весьма существенную роль пришлось сыграть Константину Коровину. Как уже говорилось выше, этот художник выразил не только своеобразие своего таланта, но и общие характерные особенности русского импрессионизма. Многие живописцы воспользовались достижениями Коровина и решительно пошли по проложенному им пути, разумеется, внося при этом в изобразительное искусство свои особые черты.

К числу таких мастеров относится Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960). Ученик И.Е.Репина по Петербургской Академии художеств и профессора Ашбэ по его мюнхенской мастерской, он пришел к своим высшим достижениям в середине 1900-х годов, когда к усвоенному в Петербурге и Мюнхене, к увиденному в Париже прибавил черты, восходящие к пейзажным традициям XIX века. В молодые годы Грабарь побывал в разных странах и городах, был в курсе последних событий европейского искусства. Он уже в 1890-е годы начал выступать как критик, публикуя статьи в популярном журнале “Нива”, затем сблизился с мирискусниками, став одним из главных критиков нового журнала. В более поздние годы к профессии художника и критика он прибавил профессию историка искусства. В этой области его главным начинанием было издание “Истории русского искусства”, которое он предпринял в 1910 году, но не сумел довести до конца из-за начала мировой войны. Объяснить творчество Грабаря, исходя из пройденной им школы, из близости к “Миру искусства”, довольно трудно. Его живопись в большей мере связана с традициями московской



И.Э.Габарь
Мартовский снег. 1904
Москва,
Третьяковская галерея

*Габарь И. Моя жизнь: Авто-
монография. М.: Л., 1937. С. 201.

ский снег" придан этюдный характер: первый план (две трети холста) занят только изображением снежной поверхности; движение выводит глаз зрителя за пределы картины: баба с ведром и коромыслом, идущая по тропинке в переплавленном солнечными лучами снегу, через мгновение скроется, оставив лишь белую равнину, "вырезанную" прямоугольным вертикальным форматом.

Для "Февральской лазури" художник нашел мотив в самой природе во время прогулки в лесу. Заглядевшись на одну из берез, он уронил палку, а когда наклонился, чтобы поднять ее, случайно вскинул глаза наверх. "Когда я взглянул на верхушку березы снизу, с поверхности снега, — писал Габарь, — я обомлел от открывшегося передо мной зрелища фантастической красоты: какие-то перезвоны и перекликанья всех цветов радуги, объединенные голубой эмалью неба"*.

Свою главную задачу художник усматривал в том, чтобы донести до зрителя самые первые впечатления от увиденного. Этот чисто импрессионистический импульс был подкреплен традицией русского снежного пейзажа, чаще всего посвященного ранней весне. За "Февральской лазурью" незримо стоят "Март" Левитана, "Грачи прилетели" Саврасова.

Когда Габарь обратился к натюрморту, поначалу он полностью применил и к этому жанру все свойства импрессионистического метода. В его натюрмортных композициях большую роль играет пространство — либо интерьерное, либо пейзажное. В "Хризантемах" оно сопряжено с пространством окружающего мира: свет, проникая через окна в помеще-

школы. Причем это традиции не только Коровина, но и более глубокие, выражением которых было творчество Левитана, Саврасова, лирический пейзаж XIX века. Интересно, что Габарь нашел себя именно тогда, когда вернулся в Россию и обратился к родной природе. Одна за другой возникли в это время его лучшие пейзажи — "Луч солнца" (1901), "Сентябрьский снег" (1903), "Грачиные гнезда" (1904), "Февральская лазурь" (1904), "Мартовский снег" (1904). Затем художника привлек натюрморт — и появились "Хризантемы" (1905), "Неприбранный стол" (1907). 1900-е годы были для Габаря временем творческого расцвета.

Габарь использует весь опыт европейского импрессионизма и в какой-то мере — неоимпрессионизма. Художник активизирует фактуру, делая ее шероховатой, оставляя следы кисти — удары, мазки, густые нашлепки. Картинная поверхность от этого "вибрирует", усиливая ощущение непосредственности передачи окружающего мира. В таких вещах, как "Февральская лазурь" или "Хризантемы", художник кладет на поверхность мазки чистого цвета, которые, смешиваясь в глазах зрителя, дают единство тона. Картина "Мартов-

ние, охватывает на своем пути и куски пространства, и предметы, которые еще не отчленились в самостоятельные "натюрмортные" объекты. Но постепенно натюрмортный жанр претерпевает изменения. Уже "Неприбранный стол", несмотря на само название, свидетельствует о стремлении художника внести в натюрморт элементы организации, известной конструктивности. Еще более это стремление проявляет себя в "Голубой скатерти" (1907), в "Грушах на синей скатерти" (1915), где художник сосредоточивает внимание на предметах первого плана и не дает "выходов" в глубину; сами же предметы — груши, чашка, чайник — трактуются объемно, весомо, материально. Грабарь словно чувствует, что импрессионизм на исходе, что он неминуемо должен уступить место новым тенденциям, и сам начинает вытеснять его как бы "изнутри". Правда, самому художнику это не предвещало в дальнейшем больших успехов, ибо Грабарь по своей творческой натуре был ближе импрессионизму, чем постимпрессионистическим течениям. Больше того, можно сказать, что вместе с Коровиным он представлял довольно ортодоксальный импрессионизм, не так часто встречавшийся в русской живописи. Кроме них и ряда мастеров, которые прошли импрессионизм как стадию своего движения, к числу "ортодоксов" мы можем причислить лишь двух — Н.В.Мещерина и Н.А.Тархова. (Первый не оставил заметного следа и до сего-



И.Э.Грабарь
Неприбранный стол. 1907
Москва,
Третьяковская галерея



К.Ф.Юон
Троицкая лавра зимой
1910
Санкт-Петербург,
Русский музей

дняшнего дня остается малоизвестным. Второй большую часть жизни провел в Париже.) Остальные культивировали импрессионизм с гораздо большими поправками, чем "ортодоксы". Но в какой-то мере эти поправки были заложены самими Коровиным и Грабарем, которые своей повышенной цветностью, красочной звучностью утверждали особенности русского варианта импрессионизма.

Весьма органично в эту линию развития вошел Константин Федорович Юон (1875–1958) — истинный представитель московской живописной школы. В самом конце прошлого века он окончил Московское училище, а потом остался в нем на некоторое время в мастерской Серова. Но в отличие от своего учителя Юон навсегда сохранил привязанность к импрессионизму, хотя и внес в него поправки, свидетельствовавшие об интересе художника к декоративной системе живописи. Можно заметить, как этот интерес нарастает по мере развития творчества художника. При этом сюжетно-тематические привязанности Юона остаются прежними. Он любит провинциальный русский пейзаж и часто выбирает в качестве своего предмета Троице-Сергиев Посад, Ростов Великий, Углич, Торжок, другие старые русские города. В этих случаях в пейзажные композиции обязательно входят монастырские стены, церкви, башни. А рядом с ними — люди в нарядных платьях, собравшиеся в весенний праздничный день у церкви, сани, тянущиеся вереницей к лавре, деревянные дома, где живет посадский люд, серые заборы с высокими воротами, сараи, на фоне которых особенно ярко сверкают красно-белые каменные постройки XVI–XVII века.

Ранние картины Юона — например, "Праздничный день" (1903) — еще мягки по живописи, в них как бы смазаны силуэты фигур и зданий. Но уже в работах "Весенний солнечный день. Сергиев Посад" (1910), "В

Сергиевом Посаде" (1911) декоративный характер импрессионизма усиливается: контуры становятся четкими, цветные плоскости расширяют свои границы; нередко Юон обращается к красочному контрасту. Еще более показательна в этом отношении картина 1915 года "Мартовское солнце". Она может дополнить тот ряд русских снежных пейзажей, в который мы уже включили "Февральскую лазурь" Грабаря, "Март" Левитана и "Грачи прилетели" Саврасова. Поэтому пейзаж "Мартовское солнце" столь типичен для живописи "Союза русских художников". Ведь "союзники" представляются нам теми же передвижниками, лишь обновившими с помощью импрессионистических приемов живописную систему. В "Мартовском солнце" мы находим многие из элементов пейзажа, которые мы могли встретить и у передвижников: обыкновенная сельская улица с де-

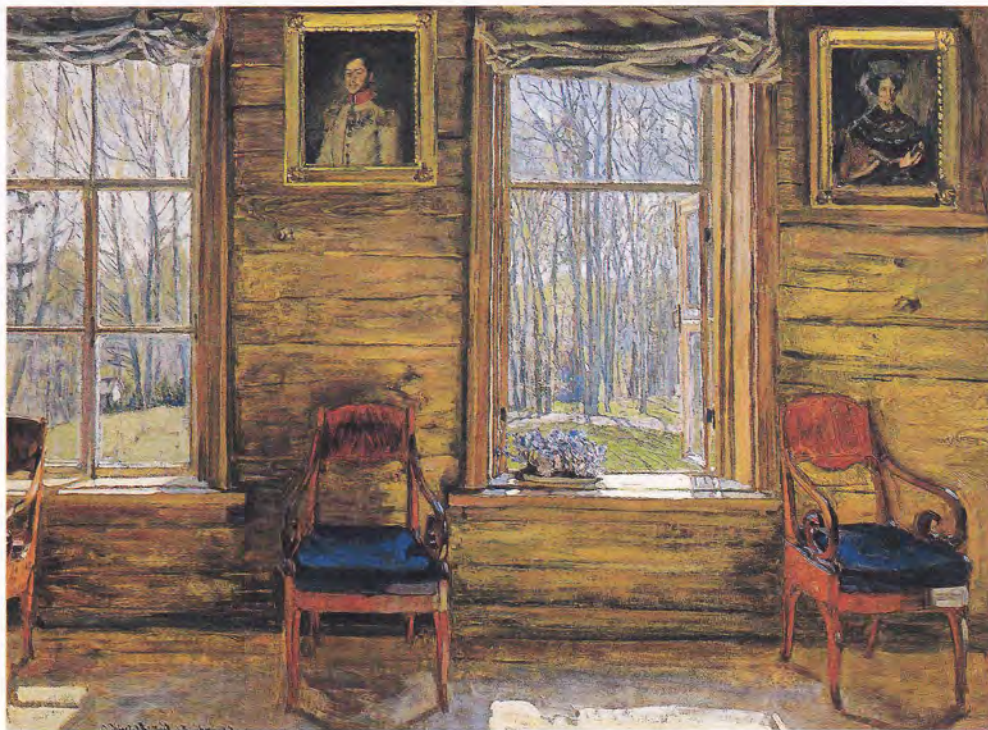


К.Ф.Юон
Мартовское солнце. 1915
Москва,
Третьяковская галерея

ревянными домами, которые выходят трехконными фасадами на красную линию и прячут сараи и крытые дворы в глубине; голые березы и тополя, четко обозначенные своими стволами на фоне звонко-голубого неба; тропинки, протоптанные в снегу; лошади с мальчишками-седоками; собака, плетущаяся вслед за жеребенком, и многие другие, казалось бы, ничем не приметные детали. Но сама живопись уже не сопоставима с передвижнической. Правда, в отличие от мирискусников, "союзники" — и в том числе Юон — сохраняют масляную технику и лишь в отдельных случаях обращаются к темпера или гуаши. Но понимание цвета становится совершенно иным: краски в картине Юона — чистые, звонкие, насыщенные солнцем, весь холст словно наполнен воздухом. "Союзники" отличаются от передвижников и композиционными методами. В соответствии с отстоявшейся композиционной системой импрессионизма разработанный в "Мартовском солнце" мотив построен на эффекте движения, переданного не только и не столько бегом лошадей, сколько самим диагональным построением сцены, перспективным контрастом крупных пред-

метов первого плана и мелких — дальнего, соотношением высокого неба и довольно узкой полосы земли.

Рядом с Юоном должны быть названы С.Ю.Жуковский (1873—1944), С.А.Виноградов (1869—1938), П.И.Петровичев (1874—1947) и Л.В.Туржанский (1875—1945). Все они выходцы из Московского училища, учившиеся там у Поленова, Левитана, Коровина или Серова. В 1900—1910-е годы любимыми мотивами этих художников были старые усадьбы, окруженные природой, интерьеры старинных домов, наполненные светом, льющим через большие окна, древняя архитектура, сельские сцены, лошадки, пасущиеся на жнивье, птицы, летящие гуськом по серому небу, заснеженные равнины. Все эти образы в основе своей имеют лирическое переживание природы, передают настроение человека. “Союз-



С.Ю.Жуковский
Радостный май. 1912
Москва,
Третьяковская галерея

ники”, как и их предшественники в области лирического пейзажа, тяготеют к переменным состояниям природы: они любят весну и осень, избегают яркости лета. Часто их картины близки к этюдному строю. В этом “союзники” неуклонно следуют родоначальнику русского импрессионизма Константину Коровину. В большинстве своем они восприняли и закономерности эволюции, свойственные коровинскому творчеству. Живопись их шла ко все большей широте, размашистости и свободе. Правда, далеко не все из последователей Коровина достигали такой же, как у него, звучности цветового строя.

В выставках “Союза русских художников” участвовали довольно заметные пейзажисты В.В.Переплетчиков, Н.В.Досекин, М.Х.Аладжалов, В.К.Бялыницкий-Бируля, К.К.Первухин; близок им был, хотя и не входил в “Союз”, В.Н.Бакшеев.

Совершенно особую тенденцию в “союзнической” живописи представлял А.М.Васнецов (1856—1933) — мастер более старшего поколения,



А.М.Васнецов

На крестце в Китай-городе
XVII век. 1902
Москва,
Исторический музей

вошедший в художественную жизнь еще в 80-е годы. Начав как пейзажист традиционно-лирического плана, не отличавшийся принципиально от других пейзажистов-передвижников, он обрел на рубеже столетий свою тему, почти с археологической точностью воссоздавая на полотнах средневековую Москву.

Рядом с названными членами "Союза" продолжали работать и другие мастера старшего поколения, сформировавшиеся в 90-е годы: Архипов, Степанов, Сергей Коровин, Касаткин (остававшийся членом Товарищества передвижников). Они, как правило, сохраняли прежние принципы и мало менялись. Исключение составляет Архипов, который в 1910-е годы стал

писать не только размахисто и широко, но и ярко. Не осталась незамеченной современниками написанная им серия рязанских "девушек" и "баб", одетых в яркие красные платья. В картине "Гости" (1914) он собрал несколько таких фигур в интерьере избы. Хотя лица и позы женщин спокойны, невольно вспоминается "Вихрь" Малявина, без которого эти поздние работы Архипова вряд ли могли появиться.

К этому же поколению художников принадлежал и Сергей Васильевич Малютин (1859—1937), еще в 1880-е годы учившийся в Московском училище и преподававший там с начала века вплоть до Октябрьской революции. Малютин старше многих других "союзников", и его путь отмечен разными стилевыми тенденциями на различных этапах творческого развития. В 80-е годы для него было характерно стремление к пленэру, к жанру-пейзажу, тогда только что родившемуся в "Московском дворике" Поленова. В конце 90-х годов Малютин одним из первых обратился к претворению национальных традиций в формы стиля модерн, избрав для этого жанр иллюстрации (к сказкам А.С.Пушкина). Вскоре он оказался в Талашкине у княгини Тенишевой в качестве руководителя всех архитектурных и художественно-прикладных работ. Здесь проявилась богатейшая фантазия Малютина, создававшего проекты сказочных теремов, причудливые эскизы мебели, разного рода изделия из дерева и так далее. Он был одним из первых мастеров, преодолевших принципы эклектики второй половины XIX века и связавших традиции древнерусского и народного русского искусства с новыми стилевыми исканиями модерна. На этом пути художник получил признание со стороны мирискусников. А.Бенуа писал, что это "большой непосредственный поэт, почти гениальный фантаст"*, "поэт, упивающийся странными, загадочными формами, ведающий таинственную природу вещей, относящийся ко всему как к живому"**. В этих отзывах критика подмечена принадлежность художника к новому стилю, в задачу которого входила мифологизация архитектурного пространства, уподобление форм и линий элементам живой природы. В переосмыслении национальной традиции Малютин был хотя и не первым, но наиболее последовательным.

В первые полтора десятилетия XX века станковая живопись Малютина была сосредоточена на двух жанрах — бытовом и портретном, в каждом из которых у художника были свои стилевые искания. В "Сельской яр-

* Бенуа А. История живописи в XIX веке: Русская живопись. СПб., 1901. С. 258.

** Бенуа А. Художественные письма. Выставка "Союза" // Речь. 1911. 25 февр.



С.В.Малютин
Пирושка. 1910
Москва,
Третьяковская галерея

марке" (1907), а еще больше в "Пирושке" (1910) появляются элементы гротеска, даже экспрессионизма. Сюжет "Пирюшки" соответствует последнему. Пьяные мужчина и женщина, пляшущие под гармошку, перекошенные лица "зрителей", бутылка с водкой и наполненные стаканы, стоящие на столе, обязательный "участник" пирюшки — самовар, причудливо красные пятна фигур и голов, словно знаменующие высшую точку накала этого пьяного угара, — все здесь свидетельствует о намеренном стремлении художника к гротескно-экспрессионистическому живописному языку. Малютин воспринимает опыт уже появившегося примитивизма. Правда, его образы окрашены не любовной иронией, характерной для произведений Ларионова, а ужасом и отчаянием. Интересно, однако, что черты экспрессионистического неопримитивизма проникли в творчество этого мастера, казалось бы, далекого от данного направления.

Для малютинского портрета характерны другие тенденции. Здесь художник скорее сближается со стилем модерн, хотя и сохраняет при этом традиции реалистического портретизма XIX столетия. Чаще всего он рисует большие портреты пастелью на крупноформатных листах картона или бумаги, наклеенных на холст или ткань. Художник дает поколенное изображение стоящей или сидящей фигуры, выбирая нередко точку зрения снизу, максимально сближает по тону темное пятно костюма с картинной поверхностью и точно вырисовывает лицо и руки. Таковы его портреты М.В.Нестерова (1913), К.Ф.Юона (1914), И.С.Острохова (1915).

Другой художник, долгое время преподававший в Московском училище, Л.О.Пастернак, продолжал, как и Малютин, хранить традиции реалистического портрета и развивать выработанную им еще в 90-е годы манеру изображения предмета или фигуры размытым, смазанным контуром, контрастами света и тени, сближая живопись с рисунком и, как и прежде, часто работая пастелью или углем. В технике масляной живописи (которая, правда, у Пастернака напоминает пастель или темпера) он выполнил групповой портрет своих детей ("Поздравление", 1914), среди

которых и поэт Борис Пастернак. Групповые портреты Пастернак строит так, что в них, как правило, угадывается какое-то действие, завязка которого — вне изображенного пространства. В портрете членов Совета училища, упоминавшемся в первой главе этой книги, персонажи смотрят за пределы картины, в сторону, где что-то происходит. В "Поздравлении" Борис Пастернак обращается со стихами (или адресом) к своему отцу, которого нет на портрете. Этим приемом констатируется включение сцены в более обширное пространство, лишь частью которого является изображенное. Своеобразный пленэризм Пастернака таким образом подкрепляется ассоциативно.

Как мы уже говорили, большинство коренных и типичных членов "Союза русских художников" было связано с московской школой живопи-



А.А.Рылов
Зеленый шум. 1904
Первоначальный
вариант картины
Москва,
Третьяковская галерея

си. Они были либо выходцами из Московского училища, либо преподавали в нем. Исключение составляют Рылов и Малявин — оба выходцы из Петербургской Академии художеств. Аркадий Александрович Рылов (1870—1939) учился в 90-е годы в мастерской известного пейзажиста А.И.Куинджи, который прививал ученикам особый метод работы, характерный для него самого. В своих воспоминаниях Рылов приводит наставления учителя: "Этюды надо писать с таким вниманием, чтобы потом все осталось в памяти. Картину следует писать "от себя", не связывая свободное творчество с этюдами, писать наизусть, на основании знаний, приобретенных в этюде"* . Всех учеников Куинджи отличает стремление к "сочиненной" картине. Но они в разной мере пользуются реальной натурой — Рылов больше, а другие, например Рерих и Богаевский, меньше. Здесь-то и пролегает грань между "Союзом русских художников" и "Миром искусства". Компонуя свои пейзажи, Рылов сохраняет в них впечатление доподлинности, натурности. Но при этом он достаточно активно строит пейзаж, меняет натуру. Достаточно сравнить первоначальный вариант картины "Зеленый шум" с окончательным вариантом (1904), чтобы убедиться в этом. Мастер как бы устра-

* Рылов А. Воспоминания. Л., 1960. С. 50.

няет элементы случайности в композиции — выравнивает линию обрыва берега, делая ее параллельной горизонту, более симметрично располагает деревья, оставляя в центре между ними разрыв, позволяющий глазу освоить всю глубину пространства. Та главная идея пейзажа, к которой, по мнению Куинджи, художник должен идти целенаправленно и последовательно, соединяется у Рылова с живой передачей деталей, с непосредственностью натурального переживания.

"Зеленый шум" снискал успех на русской выставке 1906 года в Париже; Рылов был избран членом Осеннего салона, хотя в дальнейшем и не воспользовался правами этого членства, дававшими возможность выставлаться в салоне без жюри. Как и другие члены "Союза русских художников", он не проявлял особого внимания к западноевропейской живописи, больше интересуясь финской и скандинавской. При этом он сохранял привязанность к традициям русского пейзажа и предпочитал поездки на Север, где тайга, заросшие лесом озера, тронутые рябью от ветра реки давали ему богатый материал для композиционного пейзажа, проникнутого романтическим настроением.

По-другому разворачивался талант Филиппа Андреевича Малявина (1869–1940). В детстве Малявин отправился учиться иконописи в Афонский монастырь и задержался там на многие годы. Его вывез оттуда пораженный талантом юноши скульптор В.А.Беклемишев и определил в Академию, где Малявин учился у Репина. В 90-е годы репинская мастерская, собравшая таких талантливых мастеров, как Грабарь, Сомов, Остроумова-Лебедева, оказалась благоприятной почвой для развития одаренного Малявина. Врожденная живописная смелость и подвижность кисти — исходные качества молодого художника — смогли расцвести в условиях общего интереса мастерской к широкой свободной живописи. В Академии на картины Малявина приходили смотреть, как на какое-то чудо. Художник очень быстро развивался. Еще в Академии он написал серию портретов — Сомова (1895), Грабаря (1895), сестры ("За книгой", 1895), Остроумовой-Лебедевой (1896), матери (1898). Все эти произведения — большие вертикальные холсты (от полутора до двух метров). Скомпоновав их решительно, смело и эффектно, передав характерные позы моделей, точно зафиксировав черты лица, художник создал довольно убедительные портретные образы.

Но грядущие успехи ожидали Малявина не в области портрета. Центральным его произведением стал вскоре знаменитый "Вихрь" (1906), к которому художник шел еще с середины 90-х годов. Звучный контраст красного и зеленого в картине 1895 года "Крестьянская девушка с чулком", несмотря на статичность модели и на следы пленэрзма, уже предвещает будущего Малявина. В другом произведении того же времени — "Крестьянка, закрывающая свиткой рот" (1894) — словно назревает взрыв. Пока все неподвижно: взгляд застыл, губы прикрыты платком, фигура симметрично располагается в пределах холста. Но эта симметрия, этот покой должны разрушиться. Разумеется, об этом можно догадаться, лишь зная последующее развитие художника — к картине "Вихрь".

В конце 1890-х годов Малявин начал работать над программным полотном, которое позже получило название "Смех". В академическом совете она вызвала недоумение, и звание художника было присуждено Малявину не за нее, а за портреты. В 1900 году картина попала на Всемирную выставку в Париж, где получила золотую медаль, затем оказалась на выставке в Венеции и осталась в Венецианском музее современ-

ного искусства. Как видим, ей была уготована счастливая судьба. В "Смехе" родился истинный Малявин. В стоящих перед зрителем и смеющихся крестьянских девушках и женщинах ощущается что-то вызывающее. Они смеются, машут руками, даже готовы как будто что-то кинуть в вас; их красные платья ярко горят на фоне зеленого луга. В самом сюжете "Смеха" было нечто новое: жанровое начало почти исчезло, ибо действие в картине не мотивировано. При этом написана она чрезвычайно энергично и темпераментно.

В "Смехе" все словно уже было готово для "Вихря". Однако между 1899 и 1906 годами создаются несколько промежуточных произведений: "Три бабы" (1902), "Баба в желтом" (1902), "Девка" (1903), "Крестьянки" (1904). В них специально разрабатываются мотивы поднятых квер-



И.А.Малявин
Вихрь. 1906
Москва,
Третьяковская галерея

ху рук, поднесенного ко рту платка или руки, развевающегося платья и платка. Смех становится более дерзким, а иногда и исчезает, чтобы превратиться в угрозу. Один из видных критиков того времени Сергей Глаголь писал, что в "Бабах" Малявина "чудится всегда невольная и смутная разгадка чего-то особого в самом русском духе. Какой-то отблеск пожаров, "красный петух" и запах крови, залившей русскую народную историю, вопли кликуш, опаживание деревень, мелькание дрекольева бабьего бунта и т.п."*

В "Вихре", как и в "Смехе", нет ни события, ни мотивировки действия. Набежавший вихрь взметнул юбки и надул рукава у баб и девок, смеющихся, улыбающихся или стоящих перед зрителем с серьезными лицами. Так обычно истолковывается сюжет картины. Но относится ли название "Вихрь" только к набежавшему ветру? Намеревался ли сам художник каким-то образом объяснить происходящее или просто представил нам пять своих героинь в том состоянии, которое наиболее полно выражало его идею? Последняя версия более вероятна. Пространство, в котором размещены фигуры, мы почти не воспринимаем; они целиком заслоняют всю

* Глаголь С. Художественные выставки в Петербурге // Зори. 1906. 4 марта. С. 8.

картинную поверхность, оставляя лишь по углам зеленые полосы, которые в нашем сознании не ассоциируются с травой или почвой, а кажутся такими же цветовыми пятнами, какими являются платья, юбки, платки. Фигуры не моделированы светотенью и поэтому не кажутся объемными; они распластаны по поверхности, входят в резкий контраст с моделированными лицами, обретающими объем и пластику. Этот контраст заставляет вспомнить живопись модерна, и в частности известного австрийского живописца Густава Климта, хотя в остальном энергичная, темпераментная, безудержная живопись Малявина от модерна отдалается. Она приближается к экспрессионизму, но не делает того последнего решительного шага, который позволил бы причислить ее к этому направлению. Мы видели внутреннее нарастание экспрессионизма у мирикусника Добужинского и у типичного "союзника" Малютина, теперь видим его у такого "промежуточного" художника, как Малявин. Естественно, что стилевого единства эти тяготения еще не дают.

В "Вихре" Малявин достиг высшей точки, но на ней он и остановился. Весь дальнейший его путь не принес ничего нового. Правда, эта точка довольно далеко отстоит от традиционной живописи "Союза русских художников". Вспомним, что Малявин одновременно состоял и в "Мире искусства". Некоторое сходство Малявина с поздними мирикусниками можно обнаружить, но не в стиле, не в живописной манере, а в стремлении утвердить некие исконные национальные качества своих героев и своей живописи. Это стремление мы замечаем и у Кустодиева, и у Рериха, и у Билибина, хотя все они по живописно-графическому языку не похожи друг на друга. Поздних мирикусников сходство манеры уже не объединяет. Их единство связано с другими категориями, и прежде всего с умением проникнуться духом той или иной исторической эпохи, вжиться в нее, сплавить с ней современные представления и чувства.

Многие, прежде незыблемые для мирикусников, принципы во второй половине 1900-х годов меняются. В первую очередь это касается индивидуализма, на который некоторые идеологи "Мира искусства" открывают гонение. И первым здесь стал Александр Бенуа. В 1906 году он опубликовал во втором номере нового художественного журнала "Золотое руно" статью "Художественные ереси", за которой последовали статьи Вяч.Иванова, А.Шервашидзе, М.Волошина, Д.Философова*. Вполне понятно, почему именно "Золотое руно", журнал, ставший вскоре органом художников "Голубой розы", выдвинул эту проблематику. Связанные с ним художники открывали новую страницу в истории искусства: их тянуло к древнему, нецивилизованному миру, знавшему прежде всего норму, а не личностное начало; они познавали прелесть примитива, основанного на коллективном творчестве и общем разуме; их все более интересовала возможность творить новый миф. И хотя такие устремления были в известной мере прихотью именно индивидуализма, новая программа отрицала индивидуализм как таковой.

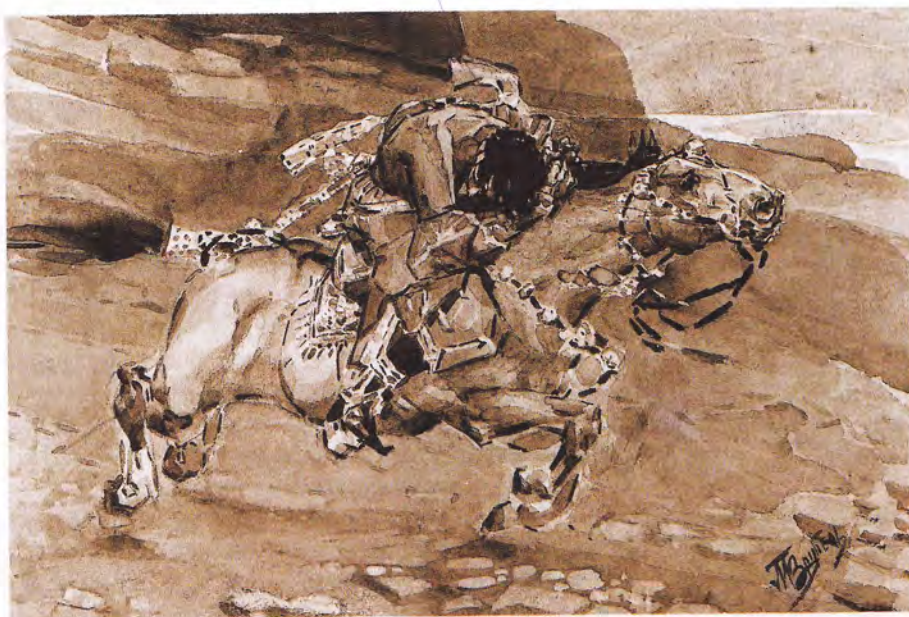
Но интересно то, что эту борьбу открыл не кто-либо иной из представителей нового направления, а мирикусник Бенуа. Он объявил индивидуализм абсурдом, призвал к государственному служению средствами искусства, к спасению человечества красотой. Последний тезис соответствует идее, которая была ведущей в раннем "Мире искусства". Но средства постижения красоты теперь предлагались иные. Бенуа призывает к традиционности. В эти годы он много пишет об Академии, которую, по его мнению, необходимо перестроить, дав ей новую жизнь и подчинив ее новым интересам.

* Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия // Золотое руно. 1906. № 4-6; Шервашидзе А. Индивидуальность и традиция // Золотое руно. 1906. № 6; Волошин М. Индивидуализм и искусство // Золотое руно. 1906. № 10; Философов Д. Мистический анархизм // Золотое руно. 1906. № 10. Эти же проблемы затрагивались и в ряде других статей.

М.А.Врубель

Скачущий всадник
1890-1891

Иллюстрация к поэме
М.Ю.Лермонтова "Демон"
Москва,
Третьяковская галерея



Все эти мысли в известной мере совпадали с идеями символистов того времени, особенно Вяч. Иванова, который, провозглашая концепцию соборного искусства, писал: "Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних "оргий" и "мистерий"*. И в другом месте: "Живопись хочет фрески, зодчество — народного сборища, музыка — хора и драмы, драма — музыки; театр — слить в одно "действие" всю стекшуюся на празднество веселия соборного толпу"*.

Эти цитаты свидетельствуют не только о тяготении к соборности, но и об искании синтеза, слияния искусств. Такие искания типичны для стиля модерн во всех его национальных вариантах. В России синтетические тенденции развернулись в основном в "малых формах" — в книжном и театральном искусстве, меньше — в архитектуре, живописи и скульптуре. Однако в 1910-е годы мирискусники пробовали силы в монументальной живописи — Серов делал эскизы росписей для дома Носовых, Лансере — для дома Тарасова; были приготовлены эскизы росписей для Казанского вокзала в Москве, строившегося архитектором Щусевым (в их создании участвовали мирискусники Бенуа, Лансере, Кустодиев, Серебрякова); занимался монументальной живописью Рерих. Почти все опыты упомянутых художников в области монументальной живописи приходится на вторую половину 1900-х—1910-е годы.

Напомним, что искусство книги в 1890-е годы только предчувствовало свой расцвет. Врубель в иллюстрациях к "Демону", Пастернак в рисунках к "Воскресению", Поленова в картинках к русским сказкам утвердили предпосылки для рождения мирискуснической книги. Если Врубель лишь предвидел возможность создания целостной книги и как бы готовил для нее плоскость листа с помощью композиционных и ритмических средств, то Поленова уже оформляла книгу целиком, от обложки и до иллюстраций (большинство этих изданий появилось уже после смерти художницы, в начале XX столетия), намечая прямую линию к Билибину. Но это были лишь подходы к расцвету иллюстрированной книги в первые де-

* Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 206, 244.



А.Н.Бенуа

Вариант фронтисписа
к поэме А.С.Пушкина
"Медный всадник". 1905
Санкт-Петербург,
Всероссийский музей
А.С.Пушкина

рипетии действия, выявить узловые моменты, дать почувствовать сложную динамику сюжета.

Адекватность прочтения поэмы не исключала самостоятельной позиции художника. "Мирискусничество" Бенуа сказывается в известной театрализации. Этой чертой отмечен и другой цикл Бенуа — "Пиковая дама" (опубл. в 1917 году). Дорогое издание снабжено рисунками в тексте (с подцветкой в два-три тона), цветными страничными вклейками, маленькими вклейками, сопровождающими эпиграфы. Каждая глава имеет свой "набор" всех этих элементов. Трагическое начало, выявленное в линии Германа, Лизы и графини, не мешает художнику пользоваться и ироническими приемами. Книга полна остроумных находок. Однако в целом ее многоцветье воспринимается как анахронизм на фоне уже появившихся образцов книжного творчества мастеров следующего поколения.

К.А.Сомов тоже обращался к книжному искусству, но реже. Большой успех имела его "Книга маркизы" (1907), составленная из текстов XVIII века и проиллюстрированная художником в двух вариантах — относительно пристойном и эротическом. Это не были иллюстрации в полном смысле слова. Сомов скорее переносил в книжную графику образы своих картин, создававшихся в это же время, и дополнял их эротическими мотивами и деталями. За циклы иллюстраций, подобные тем, которые делали Бенуа, Лансере или Добужинский, он иногда брался, но редко добивался удачи (в 1899 году им проиллюстрирован "Граф Нулин" Пушкина, в 1901 году начат, но не закончен цикл рисунков к "Портрету" Гоголя). Оформительской книжной графике Сомова сопутствовал успех. В частности, это касается обложки альманаха "Северные цветы" (эскиз

сятилетия нашего века, а подлинное начало ему положили Бенуа, Кардовский, Билибин.

Бенуа выступил на страницах "Мира искусства" с первым вариантом иллюстраций к "Медному всаднику" Пушкина в 1904 году. Эта серия пополнялась и корректировалась вплоть до отдельного издания 1922 года. В 1904 году она была еще книгой в журнале, но уже готовой для того, чтобы стать самостоятельной. Художник с удивительным проникновением прочел великую поэму, тонко подметил в ней скрещение нескольких тем и сумел соединить их в своем цикле. Он раскрыл трагедию героя на фоне величия Петербурга, слил малое и великое, воспользовался мотивами бреда Евгения, чтобы зримо явить фантастическое. То, что было видением сумасшедшего и получило у Пушкина гениальное стихотворное воплощение, теперь предстало в конкретно-предметных сценах, которые являются, пожалуй, самыми сильными в цикле Бенуа. Бронзовый конь скачет по пятам несчастного Евгения, который убегает, прячется и вот-вот будет раздавлен копытом коня либо рукой бронзового кумира. Театральный опыт помог художнику с мастерством режиссера буквально проследить все пе-



К.А.Сомов
Обложка литературного
альманаха
"Северные цветы"
на 1901 год

1901 года), оформления книг Вяч. Иванова "Сог арденс" (1907) и К.Бальмонта "Жар-птица" (1907).

Немалую роль в развитии книжной иллюстрации сыграл Д. Н. Кардовский (1866—1933) — ученик Чистякова, Репина и Ашбэ, затем долгие годы состоявший профессором Академии художеств. Первую известность принесли ему иллюстрации к "Каштанке" Чехова, которые он издал в 1903 году. Рисунки, выполненные углем в свободной манере, не ложатся на поверхность листа: они слишком станковые. Вскоре, однако, Кардовский изменил свою манеру, хотя и сохранил присущую ему строгость, даже некоторую академичность рисунка. Речь идет о цикле иллюстраций к "Невскому проспекту" Гоголя (1904). Этот цикл можно назвать безусловно мирискусническим. Особенно удачны уличные сцены. Кардовский, стремясь к точности рисунка, словно вычерчивает контуры фигур, стараясь изобразить их в таких поворотах (строгий профиль, фас), которые позволяют как бы прикрепить их к поверхности листа. Близки этому циклу иллюстрации к "Горю от ума" Грибоедова (1912). В них присутствует тот же интерес к эпохе, ее стилю, но иронию заменяет шарж.



Д.Н.Кардовский
Фронтиспис к повести
Н.В.Гоголя
"Невский проспект". 1904
Собрание Дмитриевых

Не случайно Кардовский любит достаточно крупным планом давать лица, используя для их характеристики острые комедийные ситуации.

Один из "коренных" мирискусников, Е.Е. Лансере, сделал для искусства книги, может быть, больше других. Начав как оформитель, мастер заставки, концовки, фронтисписа, обложки, сумев прочувствовать и использовать художественные стили русского XVIII столетия (особенно барокко), он затем обратился к другим задачам. Мы уже говорили выше о его карикатурах и политических рисунках периода первой российской революции. Но высшей точки в развитии книжного искусства Лансере достиг в иллюстрациях к "Хаджи-Мурату" Толстого, которые создавались с 1912 го-



Е.Е.Лансере

Хаджи-Мурат спускается
с гор. 1913
Иллюстрация к повести
Л.Н.Толстого
"Хаджи-Мурат"
Москва, Государственный
музей Л.Н.Толстого

да, а вышли в свет в 1916 и 1918. Художник долгое время провел на Кавказе, знакомясь с природой, бытом людей и создавая пейзажные и фигурные этюды. Как и Бенуа, он сопоставлял различные линии героев, прослеживал их на протяжении всей книги и почти не прибегал к иронии, всегда оставаясь серьезным, полагаясь на традиции реалистического психологизма. Как и Бенуа в "Пиковой даме", Лансере использовал двухцветные иллюстрации, органично ложащиеся на лист бумаги и соседствующие на нем с текстом, виньетки и другие элементы книжного оформления. В книге можно найти и психологический портрет, и жанровую сцену, и большую композицию на развороте.

Средства книжного оформления становились по мере развития все более экономными. Опыт М.В.Добужинского убеждает в этом. Этот художник тоже не сразу пришел к иллюстрации. В ранний период своей деятельности он был мастером-оформителем журнала "Мир искусства", в годы



М.В.Добужинский
Иллюстрация к повести
Ф.М.Достоевского
"Белые ночи". 1922

первой российской революции сотрудничал с оппозиционными журналами, создавал сатирические рисунки. И лишь в 1909 году в "Аполлоне" была опубликована сказка С.А.Ауслендера "Ночной принц" с иллюстрациями Добужинского. Художник не прибегает в них к подцветке или к цветным изображениям. Контрасты света и тени реализуются в основном не пятном, а линиями, которые где-то разряжаются, а в других местах сгущаются, переходя в заливку. Часто выразительность зиждется на своеобразной вибрации линий, которая создает ощущение нереальности, сказочности.

Самое значительное явление книжного творчества Добужинского — "Белые ночи" Достоевского — не относится к периоду, который мы здесь рассматриваем. Книга вышла в 1922 году. Но она венчает всю предшествующую работу художника. Рисунки выполнены тушью. Добужинский вновь обошелся лишь одной краской — черной, используя белый цвет бумаги и сумев создать необычайно сложную гамму соотношений черного и белого. И в этой книге художник, соединив разные формы (страничную иллюстрацию, заставку, виньетку), сумел максимально слить их в единое целое. Он редко обращался к сценам, содержащим драматические коллизии, напряженные психологические ситуации. Тем не менее в целом его цикл проникнут напряженным психологизмом; Добужинский погружает читателя в атмосферу душевной "вибрации" героев, столь характерную для раннего Достоевского. Не менее "книжным" представляется нам Иван Яковлевич Билибин (1876–1942), творчество которого развернулось в

первом десятилетии XX века. Восприняв традиции В.М.Васнецова, С.В.Малютина, Е.Д.Поленовой, он, однако, целиком подчинил свой графический язык "декоративно-печатным" задачам. Иллюстрируя былины и сказки, Билибин опирался на опыт народного и древнерусского искусства, больше всего на лубок. Но при этом он не забывал и об опыте японской гравюры

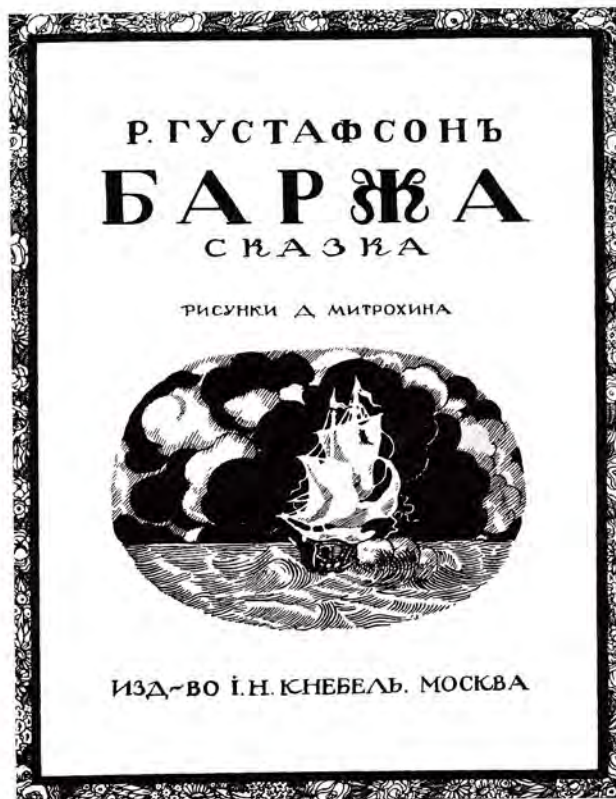


И.Я.Билибин
Иллюстрация к "Сказке
о золотом петушке"
А.С.Пушкина. 1906
Санкт-Петербург,
Экспериментальный музей
А.С.Пушкина

XVIII — XIX столетий, английских мастеров модерна, в частности О.Бёрдсли. Он выработал плоскостную манеру, охотно использовал принцип орнамента, смело прибегал к упрощению характеристик. Материалом для стилизации Билибину служили также архитектура старых деревянных церквей, древних монастырей и соборов, интерьеры боярских палат, предметы древнерусского прикладного искусства. Чаще всего он обращался к XVII веку — наиболее декоративному и узорчатому в истории древнерусской культуры. Сказочность образов Билибина как бы давала ему право на стилизацию. А последняя способствовала окончательному утверждению четких принципов книжного мастерства.



С.В.Чехонин
Титульный лист к книге
В.А.Верещагина
"Памяти прошлого". 1914



Д.И.Митрохин
Обложка к сказке
Р.Густафсона "Баржа"
1915

Если иметь в виду не содержание и характер образов, а прежде всего принципы формы и графического языка, то нетрудно увидеть тесную связь между Билибиным и группой более молодых книжных графиков, представлявших последнее поколение "Мира искусства": С.В. Чехониным (1878—1936), Г. И. Нарбутом (1886—1920) и Д.И.Митрохиным (1883—1973). Эти художники в основном специализировались на книжной графике. Больше того, они уже не столько иллюстраторы, сколько оформители. Наиболее популярные формы, к которым они обращаются, — это обложка, декоративная виньетка, составленная из цветов и листьев, иногда — страничная иллюстрация, также приобретающая орнаментально-украшательский характер. Отличительной особенностью этих художников становится чрезвычайно тонкая "отделка" рисунка, своеобразный графический артистизм. В их стилистике заметны черты классицизма, что вообще характерно для 1910-х годов, когда искусство переживало новое открытие античности, а в архитектуре занял важное место неомпир.

Из трех названных художников Чехонин — самый “ампирный”. Он предпочитает симметричные построения, строгие, хотя и изобильные по формам, композиции. Большая часть его творчества была отдана фарфору. Кроме того, он был мастером разного рода книжных знаков, эмблем.

Митрохин, тонкий стилист, воспринявший изысканное наследие Бёрдсли, не только оформлял книги, но и иллюстрировал (преимущественно сказки). Он был великолепным, артистичным рисовальщиком. Этот дар особенно проявился в поздний период его творчества.

Нарбут в равной мере принадлежит истории украинского и русского искусства. Влияние мирискуснических традиций на этого художника за-

метно и в мастерстве силуэта (к этому виду графики Нарбут часто обращался), и в “Украинской азбуке” (1917), опирающейся на опыт Бенуа, и в иллюстрациях к басням Крылова (1912–1913), и в многочисленных иллюстрациях к сказкам, в которых чувствуются уроки народной картинки.

“Книжный синтез” стал привычной и чрезвычайно распространенной формой деятельности русских художников в начале XX века. Как ни в одной другой стране, мощные художественные силы хлынули в эту область, нашли в ней свою реализацию и определили высокий уровень книжного искусства.

То же самое можно сказать о театре. Почти все известные русские художники начала века работали как театральные декораторы. Одна из исследовательниц русского искусства, Валентина Маркаде, назвала рубеж столетий периодом “театрокрации”*. Васнецов и Врубель, Серов и Поленов, Левитан и тем более Коровин, почти все мирискусники, Сапунов и Судейкин, Кузнецов, Сарьян и Крымов, Кончаловский и Лентулов, Ларионов и Гончарова, Малевич, Филонов и Татлин — кто только ни занимался театральной декорацией, и занимался не ремесленно, ради заработка, а ради творческих задач, которые выдвигала сценография. На долю мирискусников приходится в этом неполном перечне основная часть. Их дея-

тельность в театре развернулась главным образом в последнее предреволюционное десятилетие. Как и в области иллюстрации, успех мирискусников в сценографии был основан на способности вживаться в стиль прошедших эпох, глубоко проникать в своеобразие старых культур и мыслить их категориями.

Роль Бенуа в театральной деятельности мирискусников была едва ли не определяющей. Его историко-культурные знания, вкус, такт по отношению к стилям прошлого обеспечили успех. Диапазон Бенуа чрезвычайно широк: от сдержанно-гобеленных, выдержанных в духе шпалер XVIII века декораций к “Павильону Армиды” (1907), великолепных, в духе Веронезе, массовых сцен на фоне ренессансной архитектуры (декорации к балету Дебюсси “Празднества”, 1912) и гротескного воплощения комических ситуаций мольеровских пьес (“Мнимый больной”, 1912; “Тартюф”, 1912; “Брак поневоле”, 1913) до пестрых, балаганных декораций к балету “Петрушка” Стравинского (1911, 1917), который в первом варианте был поставлен са-



Г.И.Нарбут

Иллюстрация к книге
“Спасенная Россия
в баснях И.А.Крылова”.
1913

* Marcadé V. Le renouveau de l'art pictural russe: 1863-1914. Lausanne, 1971. P. 185.

мим же Бенуа вместе с Фокиным во время дягилевских сезонов в Париже. В каждом случае Бенуа находит специфический язык, как бы растворяется в стихии венецианской пышности или лубочного примитива, почти не выдвигая своих собственных постоянных приемов и принципов, которые скрепляли бы эти различные стилевые варианты.

В театральном творчестве других мастеров в большей или меньшей степени чувствуется постоянная манера каждого и нередко приверженность определенным темам. Свои излюбленные приемы успешно приспособлял к сценографии Константин Коровин. Он начал деятельность в театре еще в 1885 году, когда писал декорации к опере "Снегурочка" Римского-Корсакова по эскизам В.М.Васнецова. Коровин принимал участие в постановке, которой суждено было открыть новую страницу в истории русской сценографии. Здесь же определилась привязанность художника к оперному спектаклю, что привело его в Большой театр, а вскоре и в Мариинский театр в Петербурге. На оперной сцене Коровиным было оформлено много спектаклей. Хотя он отдал дань и драматическому театру, лицо Коровина — театрального декоратора определила оперная сцена. Коровин сумел применить здесь опыт живописца-импрессиониста. В его эскизах все движется, загорается огнями, вибрирует, пульсирует. Живописное начало явно доминирует на коровинской сцене над конструктивным.

Ярко выраженная собственная манера сложилась в театрально-декорационном искусстве у Л.С.Бакста. Его слава была, пожалуй, наиболее громкой. Распространилась она после дягилевских постановок в Париже. Излюбленными темами Бакста были античность и Восток. "Клеопатра" (1909) и "Шахеразада" (1910) положили начало увлечению яркой красочностью и прямой чувственностью Востока, которое затем сопровождало Бакста до конца его дней. Современники часто говорили о свойственной его работам "оргии красок", "вакханалии красок"*.

* Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975. С. 141.

Л.С.Бакст
Эскиз декорации
к балету М.Равеля
"Дафнис и Хлоя". 1912
Париж,
Музей декоративных
искусств



совершенно определенные чувства*. Он пользовался этой "красочной шкалой чувств" очень умело.

Вслед за "Шахеразадой" Бакст создал свои классические произведения — декорации и костюмы к балетам "Нарцисс" (1911) и "Послеполуденный отдых фавна" (1912). Античность предстала перед зрителем в крайне противоположных проявлениях — как идиллия и как буйство страсти; здесь соединялись аполлоническое и дионисийское начала. Эскизы костюмов Бакста обладают всеми качествами законченного произведения. Рисунки у него отточенный, рафинированный, в известной мере идеальный. Изображая фигуры пляшущих беотиек и беотийцев или фавна, он охотно



Л.С.Бакст

Пари. Эскиз костюма
к балету П.Дюка "Пари"
1911

Париж, частное собрание

прибегает к ракурсам, к резким движениям и поворотам; но фигуры в его эскизах всегда гармонично укладываются в формат листа.

В некотором роде противоположностью Баксту в театральной декорации был Добужинский. Его интересовало не столько декоративное, сколько психологическое начало. Не случайно он связал свою судьбу декоратора с драматическим театром и лучшие работы создал в содружестве с К.С.Станиславским. Это "Месяц в деревне" И.С.Тургенева (1909) и "Николай Ставрогин" (1913) по "Бесам" Достоевского. Первая из названных постановок давала Добужинскому возможность тактично, строго, просто воссоздать обстановку провинциального ампира. Психологизм в этой работе приобрел лирический оттенок. "Ставрогин", напротив, отличался открытым и напряженным драматизмом. Художнику помогло его чувство современного города; то, что было познано им в городском пейзаже, как бы вошло в интерьер.

Свой стиль в театральной декорации выработал один из видных членов "Мира искусства" Александр Яковлевич Головин (1863– 1930). Он был разносторонним мастером. Начинал художник с прикладного и монументально-декоративного искусства, много сил отдал станковой живописи, но наиболее ярко его талант реализовался в сценографии. Свою судьбу Головин связал с петербургским кружком, хотя сформировался он в Московском училище. В "Союзе русских художников" он выставлялся лишь в тот период, когда москвичи объединились с петербуржцами. Эта приверженность к "Миру искусства" определялась собственными стилевыми исканиями Головина. В станковых картинах он был последовательным деко-



А.Я.Головин
 Фарфор и цветы. 1915
 Москва,
 Третьяковская галерея

ративистом; никогда не испытал сильного воздействия импрессионизма, художник уже под влиянием собственного театрального опыта и французских постимпрессионистов вырабатывает свою систему. Портрет — чаще всего театральный — в 1900–1910-е годы, как правило, тяготеет у Головина к большой форме. Модель представлена либо в роли, либо в состоянии откровенного позирования. Головин сосредоточивает внимание на эффектной выразительности модели и декоративной организованности холста. Эта эффектность и самого предмета изображения, и широкой линейной ритмики, и красивой, артистично обработанной фактуры ярко проявляется в третьяковском портрете 1907 года "Испанка", выполненном пастелью.

По образной и формальной структуре "Испанке" близки и натюрморты Головина, обычно составленные из прекрасных дорогих вещей: старинных ваз, красивой посуды, букетов цветов, разноцветных драпировок. То же следует сказать о его пейзажах, которые кажутся скорее театральными занавесами, расписанными причудливой вязью линий и пятен. Они находят себе убедительную параллель в пейзажном творчестве Климта, хотя к пейзажному декоративизму эти художники приходят с "разных концов" — Климт от своей отработанной системы австрийского модерна, а Головин от опыта театральной декорации. Театрально-декорационное творчество художника оказывается в полной гармонии с его станковыми произведениями.



А.Я.Головин
Испанка. 1906-1907
Саратовский
художественный музей
им. А.Н.Радищева

Путь Головина — театрального декоратора начинается в конце 1890-х годов, расцвета художник достигает в середине 1910-х. Вслед за Коровиным и Васнецовым он утверждает национальную тему в декорациях к "Псковитянке" Римского-Корсакова (1910) и к "Борису Годунову" Мусоргского (1908). Известным памятникам русской архитектуры художник придает подчеркнуто монументальный характер, подчинив древнерусские формы современному стилю. Своеобразие художника ярко проявилось в декорациях к "Орфею и Эвридике" (1911) Глюка, "Грозе" Островского (1916) и "Маскараду" Лермонтова (1916—1917). Следует сказать, что Головин не подчинял замысел своих декораций стилям, соответствующим



А.Я.Головин

Игровой дом
Эскиз декорации к драме
М.Ю.Лермонтова
"Маскарад". 1917
Москва,
Центральный
театральный музей
им. А.А.Бахрушина

времени действия оперы или драмы, как это делал Бенуа. Он диктовал собственный стиль театральному зрелищу. Мы не случайно говорим здесь именно о зрелище. В 1910-е годы Головин больше всего работал с Вс. Мейерхольдом, который тогда переживал период увлечения синтетическими идеями, возрождением театральности как таковой. Диктат Головина вовсе не исключал интереса художника, как и режиссера, к историческим реалиям, к характеристике эпохи. Но эпоха представляла перед зрителем в преломленном виде, и на первый план выступала собственная декоративная система худож-

ника, не исключавшая и психологического начала. Этот "психологический декоративизм" ярче всего проявился в "Маскараде", где каждая сцена, близкая по мотивам соседней, вместе с теми красочными соотношениями и линейными ритмами соответствовала состоянию персонажей и характеру действия. Близость Головина Мейерхольду, их совместные искания, высокое мнение гениального режиссера о художнике — все это свидетельствует о том, что Головин жил самыми насущными театральными проблемами своего времени. Он, как и другие мирискусники, участвовал в исканиях нового мифотворчества, массового театрального действия, возрождения зрелищности, уходящей своими корнями в далекие традиции античного и средневекового театра.

Многие мирискусники "второго призыва" тоже были связаны с театром, но оставались все же в основном станковистами. Так сложилась творческая судьба Николая Константиновича Рериха (1874–1947), возглавившего обновленный "Мир искусства" после 1910 года. Его декорации к "Князю Игорю" Бородина (1909) или "Весне священной" Стравинского (1913) принесли ему немалую славу. Однако главной сферой деятельности Рериха всегда была станковая живопись. Рерих вышел из мастерской Куинджи, но не стал "чистым" пейзажистом, как его соученики по Академии, а посвятил свое творчество историческому жанру — в том его понимании, которое сближало его с мирискусниками. У Рериха была своя излюбленная эпоха, которой другие мирискусники пока еще не касались, — Древняя Русь, старославянская, дохристианская и раннехристианская. Это не красочный XVII век Рябушкина, не сказочная старина Билибина, а полная тайн, мистики, загадок страна наших предков, воевавших, обживавших и обустроивавших свою землю, терпевших бедствия, прокладывавших новые пути. Хотя Рерих был университетски образованным человеком, автором статей по археологии и к тому же применял свои специальные познания при написании картин, их смысл был не в этом археологизме. Он — в том, что можно постигнуть лишь чувством, догадкой, внутренним озарением. Именно на такую причастность зрителя к непостижимому рассчитаны картины Рериха. Из всех мирискусников он ближе других стоит к символизму.

В конце 1890-х годов появляются первые картины Рериха из цикла "Начало Руси". Первое произведение этого цикла — "Гонец. Восста род на род" (1897), где в ночном пейзаже, в изображении плывущих на челне мужчин передано настроение тревоги, затаенности, ожидания будущих драматических коллизий. Затем появляются картины "Зловещие" (1901), "Город строят" (1902), "Заморские гости" (1902), в которых нет проработки отдельных персонажей, а передано состояние людской массы. Сам автор писал, что в его время "в художественных изображениях психология отдельных характеров заменяется изображением жизни более сложных организмов, как: толпа, государство, человечество"*.

По мере развития творчества художника его образы становятся все более символистичными; он наделяет сложными переживаниями и состояниями природу, которая иногда одна берет на себя задачу воссоздания драматических коллизий. Так именно случилось в картине "Небесный бой" (1912), где грандиозная битва вознесена над землей, ее ведут не людские, а воздушные массы — небесные стихии, персонифицированные в облаках и ветрах.

До середины 1900-х годов пейзаж Рериха сохраняет некоторые реалистические черты. Художник много занимается работой с натуры, пишет этюды, объектами которых оказываются памятники древнерусской архитектуры. Но постепенно натурные черты исчезают, язык становится все более условным и декоративным, все более дают себя знать элементы стилизации под древнерусскую живопись. В эскизах, предназначенных для Ка-

* Рерих Н. К. Искусство и археология // Искусство и художественная промышленность. 1898. № 3. С. 192.

Н.К.Рерих

Небесный бой. 1912
Санкт-Петербург,
Русский музей



занского вокзала, — панно “Битва при Керженце” и “Покорение Казани” (1913) — заметны прямые цитаты из иконописи XVI — XVII веков. В некоторых произведениях подобного рода символизм приобретает откровенный, демонстративный характер. Примерами могут служить картины “Пречистый град, врагам озлобление” (1912) или “Град обреченный” (1914). Пламя геенны огненной, лижущей своими языками стены “пречистого града”, или огромная змея, замкнувшая круг у стен “града обреченного”, — таковы эти символы, скорее напоминающие аллегории и по замыслу автора должны являть собой некое новое издание иконописи.

Следует сказать, что Рерих культивировал символизм в его наиболее литературном варианте*. В этом отношении он отличается не только от мастеров “Голубой розы”, стремившихся придать символизму более живописное истолкование, но и от таких мастеров позднего “Мира искусства”, как К.Ф.Богаевский или литовский живописец и музыкант Микалоюс Чюрлёнис (творчество которого было в значительной мере связано с русским искусством).

Константин Федорович Богаевский (1872–1943) совершенно законно занимает в истории русской живописи место рядом с Рерихом. Всю свою жизнь он был связан с Крымом, воспринял традиции Айвазовского, учился, как и Рерих, в мастерской Куинджи и пришел в среду позднего “Мира искусства” со своей собственной темой, к которой он остался привязан до конца своих дней. Эта тема — Крым, чаще всего древний. Пейзаж Богаевского — не натурный, а вымышленный, сочиненный. Художник словно вычислил его, соединив фантазию с опытом классичес-

* Мы не касаемся в настоящей работе позднего творчества Рериха, которое развивалось уже на иной почве: Рерих увлекается Востоком, подолгу работая в Китае, Индии, Монголии; сюжеты произведений этих лет почерпнуты уже не в истории Руси, а в жизни и истории этих стран.



К.Ф.Богаевский
Берег моря. 1907
Москва,
Третьяковская галерея

кой пейзажной живописи. На него оказали влияние французские живописцы — классицисты XVII века, особенно Лоррен и Пуссен. Кроме того, он внимательно изучал живопись итальянского кватроченто, прежде всего Мантеньи.

В крымских пейзажах Богаевского нет людей. Это — предвечная природа. Иногда, правда, появляются силуэты древней крепости или города; но и эти признаки человеческого существования словно отделены от самого человека и предстают перед нами как некие творения самой природы. Богаевский любит изображать скалы и море. Главный мотив пейзажа, как правило, представлен в центре; по бокам он фланкирован предметами первого плана, чаще всего деревьями. Как и в классических пейзажах, глубина образуется отделенными друг от друга планами. В скалах древней Киммерии словно обнажается и выходит на поверхность геологическая история. Богаевский становится сам и делает нас ее свидетелями, что дает ему право на тот высокий слог, к которому он обращается, используя приемы классицистического пейзажа. Наиболее последовательно особенности пейзажного мышления художника демонстрирует картина "Берег моря" (1907), где вымысел кажется правдой и пейзаж приобретает подлинно исторический смысл. Но это не историзм других мирискусников. Богаевский не воссоздает некий стиль; он лишь пользуется стилизованными приемами классицизма и Ренессанса для реализации своего идеала, лежащего вне сферы культурных напластований. Его интересует не история культуры, а история Земли.

Сам этот идеал Богаевского, несмотря на обращение мастера к классическому языку искусства, имеет сугубо романтический характер. Он уносит художника в отвлеченные сферы, подальше от признаков современной цивилизации. Здесь намечается переключка с искусством "Голубой розы". Вполне возможно предположить, что, окажись Богаевский не в далеком Крыму, а в Москве, ему суждено было бы сблизиться с мастерами этого объединения.

Насколько поздние мирискусники далеки друг от друга в стилистическом отношении, свидетельствует сопоставление с Рерихом и Богаевским другого видного представителя группы — Бориса Михайловича Кустодиева (1878–1927), внесшего в искусство 1900–1910-х годов совершенно особую ноту. Кустодиева увлек мир русской провинции и деревни; он стремился найти здесь исконные национальные качества и представить их как некий идеал. Это намерение связывало его с такими московскими художниками, как Рябушкин или Архипов. Но элементы игры и иронии (которые Архипову не были свойственны вовсе, а у Рябушкина ощущались в малой мере) отделяют Кустодиева от московской линии живописи и приближают к "Миру искусства".

Свой идеал Кустодиев нашел не сразу. Он начинал в академической мастерской Репина, развивался в традициях реалистической живописи и на рубеже столетий создал интересные портреты. Кустодиев помогал Репину во время работы над большим парадным полотном — "Заседание Государственного Совета" (1901–1903). Тогда же он создал ряд портретов, которые позволяют сблизить его творчество с серовским. В 1905–1906 годах мастер сделал ряд рисунков для журналов "Жупел" и "Адская почта", тогда же начал работать как иллюстратор. И хотя все, что он делал, отличалось высоким качеством и профессионализмом, о подлинном Кустодиеве по этим произведениям можно было лишь догадываться. Новое начиналось с таких вещей, как "Ярмарка" (1906) и "Празд-



Б.М.Кустодиев
Ярмарка. 1906
Москва,
Третьяковская галерея

ник в деревне" (1907). В последующие годы художник не бросал ни портрет, ни иллюстрацию. И все же главным для него был тот своеобразный вариант бытового жанра, который представляет индивидуальную "марку" Кустодиева.

В "Ярмарке" 1906 года, открывающей серию произведений на этот сюжет, впервые выявились с полной определенностью особенности кустодиевского бытового жанра. Герои картины не участвуют в каком-либо едином целенаправленном действии — они просто прохаживаются мимо прилавков, прицениваются, смотрят товары, беседуют. Они не раскрывают своей индивидуальности, а демонстрируют лишь самое типичное, самое обязательное для старика или молодухи, парня или ребенка. В своей типичности предстают перед нами и предметы — новенькие грабли, народные игрушки, только что купленные валенки (которые под мышкой несет старик), узорные кадки, платья, платки, картузы, лапти с онучами, которые когда-то служили поводом продемонстрировать бедность, а теперь предстают как красивая вещь, сработанная ловкими руками крестьян. Этой "идеальной природе" людей и вещей соответствует система живописи. Как в предметном мире обойдены случайности, так и в живописном строе преодолена подчиненность конкретной натуре. Цвет трактуется независимо от света и тени. Кустодиев подбирает гармоничную, хотя и пеструю гамму, где участвуют чистые цвета — красные, синие, зеленые, белые, розовые, желтые. Сложные "смеси" красок отсутствуют. Красочное пятно определенно-

го, не изменяющегося цвета заполняет столь же идеальный силуэт, очерченный обобщенной линией. Здесь пригодилось Кустодиеву его владение экономным рисунком, "наполненной" линией, позволяющей вспомнить графику Серова.

Другим "образцовым" произведением Кустодиева стала картина "Купчихи" (1912). Ее тема — провинциальное русское купечество — еще одна из любимых у художника. На первом плане он представил четырех молодых женщин, образующих своими фигурами своеобразное каре. Они величаво стоят на фоне витрин с фруктами и кренделями, красочной архитектуры, типичной для провинциального XVII и XVIII века, стоят с



Б.М.Кустодиев
Московский трактир. 1916
Москва,
Третьяковская галерея

полным сознанием собственного достоинства, своего значения в провинциальном обществе. Кустодиев любит их нарядными одеждами, молодыми, но полными фигурами, гладкими, пышущими здоровьем лицами, но одновременно и иронизирует, мягко подсмеивается. Эта ирония не разрушает того чувства жизнерадостности, которым проникнуты образы его произведений.

Часто кустодиевские купчихи совершают почти ритуальные действия: степенно пьют чай, поднося блюдечко к розовым губам, величественно ходят за покупками, совершают обряд одевания, парятся в бане. Вообще сюжеты картин Кустодиева тяготеют к традиционным событиям — крестные ходы, церемонии водосвятия, масленичные гулянья, чаепития и так далее. Одна из картин — "Московский трактир" (1916) — посвящена чаепитию извозчиков, ее персонажи чинно сидят за столом в трактире, уставленном чайниками, мисками с закуской, подносами, завешанном клетками с певчими птицами и населенном ловкими половыми, несущими чайники. Сюжет чаепития был чрезвычайно популярен в русской живописи. Прежде он служил поводом для создания картин, запечатлевающих повседневную жизнь людей. Современники Кустодиева Рябушкин или Сапу-

нов, в известной мере освобождая свои произведения от бытового начала, наделяли их образы либо острым гротеском, либо чувством горечи по поводу утраты прежнего благолепия и "порчи" патриархальных устоев. Кустодиев же не устраняет бытовой элемент, а напротив, усиливает его, как бы конденсирует. Эта конденсация и питает добродушно ироничное отношение художника к своему предмету.

Лишь в одном случае ирония перерастает в гротеск — в картине "Крестный ход" (1915). Здесь есть что-то устрашающее, зловещее — в истовом рвении мужиков и парней, несущих хоругви, в яркой радуге, словно вонзающей свое жало в деревенские избы, готовые свалиться с высокого крутого холма, в строгом облике Спаса, вззирающего на зрителя. Но и здесь Кустодиев верен себе: жизненной правды он достигает показом сконструированного мира, очищенного от случайного и лишнего.

Интересно, что Кустодиев, несмотря на свой интерес к народному быту, на использование приемов вывески, лубка, тем не менее обращается подчас к элементам классицистической формы. Дело не только в том, что в его творчестве возрождаются классические мотивы: обнаженное женское тело, парадный портрет в рост; он обращается к академическим приемам — в работах поздних 1910-х годов есть элементы скульптурной

моделировки формы, в композициях господствует принцип точного равновесия с использованием классических кулис. Элементы неоакадемизма нарастают по мере развития кустодиевского искусства, и здесь он смыкается со многими другими мастерами, в частности с членами "Мира искусства". Академические черты заметны в поздних произведениях Сомова. Поздние мирискусники Яковлев и Шухаев ставили перед собой задачу овладения академическим рисунком. Есть внешнее сходство с неоакадемической живописью в некоторых произведениях Петрова-Водкина. Здесь же нужно упомянуть Бориса Григорьева — чрезвычайно мастеровитого рисовальщика и интересного живописца.

Иногда неоакадемизм непосредственно приближает художников к раннему варианту неовещественности, предвещая будущие искания европейских художников конца 1910—1920-х годов.

Из художников, названных выше, А.Е.Яковлев (1887—1938) и В. И. Шухаев (1887—1973) весьма близки друг другу, а Б.Д.Григорьев (1886 — 1939) располагается на общей карте художественной жизни того времени в некотором отдалении от них и не вызывает ни с кем сколь-нибудь убедительных аналогий. Имена Яковлева и Шухаева всегда упоминаются рядом. Эту связь они закрепили в двойном авто-

Б.Д.Григорьев
Портрет В.Э.Мейерхольда
1916
Санкт-Петербург,
Русский музей





Б.Д.Григорьев

Земля народная. 1917-1918

Санкт-Петербург,
Русский музей

портрете—“Арлекин и Пьеро” (1914). Игравшие роли Арлекина и Пьеро в пьесе “Шарф Коломбины”, поставленной Мейерхольдом, художники решили запечатлеть себя в костюмах этих персонажей. Стоящие во весь рост фигуры на фоне арки, в “игровой ситуации”, в театрализованном интерьере, они уподобляют себя не столько ренессансным, сколько маньеристическим персонажам.

Портретный жанр был излюбленным в раннем творчестве и Яковлева и Шухаева. Интересен автопортрет Яковлева (1917) за мольбертом. “Игровая ситуация” реализуется здесь весьма своеобразно: художник запечатлевает себя в момент писания того самого автопортрета, который зафиксирован на холсте. У Шухаева интересны портрет Ларисы Рейснер (1915), выполненный в форме полутондо на манер ренессансных итальянских портретов, а также парадный портрет жены — Е.Н.Шухаевой (1917). Оба художника были виртуозными рисовальщиками, особенно славились их рисунки, выполненные сангиной.

Борис Григорьев выставлялся на выставках “Мира искусства”, но к мирикуснической традиции имел лишь косвенное отношение. Живописное и графическое наследие художника довольно разнообразно. Он писал масляные портреты, иногда придерживаясь всех правил строгой формы — “гладко”, элегантно, технически совершенно (“Портрет женщины с ребенком”, 1916), иногда используя острый гротеск и деформацию (“Портрет В.Э.Мейерхольда”, 1916). Создавал курьезные театрализованные сцены, работая темперой и гуашью. Писал однофигурные композиции, в которых персонажи предстают перед зрителем не в сюжетной ситуации, а “портретно”, вне действия (“Консьержка”, 1918; “Коровница”, 1917; “Дед олонецкий”, 1918), заостряя, подчас шаржируя характеристики и придавая конкретному явлению обобщающий смысл. Но наиболее ярко и своеобразно выразил себя художник в интерпретации образов русской деревни и провинции. В живописных произведениях и рисунках он создает страшный образ России. На холстах и графических листах его цикла “Расея”^{*} перед нами предстают кривые физиономии, перекошенные фигуры, иногда кряжистые тела, и изнуренные, и закаленные трудом. Сострадавая, оплакивая эту неумытую, изнасилованную и пропившую себя Россию, Григорьев раскрывает и всю сложность ее лица. Его герои и грубы и хитры, они корчат

^{*} Цикл “Расея” был экспонирован на выставке 1918 года в Академии художеств в Петрограде, а затем издан в книге: Григорьев Б. Расея. СПб, 1918; Берлин: Потсдам, 1922.

гримасы и смеются, в их душах добро запрятано в самой глубине, и до него надо добираться с трудом. "Проклятая Россия" Григорьева была не только констатацией реальности, но и предупреждением.

Григорьев был великолепным рисовальщиком, умел извлекать из карандашного штриха удивительную экспрессию, соединяя точность с нарочитой деформацией. В его графических образах правда как бы приравнена к откровенности, но перерастает ее. При этом во всех работах художника сохраняется элемент игры. Как видим, при некотором сходстве и с мирискусниками, и с художниками неоакадемического направления Григорьев имеет свое совершенно неповторимое лицо.

При всей самостоятельности гораздо ближе духу мирискусничества Зинаида Евгеньевна Серебрякова (1884–1967) — младшая сестра Лансе-

ре и племянница А.Н.Бенуа. Прочувшись недолго в частных школах Петербурга и Парижа, она включается в выставочную жизнь России на рубеже 1900–1910-х годов и сразу завоевывает признание. И дело было не только в своеобразной красоте, классичности самой живописной манеры Серебряковой. Она достаточно определенно выразила обаятельное женское начало, простоту и доверчивость своей души, ясный и спокойный взгляд на мир.

В одной из первых своих работ "За туалетом. Автопортрет" (1909) Серебрякова обратилась к традиционному мотиву отражения в зеркале, изобразив себя причесывающейся возле туалетного столика, заполненного многочисленными предметами. В дальнейшем ориентация на классические сюжеты и мотивы сохранялась в ее творчестве. В своих крестьянских сценах, чаще всего изображающих труд или отдых, Серебрякова использует традицию А.Г.Венецианова — поэта

сельской жизни и крестьянского труда. Она пишет "Крестьянский обед" (1914), "Жатву" (1915), "Беление холста" (1917), достигая именно в этих работах наивысшей выразительности. В отличие от Венецианова, писавшего небольшие холсты, Серебрякова стремится монументализировать запечатленные ею сцены. Она выбирает точку зрения снизу, часто вознося фигуры под самый верхний край и изображая их на фоне низкого горизонта. На помощь художнице приходит наследие итальянской живописи, особенно венецианцев XVI века. Серебрякова охотно использует ракурсы, сложные повороты фигур и голов, но она никогда не драматизирует образ, сохраняя покой, созерцательное величие, подлинную классичность.

Живопись Серебряковой 1910-х годов была тем идеалом, к которому в годы энергичных поисков авангардистов и бурной смены течений



З.С.Серебрякова
За туалетом
Автопортрет. 1909
Москва,
Третьяковская галерея



З.С.Серебрякова

Беление холста. 1917

Москва,

Третьяковская галерея

стремился Бенуа, мечтавший об искусстве монументальном, простом, далеком от субъективизма, обращенном к традициям классических эпох. Не случайно он так высоко ценил творчество своей племянницы. Между тем это творчество, отмеченное изысканной красотой и совершенством живописи, довольно далеко отстояло от авангардных направлений того времени. Показательно, что "Мир искусства", начинавший с ниспровержения предшественников, как бы завершал свой путь живописью Серебряковой — художницы возвышенно-мечтательной, спокойной, отрешенной от тревог времени, обращенной к прекрасному прошлому и к классическим традициям, столь далекой от какой-нибудь иронии. Символично, что творчество Серебряковой в 1910-е годы, как прекрасный, но изолированный оазис, оставалось в стороне от основного течения русского искусства.



П.В.Кузнецов

Спящая в кошаре. 1911

Москва,

Третьяковская галерея

“Голубая роза” и символистское движение в живописи 1900—1910-х годов

Первой группировкой, от которой начинается отсчет новых направлений в русской живописи начала XX века, была “Голубая роза”. Под этим названием в 1907 году в Москве была открыта выставка, в которой приняли участие А.А.Арапов, Н.П.Крымов, П.В.Кузнецов, В.Д. и Н.Д.Милиоти, Н.Н.Сапунов, М.С. Сарьян, С.Ю.Судейкин, П.С.Уткин, А.В.Фонвизин и другие, всего 16 художников. Не все из перечисленных мастеров вошли в “большую” историю искусства, но были среди участников и те, кому предстояло сыграть значительную роль в развитии русской живописи, — Кузнецов, Сарьян, Сапунов.

Вернисаж 1907 года не был неожиданностью. Еще на выставках “Мира искусства” появились первые произведения некоторых будущих “голуборозовцев”, обратившие на себя внимание критики и свидетельствовавшие об особых качествах живописи художников молодого поколения. А в 1904 году в Саратове была устроена выставка “Алая роза”, которая считается прямой предшественницей “голубой”. В ней участвовали саратовцы — В.Э.Борисов-Мусатов, П.Кузнецов, П.Уткин, из москвичей были приглашены уже завершавший свой путь Врубель и молодые художники Сарьян, Сапунов, Судейкин, Арапов, то есть все те, кто потом вошел в “Голубую розу”. Большинство из них были выпускниками либо еще учениками Московского училища, в частности мастерской Серова — Коровина. Поэтому еще до “Голубой розы” многие выставлялись на ученических выставках, а также в Московском товариществе художников и в Новом обществе художников. В 1906 году некоторые участвовали в дягилевской экспозиции, устроенной в Петербурге под старым названием “Мир искусства” (когда объединения, как такового, не было), а затем и в знаменитой русской выставке в Париже в Осеннем салоне.

После выставки “Голубая роза” организовавшая ее группа художников не распалась, а начала экспонировать свои произведения на выставках журнала “Золотое руно”. Журнал этот начал выходить в 1906 году на средства Н.П.Рябушинского — известного мецената, одного из организаторов “Голубой розы”, художника-любителя. С 1908 по 1910 год под эгидой журнала было организовано три экспозиции, две из которых (в 1908 и 1909 гг.) включали произведения французских живописцев — Матисса, Марке, Брака, Дерена, Ван Донгена, Вламинка и некоторых других. Голуборозовское ядро как бы обросло на этих выставках существенным пополнением. Некоторые художники, пришедшие на выставки “Золотого руна”, были близки голуборозовцам; к таким мастерам принадлежали саратовец А.Карев, К.С.Петров-Водкин, который еще в молодые годы дружил с Кузнецовым и Уткиным, Н.П.Ульянов. Другие — М.Ф. Ларионов, Н.С.Гончарова — больше отличались от основателей “Голубой розы”, хотя и имели с ними некоторые точки сопри-

косновения. Третьи, в частности будущие "бубновые валеты" И.И.Машков, А.В.Куприн, Р.Р.Фальк, оказались в "Золотом руне" как бы в ожидании собственного объединения, а позже, когда это объединение было создано, выступили с позиций, отрицающих эстетику и принципы "Голубой розы".

После последней выставки "Золотого руна" голуборозовская общность не распалась, хотя и потеряла выставочную базу. Теперь ее художники выступали в обновленном "Мире искусства". Голуборозовцы вспомнили о своем рождении значительно позже, в 1925 году, когда в Москве была организована ретроспектива под тем же названием. Помня о своем прародителе, голуборозовцы включили в свою экспозицию произведения Борисова-Мусатова, хотя в 1907 году картины уже умершего художника показаны не были.

Особый интерес представляет состав объединения. "Голубая роза" имела как бы два географических истока — Саратов и Москву. Молодые саратовцы — Кузнецов, Уткин, Матвеев, Карев, Петров-Водкин (происходивший из Хвалынска — города, расположенного недалеко от Саратова, на Нижней Волге) — дружно тянулись к своему старшему земляку и учителю Борисову-Мусатову. Провинциальный Саратов дал неожиданный художественный взлет — целую группу художников, составивших немалую долю в так называемой второй волне русского символизма. Саратов был старым центром поволжской культуры. Художник Боголюбов еще во второй половине прошлого века организовал здесь прекрасный музей. Саратовские художники учились у барбизонцев, довольно широко представленных в этом музее. К их услугам была также школа изящных искусств, где преподавали живопись Коновалов и заезжий итальянец Баракки.

Россия знала провинциальные художественные школы в течение всего XIX столетия. Они имели свое лицо, иногда устойчивые традиции. Но всегда в искусстве этих школ был налет провинциализма, пусть и составляющий их прелесть. По-другому распорядилась судьба саратовцами. Они стали подлинными новаторами, прокладывавшими новые пути русской живописи. Впервые в России провинциальная художественная школа смогла занять столь существенное место в историко-художественном процессе.

Что касается москвичей в "Голубой розе", то они пришли из передовых слоев Московского училища. Это была ищущая молодежь, недовольная состоянием искусства, знакомая с достижениями художников Европы и стремившаяся обрести свою индивидуальность в некоем синтезе западного опыта и национальных традиций. Саратовцы и москвичи нашли контакт прямо в самом училище.

В культурной жизни Москвы, которая смелостью исканий отличалась от столичного Петербурга, большую роль в то время играли символисты, особенно в поэзии. В театрах проводились смелые эксперименты, в которых принимали участие и художники. Утверждаемый "Миром искусства" принцип театрализации жизни был воспринят московской молодежью. Сами выставки "Голубой розы" и "Золотого руна" были организованы с вызывающим эстетством. Задрапированные стены, полы в сукнах, художники, сидящие под своими картинами с астрами в петлицах, — вот причудливые приметы этих выставок, раздражавшие обывателей, привыкших к спокойствию и благообразию. Уже здесь проявил себя тот эпатаж, который стал отличительной чертой "бубновых валетов", футуристов и представителей других авангардных направлений.

Голуборозовцы были связаны с московскими поэтами-символистами, с композиторами символистской ориентации Скрябиным и Метнером. Они встречались все вместе в Обществе свободной эстетики, где голуборозовцы выделялись своим поведением и манерами. Вот как вспоминает о них один из самых интересных русских поэтов-символистов Андрей Белый: "Эти художники к нам приходили со стайкой молоденьких женщин, которые вдруг принимались порхать пестротой на иссиня-серых стенах, как колибри. Все жены, подруги их, сестры — отличались от прочих голоручек тем, что умели держать себя: они отличались умом от алмазных купчих, разбросавших свои состояния на волосы, руки и плечи.

Был жив и умен Кузнецов, развивавший градации экстравагантных взрывов; мне помнится он в желтом, клетчатом; талия же с перехватом; старообразное, но интересное умной игрою лицо — чуть-чуть песье"*.

* Белый А. Начало века. М., 1933. С. 385.

И в этом описании, и в свидетельствах других современников перед нами вырисовывается тот духовный климат, в котором расцветало "голуборозовство". Во многом этот климат делали московские символисты, журнал "Весы", Общество свободной эстетики, Литературно-художественный кружок. Голуборозовцы влились в это движение.

Сравнивая их с поэтами-символистами, нельзя вместе с тем не констатировать существенного различия. Поэты создали свою теорию символизма. Шли жаркие споры между Брюсовым, Блоком, Белым, Ивановым (последние были особенно активны как теоретики). При всем различии концепций у всех поэтов, писавших о символизме в 1890–1900-х годах — начиная с Мережковского и кончая Белым, в их теориях ясно выступает мысль о многозначности образа, о неадекватности внешнего выражения внутреннему состоянию души, о неизреченности высшей духовности. Блок много писал о теургической роли поэта.

Живописцы-символисты не построили своей теории. Врубель в своем раннем символизме 1890-х годов многое воспринял от романтической концепции творчества. Борисов-Мусатов больше говорил и писал о музыкальности и гармонии, чем о символе. В этом отношении он вполне сопоставим с французскими символистами из группы Наби (имевшими большую популярность в России), в своих статьях и высказываниях больше уделявшими внимания конкретной теории живописи, чем общим мировоззренческим вопросам, связанным с символизмом. Голуборозовцы Кузнецов, Уткин, братья Милиоти и другие, без сомнения, думали о символическом смысле художественного образа, но, за редкими исключениями, не выражали своих мыслей словесно. Самым пишущим голуборозовцем был В. Милиоти. Подлинно теоретическими способностями обладал Петров-Водкин, но его теории выводят нас за рамки голуборозовской художественной концепции. Все рассматриваемые здесь мастера были прежде всего живописцами-практиками, самим творчеством сумевшими создать определенную художественную систему.

Во многом сущность этой системы предопределил Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870–1905). Этот замечательный живописец, подлинный преобразователь русской живописи, не дожил до времени организации выставки, но на знамени "Голубой розы" было начертано его имя, а дух Мусатова как бы витал в залах, где были экспонированы произведения его учеников и последователей. Именно это дает нам право рассмотреть творчество Мусатова в данном разделе.

Борисов-Мусатов работал в те годы, когда достиг своей высшей точки развития русский импрессионизм и наступила пора рождения новых

* Тугендхольд Я. Молодые годы Мусатова // Аполлон, 1915, № 7—8. С. 19.

живописных систем — конструктивных или декоративных. Сам Борисов-Мусатов одно время разделял концепцию импрессионизма, но в зрелые годы отошел от нее, выработав свои собственные принципы, которые затем легли в основу творчества его последователей. Как сформулировал один из самых значительных русских критиков начала XX века Я. Тугендхольд, "он был одним из первых и наиболее последовательных наших импрессионистов — и один из первых преодолел этот импрессионизм во имя созерцания, более обобщенного и лирического"*.

Мусатов был современником старших мирискусников; иногда их даже сближают друг с другом, но делают это без достаточных оснований. Хотя Мусатова, как и мирискусников, можно назвать "ретроспективным мечтателем", но его мечта никогда не была дружна с разъедающей иронией. Он простодушнее Бенуа или Сомова и одновременно — изысканнее их. Он искал тихую красоту в природе, в вымышленных героинях своих картин, погруженных в безмолвие, в самосозерцание; он предавался грустному изумлению перед красотой волшебной земли, которую сам выдумал, но которую не разрушал сомнением, как это делали мирискусники.

Ученический период Мусатова был, пожалуй, сложнее, чем у любого другого русского художника конца прошлого века. Начав с частных уроков в Саратове у недавнего выпускника Академии Коновалова, он вскоре, в 1890 году, поступил в Московское училище, потом перебрался в Петербург, в Академию, но, неудовлетворенный, вернулся в Москву. Однако в училище он пробыл недолго и в 1895 году отправился в Париж, мечтая поступить в мастерскую к Пюви де Шаванну, но получил от него отказ и стал заниматься у Ф. Кормона. В 1898 году закончилось ученичество Мусатова, он вернулся в Россию; в это время начался период его расцвета.

Тяготение к французской живописи (в отличие от мирискусников, которых в большей мере интересовала немецкая и английская) поставило Мусатова в особое положение. Он проявил этот интерес еще в допарижский период. В 1894 году им написаны два холста — "Майские цветы" и "Маки в саду". В первом мы можем констатировать все признаки московского пленэризма в духе Поленова. А второй не случайно заставляет исследователей мусатовского творчества предполагать знакомство художника с Клодом Моне. Точная дата и час, отмеченные художником в надписи на холсте, говорят о многом. Мусатов обнаруживает достаточную зрелость в импрессионистическом мышлении, что позволяет предполагать его скорое последующее преодоление.

Своей вершины мусатовский импрессионизм достигает в "Агаве" 1897 года. Это этюд с изображением горшка с растением, "взятым" вплотную, без всякой "дистанции". Цветной горшок и листья агавы не умещаются в пределах холста. Окружающий предметный мир никак не обозначен. Можно предположить, что горшок стоит прямо на земле — на первом плане фиолетово-серой, а дальше — голубой. Во всем подчеркнута "мгновенность" точки зрения и "кадра". Цветок сдвинут влево от центра, его листья бросают друг на друга тени; цвет листьев образуется с помощью сложных красочных смесей. Это ощущение конкретности запечатленного явления помогает художнику передать идею роста живого организма, словно протягивающего свои руки к солнечным лучам, заливающим пространство.

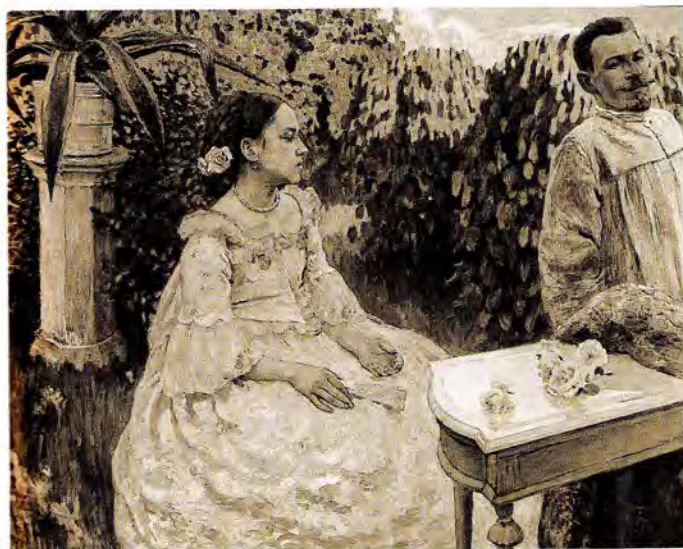
Через год появляется первая законченная вещь, позволяющая говорить о рождении новых принципов у Мусатова, — "Автопортрет с сестрой" (1898). Интересно, что в левом углу холста на втором плане изобра-

жена та же агава, но уже не в горшке, а в кадке, не в ракурсе, а на уровне глаз художника, не раскинувшая листья-крылья в разные стороны, а спокойно расправившая их, уже как бы обретшая полноту своего бытия. Но дело не в этой детали, а в новом понимании картины. Мусатов выбирает излюбленный им тип двухфигурной композиции, в которой два персонажа прямо не связаны друг с другом каким-то общим действием, но внутренне соединены. Между ними — незримое общение. Зритель может и должен разгадать ту струну, на которой в унисон звучат эти разные, но близкие друг другу души.

Но дело не только в этом единении, в состоянии ожидания, бездействия, самососредоточения. Меняется характер работы над картиной.

Она не мыслится как непосредственный фрагмент природы. Не прямое изображение, а построение, конструирование — вот в чем главное новшество мусатовской программы. Он соединяет теперь разные точки зрения, добивается композиционной гармонии, заботится о том, чтобы картина в целом выглядела как законченный организм. Правда, в автопортрете с сестрой есть еще следы былой этюдности: фигура самого художника срезана рамой, столик изображен в легком ракурсе. Но это как бы остатки прежнего мышления, в дальнейшем Мусатов изживает их.

В течение нескольких лет художник использует найденный мотив и создает ряд картин, в которых изображает мужчину и женщину на фоне пейзажа или в интерьере. Но теперь это уже не конкретные лица,



В.Э.Борисов-Мусатов

Автопортрет с сестрой
1898

Санкт-Петербург,
Русский музей

а вымышленные персонажи в старинных одеждах и париках ("Осенний мотив", 1899; "Мотив без слов", 1900; "Прогулка", 1901). Мусатов словно еще ищет сюжетную мотивацию для изображаемых ситуаций. В автопортрете с сестрой можно было обойтись без нее, так как портрет предусматривает прежде всего позирование. Мусатову словно все еще кажется, что в картинах персонажи должны делать что-то определенное. Поэтому появляются склонившие головы кавалеры, будто ожидающие от дам слов согласия или поощрения, или повороты голов, объясняющие смысл паузы в прерванном разговоре. При этом, однако, сам строй картины обретает все большее единство — композиционное, цветовое, фактурное.

Наконец, в 1901 году появляется "Гобелен", который знаменует уже высший уровень мусатовского творчества. Тот рудимент старого понимания действия в картине, который был характерен для предшествующих произведений, здесь окончательно изжит. Две девушки недвижно сидят в саду, в полном бездействии. Поворот головы одной из них, наклон корпуса другой ничем не мотивированы, но эти позы очень важны для пластической выразительности картины. Тот же принцип лежит в основе "Водоема" (1902), где две женские фигуры застыли в оцепенении, хотя голова одной резко повернута вправо, а другая устремила взгляд вверх и вдаль. В обоих случаях в позах, поворотах фигур закреплены определенные душевные движения. Это особый "знак", которым отмечено мусатовское искусство зрелой поры. Например, мотив опущенной голо-

* См.: Ревалд Дж. Постимпрессионизм. М., 1962. Гл. "Символисты и анархисты. От Маларме до Редона"; Barazzetti S. Maurice Denis. Paris, 1945. P. 45.

вы, данной в повороте или повернутой в фас, лицом к зрителю, при трехчетвертном или профильном повороте фигуры повторяется у Мусатова неоднократно. Для художника поза фигуры, поворот головы имеют программное значение. Мы не можем представить фигуры в других позах или поворотах: от этого изменится смысл образов. Позиция фигуры становится для Мусатова своеобразным пластическим эквивалентом идеи, состояния. Система подобных эквивалентов составляет основу символистского метода. Ею пользовались Пюви де Шаванн и другие французские символисты*. Пластика фигур у Мусатова реализуется как своеобразная художественная формула; в использовании этих формул сказывается

В.Э.Борисов-Мусатов
Водоем. 1902
Москва,
Третьяковская галерея



иконографическая закономерность, которая тоже специфична для символистского искусства.

Борисов-Мусатов принадлежит к числу таких художников, у которых интуитивное органически соединяется с рациональным. Это рациональное начало особенно последовательно дает о себе знать в самом методе построения картины. Мусатов тщательно продумывает соотношение объемов в пространстве и цветовых пятен на поверхности холста. Само отношение к холсту становится иным, чем прежде, специальными приемами художник добивается сохранения плоскости. В "Гобелене" он разворачивает центральную фигуру фронтально, выстраивает за ней — почти в одной плоскости, параллельной картинной поверхности, — кадки с деревьями, которые как бы отгораживают площадку переднего плана. Весь дальний план построен скорее по поверхности, чем в глубину, перспективу выявляют лишь некоторые детали; главную роль в построении играют следующие друг за другом планы, которые и дают возможность художнику соединить двухмерность и трехмерность, то есть ритмическое построение элементов формы на плоскости и реальное изображение окружающего мира.

Еще более продумано построение "Водоёма". Здесь особенно ясно бросается в глаза принцип совмещения разных точек зрения: с одной напи-

сана фигура сидящей девушки, с другой — стоящей, с третьей — водоем. Художнику удается синтезировать эти разные позиции, ибо он с самого начала не ставит перед собой задачу списать с натуры какой-то кусок реальности, а старается сам создать эту реальность. При этом он “оберегает” плоскость в еще большей мере, чем в “Гобелене”. Спокойную гладь водоема он пишет сверху, так, что она прямо стелется по поверхности, отражая небо и окружающее пространство. Интересен сам принцип изображения этого пространства: оно не реальное, а отраженное. Это скорее метафора явления, а не само явление. Будь оно реальным, оно разрушило бы плоскость своей “дурной” иллюзорностью. Художник внимательно соразмеряет объемы; он сообщает двум фигурам противонаправленное движение; более активной (правая фигура) он оставляет большее “поле действия” — всю левую половину холста, в то время как другая фигура девушки возвращает движение обратно, заворачивает его и останавливает. Эта фигура точно фиксирует центральную ось картины, вокруг которой и разворачивается гармоническое равновесие пятен и масс.

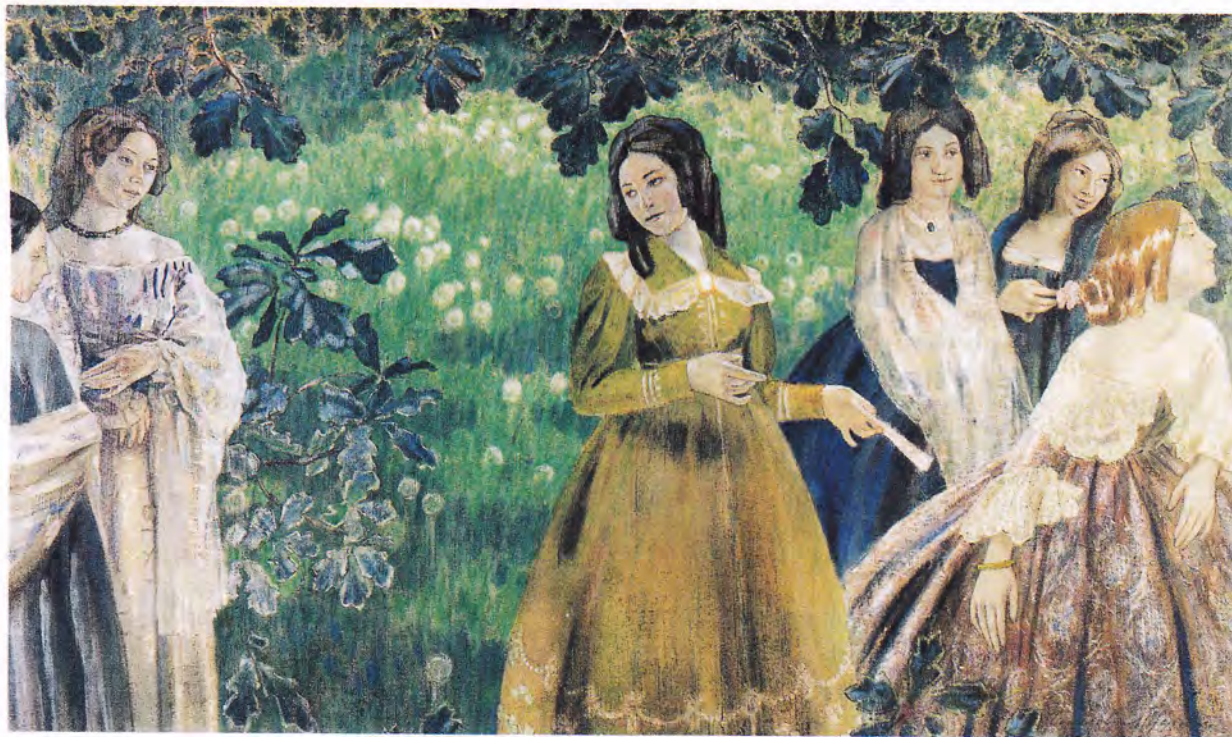
Необычайной гармоничности достигает художник и в цветовом строе своих картин, плавно распределяя по плоскости цветовые пятна, созвучные друг другу. В “Гобелене” — это зеленые, желтые, голубые, переходящие в перламутровые. Близкие друг другу цвета группируются по углам холста. В “Водоеме” цветовая гамма столь же скупа: синие, зеленые, лиловые, белые и желтые распределены равномерно, мягко сопрягаются друг с другом. Мусатов пишет темперой по крупнозернистому холсту, используя фактурные эффекты; он свободно работает кистью, не стремясь мазком передать объем фигур и предметов. Фигуры кажутся бесплотными, иногда они словно растворяются в воздухе или тумане. Не случайно одну из картин Мусатов так и называет — “Призраки” (1903). Здесь эта бесплотность достигает крайней точки — настолько, что фигуры уподобляются бестелесным духам, не идущим по земле, а скорее витающим в тумане.



В.Э.Борисов-Мусатов
Призраки. 1903
Москва,
Третьяковская галерея

Мусатовская рационалистичность, его умение совершенно осознанно использовать разнообразные приемы живописной выразительности подчинены воплощению тех идей и состояний, которые не подлежат рациональному постижению. Мусатовская система предполагает "чтение между строк". Та гармония, которая "вычислена" художником, не приближает к жизненной прозе, а наоборот, отдаляет от реальности, уводит в непостижимое. Люди пребывают здесь в каком-то особом — неземном — слое бытия; их действия становятся все более загадочными и необъяснимыми.

В этом отношении показательны самые поздние произведения Мусатова — уже упоминавшиеся "Призраки", "Прогулка при закате" (1903),



В.Э.Борисов-Мусатов
Изумрудное ожерелье
1903-1904
Москва,
Третьяковская галерея

"Изумрудное ожерелье" (1903–1904), серия акварельных эскизов панно для частного дома (1904–1905) и наконец предсмертный "Реквием" (1905). Чаще всего в этих произведениях не два, а несколько действующих лиц: в "Прогулке при закате" их четыре, в "Изумрудном ожерелье" — шесть, в "Реквиеме" — восемь, в одном из эскизов панно ("Осенний вечер") — десять. Во всех этих композициях женщины куда-то движутся, но только в "Прогулке при закате" они действительно совершают прогулку. В иных случаях действия их неизъяснимы. Эти сцены уподоблены шествиям, каждое из которых имеет свой тайный смысл. Тайна эта приоткрывается названиями: изумрудному ожерелью уподоблены ласково улыбающиеся девушки, составляющие друг с другом цепочку, перерывающуюся цезурами, в иных местах сгущающуюся скоплением сразу нескольких фигур. Название другого произведения — "Реквием" — говорит само за себя: это торжественное шествие в ритме траурного марша. Сведение всех лиц женщин к двум типам делает композицию еще более строгой и торжественной.

Интересно, что Мусатов все более тянется к форме панно, которое знаменует собой нечто среднее между станковой картиной и фреской.

* См.: Dorival B. Les peintres de l'ingénierie. Vol. I. Paris, 1957, p. 16.

Композиции построены по фресковому принципу. Шествие чаще всего разворачивается параллельно плоскости. Эта тенденция была характерна для позднего французского импрессионизма, и особенно для художников группы "Наби". В 90-е годы "набиды" провозглашают лозунг "Долой картину!"*. Русская живопись развивается в это время теми же путями, что и французская или немецкая. Возрастание роли панно, теснящего традиционную форму станковой картины, было заметно еще у В.М.Васнецова, а позднее у Врубеля. Этот процесс связан с утверждением стиля модерн. Мусатов лишь подхватывает те художественные идеи, которые носятся в воздухе.

Мусатов действительно близок набидам. Дело здесь не в прямом влиянии со стороны французских художников. Такого влияния, судя по всему, не было: Мусатов оставался верен Пюви де Шаванну. Дело в общей закономерности движения. Живописный символизм, пришедший на смену импрессионизму, естественно выдвигал перед Мусатовым такие проблемы, которые, хотя бы в силу общих закономерностей развития европейского искусства, сближали Мусатова с французским вариантом постимпрессионизма, и особенно с вариантом "Наби". Наибольшая близость может быть отмечена между Мусатовым и Морисом Дени. Мусатовский автопортрет с сестрой находит параллель в автопортрете с женой Дени, имеющем разные варианты. Но еще больше точек соприкосновения с такими картинами Дени, как "Музы", "Процессия невест", "Свадебное шествие". Здесь мы находим те же мотивы (процессия), те же ситуации молчания и созерцания. У обоих художников возникает известная ориентация на классический язык живописи.

Можно найти и другие аналогии Мусатову — с Боннармом, Вюйаром, Русселем. Некоторые элементы импрессионизма в новой декоративной системе, хотя и имеющие разные перспективы (у Боннара и Вюйара нарастает "возвратный" импрессионизм, у Мусатова — постепенно исчезает), одинаковые мотивы, интерес к мягкой технике пастели, к музыкальной выразительности живописного произведения**, — этот перечень можно было бы расширить. Но тем не менее есть существенная разница между Мусатовым и "набидами". Последние представляют собой скорее ретроспективное направление, чем новаторское, в истории французского искусства оно обращено не в будущее, а в прошлое. Позднее творчество Боннара и Вюйара лишь отражает в какой-то мере отсветы новых направлений. Что же касается Мусатова, то его опыт оказывается почти обязательным этапом на пути художников к будущим живописным достижениям. Через мусатовский этап прошли многие: голуборозовцы Кузнецов, Уткин, Сапунов; Петров-Водкин, воспринявший мусатовский символизм и переосмысливший его; Ларионов и Гончарова, у каждого из которых был свой "мусатовский этап"; Кончаловский и Фальк, которые еще до "Бубнового валета" испробовали — и не без пользы для будущего — мусатовский импрессионизм, и еще многие другие.

Самым талантливым из последователей Мусатова был Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878—1968). Ученическая судьба Кузнецова была довольно типичной. Первые уроки, полученные у саратовских учителей, позволили ему быстро овладеть ремеслом и включиться в общее движение русской живописи. Еще до поступления в Московское училище он работал в духе московской живописной школы, культивируя пленэризм, интерес к обыденным мотивам, поэзию обыкновенного. В училище его ждала мастерская Серова — Коровина — этот "инкубатор" самых разных индивидуально-

** Этой проблеме в творчестве Мусатова посвящена специальная статья: Кочик О. А. О музыкальности живописи Борисова-Мусатова // Искусство. 1968. № 8.

П.В.Кузнецов
Фонтан. 1905
Москва,
частное собрание



стей, счастливо вызревающих под крылом двух крупнейших мастеров рубежа столетий. Кузнецов должен был чувствовать себя в училище более на месте, чем Ларионов или Петров-Водкин: он любил непроизвольность, непреднамеренность в искусстве, и коровинский "инфантильный интуитивизм" должен был быть сродни саратовскому неوفиту, попавшему в российскую столицу живописи. А кроме училища — огромное влияние Мусатова. Кузнецов как бы стал его прямым преемником. Московский импрессионизм оплодотворился мусатовской живописной духовностью. Под влиянием Мусатова он намеренно отрекается от прежнего принципа лирического истолкования реальности и переходит к некоей априорной поэтичности. Его

мир не имеет отношения к прозаической повседневности, которую художник традиционного "московско-лирического" направления должен пропустить через свое душевное состояние, чтобы сообщить этому миру черты собственного проникновенного лиризма. Поэтичность заранее выбрана Кузнецовым как обязательное качество всех компонентов художественного образа. Персонажи, их состояния, ситуации, не говоря уже о живописном принципе, — все подчинено идее поэтического вымысла, все порождено стремлением Кузнецова воспарить в неведомое, нетронутое.

Мотивы, которые в это время использует художник, довольно однотипны. Фонтаны, в сознании художника связанные с детством* и явившиеся позже поводом для грез-воспоминаний, мотивы весны, утра, пробуждения, ставшие выражением предчувствия, неясного угадывания, истомы ожидания, сюжет рождения младенца и ряд других — вот, собственно, все, что делал Кузнецов в середине и второй половине 1900-х годов. Среди его картин того времени мы найдем и "Рождение дьявола", и "Видение родильницы", и множество других произведений с мистическими названиями.

Одно из центральных произведений этого периода — "Голубой фонтан" (1906), изображающий застывшие в томлении фигуры (вернее — головы) у фонтана, окруженного сказоч-

ными гирляндами листьев и ветвей, — кажется поначалу отзвуком французской живописной культуры; он полон романтической истомы и словно соединяет в себе черты произведений Редона и набидов. Но сквозь эти черты пробивается нечто иное. Склоненные набок головы, "закрепленные" в многозначительных поворотах, прямо выражающие тот или иной (но в общем-то почти всегда одинаковый) душевный настрой персонажей, словно "хотят" застыть в иконных "ситуациях", когда всякое внешнее движение означает момент духовный. Это воспоминание о древнерусском искусстве постоянно сопровождает Кузнецова, хотя он никогда не прибегает к приемам или идеям древнерусской живописи, как это делает Петров-Водкин.

На рубеже 1900–1910-х годов начинается новый период в творчестве Кузнецова, который подспудно подготавливался в течение несколь-

*См.: Эфрос А. Профили. М., 1930. С. 99–100.

• Эфрос А. Юбилейный эпилог.
"Звездный Кузнецов"/Русское ис-
кусство, 1923. № 2—3. С. 6; Он
же. Профили С. 129.

ких лет. В конце 1900-х годов художник начал путешествовать по степям и пустыням Заволжья и Средней Азии, постепенно накапливая впечатления и вынашивая новые замыслы, уже не похожие на замыслы прежних лет. Чтобы объяснить происшедшие перемены, необходимо вспомнить об одном важном эпизоде кузнецовской творческой биографии. В 1906 году как экспонент Парижской выставки Кузнецов отправился в Париж и застал там ретроспективную выставку Гогена, который произвел на молодого русского художника большое впечатление. Как афористично выразился А.Эфрос, путь Кузнецова на Восток лежал через Париж*.

Гогеновская традиция лежала в основе и символизма группы Наби, и постимпрессионистических декоративных живописных тенденций, и умеренного французского символизма 1890—1900-х годов. Одного этого было достаточно для интереса Кузнецова к Гогену. Но важным было и другое. Гоген открыл органичную жизнь островитян, постиг красоту примитивной цивилизации, не затронутой современным городом, цельную натуру человека, живущего в единении с природой. Правда, для Кузнецова заволжские степи были не такой уж экзотикой, поэтому ориентализм русско-го художника получил смягченный характер.

Разница была не только в этом. Гоген, во многом предопределивший кузнецовское паломничество на Восток, ищет источник для своего символизма не в старом французском искусстве, которое к тому времени было "утоплено" в многочисленных слоях французской художественной культуры, а в магическом мышлении, в примитивном искусстве островитян. Гоген намеренно порывает с французскими корнями (хотя и остается истинным французским художником), стремясь вырваться из лона современной культуры и очиститься от скверны западной цивилизации. Его символизм питает загадка, тайна. Символизм Кузнецова голуборовского периода, еще не освободившийся от мистического начала, тяготеет к мистике души, к тайне духовного. Древнерусское искусство в этой ситуации естественно приходит на помощь русскому мастеру, давая дополнительные импульсы к национальному самовыражению. Когда же Кузнецов отошел от мистических сюжетов и обратился к "степным" мотивам, когда его персонажи перестали быть прямыми носителями ощущений самого художника, то древнерусская духовность продолжала оставаться источником его искусства, получив косвенное применение — в виде своеобразного канона, закрепляющего духовные качества в телесных формах, в виде той идеи одухотворения видимого мира, которая породила в кузнецовском искусстве 1910-х годов целую живописно-пластическую систему.

Путешествуя по степям и пустыням, Кузнецов не ставил перед собой цели передать все увиденное как есть — экзотические костюмы и жилища, степные травы, волнующие ветром, бухарские орнаменты и т. д. Ему нужно было в этой дикой степной, но чрезвычайно органичной жизни найти подтверждение своей мысли, вернее, своего чувства всеобщей гармонии и тихой радости. Разумеется, степь не была лишь поводом. Она стала счастливым даром художнику, помогла ему второй раз обрести себя и достичь высшей точки своего мастерства.

Мотивы картин этой серии чрезвычайно просты. Женщины стригут овец, спят в юртах или расстилают ковры возле своих шатров. По пустыне медленно бредут верблюды. Стада овец застыли в безбрежной зелени степей. Одинокие деревья отмеряют степные просторы. Идет дождь. Казалось бы, ничто не дает здесь повода для поэтических решений. Но в том-то и де-

ло, что Кузнецов понял: в этом и заключена высшая красота. Она состоит из простых неделимых элементов. Земля, вода, воздух, вступая в союз друг с другом, образуют эту природу, почти не тронутую человеческой рукой.

Людская жизнь входит сюда естественно, все в ней течет по издавна установленным законам. Люди отдают природе свои силы, а она возвращает им свой долг плодами, одаривает пищей и одеждой. Женщины рожают детей, величественно несут свою красоту, не осознавая ее сами. Мужчины исполнены простой и наивной мудрости. Дети растут, люди старятся, а земля остается все такой же близкой и такой же неведомой.

Этим всеобщим смыслом вещей словно напитал свое искусство Кузнецов. Он нигде не пишет именно эту степь, этого верблюда или этого человека. Его образы собирательны.

Стрижка овец или устройство жилища воспринимаются художником не как нечто единичное, конкретное, а как проявление всеобщих, извечных законов жизни. Пространство степей, передаваемое художником, бесконечно. Оно не соразмеряется ни с какими реальными единицами длины или высоты. Оно тоже не конкретно и существует вне времени.

Образная гармония картин Кузнецова получила воплощение в гармонии композиционной, ритмической, цветовой, в совершенстве фактуры, в бережном и артистичном касании кистью поверхности холста. Вслед за Мусатовым Кузнецов постиг совершенную пластику человеческого тела в его естественных и простых движениях. Мастер извлек из окружающей жизни плавные и певучие ритмы, заставил скромные краски своих полотен светиться каким-то внутренним светом, сде-



П.В.Кузнецов

Мираж в степи. 1912
Москва,
Третьяковская галерея

лал их прозрачными, легкими. Он научился точно "рифмовать" фигуры и предметы, линии горизонта и простые силуэты облаков, контуры холмов и шатров, соединяя все это в едином легком гармоничном ритме. Он познал ценность ритма мазков — трепетных и нежных.

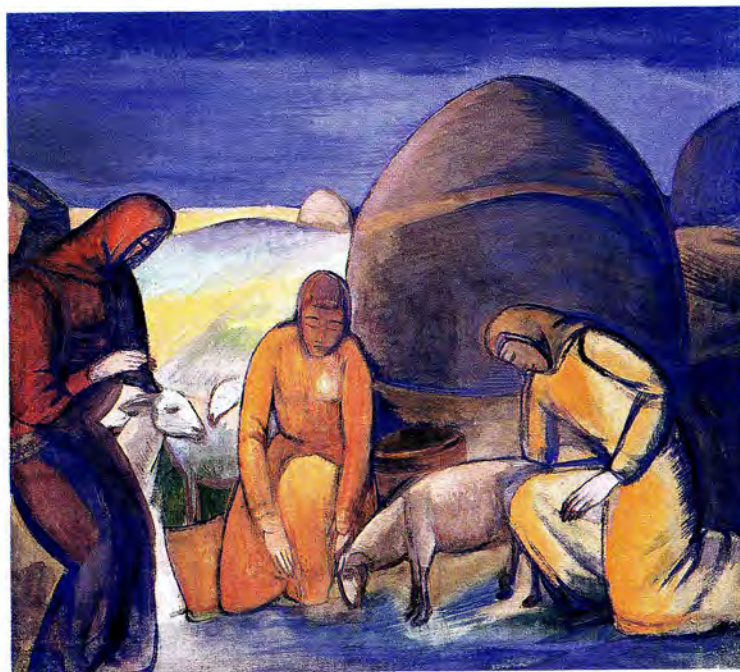
Самые известные картины Кузнецова относятся к началу 1910-х годов—"Спящая в кошаре" (1911), "Мираж в степи" (1912), "Вечер в степи" (1912), "Дождь в степи" (1912), "В степи. За работой" (1913), "Птичий базар" (1913). Некоторые из них имеют немалое число вариантов и повторений.

"Мираж в степи" скомпонован почти по законам строгой симметрии. Ковры по бокам, вводящие зрителя в условное пространство картины и замыкающие композицию пятен на плоскости, служат как бы фундаментом этой симметричной композиции. От этого фундамента, присутствие которого Кузнецов считает обязательным для всякой картины, развивается движение пятен по зеленому полю степи. По бокам это движение остановлено краями шатров, едва входящих в картинную плоскость и, словно кулисы, закрепляющих композицию. В трактовке этих кулис проявляется мягкость Кузнецова в преодолении натурности. Шатры — фрагменты, они будто выхвачены глазом из окружающего ландшафта. Но они так же независимы от конкретной ситуации, как и любые другие предметы.

Они становятся элементами композиции и как таковые приобретают самостоятельность. В нижней трети холста, занятой землей, Кузнецов точно отмечает центр и края. Один из дальних шатров на горизонте служит отправной точкой, из которой расходится в стороны движение небесных лучей. Эта точка — абсолютный центр композиции. В пределах тех “опорных пунктов”, которые расставлены художником, намечено некоторое движение. Однако оно еле заметно; плавно движутся верблюды — справа налево вдоль плоскости холста, а навстречу им — человеческие фигурки на дальних планах. Композиция “Миража” замкнута, пространство его бесконечно-условно.

“Вечер в степи” выдержан в том же замедленном ритме. Кузнецов всеми средствами нейтрализует конкретное и достигает обобщенности, имперсональности. Обе женские фигуры в картине идеальны, это восточные богини. И пусть они заняты самым обычным делом — кормлением овец, их движения полны достоинства, их жесты наделены исконным благородством. Эта же идеальность сообщена художником и животным, и деревьям, и пустынному “библейскому” пейзажу, который может быть ареной большой исторической драмы или местом извечных человеческих действий, издавна знакомых этой земле. Вся картинная плоскость проникнута тем же мягким ритмом, что и фигуры. Линии контуров как бы колеблются, они одушевлены; прикосновения кисти осторожны, тактичны.

Тот образно-живописный строй, который утвердил Кузнецов в начале 1910-х годов, существовал на протяжении целого десятилетия, в определенной мере меняясь и обогащаясь. Сначала изменения коснулись принципиально-структурной стороны дела: в ряде произведений (например, в картине “В степи за работой”) усиливаются монументальные основы композиции, фигуры выдвигаются на передний план, как бы вытесняют пейзаж. В то время Кузнецов работал над эскизами росписей Казанского вокзала вместе с группой мирискусников, в связи с чем, видимо, в станковое творчество Кузнецова вошли некоторые новые проблемы. Но в це-



П.В.Кузнецов
В степи за работой.
Стрижка овец. 1913
Москва,
Третьяковская галерея

лом прежнее созерцательно-лирическое направление творчества художника не изменилось.

Параллельно с этими новшествами появились некоторые элементы кубизма — особенно в картинах, написанных под впечатлением Бухары, а также в натюрмортах, к которым обратился художник. В конце десятилетия все более определенно стали давать о себе знать приемы стилизации. Кузнецов начал удлинять, вытягивать фигуры, придавая их силуэтам "серпантинный" характер. Художник уже не ездил в Среднюю Азию, а жил старыми впечатлениями. Наконец, в начале 20-х годов он обобщил весь десятилетний период своего творчества в сериях литографий, посвященных



П.В.Кузнецов
Натюрморт с хрусталем
1919
Санкт-Петербург,
Русский музей

Средней Азии. Затем — в 20-е годы — начался новый период в творческом развитии Кузнецова, и в этой перемене проявилась присущая художнику способность к самовозрождению. Так было с Кузнецовым не раз, в те моменты, когда, казалось бы, его силы были истощены: накануне 1910-х годов, в начале 20-х годов, позже — в 30-е, в 50-е годы. Художник при этом не отрицал своего прежнего опыта, а использовал его в полной мере. Меняя предмет изображения, некоторые конкретные задачи творчества, он обновлялся, но все-таки оставался самим собой.

Кузнецову принадлежала ведущая роль среди художников "Голубой розы". Некоторые из них шли иными путями, но для некоторых опыт мастера был определяющим. Среди последних бесспорно интересным и

талантливым художником был Петр Саввич Уткин (1877–1934), оказавшийся в тени мощной творческой фигуры Кузнецова. Они были друзьями, много работали вместе, и иной раз трудно сказать, где были открытия одного, а где — другого. Уткин все время развивался параллельно Кузнецову — от саратовских учителей, Московского училища к “Алой розе”, “Голубой розе”, “Миру искусства” (начиная с 1911 года).

В период “Голубой розы” и “Золотого руна” Уткин часто обращается к мистическим мотивам, любит сумеречные вечерние и ночные пейзажи. Но, пожалуй, наиболее удаются Уткину произведения, в которых он изображает деревья, гирлянды желтых, золотых листьев, опадающих кни-

зу в медленном, спокойном, расслабленном движении. В картинах подобного рода художник проявляет душевную мягкость, нежность прикосновения к холсту, равные кузнецовским. Уткин предстает перед нами как художник еще более мечтательный, созерцательный, может быть, даже более изысканный, чем Кузнецов. Однако в нем не было такой творческой силы и энергии, уверенности в себе и открытости новым тенденциям европейского искусства.

Типичными голуборозовцами были братья Николай Дмитриевич (1874–1955) и Василий Дмитриевич (1875–1943) Милиоти. Их можно отнести к той же группе объединения, к которой принадлежали Кузнецов и Уткин. Старший брат тяготел к форме декоративного панно на мистический сюжет (“Ангел печали”, “Преисторический пейзаж”). Фантастические мотивы интересовали и Василия Милиоти. Здесь они смыкались с Кузнецовым. Но в основе их живописи лежали традиции не столько Борисова-Мусатова, сколько Врубеля. Нередко они прибегали к врубелевскому приему наложения мазков в виде своеобразной мозаики. Но кроме того, братья Милиоти пользовались и традициями импрессионизма, которые они старались пе-

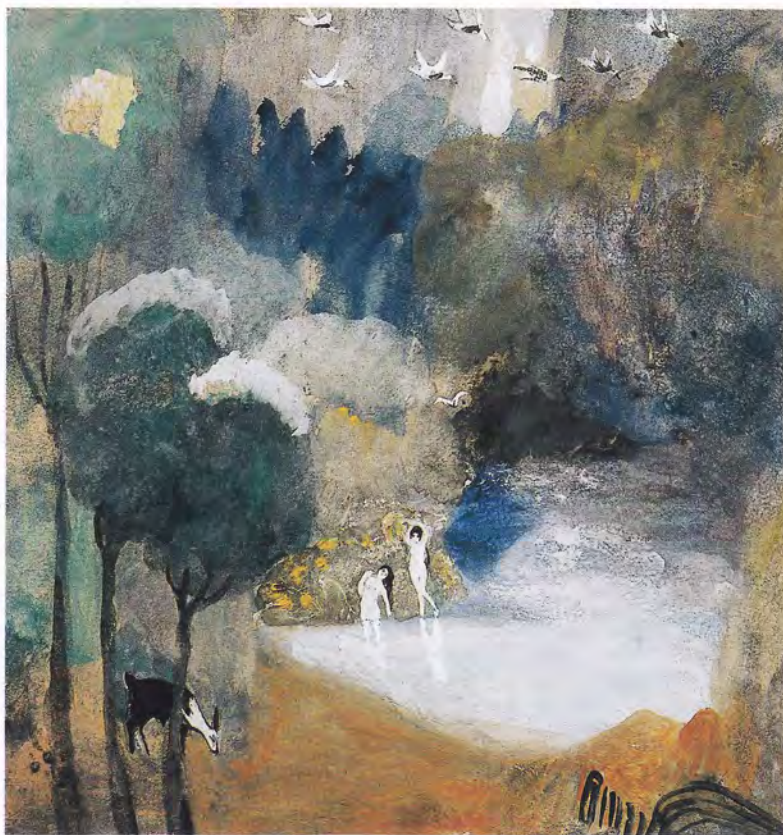
реосмыслить. К импрессионистическому наследию влек их интерес к свету. Но свет приобретал в их картинах не реальный, а несколько мистический характер, словно отдаваясь от предмета и среды, получая самостоятельность и воплощаясь в вихре извивающихся лент.

Если Кузнецов, Уткин и братья Милиоти в голуборозовский период творили мистический миф, то Мартирос Сергеевич Сарьян (1880–1972) создавал своего рода сказку. Тогда он стоял ближе к мирискуснической традиции (как Сапунов и Судейкин), но вскоре решительно от нее оторвался и в 1910-е годы выступил “на равных правах” с Кузнецовым, определив свой круг сюжетов и тем. Армянин по национальности, родом из Ростова-на-Дону, где была большая армянская колония, он уже в конце прошлого



П.С.Уткин
Утренняя молитва. 1908
Частное собрание

века попал в Москву, в Училище, и стал типичным представителем молодой московской школы. Первый самостоятельный этап в развитии художника — приблизительно с 1904 по 1908 год. В эти годы создаются “Озеро фей”, “Пантеры”, “У гранатового дерева”. Почти мирискусническая стилизация, рафинированный символизм, утонченный вкус, диктующий задачи украшения, а не преодоления природы, — вот принципы сарьяновских сказок. В этих картинах героями являются прекрасные животные — пантеры, газели, птицы в клетках или на деревьях, фантастическая растительность, красивые женщины. Сарьян фантастичен. Но это не плод серьезных философских размышлений, как у Петрова-Водкина, не погружение в мир под-



М.С.Сарьян
Озеро фей. 1905
Москва,
Третьяковская галерея

сознательного, как у созерцателя Кузнецова, а скорее игра. Сарьян никогда не был философом и никогда не искал приобщения природы к некоей формуле инобытия. Его стихия — это земная радость; не буйство, не экстаз дионисийства, о котором так много говорили в начале века, а полнокровная радость счастья. Это проявилось и в ранних — голуборозовских — вещах. Большинство работ орнаментальны. У Сарьяна вырабатывается в середине 1900-х годов своя живописная манера: он пишет длинными параллельными мазками. Иногда мазки расходятся веером, они — перистые, легкие, стремительные. Контраст между “сонными” мотивами сарьяновских картин и стремительностью их ритмики словно таит в себе тот синтез всеобщего и конкретного, к которому придет художник в лучших своих работах начала 1910-х годов.

1909 год стал в творческом развитии Сарьяна переломным. Он создал несколько работ, намечавших дальнейшую перспективу: “Автопорт-

рет", "Гиены", "Зной. Бегущая собака". В автопортрете художник изобразил свою голову на первом плане, сопоставив ее с фоном гор и неба, по которому летят прежние сказочные птицы. В самом этом сопоставлении, в сдвиге головы вправо от центральной оси картинной плоскости, в неожиданном срезе фигуры, в фрагментарности пейзажа — во всем, кажется, заметно преобладание непосредственного видения. Однако этот возврат к жизненной случайности компенсирован декоративностью живописного строя картины.

В "Бегущей собаке" острота впечатления тяготеет к крайнему выражению. И вместе с тем, как некий противоборствующий контраст этой остроте, появляется композиционная замкнутость, намек на симметрию, которая позже станет принципом "классических" произведений Сарьяна начавшего следующего десятилетия. Закрепление мгновения, некая динамика-статика уже явно намечается в этой картине. Именно в этой точке можно констатировать момент формирования зрелой системы Сарьяна. Созданные затем картины, написанные после поездок в Турцию, Египет и Персию, подтверждают это. Конечно, это формирование происходило не без влияния, с одной стороны, армянского средневекового искусства, с другой — французской живописи — Гогена и особенно Матисса. Сам художник писал: "Знакомство с французами меня еще более окрылило и убедило в правдивости моего пути и взглядов на жизнь"*. Глаз Матисса оказался близок глазу Сарьяна. Равновесие мгновенного и вневременного, движения и покоя, наблюдения и сочинения, — равновесие, принявшее у Матисса идеальные формы, было сродни Сарьяну. Вполне естественно, что Сарьян мог учиться, смотреть, впитывать французский опыт без боязни быть поглощенным, ибо его талант имел свою собственную окраску.

К тому же Сарьяну не было необходимости обращаться к Востоку, как к новой "земле обетованной". Восток для него был родным, он принял художника вновь в свое лоно, вернув ему отечество. Поэтому у Сарьяна не было проблемы экзотики, а ориентализм оказался "врожденным". Все это ставило его в особые условия: перед ним раскрылась возможность быть европейцем в Азии и азиатом в Европе**.

Восток стал перед Сарьяном как проблема познания и самопознания. Он познавал солнце, палящее, разящее прямыми лучами, падающими почти отвесно; познавал строение пальмы, грозди винограда или банана, впитывающие в себя зной, живительные лучи, густой мед восточной природы; познавал землю, опаленную жаром, изъеденную ветром, изрытую временем. Перед Сарьяном развернулась жизнь людей — не быт, а именно жизнь: ее ритм, ее связь с природой. Он познавал людей Востока, "отточивших" в течение тысячелетий свою внешность, пластику своих движений, утончивших душу, выработавших свою мораль, изощривших мысль, научившихся выражать ее поэтическими формулами. Этой природе вещей Сарьян должен был отдать и свой темперамент и свою мудрость. Он должен был постичь тайны восточной "знакописи" — не столько узорочья восточного орнамента, сколько лаконичной поэтической фразы, афористичного восточного слова, украшенного, но в то же время необычайно простого стихотворного двустишия. Эти задачи художник решил в своих работах в первой половине 1910-х годов.

Главными произведениями Сарьяна этого времени следует считать: "Константинополь. Улица. Полдень" (1910), "Финиковая пальма" (1911), "Идущая феллахская женщина" (1911), "Ночь. Египет" (1911), "Египетские маски" (1912), "Голова девушки" (1912) и ряд натюрмортов с цветами, выполненных с 1910 по 1915 год.

* Автобиографические сведения // Каталог выставки произведений М. С. Сарьяна. М., 1936. С. 12.

** Первым сформулировал эту мысль русский поэт, художник и критик Максимилиан Волошин в 1913 году в своей статье "М.С.Сарьян" (Аполлон. 1913. № 9).



М.С.Сарьян
Улица. Полдень.
Константинополь. 1910
Москва,
Третьяковская галерея

Когда смотришь на "Полдень", поражает ощущение зноя, палящего солнца. Короткие тени падают на землю, словно пронзенную солнечными лучами. Люди жмутся к стенам домов, чтобы спастись от жары. Все это передано до такой степени реально, что кажется, будто ты сам находишься в этом пекле константинопольского полдня. А между тем в "Полдне" окончательно преодолено случайное импрессионистическое видение. В нем закрепилось то слияние конкретного и всеобщего, к которому до этого уже шел Сарьян. Пленэр исчез из его палитры; но он заменился такой декоративной системой, которая вся выросла на пленэрной основе, как скорлупу, сбросив ее с себя, и, освободившись, предстала в чистом виде. Два дополнительных цвета — оранжевый и синий как бы стянули к себе все мелкие колебания, очистились и вступили между собой в некие "враждебно-дружеские" отношения. Как желтый цвет солнца у Ван Гога, эти цвета для Сарьяна стали символом южного зноя. Сарьян не ищет колебаний цвета, не оставляя следов от мазка, не приводя в движение фактуру. Простота цветовых отношений, смелая сила контраста, своеобразная "конечность" цветовой концепции — все это становится обобщенным выражением природных качеств, но не их имитацией.

Столь же классически сарьяновской является композиция "Полдня". С первого взгляда кажется, что она построена по принципу кадра. Срезы боковых домов можно принять за специальные детали композиции, способствующие вводу зрителя в изображаемое пространство. Однако это только кажимость случайности, подобная той самой кажимости пленэра, о которой шла речь. Полная симметрия композиции придает

картине некую самодостаточность, нейтрализует кадровость, препятствует проникновению за пределы картинной поверхности. Симметрия этой картины "двойная" — и по вертикали и по горизонтали: так же, как и стороны улиц, друг другу соответствуют синий треугольник неба и оранжевый — земли между домами. Эта "геральдичность" построения, превращая картину в некий предмет, способствует тому, что картина как бы отчуждается от зрителя. Изображенное пространство не поддается практическому освоению. Силуэты всех форм строго выложены по плоскости. Цвет не изменяется по мере удаления предметов. Поэтому иллюзии пространства нет, есть его условное обозначение. Здесь перед нами типично сарьяновские контрасты и к тому же выраженные в самой полной мере. Казалось бы, натура в ее непосредственном претворении. А на самом деле — знак, воплощенная суть. Казалось бы, острое восприятие мгновения. А на самом деле — закрепление мгновения, превращение его в постоянное качество, непоколебимое, не поддающееся исправлению, необычайно характеристичное и тем самым преодолевающее мгновение.

Почти все перечисленные выше картины построены на этих принципах. В "Финиковой пальме" — то же соединение кадровости и своеобразной "геральдической" композиции, тот же принцип противопоставле-

ния больших цветowych плоскостей. Сам ритм картины, однако, создает впечатление медлительности, протяженности, почти безотносительности ко времени, созерцательности восточного бытия. Другая образная формула воплощена в "Идущей женщине". В отличие от "Финиковой пальмы" эта картина проникнута динамичным ритмом. Художник до предела — до плоскости — сжимает объемы. Силуэт женщины распластан, он поэтому требует строгого профиля, как фигура в египетском рельефе. Реальный мир реализуется здесь в двух измерениях, третье — абсолютно условно. Поэтому Сарьяну даже неважно, где кончается почва и начинается небо: границы



М.С.Сарьян
Идущая женщина. 1911
Москва,
собрание А.А.Арутюняна

оранжевого и желтого проходят не по линии горизонта, а по диагональным очертаниям пальмы.

Для уяснения устремлений художника известный интерес представляют натюрморты. Этот жанр давал художнику повод для решения проблемы живописного синтеза. В сарьяновской эволюции, в развитии трудного союза динамики и статики должен был найтись путь к примату статического — постоянной характеристике явлений жизни. Натюрморты Сарьяна построены, продуманы, уравновешены. Тенденция к завершённой картинности все более усиливается по мере движения к середине 1910-х годов.

Один из наиболее интересных натюрмортов — "Египетские маски" — не в меньшей мере, чем пейзажи-картины, воплощает дух Востока, с его глубинами и тайнами. В натюрмортах с цветами перед Сарьяном та же при-

* Волошин М. М.С.Сарьян // Аполлон. 1913. № 9. С. 13.

рода, что и в пейзажах. Несмотря на всю условность живописного языка, живое, природное всегда определяет характер образа. В этом обращении к природе, в ее преображении и была конечная цель художника. Еще в 1913 году, говоря о своей поездке на Южный Кавказ, Сарьян так сформулировал свое отношение к природе: "Я почувствовал, что природа — мой дом, мое единственное утешение; что мой восторг перед ней — иной, чем перед произведениями искусства: тот длится всего лишь несколько минут. Природа многоликая, многоцветная, выкованная крепкой, неведомой рукой, — мой единственный учитель"*.

Эта мысль была путеводной звездой Сарьяна в течение всей его долгой жизни; он много и упорно работал, став гла-

М.С.Сарьян
Египетские маски. 1911
Ереван, Государственная
картинная галерея Армении



вой армянской школы живописи в советское время, менялся, развивался, но постоянно возвращался к природе, учился у нее до последних дней.

Мы говорили выше о близости раннего Сарьяна миriskуснической эстетике. В еще большей мере это касается двух других голуборозовцев — Сапунова и Судейкина. Их можно было бы назвать миriskусниками в "Голубой розе". Не только потому, что, как и члены "Мира искусства", они много сил отдавали театру, прямо восприняв эстафету театрально-оформительской деятельности от Коровина, Бенуа и других мастеров. И в станковом творчестве этих живописцев господствуют принципы игры и театрализации. Это, однако, не означает, что эти художники целиком оставались на позициях своих предшественников. В их творчестве обозначились черты (в частности, значительные элементы примитивизма), почти неведомые художникам "Мира искусства".

Николай Николаевич Сапунов (1880—1912) был необыкновенно одаренным живописцем. Его талант проявился уже в юные годы. В Московском училище он учился у Левитана; в 1900 году дебютировал на выставке передвижников пейзажем "Зима". Через год-два он вместе с Кузнецовым уже писал декорации для Большого театра по эскизам Коровина. Однако самостоятельность он обрел лишь в середине 1900-х годов, начав писать картины на музыкальные и театральные мотивы ("Ноктюрн", "Балет", "Менуэт", "Маскарад"), а также на сюжеты театральных постановок (Мейерхольда и Комиссаржевского), которые ему приходилось оформлять.

Н.Н.Сапунов

Мистическое собрание
1909

На сюжет лирической
драмы А.Блока
"Балаганчик"
Москва,
Третьяковская галерея

Н.Н.Сапунов

Гостиница "Зеленый бык"
на берегу канала. 1910

На сюжет пасторали
М.А.Кузмина
"Голландка Лиза"
Москва,
Третьяковская галерея

Такие картины, как "Менуэт", "Маскарад", "Балет", демонстрируют театральные зрелища. И хотя они "многоглаголивы", великолепны, многоцветны, Сапунов стремится к живописной нежности, легкости, изысканности. В "Маскараде" (1907) действие происходит вокруг фонтана, своими голубыми струями как бы дающего общий тон всей картине. Сквозь голубую пелену просвечивают красные, розовые, зеленые, желтые костюмы танцующих. Они звучат ослабленно, под сурдинку. К масляной краске художник добавляет серебро, золото, цветную бронзу. В других случаях он обращается к темпере.

Не менее выразительны "Пляска смерти" (1907) на сюжет пьесы Ф.Ведекинда и "Мистическое собрание" (1909) на сюжет лирической драмы А. Блока "Балаганчик". В "Пляске смерти" изображены четыре еле различимые фигуры с гротескно перекошенными лицами и изогнутыми телами. Интерьер — с мерцающей люстрой в центре и красными сукнами по бокам. Красные пятна драпировок и платьев вспыхивают таинственно и терпко в полутьме зала.

В работе над "Балаганчиком", которая шла в 1906 году, соединились таланты Александра Блока, Мейерхольда, переживавшего расцвет своей новой экспериментальной режиссуры, М. А. Кузмина — поэта и композитора, написавшего музыку к блоковской пьесе, и Сапунова. Призрач-

ность происходящего, марионеточность действующих лиц, острогротескное отношение создателей к этой театрализованной жизни — все это было близко мировосприятию художника. В работе над декорациями Сапунов сумел цветом и ритмом воплотить общий замысел. Через три года он написал свою картину на сюжет пьесы.

Особой прелестью отличается картина "Гостиница "Зеленый бык" (1910) на сюжет пасторали Кузмина "Голландка Лиза". В орнаментальную изысканно-утонченную систему пятен и линий Сапунов вводит элементы примитивизма, изображая фигуры немного неуклюжими, а предметы аляповатыми. По мере развития Сапунова в его творчестве нарастали черты примитивизма. В 1908 году он написал два варианта картины "Карусель", используя мотив, уже утвердившийся в русской живописи. Но Сапунов, в отличие от предшественников, открыл в этом мотиве простонародную праздничную пестроту. Последним сюжетом, на разработке которого трагически оборвалась жизнь художника (он утонул в Финском заливе), был сюжет чаепития, в кото-



ром примитивизм стал средством гротескной характеристики уродливого мира. В одном из вариантов "Чаепития" (1912) с холста смотрят на нас с трудом угадываемые страшные рожи, как некое фантастическое видение, расплывающееся в смазанных красках.

Между тем примитивизм не приобрел в творчестве Сапунова са-моценности. Не случайно на протяжении всей своей жизни он создавал великолепные натюрморты, чаще всего изображая цветы или роскошную посуду. В них особенно ярко проявилась живописная стихийность сапуновской кисти, ее широта, смелость. Мастер оставался в рамках идеи красоты. Поэтому примитивизм, который мы констатировали в его работах последних лет, не мог выйти победителем и стать главенствующей идеей творчества.

Сергей Юрьевич Судейкин (1882—1946) в большей мере, чем любой другой голуборозовец, связан своим творчеством с традициями "Мира искусства". Не случайно среди любимых мастеров Судейкина были Ватто и Сомов*. Привязанность художника к "галантному жанру" сопровождала его до самого конца.

Показательно и то, что с годами в творчестве Судейкина все большую роль приобретал театр. Это увлечение, равно как и постоянное стремление к театрализации жизни, вновь возвращают к мирискусническому принципу. Однако его гротеск приобретает более откровенный характер. Если проводить аналогию с жанрами музыкального театра, то можно сказать, что судейкинское искусство — это своеобразная живописная оперетта. Судейкин любит озорство, его можно было бы назвать "хулиганствующим мирискусником". Он любит эротические мотивы. Характер его образов соответствует духу кабачка. Именно он был одним из главных оформителей кабаре "Бродячая собака" и "Привал комедиантов" в Петербурге, в которых собирались поэты, художники, актеры, музыканты. Свобода от условностей часто позволяла Судейкину оказываться рядом с авангардистами. Между тем к авангарду он не имел отношения. Его творчество почти не

* См.: Коган Д. С.Ю.Судейкин. М., 1974. С. 34.

С.Ю.Судейкин
Привал комедиантов. 1914
Астраханская картинная
галерея
им. Б.М.Кустодиева



менялось. Та значительная эволюция, которую претерпели, например, Кузнецов или Сарьян, была неведома Судейкину. Он рано нашел себя, и в 1910-е годы перемены коснулись, пожалуй, лишь усиления стилизаторства в его творчестве. Новых путей искусству он не открывал.

В голуборозовский период в картинах Судейкина были черты, сближавшие его с другими мастерами этого объединения, в частности с Кузнецовым, Сарьяном, Сапуновым. Но Судейкин всегда более манерен, игрив, несерьезен. В его многочисленных "Пасторалях" 1905–1906 годов много смешных, забавных деталей: на берегу пруда или озера, вода которого как-то незаметно переходит в сушу, расположились дамы, играющие

на лире и арфе, а еще одна, с лютней в руках, сидит на ветке дерева; вместе с балеринами в момент танца вытянулась на задних лапах собака; мальчик, сосущий грудь женщины, — не то младенец, не то маленький любовник. В "Гулянье" (1906) — в этой своеобразной реплике картины Ватто "Отплытие на остров Цитеру" — расположившиеся на траве или выступающие в величавом карнавале пары влюбленных соседствуют с летающими амурами и бегающими собачками. Художник охотно пользуется приемами примитива, прежде всего лубка. Но примитивизм Судейкина остается в пределах эстетствующего стилизаторства. Судейкин открывает примитив одновременно с другими: в 1906 году мы замечаем признаки этого открытия сразу у нескольких художников. Но Судейкин использует примитив по-миriskusнически. Он всегда сохраняет взгляд свысока, как бы зная себе цену и не забывая о дистанции между своими ироническими чудачествами, утонченной игрой, художнической ученостью, с од-



С.Ю. Судейкин
Пантомима. 1914
Минск, Белорусский
государственный
художественный музей

ной стороны, и "низменностью" народной эстетики — с другой.

Едва ли не самой забавной, острой, даже несколько рискованной является его картина "Северный поэт" (1909), изображающая одетого по моде начала XIX века юношу с книжкой в руках на фоне заснеженного деревенского пейзажа. Над поэтом витает муза — столь неуместная рядом с заснеженным мельничным колесом и деревянным двухэтажным домом под деревом, написанными точно так, как писали на подносах, клеенках или деревянных сундуках. Судейкин с самого начала не допускает мысли о серьезности своего образа, а ирония его касается и самого поэта, и мещанского восприятия, и снежной России, не очень-то располагающей к процветанию муз.

В театре Судейкин больше всего был связан с Мейерхольдом. Для молодого художника очень важной стала работа над "Смертью Тентажиля" Метерлинка, поставленной Мейерхольдом в Театре-студии на Поварской и оформленной Судейкиным вместе с Сапуновым. Художники отказались от использования макета, руководствуясь лишь эскизами и перенесли акцент в оформлении на живописный задник. В дальнейшем

путь Судейкина-сценографа принес ему успех и славу, которая заслонила славу живописца.

Если Сапунов и Судейкин протягивали руку из "Голубой розы" к "Миру искусства", то Николай Петрович Крымов (1884–1958) в большей мере ориентировался на "Союз русских художников". Вместе с тем в "Голубую розу" Крымов попал не случайно. В его творчестве 1900–1910-х годов было две, казалось бы, противоположные друг другу точки тяготения: одна вела его к тонкой живописной декоративности, другая — к примитивизму. Первая и позволяет сблизить Крымова с "Союзом". Действительно, он близко подходит к "союзнической" живописи, проявляя себя как тонкий знаток и наблюдатель природы, но всегда остается вполне определенная граница, которая и делает Крымова голуборозовцем.

Пройдя все необходимые стадии обучения в Московском училище, Крымов рано выказал самостоятельность и стал развиваться вне зависимости от наставлений учителей, хотя и был им многим обязан. К моменту окончания училища в 1911 году он прошел немалый путь и был признан критикой. Самые ранние работы — "Пейзаж с луной", "Летняя ночь", "Крыши под снегом", "Лунная ночь", написанные в середине 1900-х годов, — уже отличаются особыми чертами. Все эти небольшие картины проникнуты лирическим интимизмом, они чрезвычайно эмоциональны и одновременно декоративны. Чаще всего Крымов прибегает к синей цветовой гамме, выдерживая в одном тоне свои тридцатисантиметровые холсты. Этот лиризм не похож на левитановский: Крымов в известной мере абстрагируется от природы.

Выражением сущности этой ранней манеры художника является картина "К весне" (1907), показанная на выставке "Голубой розы". Она похожа на этюд с природы, но стоит взглянуть в нее внимательнее, чтобы понять серьезные отличия от этюда. Линии крыши или карниза избы и сарая тянутся строго параллельно горизонтальной раме; свет и тени стали не просто случайной игрой солнечных лучей, а способом чередовать на плоскости цветные пятна. Сами цвета, в частности розовый, обособляются, становясь предметом эстетического любования.

Не успел Крымов укрепиться в своей ранней манере, как сразу же стал искать новое. Сначала в его картинах появляется элемент гобеленнос-

Н.П.Крымов
Площадь. 1908
Киров,
Областной
художественный музей
им. В.М. и А.М.Васнецовых



ти, цвет становится жухлым, бледным. Но тут художник открывает для себя примитив, который сближает его с Сапуновым, Судейкиным и другими голуборозовцами. "Площадь", "Ветреный день" (обе—1908), "Желтый сарай" (1909), "Туча" (1910) — образцы этой примитивистской тенденции в творчестве Крымова. В "Ветреном дне" художник убедительно передает жизнь природы, развивая динамические возможности композиции и рисунка. Порывами ветра все в природе приведено в движение: несутся облака, сгибаются деревья, крутится пыль. Крымов уже не пишет с натуры, а сочиняет, свободно компокует картину из разных элементов, почерпнутых из действительности.



Н.П.Крымов
Туча. 1910
Москва,
Третьяковская галерея

В "Желтом сарае" и в "Туче" к этим новым принципам композиции присоединяется повышенная цветность. Напряжение цвета передает состояние природы не с помощью ее имитации, а своеобразной цветовой метафорой. Крымов использует опыт Куинджи в стремлении как к декоративности, так и к созданию синтетического образа.

В дальнейшем в предреволюционные годы Крымов проходит еще через одно увлечение — классицистическим пейзажем XVII века, Лорреном и Пуссеном. В этом отношении показателен пейзаж "Рассвет" (1912), в котором классицистическое начало соединяется с примитивистским.

Незадолго до революции художник неожиданно переносит акцент в своем творчестве на натурный этюд, но тут же стремится и этот опыт соединить с предшествующим, включив натурный этюд как важный компонент в синтетический пейзажный образ. Так или иначе Крымов оставался верен пейзажному жанру, который в чистом виде находил себе прибежище лишь в "Союзе русских художников" и был нетипичен для "Голубой розы", и — что особенно важно — художник сохранял приверженность синтетическим формам этого жанра.

Сапунов, Судейкин, Крымов, равно как и Кузнецов или Сарьян, были голуборозовцами в полном смысле этого слова. Но рядом с ними работали и те, кто формально в "Голубую розу" не входил, но оказался близок общему направлению, а подчас — тем или иным мастерам. К числу таких художников следует отнести Якулова, Ульянова, наконец, Петрова-Водкина.

Георгий Богданович Якулов (1884—1928) не выставлялся в "Голубой розе" 1907 года. Однако в ретроспективную экспозицию 1925 года его произведения были включены — возможно, потому, что Якулов участвовал в выставках "Стефанос" и Московского товарищества художников, где выставлялись многие голуборозовцы. Якулов стоял как бы вне группировок;



Г.Б.Якулов
Кафе-шантан. 1912
Ереван, Государственная
картинная галерея
Армении

он дружил со многими художниками, многих знал, был связан и с футуристами, но при этом не входил ни в одно из объединений. Поступив в 1901 году в Московское училище, он вскоре его бросил. Якулов учился у своих товарищей, у художников Франции, где он был в 1911—1912 годах, у природы, которую он пылливо наблюдал и на Кавказе, где провел детство, и в России, и в Маньчжурии, где служил в армии, воевал в русско-японскую войну и был ранен. Эти наблюдения позволили Якулову в дальнейшем сформулировать свои теоретические соображения (его теория "разноцветных солнц") и практически выведенные из природы художественные законы, близкие, как считал сам художник, симультанизму Робера Делоне. Теоретические интересы отличают Якулова от Судейкина, а интерес к театральности, к "кабаретности" сближает. Не случайно Якулов активно участвовал в оформлении вечеров "Бродячей собаки", различных клубов, в 1917 году оформлял знаменитое "Кафе Питtoresк" в Москве — этот, по словам художника, "мировой вокзал искусства"*, а в 1919 году — "Стойло Пегаса". В этих своих работах художник был неистощим на выдумку. В "Кафе Питtoresк" он впервые применил движущиеся осветительные приборы, как бы предвосхищая кинетизм, ввел в оформление металлические элементы, фигуры из картона.

* Костина Е. Георгий Якулов. М., 1979. С. 14.

* Приведем слова самого Якулова: "Преодолеть односторонности Европейской и Восточной академии в синтезе новой культуры — в современном свете — проблема эта и лежала в основе всей моей работы и явилась для меня органической необходимостью". Цит. по: Костина Е. Указ. соч. С. 10.



Г.Б.Якулов
Улица
Ереван, Государственная
картинная галерея
Армении

Самыми излюбленными сюжетами станковых произведений Якулова являлись многофигурные сцены, изображающие скопления людей — в кафе, на скачках, в цирке, в игорном доме, на улице. Мотивы кафе, прогулки в экипажах и пешком использовались особенно часто. Первая значительная вещь Якулова — акварель "Скачки" (1905) — уже свидетельствовала о его стремлении соединить художественные приемы западного и восточного искусства, о чем он писал впоследствии*. Якулов словно не заботился о композиционном равновесии, изображая фигуры людей и лошадей "в строчку", вне определенного сюжетного стержня, иногда во встречном движении. Рисунок стилизован под японскую гравюру. Вторая версия "Скачек" уже

свободна от этой стилизации, в ней — уже европейская условность изобразительного языка; но "японский прием" не отброшен, он входит в глубинный слой художественного языка.

Приблизительно те же соотношения мы наблюдаем в двух вариантах композиции "Улица" (1909) — один более силуэтный, отдаленно восходящий к "японизму", другой — живописный, действительно приближающийся к системе Делоне с его "Симультанными окнами". Этот контраст двух систем по мере дальнейшего развития все более сглаживается, однако следы его остаются на протяжении первой половины 1910-х годов. Побеждает европейская система живописи, но при этом восточный вариант как бы внутренне питает якуловское творчество. Это можно заметить в многочисленных композициях на темы кафе, цирка и прогулок, где блестящая фантазия соединяется с изысканной живописностью и тонким вкусом.

Якулов был врожденным сценографом. Деятельность его в этой области приходится на послереволюционные годы и поэтому выходит за пределы нашего периода. Но совершенно ясно, что все творческое развитие художника вело его к театру, в котором он обрел себя, особенно прославившись "Принцессой Брамбиллой" (1920), поставленной в Камерном театре А.Я.Таировым.

Николай Павлович Ульянов (1875–1949) показывал свои произведения на всех выставках "Золотого руна". Вместе с тем он оказался среди

своих коллег по выставкам наиболее далеким от авангардных устремлений. Ульянов был одним из самых последовательных и любимых учеников Серова. Он воспринял его манеру рисунка, которым распоряжался очень умело. В его портретах чувствуется серовский принцип характеристики — заостренной, но основательной. Можно вспомнить такие портреты Ульянова, как "К.Д.Бальмонт" (1909) или "А.С.Глаголева" (1904). Что касается других жанров, то Ульянов чаще всего в своей живописи и графике обращался к мифологии, главными его героями оказываются нимфы, чаще всего бездействующие и созерцающие прекрасный мир, а любимым местом действия — греческий рай — элизиум. Выполненные мастеровито и лаконично, эти произведения, однако, не открывали каких-то новых худо-

Н.П.Ульянов

Парижская витрина

1909-1911

Москва,

Третьяковская галерея



жественных возможностей. Более интересными были картины на городские сюжеты, например, "Парижская витрина" (1909–1911), где обыгран мотив зеркал, отражающих улицу: дома, прохожих, кареты. Тема отражения — на поверхности воды или зеркала — была популярна у художников символического круга. В конце 1910-х годов в манере Ульянова произошли некоторые изменения; его, видимо, заинтересовал опыт кубизма, но он использовал его очень осторожно, скромно, как декоративный прием. Несмотря на элементы эклектизма, ясно ощущаемые в творчестве Ульянова, он интересен как художник, всегда сохраняющий высокий уровень мастерства и артистизма.

Среди художников голуборозовского поколения особое место занимает Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878–1939) — один из крупнейших русских мастеров XX века. В марте 1907 года, когда в Москве открылась "Голубая роза", Петров-Водкин был в Париже, откуда он вскоре отправился на несколько месяцев в Северную Африку. Будь он в то время в Москве, его друзья Кузнецов и Уткин скорее всего привлекли бы его к участию в экспозиции. По возвращении в Россию художник обосновался в Петербурге, но в 1909 году прислал свои картины в Москву на выставку "Золотого руна". А начиная с 1910 года его прибежищем стал "Мир искусства". Тем не менее, несмотря на свою формальную отдаленность от "Голубой розы", Петров-Водкин органично вписывается в это движение: во-первых, он использует опыт Борисова-Мусатова в большей мере, чем опыт кого-либо из своих прямых учителей; во-вторых, он предстает как один из самых крупных представителей живописного символизма "второй волны".

Петров-Водкин родился в небольшом городе Хвалынске, расположенном между Самарой и Саратовом. В родном городе он познакомился с иконописцами*. Позже он попал в Самару, где недолго учился в местных классах живописи. Затем Петербург, училище Штиглица и, наконец, Москва, где он становится учеником Серова и в первое время испытывает его влияние. Свидетельство тому — натурщицы и портреты, созданные в первой половине 1900-х годов в серо-серебристой и коричневой гамме. Серов передавал в руки молодого ученика мастерство. Но одновременно, как бы

* Свою жизнь художник описал в двух автобиографических повестях — "Хлыновск" и "Пространство Эвклида", изданных в начале 30-х годов и переизданных в 1970 и 1982 гг.

в поисках утоления духовной жажды, Петров-Водкин прикасался к Врубелю, заимствуя и его мотивы ("Демон"), и его принципы символической экзальтации, и его граненно-лучистую манеру. Врубель был для Петрова-Водкина перспективнее, но лишь "в конечном счете". А Серов давал возможность последовательно расти и развиваться, преодолевая этап за этапом. Затем наступил период влияния западного искусства, но в конце концов его вновь сменили русские источники, завершив "цикл влияний".

В Париже художник прошел через целую цепь влияний — Пюви де Шаванна, Мориса Дени, Гогена, Ходлера, немецких символистов, Тулуз-Лотрека. Такие вещи, как "Элегия" (1906), "В кафе" (1907), "Берег" (1908), говорят о том, что Петров-Водкин еще не нашел себя. Он еще не сумел переплавить все заимствованные мотивы и приемы в новое качество и остался на позициях эклектики. Сопоставляя эти произведения с картинами, возникшими буквально через несколько лет, удивляешься, как стремительно сумел художник вырваться из этого плена и обрести самостоятельность. С 1908 по 1910 годы было создано несколько работ, которые наметили путь к этой самостоятельности.

Завершает этот краткий этап картина "Сон" (1910), которая произвела в художественных кругах немалое впечатление и вызвала споры. Сюжет картины аллегоричен. Художник изобразил сцену пробуждения юноши в присутствии двух обнаженных женщин, олицетворяющих красоту и уродство, с которыми постоянно имеет дело творец*. Однако эта простодушная аллегория не воспринимается. Читается, скорее, состояние медлительного пробуждения, остановившегося времени, похожее на те состояния, которые испытывают герои голуборозовского скульптора А.Т.Матвеева, извлекавшего эти мотивы из наследия Мусатова. И в картине "Сон" заметны эти мусатовские реминисценции — прямые, а не только опосредованные. Ощущение сна, возведенное одним из критиков в извечное качество живописи Петрова-Водкина**, пронизывает все компоненты этого произведения, становясь главным его смыслом. Но живописно-пластический строй картины иллюстративен, "вычислен". Здесь нет еще непосредственной "работы" вымысла и того смелого и самостоятельного бытия формы, которое у зрелого Петрова-Водкина всегда будет верным союзником логической системы.

В 1911 году появилось первое произведение, которым мы можем отметить начало зрелости Петрова-Водкина — картина "Мальчики". Тема игры двух мальчиков возникла из непосредственных наблюдений за ребятами на пляже***, — так написал в своей монографии о художнике В.И.Костин. Этот тезис не вызывает сомнений. Однако сам характер наблюдений приобрел совершенно новый смысл. На материале конкретного явления художник как бы выводил пластическую формулу, в которой ничего не остается от случайного конкретного факта, от переменчивости натуры. Это была первая вещь, которая по программе своей оказалась последовательно антиимпрессионистической. Локальный цвет, никаких рефлексов и переходов, цвет постоянно присущий предмету, изменяющийся только в своей светлоте благодаря разбелке, — вот принцип художника. Движение каждой из двух фигур мальчиков, сцепившихся друг с другом руками, но отвернувшихся в разные стороны, художник довел до логического предела, остановил его в самый кульминационный момент. Фигуры словно застыли в сложных позах, обрекли себя на вечное бытие в этом трудном напряжении, в этой замкнутой композиции, образующей "угловатый овал", разрушив тем самым возможность воспринимать сцену как

* См.: Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР К. С. Петрова-Водкина. Каталог. Вступительная статья Е.Н.Селизаровой. М.; Л., 1966. С. 9—10.

** Шагинян М. К.С.Петров-Водкин (эскизы к монографии). Русское искусство, 1923, № 1. С. 14—15.

*** Костин В.И. К.С.Петров-Водкин. М., 1966. С. 38.

* См.: Тарасенко О.К. Петров-Водкин и традиции древнерусской живописи // Творчество. 1978. № 11. С. 99.

простое отображение реальности. Формула жестокости, которую вывел художник из простой ситуации, перекликается с образами Авеля и Каина, воссозданными Петровым-Водкиным в эти же годы в храме Василия Златоверхого в Овруче, реконструированном А. В. Щусевым*. Эта переключка весьма знаменательная. Произведения художника начинают жить отсветами древних традиций.

Программная картина всего дореволюционного творчества Петрова-Водкина — “Купание красного коня” (1912). История создания этой картины ясно показывает последовательный переход художника от натурального изображения к преображению реальности, созданию новой реальности, к



К.С.Петров-Водкин
Мальчики. 1911
Санкт-Петербург,
Русский музей

мифотворчеству. В ранних рисунках и в первом варианте картины (уничтоженном автором) присутствовали черты бытового жанра. В окончательном же варианте они отброшены. Остался многозначный емкий символ. В образе всадника-мальчика, отмеченного чертами какого-то “нездешнего бытия”, и красного коня — одновременно живого, косящего на зрителя яркий глаз, и совершенно неземного, фантастического, заложен смысл, не подлежащий словесной конкретизации. Это нечто вроде блоковской “степной кобылицы”, в образе которой собралось прошлое России, ее трудная современность и то вечное, непреходящее, что останется с ней навсегда. Это мечта о красоте — не каждодневной, а неожиданной, озаряющей, ощущение пробуждения, собирания энергии перед будущими испытаниями, торжественная клятва в верности национальным идеалам, предчувствие больших событий, перемен.

данной, озаряющей, ощущение пробуждения, собирания энергии перед будущими испытаниями, торжественная клятва в верности национальным идеалам, предчувствие больших событий, перемен.

Петров-Водкин в отличие от Серова, за два года до этого создавшего свою картину “Похищение Европы”, не иллюстрирует миф, а творит свой — новый. Он выдумывает своего красного коня, но эта выдумка убедительна. Это — фантастическая реальность, именно реальность. Вы не сомневаетесь в подлинности красного коня, как не сомневаетесь в Илье Муромце или в Нике Самофракийской.

Свободного и точного выражения своих художественных идей Петров-Водкин смог добиться благодаря продуманности и законченности его живописно-композиционной системы. С большим мастерством он приводит к живой гармонии противоположности — движение и статику, объем и плоскость, плоскость и пространство. С помощью этих контрастов и противопоставлений он подчеркивает то одну, то другую из этих противоположностей. Фигура коня, нарисованная и написанная обобщенно, воспринимается прежде всего пятном, силуэтом и утверждает плоскость, противопоставляя себя фигуре мальчика. Последняя словно отделяется своим рельефом от плоскости, еще более ее подчеркивая и переводя наше восприятие в сферу пространства и объема. Пространство строится художником планомерно; оно осваивается движением фигур: два коня в глубине своими ра-

К.С.Петров-Водкин
Купание красного коня
1912
Москва,
Третьяковская галерея



курсами и направлением движения намечают овал, замыкающийся линией берега и с другой стороны картинной плоскостью. На этом участке глубина словно отсчитана, а пространство ограничено. Но, как бы нарушая его конечность, контрастность и мысленно переводя пространственное измерение в абстрактный план, намечено движение красного коня вдоль картинной плоскости в пространственной зоне, практически не имеющей глубины. Красный силуэт наложен на поверхность; фигура коня взята с совершенно иной точки зрения, чем пейзаж, что вырывает коня из этого конкретного пространства. Широкие линии берега и волн, перекликаясь в общем ритме с силуэтом красного коня, возвращают значение плоскости. Пространство и плоскость находятся, таким образом, в подвижном живом единстве.

По сравнению с "Мальчиками" в "Купании красного коня" Петров-Водкин усложнил цветовые отношения: он разрушил прежнее двухцветье, оголившее идею колористического контраста, ввел вместо двух несколько цветовых качеств, но тем не ослабил, а лишь усложнил контраст. Художник не строит красочную гамму своей картины на переходах; цвета в картине не дополняют друг друга, не вступают в "приятные" отношения, цветовые ступени не рождают ощущения воздушной среды, взаимодействия предметов. Красный цвет коня, желтый — мальчика, синий и зеленый — воды изолированы друг от друга, хотя и сведены к трудной напряженной гармонии "не соприкасающихся" друг с другом цветов. Цветовая автономия сообщает особую самоценность каждому участнику сцены. Но кроме того, цвет усиливает смысл каждого объекта, приобретает символическое значение. Красный цвет оказывается выразителем нового мифологического мышления художника, он соответствует вымыслу, а не реальности, в нем основа символа; его метафорическая сущность, проникая во все элементы формы, начиная с сюжета, дает иносказательный разворот образу.

Он обозначает чудо, неземную красоту. Как выражение одушевления плоти воспринимается желтый цвет фигуры мальчика — хрупкой, изолированной, какой-то потусторонней, застывшей на грани бытия и небытия. В таком понимании цвета воскрешалась традиция древнерусского искусства. Интерес именно к этим традициям все более усиливался в творчестве художника. Все последующие работы — картины "Мать" (1913), "Мать" (1915), "Девушки на Волге" (1915), "Утро. Купальщицы" (1917), "Полдень" (1917) — ясно об этом свидетельствуют.

"Мать", исполненная в двух вариантах — в пейзаже и в интерьере деревенской избы, — это парафраз образа Богоматери, в дальнейшем не-



К.С.Петров-Водкин
Девушки на Волге. 1915
Москва,
Третьяковская галерея

однократно повторенный художником. Придавая своей героине в картине 1913 года всеобщий смысл, Петров-Водкин представляет ее на фоне не просто какого-то конкретного пейзажа, а как бы всей земли. Этой цели служит особая точка зрения сверху, с которой открывается необозримость пространства, закругляющаяся за холмом форма земли. Этого ощущения "планетарности" художник достигает и в другом варианте картины, склонная вертикальные оси композиции*. "Деревенские мадонны" Петрова-Водкина вновь дают нам образ-формулу.

* См.: Русаков Ю. Петров-Водкин. Л., 1975. С. 55.

Много "перекличек" с иконными образами в картинах "Девушки на Волге", "Утро" и "Полдень". В последнем из перечисленных произведений возникает явная ассоциация с житийной иконой. Художник воспроизвел на холсте всю жизнь человека в разных эпизодах — от рождения до смерти. Правда, художник в отличие от древнерусского иконописца не располагает эти эпизоды в отдельных клеймах, а распределяет в едином общем пространстве. Это единство подчеркивается крупной веткой яблони с яблоками, помещенной на первом плане. Жизнь человеческая проходит перед взором зрителя как бы в основных своих узловых моментах: рождение,



К.С.Петров-Водкин
Утро. 1917
Санкт-Петербург,
Русский музей

любовь, материнство, труд, смерть. Все эти сцены выполнены с каким-то оттенком имперсональности, словно сторонним свидетелем человеческой жизни, возведенной в типическое и закономерное проявление всеобщего бытия.

В «Девушках на Волге» художник добивается убедительной пластической выразительности фигур, хотя и занятых, казалось бы, самыми обыденными делами, но внутренне обращенных друг к другу и выражающих некие ступени духовного бытия. В самой зафиксированности поз, поворотов, в своеобразной остановке движений ощущается традиция Борисова-Мусатова и одновременно великого русского живописца середины XIX века Александра Иванова. Человеческое тело одухотворено. Оно словно высвечивает наружу внутреннюю жизнь человека.

Пожалуй, вершины на этом пути Петров-Водкин достигает в своей картине «Утро». Во всю высоту вертикального холста на переднем плане изображена обнаженная молодая женщина, ведущая за руку ребенка. Картина эта воспринимается как некое введение во храм жизни. Она проникнута неземным возвышающим чувством. Своеобразными кристаллами или, ско-

рее, древнерусскими лещадками поднимается кверху земля. Она выглядит как чистое небо, по которому шагают бесплотные фигуры. В глазах женщины — сосредоточенность, внимание, бережность, едва проглядывающая печаль; в глазах ребенка — открывающийся мир, отраженный младенческим сознанием.

На протяжении всего своего творчества Петров-Водкин остается приверженцем символистского художественного мышления. В какой-то мере он возвращается к символизму Врубеля, ибо в его картинах всегда есть литературная основа, определенный и достаточно выраженный сюжет. При этом, как и Врубель, он наделяет символическим смыслом и саму живопись со всеми ее компонентами — рисунком, композицией, цветом. При этом, разумеется, Петров-Водкин и Врубель не стоят в одном стилевом ряду. Символизм в русской живописи не дал настоящей стилистической общности, хотя он и уложился в пределы того широкого понятия, которым является в живописи стиль модерн. Почти все русские символисты достаточно далеко по своим живописным системам отстоят друг от друга — Врубель, Петров-Водкин, Кузнецов, Милиоти, Рерих, Богаевский. Эта особенность символизма в русской живописи в какой-то мере отражает свойство русского искусства в целом. В нем нет того последовательно-логического движения стилей и направлений, какое было в «образцовых» западноевропейских школах. Его развитие более прерывисто, скачкообразно, поэтому и возникают столь сложные отношения между предшественниками и последователями. Вторые чаще всего отрицают первых, хотя и связаны с ними какими-то нитями. Как правило, группировки оказываются в оппозиции друг к другу. Так именно и случилось с отношением к «Голубой розе» со стороны сменившего ее в истории русской живописи «Бубнового вала».



"Бубновый валет" и "Ослиный хвост"

* См.: Поспелов Г. О "валетах" бубновых и валетах червонных // Панорама искусств. М., 1978. С. 127–142; Он же. Бубновый валет. Прimitив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.

В 1910 году в Москве была устроена выставка под названием "Бубновый валет" *, а в 1911 году участники ее объединились в общество под тем же названием, просуществовавшее вплоть до 1917 года. На протяжении всех этих лет оно регулярно устраивало выставки, где экспонировали свои произведения не только русские живописцы, но и западноевропейские, в основном французские и немецкие. В годы революции группировка распалась. Затем она на некоторое время возродилась и, пополнившись, существовала под разными названиями, сохраняя ядро "бубновых валетов".

В составе объединения следует выделить группу основных участников, которые не только были его организаторами, но и сохраняли ему верность почти до самого конца. Сюда входили: П.П.Кончаловский, И.И.Машков, А.В.Лентулов, Р.Р.Фальк, А.В.Куприн, В.В.Рождественский и некоторые другие художники, не оставившие столь заметного следа в истории русской живописи. Особые отношения с "Бубновым валетом" были у М.Ф.Ларионова и Н.С.Гончаровой. Они принадлежали к организаторам первой выставки объединения. Но, приняв участие в создании "Бубнового вала", Ларионов вместе с Гончаровой покинул группу и организовал свою; ее выставка имела еще более вызывающее название — "Ослиный хвост". Ларионов мотивировал свой демонстративный уход слишком большой, по его мнению, привязанностью "бубновых валетов" к французской живописной системе, которая, как ему казалось, мешала им полно выражать национальное начало. Тогда и разгорелся спор "валетов" с "хвостами", за которым с интересом следила журнальная пресса, находя забавным этот спор в стане авангардного искусства, которое казалось многим проявлением безумства или хулиганства.

Кроме основного ядра в "Бубновом валете" было много "пришлых". Случилось так, что почти ни один художник авангарда не прошел мимо этого объединения, выставился там хотя бы один раз. Это касается и Бурлюков, и Кандинского, и Малевича, и Пуни, и Поповой, и Шагала. Только некоторые петербуржцы (в частности, П.Филонов) обошлись без "Бубнового вала". Таким образом, "Бубновый валет" оказался для многих своеобразным трамплином, давшим возможность отправиться в авангардистское плавание, или временным прибежищем в ожидании более подходящего объединения.

Рассматривая творчество художников "Бубнового вала", мы не будем касаться всех мастеров, выставившихся там. Объединение потеряет единство, в пределах внимания окажется едва ли не весь русский живописный авангард. В данной главе мы остановимся лишь на ядре объединения и на творчестве художников "Ослиного хвоста", которые ближе других авангардистов стоят к "Бубновому валету".

М.Ф.Ларионов
Играющий солдат. 1910–1911
Москва,
Галерея Третьяковская

Какова была программа этого объединения? Этот вопрос весьма важен для понимания путей развития русской живописи 1910-х годов. "Бубновые валеты" в своей программе отрицали многое. Их не устраивали никакие предшествующие группы и направления, не только академия и передвижники, которые к тому времени отжили свой век, но и мирискусники и голуборозовцы. Их не устраивала символическая неопределенность, недосказанность, туманность. Негативная часть их программы получила выражение в своеобразном эпатаже. Самим названием объединения, характером произведений, выставок они дразнили обывателей, эпатировали мещанский вкус, художественную рутину. Устраиваемые ими диспуты, в которых принимали участие художники и поэты, чаще всего кончались скандалами. Докладчики бросали вызов публике, которая в свою очередь их освистывала. Иногда дело доходило до потасовки, о чем с удовольствием писали бульварные газеты.

"Бубновые валеты" требовали осязаемого, предметного; они насаждали примитивные формы в живописи. По их мнению, следовало положиться на опыт народных мастеров, расписывавших подносы или делавших вывески. Особый интерес вызывали крестьянская или городская игрушка, лубок и многие другие формы примитивного искусства, столь развитого в России. Выставки объединения устраивались в стиле балагана, в них было что-то ярмарочное *. Перед входом вывешивались специально сделанные афиши, напоминавшие примитивные вывески. Экспозиция устраивалась по "шпалерному" принципу: между картинами не оставалось на стене свободного места. Особенно отличались эпатажностью первые выставки "Бубнового валета". Художники словно соревновались друг с другом в изобретении все новых приемов и способов вызвать возмущение публики.

Но, разумеется, программа "бубновых валетов" состояла не из одних негативных компонентов. Они стремились окончательно освободить живопись от не свойственных ей наслоений — литературности, измельченности форм, стилизаторства, вернуть ей способность в полную силу пользоваться присущими только ей средствами — цветом, линией, пластикой. Они увидели красоту в самой поверхности холста, покрытой красочным слоем, в самом месиве краски. Первым к этому пришел Сезанн. Не случайно он стал кумиром "бубновых валетов", которые, как писал один из видных критиков того времени Я. Тугендхольд, "получили название русских, или, точнее, московских сезаннистов. В довоенную (до 1914 года) эпоху они осуществили собою крупную художественную миссию, сблизив русскую живопись с французской художественной культурой. "Бубновый валет" противопоставил литературности передвижников и утонченному стилизму мирискусников здоровый материализм живописного мастерства, здоровую, грубоватую, подчас доходящую до "лубочности" выразительность***.

"Бубновые валеты" восприняли и опыт фовистов, и черты только что родившегося тогда кубизма, классики которого — Пикассо, Брак и другие — выступали на выставках объединения. При этом русские художники совершенно по-своему перетолковывали достижения новых направлений французской живописи. Они придали кубизму и сезаннизму декоративный характер, в большей мере выявили примитивизм, подчас воспринимая язык новых французских направлений как прием, которым они пользовались ради собственных целей.

Интерес к предмету, к массе, объему, вылепленному цветом и красочным "тестом", к трехмерной форме — все это сделало наиболее попу-

* См.: Поспелов Г. Указ. соч.; Он же. Портрет в искусстве раннего "Бубнового валета" // Материалы научной конференции (1972). Проблемы портрета. М., 1973; Он же. О группе ранних портретов Машкова, Кончаловского, Лентулова // Советская живопись '74. М., 1976.

** Тугендхольд Я. Живопись // Печать и революция. 1927. Кн. 7. С. 174.

лярным жанром в творчестве "бубновых валетов" натюрморт. В свое время А.А.Федоров-Давыдов характеризовал тот этап развития русского искусства, когда действовали "бубновые валеты", как этап натюрмортного восприятия мира*. Кончаловский, Машков, Куприн наиболее последовательно воплотили такое восприятие. Пейзажи и портреты становились подчас близкими натюрморту; жанры утрачивали обособленность, что вообще типично для искусства XX века; они перестали выстраиваться в определенный ряд, где есть первые и последние. Каждый предмет, а вслед за ним каждый образ получал право говорить о существенных сторонах мира. Вещи приобретали в глазах художников ценность не из-за смысловых своих особенностей, а из-за пластических качеств, полных внутреннего значения. Что касается видов живописи, то "бубновые валеты" не пытаются продолжать начинания мирискусников и голуборозовцев: они не стремятся к фрескам, к монументальной живописи; в крайнем случае они используют форму панно, сближая ее с вывесочной формой. Главные проблемы свои они решают прежде всего в станковой живописи.

Устремления "бубновых валетов" соединяются со стихийностью, с бурным выражением темперамента. В их творчестве почти всегда чувствуется азартный напор. Все их искусство колеблется между уличной громкостью, с одной стороны, и строгой рациональной системой — с другой.

В этом отношении весьма показательны творчество одного из вожаков объединения Петра Петровича Кончаловского (1876 — 1956). Живопись всегда была для Кончаловского синонимом радости бытия. Он наслаждался, созерцая окружающий мир, и еще больше наслаждался, когда воссоздавал его красками на холсте. Сочетание красок, их звучность, их запах, вязкость, наконец, их покорность воле художника доставляли ему истинное наслаждение. Вместе с тем Кончаловский искал систему, строил ее, и эта задача занимала все больше места в его творчестве.

Кончаловский был немного старше своих товарищей по объединению. Видимо, художник долго искал себя и ждал своего времени. Он учился в Академии в Петербурге, был неудовлетворен своим учением, а позже даже сжег большинство своих картин, созданных в это время. Потом он отправился в Париж. В его парижских работах можно заметить влияние Ван Гога. Но кажется, что и опыт Борисова-Мусатова не прошел для Кончаловского бесследно. Ван Гог, однако, побеждал, покоря русского мастера своим темпераментом. У Кончаловского живописный темперамент ярко проявился в 1910 году в картинах и портретах, написанных в Испании, куда он отправился вместе со своим тестем В.И.Суриковым.

Испанские работы стали, можно сказать, подлинным началом художника. Сама Испания, мотивы и сюжеты, которые он мог там найти, провоцировали экспрессию. В Испании он охотно пишет "Бой быков", создавая разные варианты этой композиции и в иных случаях стремясь стихией самой живописи передать экспрессию сцены. В портретном жанре появляются черты примитивизма, свидетельством чему становится портрет "Любитель боя быков". Испания дает повод для цветовых предпочтений: часто художник создает картины в черной гамме — портрет матадора, "Испанская комната". Броскость и острота отличают эти произведения Кончаловского, пожалуй, самые экспрессивные во всем его творчестве. В них чувствуется обретенная свобода, молодая энергия и всепобеждающий напор. Они открывают зрелую пору творчества художника.

В это же время возникает знаменитый портрет Якулова (1910). Модель вполне отвечала тем целям, которые преследовал художник. Он пи-

* Кончаловский. Художественное наследие. М., 1964. С. 23.

** Там же. С. 23.

сал, что хотел противопоставить "излюбленной многими художниками миловидности, причесанности и прилизанности портрета" то, что считалось, по общему мнению, безобразным, а на самом деле чрезвычайно красивым. Показать хотелось красоту и живописную мощь этого мнимого безобразия, показать самый характер Якулова". Якулов в портрете Кончаловского несколько напоминает восточного франта и гуляку, уж во всяком случае — это человек оригинальный. Его поза, жест рук, "по-восточному" согнутая нога в модной туфле, висящие на стене сабли и пистолеты, застывшая улыбка, вызывающая в памяти лик какого-то архаического истукана, — все свидетельствует о стремлении Кончаловского к остроте характеристики. Это как бы концепция Серова, но переиначенная, примитивизированная. Не случайно Серов, увидевший портрет Якулова на выставке "Мира искусства", где он сначала был показан, в ответ на прямой вопрос художника, нравится ли ему портрет, ответил вдвойне утвердительно: "Очень нравится"***.

В работах 1910 года Кончаловский еще не ищет пространственно-пластической концепции — он разворачивает фигуры и предметы по плоскости, заостряет рисунок, создает линиями активный ритм. Но вскоре эта острота и стремление к гипертрофии исчезают и появляется интерес к трехмерности, к ее передаче с помощью сезанновских приемов. Появляется большой интерес к натюрморту. Но черты сезаннизма и едва наме-



П.П.Кончаловский
Портрет художника
Г.Б.Якулова. 1910
Москва,
Третьяковская галерея

П.П.Кончаловский
Натюрморт с красным
подносом. 1912
Москва, собственность
семьи художника



ченного кубизма истолкованы совершенно своеобразно. Интересен в этом отношении натюрморт с красным подносом (1912). Предметы, стоящие на столе, — белая ваза, зеленая коробка для шляпы и серая шляпа, лежащая на ней, — выявлены в своей округлости. Как это бывает в натюрмортах сезаннистов и кубистов, на эти предметы художник смотрит несколько сверху для того, чтобы подчеркнуть их круглую форму, дать возможность зрителю обойти взором окружность и постичь ее во времени. И неожиданно к этому сезаннистскому приему Кончаловский прибавляет в принципе противоречащий ему, но ставший традиционным для русской живописи декоративизм. Главным цветовым мотивом натюрморта оказывается яркий красный поднос; рядом с ним сильно звучат зеленое и синее пятна — коробки из-под шляпы и драпировки, которой отгорожено неглубокое пространство для натюрморта. Таких ярких красок мы не встретим у французских живописцев.

В тот же период качественный скачок Кончаловского можно проследить на сопоставлении двух групповых портретов — "Семейного портрета" (1911) и "Сиенского портрета" (1912) *. Первый — плоский, линейный, не пространственный, не случайно фоном для фигур детей художник выбрал большой китайский рисунок — плоскостный и линейный. "Сиенский портрет" преодолевает двухмерность и становится программно трехмерным. Четко выявлено кубическое пространство комнаты, в центре которой оказывается дверной проем с лестницей, позволяющей почувствовать глубину этого проема. Фигуры расставлены вдоль основных перспективных линий — боковых стен комнаты; исключение составляет лишь фигура жены художника, отмечающая центральную ось фигурной композиции. Каждый цвет в картине звучит в полную силу — розовый, фиолетовый, зеленый, желтый. Здесь мы тоже сталкиваемся с "декоративным кубизмом".

На протяжении 1910-х годов Кончаловский нередко обращается к человеческой фигуре, создавая и портреты, и "Натурщиц". Чаще всего человек оказывается предметом для кубистических опытов, для создания своего рода конструкции. Но здесь художник вряд ли может соревновать-

* Это сравнение проводит П. П. Муратов в своей книге "Живопись Кончаловского" (М., 1923. С. 33—38).

ся с достижениями своих французских коллег, наибольшие успехи пока что ожидали Кончаловского в натюрморте и пейзаже. Пейзаж движется к трудной живописной гармонии. Стоит взглянуть на картину "Кассис" (1913), написанную на юге Франции, чтобы убедиться в этом. Остроты и характерности художник уже не ищет, хотя гармония его красок — напряженная, насыщенная. Сопоставление "Кассиса" с "Горой Святой Виктории", исполненной гениальным французским живописцем во многих вариантах, показывает, что в целом Кончаловский отталкивается от сезаннистского представления о пейзаже.

Эта насыщенная гармония оказывается также конечной точкой и в развитии натюрморта в предреволюционные годы. Но поскольку этот жанр



П.П.Кончаловский
Семейный портрет. 1911
Москва, собственность
семьи художника

становится главным полем для эксперимента и в нем художник работает особенно интенсивно, путь к этой гармонии сложен и, пожалуй, не так быстр. Кончаловский последовательно меняет любимые предметы — хлеб, цветы, самовар, хрустальную посуду. Он прибегает к приемам коллажа (например, в "Сухих красках", 1912), заставляя написанные кистью части холста соревноваться в степени предметности с наклейками. Порой красочная гамма делается более приглушенной, но мастер сразу же возвращается к декоративной насыщенности. Самым законченным произведением натюрмортного жанра является "Агава" (1916). Кончаловский напрягает цветовые контрасты, концентрируя их в середине холста, решительно сталкивая красный, зеленый, желтый, синий и успокаивая их по сторонам нейтральным серым и коричневым. В композиционном отношении этот натюрморт построен мастерски, на полном равновесии частей, движения и статики, объема и плоскости. Здесь художник добивается искомой гармонии между темпераментом и покоем.

Илья Иванович Машков (1881–1944) рядом с Кончаловским кажется более стихийным, плотским, громогласным. Машков любит гиперболы, его полотна подчеркнута декоративны. В них резко противопостав-

лены цветочные пятна, чаще всего дополняющие друг друга, отчего цвет звучит энергичнее и интенсивнее. Рисунок предметов в натюрмортах обобщен "до предела". Изображая фрукты или посуду, художник пользуется приемом красочной обводки силуэтов, и чаще всего он пишет предметы гораздо большими, чем они есть в натуре. Кажется, что во всем, выходящем из-под кисти Машкова, заключен своеобразный фермент плодородия. Художника привлекает самое земное, самое здоровое. В его картинах торжествует плоть, в какой бы форме она ни выступала — в форме плодов земли, обнаженного женского тела или медной посуды, с ее характерным машковским "звоном".

Машков происходил из семьи крестьянина Рязанской губернии. Пройдя первичное обучение в провинции, он попал затем в Московское училище, где, как и все талантливые студенты, был выучеником мастерской Серова — Коровина. Еще задолго до окончания училища он открыл свою частную студию, где обучал рисунку. В училище он дразнил Серова "зелеными подмышками" своих натурщиц. Но при этом молодой художник многое воспринял от своих учителей.

В конце 1900-х годов началось становление собственной манеры Машкова. Он стал преодолевать натурное понимание и истолкование явлений жизни, его натюрморты все более начинали тяготеть к плоскостной живописной системе, к примитивизму, к "вывесочному стилю". "Натюрморт с ананасом" (ок. 1910) или "Синие сливы" (1910) являются характерными примерами этой тенденции. В первом выбрана овальная форма холста, весьма типичная для вывески. Во втором художник намеренно упрощает композицию и цветовую систему. В центре Машков кладет оранжевый апельсин, окруженный синими сливами, а вокруг располагает яблоки и персики. По бокам, наверху и внизу художник оставляет место для нейтрального серого фона, на котором контрастные цвета выглядят особенно эффектно. Дальнейшая эволюция натюрморта связана с большим "опредмечиванием", нарастанием чувства объема, трехмерности. Эти черты заметны в натюрморте с тыквой (1914). В нем обыгрывается кон-



И.И.Машков
Синие сливы. 1910
Москва,
Третьяковская галерея



И.И.Машков

Портрет Е.И.Киркальди
1910
Москва,
Третьяковская галерея

* По предположению Г. Г. Поспелова — портрет Паоло Яшвили (см.: Поспелов Г. Г. Бубнов-валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990. С. 240).

** Об этой связи бубнововалетовского портрета с провинциальной фотографией убедительно писал Г.Г.Поспелов (см. указанные сочинения)

траст объемов — огромной тыквы, маленьких перцев и яблок, средних по величине кабачков и кочанов капусты, а также контраст живописной плоскости, круглого белого кувшина и шарообразной тыквы. Наконец, "опредмечивание" проявляется с особой силой в "Натюрморте с самоваром" (1919). Металлические предметы (преобладают медные) выстроены в несколько рядов на деревянном столе; они образуют целый металлический "город": самовар, таз, кастрюля, утюг, кофейник и так далее. Эти предметы словно издают звон, напоминающий медный звук труб, и каждый имеет свою ноту. Цветовое и композиционное единство достигнуто здесь при сохранении точного рисунка и объемного истолкования каждого компонента этой композиции.

В портретах начала 1910-х годов мы находим у Машкова нечто схожее с тем, что наблюдали в "Якулове" Кончаловского. Художник заостряет, выпячивает характеристику, доводит ее до гротеска. В портрете поэта С.Я.Рубановича (1910)* он вытягивает кверху фигуру, удлинняет шею, на нее "сажает" маленькую голову, как на шарнирах сгибает руки в локтях, а ноги в коленях.

В портрете Е. И. Киркальди (1910) Машков изображает женщину на фоне большого китайского лубка. Художник так же "лихо" размалевывает щеки Киркальди, как и этот сфантазированный фон. Живая модель соревнуется с изображением в изображении. Но две головы почти одного размера не намечают друг с другом диалога.

В автопортрете (1911) мы сталкиваемся с очень типичным для "Бубнового валета" случаем переодевания. Художники любили представлять себя в разных обликах: Кончаловский выступает в роли охотника, Татлин — матроса, Лентулов — "великого художника". Машков изобразил себя на фоне моря, парохода и парусного корабля, в роскошной шубе и шапке. Видимо, он представляет себя зрителю в качестве паромоводчика. Машков пародирует парадный портрет: фигура втиснута в холст — внизу значительно срезана, верхняя часть шапки почти касается рамы. Художник повернул лицо к зрителю и смотрит прямо на него своими неодинаковыми глазами. Рука художника превратилась в механический рычаг, а стиснутая меховым воротником голова кажется просунутой в отверстие, как это делалось в старых фотографических ателье**.

На протяжении многих лет Машков писал обнаженных натурщиц. Не заботясь о том, чтобы его модели казались изящными, он искал конструктивность, стремился передать ощущение массы, лепил объем тела широким мазком. Его "Натурщицы" загорались красно-медным цветом, иногда какие-то части их тела оказывались зелеными. Характерно, что художник иногда прежде, чем писать натурщицу в мастерской, окрашивал ее тело в какой-то неестественный цвет (например, зеленый), а потом уже переносил этот цвет на холст. Этот прием выдает некоторые свойства глаза Машкова: ему, видимо, присуще натурное восприятие мира. В какой-то период своего творчества он преодолевал это свойство

гипертрофией форм, их преобразованием, но потом возвращался к натуре, к предметности. Не случайно послереволюционное творчество художника отмечено все большим нарастанием натуралистических черт, хотя время от времени Машков создавал произведения весьма органичные и выразительные.

В общей системе бубнововалетовского искусства Машков представляет весьма своеобразный вариант, не в малой мере отличаясь от своих товарищей. Но одновременно он выражает важную особенность искусства этой группировки — присущее почти всем им "богатырство". Оно находило и прямое и опосредованное выражение. Эпиграфом ко всему

творчеству художника могла бы явиться его картина, показанная на первой выставке "Бубнового валета". Он создал двойной портрет, изобразив Кончаловского и самого себя в необычном виде: они одеты в трусы, рядом с ними лежат гантели — орудия спортивных упражнений, но сами художники заняты другим — они музицируют.

Одним из главных выразителей бубнововалетовского "богатырства" был Аристарх Васильевич Лентулов (1882—1943) — художник напористый, смелый и острый. Несмотря на сходство темпераментов, многое отличает его от Машкова. Если последний часто в какой-то мере "натурален", несмотря на подчеркнутую декоративность и громогласность, то Лентулов ищет максимальной активной формы пластического преобразования видимого мира. В основной группе "бубновых валетов" он наиболее смелый экспериментатор. В своих исканиях, энергичных и решительных, он оказался в какой-то момент на грани фигуративности и беспредметности, но все же остался в пределах изобразительности.

Лентулов учился сначала в Пензенском училище, потом в Киевском, затем снова вернулся в Пензу, где оставался до 1907 года. Там он впервые выставляет свои произведения. Вскоре со-

стоялось его знакомство с будущими авангардистами, в частности с Д. Бурлюком. Возможно, эти связи и приводят молодого Лентулова на выставку "Стефанос", в которой участвовали многие голуборозовцы, некоторые будущие "бубновые валеты", Ларионов, Гончарова и Бурлюки, затем на выставку "Звено", где к уже упомянутым следует добавить А. Экстер, в "Интернациональный салон" Издебского и на некоторые другие выставки. Эта выставочная деятельность не помешала художнику после переезда в Петербург посещать до 1909 года частную школу Кардовского. На этом ученичество в России закончилось, а продолжилось оно в Париже в 1911—1912 годах, в студии Ле Фоконье.

Ранние вещи, написанные до поездки в Париж, характеризуются быстрой эволюцией от идиллических сцен в пейзаже (чаще всего на пляже) или групповых портретов на фоне природы, где чувствуются reminiscences голуборозовских живописных принципов, созерцательного декоративизма, к своеобразному варианту экспрессионизма. Он проявился



И.И.Машков
Автопортрет. 1911
Москва,
Третьяковская галерея

уже в работах 1910 года. Многие из них сохраняют прежние мотивы — чаще всего художник пишет купальщиц на пляже, женские фигуры под зонтиками, иногда выбирая для этих произведений большие холсты. Наряду с картинами такого рода появляются крупные натюрморты, написанные в той же манере, которая предусматривает равновесие значительных по размеру цветочных пятен. Присутствие пятен мотивировано игрой света и тени; однако задача передачи самого света не ставится, цвет как бы абстрагируется от света. Живописная поверхность, хотя и гармонична, но неспокойна, в ней господствует мотив контраста. Особенно экспрессивными оказываются картины на евангельские сюжеты, появление которых у Лентулова сближает его с Гончаровой и немецкими экспрессионистами.



А.В. Лентулов
Василий Блаженный. 1913
Москва,
Третьяковская галерея

Пребывание в Париже открыло перед Лентуловым новые перспективы. Он знакомится с творчеством кубистов — Пикассо, Брака, Леже, Ле Фоконье, Глеза, Метценже, Делоне, Деллафрене. Его парижские друзья прозвали его «футуристом а la russe»*. Наиболее заметный след оставил Делоне, но его влияние сказалось несколько позже. Что же касается работ, созданных в 1911–1913 годах, то в них можно найти разного рода точки соприкосновения с многими мастерами парижской школы того времени. Например, «Аллегорическое изображение войны 1812 года» (1912) может быть сопоставлено со вторым вариантом «Артиллерии» Деллафрене (1912); некоторые натюрморты, которые становятся у Лентулова почти беспредметными, находят себе аналогии в произведениях Делоне, Купки или некоторых других мастеров, именно в те годы «отрывавшихся» от предметности ради чистых свето-

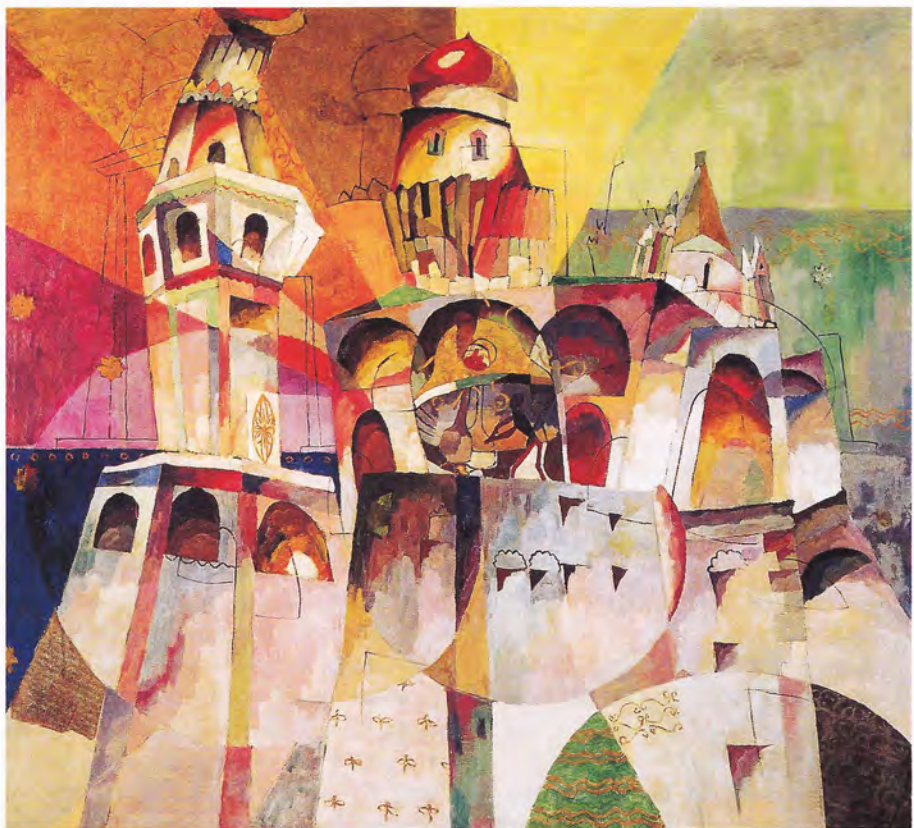
цветовых сочетаний. Группа парижских мастеров, которая тяготела к тому варианту кубизма, который Аполлинер назвал орфизмом, имела контакты с мюнхенским «Синим всадником». К тому же с его главой — Кандинским — Лентулов столкнулся уже на первой выставке «Бубнового валета», и можно полагать, что это взаимно обогатило обоих художников. Из всего вышесказанного легко сделать вывод о многосторонних связях Лентулова с русской и западноевропейской живописью того времени.

По работам, которые возникли вскоре после возвращения из Франции и знаменовали наступление зрелости в творчестве художника, видно, как он переосмыслил парижские впечатления в соответствии со своим темпераментом и предшествующим опытом. К числу лентуловских вершин принадлежит группа натюрмортов 1913 года — «Самовар», «Астры», «Синий кувшин и фрукты», а также работы, выполненные в том же году в Кисловодске. В «Синем кувшине» картинное поле поделено цветом на треугольники, в центре их схождения сосредоточены предметы, которые привлекают внимание своими насыщенными цветами. Однако эти предметы читаются прежде всего как цветочные пятна и плохо опознаются как вещи. Пространство тоже кажется абстрагированным, в нем словно плавают цветочные пятна. Цветовая сочность оказывается отличительным качеством этих натюрмортов. В кисловодских пейзажах дома, веранды, горы возникают из цветных прямоугольников, составляющих самостоятель-

* Лентулова М. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М., 1969. С. 37.

ный ритм и решающих изобразительную проблему "попутно". Это уже не ритм кругов, который был характерен для парижских работ и чем-то напоминал работы итальянских футуристов. В положенных рядом и направленных вертикально прямоугольниках выявляется гармоническая природа лентуловских композиций.

В это же время художник обращается к основной своей теме 1910-х годов — городскому пейзажу, включающему обязательные элементы древнерусской архитектуры. Шедеврами среди этих произведений можно назвать: "Василий Блаженный" (1913), "Москва. 1913 год" (1913), "Декоративная Москва" (1914), "Звон" (1915), "Нижний Новгород" (1915), "У Иверской" (1916), "Тверской бульвар" (1917). Это большие панно, чаще всего соединяющие в себе разнообразные мотивы. Стены кремлей и монастырей, старые церкви, новые дома громоздятся в них сложными кубистическими объемами. Энергия, с которой художник строит композиции, дает ощущение движения, звона, непроходящего гула. В картинах все теснится, жмется, все обретает себя в движении, кажется неустойчивым, фантастичным. Сказочное соединяется здесь с реальным, как соединяется старая архитектура с современностью в самой "модели" Лентулова — городе XX века. Город озаряется каким-то сверхъестественным праздничным светом. Если у Машкова ликовали предметы и цвета, то здесь ликуют пространство, плоскости архитектурных сооружений, краски города, узорочье старинных зданий. Иногда архитектурные формы этих панно напоминают изображения на древнерусских фресках или иконах. В лентуловских архитектурных формах такая же невесомость, они так же фантастичны и эфемерны в своих изгибах и наклонах, так же не стоят на земле, а витают



А.В.Лентулов
Звон. Колокольня Ивана
Великого. 1915
Москва,
Третьяковская галерея

А.В.Лентулов

Автопортрет.

"Le grand peintre". 1915

Москва,

Третьяковская галерея



в воздухе; их изображение условно, прямая перспектива отсутствует, совмещены разные точки зрения, общая ритмика композиции разворачивается на картинной поверхности.

В панно середины 1910-х годов достаточно сильно слышатся отзвуки орфизма Делоне. Однако Лентулов больше тяготеет к декоративности и чаще разворачивает композиции по плоскости, тогда как Делоне нередко вводит нас во внутреннее пространство картины. Сама поверхность холста поэтому "требуется" у Лентулова "предметно-декоративной" обработки в виде коллажа или какого-либо произвольного узора, положенного прямо на плоскость — без всякой иллюзии пространственной реальности.

В середине 1910-х годов художник пишет также пейзажи и портреты. Среди последних выделяется автопортрет 1915 года — типичный для "бубновых валетов". Лентулов демонстративно берет на себя роль "великого художника" (свой портрет он так и называет: "Le grand peintre"). Подбоченьясь, он стоит перед зрителем на узорчатом фоне, за его головой обозначен круг, который мог бы символизировать солнце (так как соседствует со звездами), но скорее читается как нимб. Разумеется, и в самом названии, и в трактовке образа чувствуется ирония. Но эта ирония — особого рода: Лентулов как бы прикрывает ею достаточно высокое представление о своей личности. Как правило, "бубновые валеты" не страдали особой скромностью.

К 1915–1917 годам относится и несколько групповых портретов или многофигурных композиций, которые тоже являются скорее панно, чем станковой картиной. Панно “У моря” (1915) объединяет фигуры одетых или полураздетых женщин, сидящих на берегу моря, собак, лошадей, рыб. Все они свободно располагаются на плоскости, которая воспринимается как красочное узорочье.

На протяжении 1910-х годов манера Лентулова постоянно видоизменяется — не кардинально, а в каких-то деталях; появляются новые приемы, новые варианты ритмов, новый характер мазка. Эти активные перемены свидетельствуют о постоянных исканиях мастера, и продолжаются они приблизительно до середины 1920-х годов. На рубеже второго и третьего десятилетия XX века художник вновь переживает высокий расцвет своего творчества, связанный с серией пейзажей Троице-Сергиевой лавры. В отличие от архитектурных пейзажей середины 1910-х годов эти пейзажи не особенно велики по размерам, представляют собой истинные станковые картины и не тяготеют к формам панно. В них чувствуется изучение опыта Сезанна, открывающее перед Лентуловым путь к живописной сосредоточенности и внутренней энергии, которая уже не стремится выплеснуться наружу. Этот период свидетельствует о непрерывности и сложности эволюции художника, о том, что опыт 1910-х годов был им использован и в последующие годы.

Наиболее сильно отличается от “среднетипического” образа художника “Бубнового валета” Роберт Рафаилович Фальк (1886–1958). Несмотря на то что в некоторые периоды вместе со своими друзьями по объединению он вырабатывал общий язык бубнововалетовского искусства, в конечном счете этот язык был предназначен не для реализации программ объединения. Лирические устремления Фалька, в частности “лирический кубизм”, интерес к “живописному психологизму”, ставят его в особое положение.

Фальк учился в Москве — сначала в студии Машкова, потом в Московском училище, где он пробыл до 1910 года. Он начал выставяться в конце 1900-х годов — в Московском Товариществе художников, затем на последней выставке “Золотого руна”. В дальнейшем художник в основном ограничивался выставками “Бубнового валета” и “Мира искусства”, хотя участвовал и в других, не связывая себя их программами.

Ранние работы художника импрессионистичны, они созданы под влиянием Грабаря, Юона и особенно Борисова-Мусатова. Но вскоре импрессионизм Фалька становится самостоятельным, и свидетельство тому — картина “Лиза на солнце” (1907). Образная концепция этого портрета сугубо созерцательная. Художник передает состояние слияния модели с окружающей природой. Его интересуют скорее ощущения модели, чем ее сложные чувства. Вскоре, однако, Фальк оставляет импрессионизм; он проходит через влияние Ван Гога и Гогена и в начале 10-х годов присоединяется к захватившему всех примитивизму. На этом пути он достигает немалых успехов, создав такие шедевры, как “Пейзаж с парусом”, “Пейзаж с церковью” (оба — 1912). “Пейзаж с парусом” проникнут единым ритмом, упругим и гибким. Гнутся под сильным ветром стволы деревьев и кусты, они взрываются, как откупоренные бутылки (выражение самого Фалька); надувается и напрягается парус, гнутся линии дорог, как по параболе располагаются кубики домов. Фальк геометризует реальные предметы ради усиления ощущения энергии.

В начале 1910-х годов художник создает серию натюрмортов. Выбирая, как правило, простые вещи (посуду, фрукты), он достигает объем-

ности, предметности, даже некой суровой героичности и величия. Впечатление это создается не потому, что за предметами стоят какие-то ассоциации, а в силу того, что они как бы тяготеют к своей же формуле, к своему изначальному прообразу. Чаще всего в этих натюрмортах предметы отделены друг от друга, они существуют сами по себе, вне среды и вне зависимости от "соседей". Это суровое одиночество делает их одушевленными, значительными.

В 1913 году Фальк ощущает потребность обратиться к Сезанну. Именно в это время начинается период его зрелости, хотя он в дальнейшем и продолжает меняться, и подчас принципиально. Этапным стал "На-

тюрморт с фикусом" (1913). Предметов здесь довольно много, и каждый из них оказывается в таком отношении к источнику освещения, что бросает по две-три тени и несет на своей поверхности блики. Но это не ведет к приоритету воздушной среды. Предмет господствует — предмет в своем объеме, в подчеркнутом строении своей формы, в ее структуре. Объединяет не воздушная среда, а материальная однородность тел, требующих сложного живописного воплощения. Тени, блики становятся средством той разработки живописной поверхности, которая дает ощущение ничем не разрушаемой плотности материи, постоянства ее бытия.

В последующие годы Фальк много работает в Крыму. В то время художника особенно волновал внутренний строй каждого предмета, каждой фигуры. Он искал возможности в каждой вещи, взятой из окружающего мира, найти строгую конструктивную логику. В Крыму это была логика строения древней земли — обветренной, "обтесанной" веками, как бы обнажившей внутреннюю структуру. В одной из лучших крымских вещей — в картине "Крым. Пирамидальный тополь" (1915) — чувствуется власть над тем сложным языком пластики, ко-



Р.Р.Фальк
Крым. Пирамидальный
тополь. 1915
Санкт-Петербург,
Русский музей

торым теперь полностью овладел Фальк. Выразительность пейзажа основывается на сильном контрасте тонких кристаллических форм, нежных цветов дальнего плана, где спокойно чередуются красные, розовые, серые плоскости крыш и стен домов, и мощного объема дерева, его густой энергичной зелени. Нежность оттеняет здесь буйство энергии, дремлотный покой удваивает силу роста. "Запрокидывая" перспективу первого плана, Фальк дает почувствовать объем дерева во всей его явственности. Этот объем воссоздан со своеобразным пафосом, в нем словно звучит тема героического величия, облеченного в драгоценные цвета фальковской палитры.

Портрет Мидхата Рефатова (1915) раскрывает лучшие черты фальковского "лирического кубизма". Кубистические приемы использованы художником не ради реализации определенной системы живописи, как это было в кубистических портретах Пикассо, а ради лирической выразительности образа. Они подчинены настроению, выражают характерное в человеке в его извечных связях с родной землей. Татарский поэт предстает пе-



Р.Р. Фальк
Портрет татарского
журналиста
Мидхата Рефатова. 1915
Москва,
Третьяковская галерея

ред нами утонченным, артистичным, погруженным в мир поэтического вымысла, скорбно-возвышенным. Портрет демонстрирует фальковское "погружение" в предмет. Весь ритмический и цветовой строй "Рефатова" — уравновешенный, приведенный к гармоническому равновесию. Ниспадающие ритмы "успокаиваются" восходящими, так же как абстрагированное объемное начало "усмиряется" вполне ощутимой реальностью.

В портретах Фалька пластика фигуры, цвет, чаще всего сложно градуированный, ритмика линий, всегда имеющая определенную цель, — все словно бьет в одну точку, все подчинено состоянию человека. Фальк не пользуется приемами описательного психологизма, не стремится выявить какое-то особое выражение лица; он идет к психологизму через внимательное всматривание в "пластическое явление" (слова художника); из него он извлекает глубокую человеческую выразительность.

Завершением исканий в области портрета в дореволюционном творчестве художника стала его картина "Женщина у пианино" (1917), где наиболее совершенно выявляется лирическая тема. Просветленная созерцательность, движение, пришедшее к полной гармонии, легкость, "прозрачность" — вот качества, отличающие этот необычайно трогательный, исполненный лирического настроения портрет. В нем все подчинено теме успокоения: опущенные вниз,

как лепестки, складки чепца и платья, "струящиеся" вслед за ними и у нижнего края холста остановленные цветовые плоскости внушают чувство умиротворения. Картина насыщена светом, хотя источника его Фальк не изображает. Весь цветовой строй — это как бы метафора света. Психологические, эмоциональные, предметные ценности переданы Фальком сложной системой кубистических конструкций, которые выступают как главный фактор преобразования реальности. Эта система несет в себе зерно по-новому понятой духовности и способность воссоздавать различные человеческие состояния. Проблема человечности искусства остается для художника центральной.

Большое место в творчестве Фалька середины 1910-х годов, как и у любого "бубнового валета", занимает натюрморт. Фальк обретает способность выражать в вещах широкие общечеловеческие понятия; он делает этот жанр философски углубленным. Высшими достижениями этих лет следует считать "Натюрморт на белой скатерти" (1914), "Натюрморт со столиком из красного дерева" (1915), "Бутылки у окна" (1917). Первый довольно сложен по композиции, в нем большое число элементов; предметы часто заслоняют друг друга, но не создают иллюзии пространства. Сохраняя самостоятельность бытия каждого предмета, Фальк тем не менее скрепляет композицию общим рисунком, намечает в ней доминанту треугольника. Каждый предмет имеет свою цветовую самостоятельность,

Р.Р.Фальк

Бутылки у окна
(Поющие бутылки). 1917
Прага,
Национальная галерея



но при этом весьма сильными оказываются следы взаимопроникновения цветов. Художник подчеркивает движение серого и розового друг к другу, оттенки розового он вводит и в другие части холста. В этом натюрморте сказывается также обостренное внимание к живописной поверхности. Художник ценит каждое прикосновение кисти к холсту. Ритм мазков согласуется с композицией, вернее, становится важным ее фактором. Ни один сантиметр поверхности "не пропадает даром", не выпадает из общей ритмической закономерности.

"Бутылки у окна" сам Фальк называл в свое время "поющими". Эта поэтическая условность названия соответствовала сути художественных исканий: Фальк любил одушевлять предметы, делать их способными выражать "чувство". Натюрморт включает в себя пространство: за окном открывается пейзаж; к предметам главного плана подводят промежуточные "вехи", справа и слева центральную часть как бы замыкают классические кулисы. Но Фальк не ищет воздушности, не расслабляет цвет светом, а цветом "выкладывает" планы, сохраняя его интенсивность. Цвета тяготеют к своей абсолютной чистоте и насыщенности, а в местах переходов смешиваются и "подвигаются" друг к другу. "Пение бутылок" — как раз в этом "натяжении" цвета, в устремленности цветовой композиции к чистым аккордам, в движении к этой чистоте сквозь сложность красочных смесей. В "Бутылках" есть что-то торжественное и возвышенное. Традиционный лиризм фальковского натюрморта приобретает внутреннюю монументальность. Как и в других жанрах, у Фалька образ, выражая мир, несет в себе ту или иную грань взгляда художника на жизнь, его философии.

Эта философская сложность будет развиваться в дальнейшем, а параллельно ей — сложность живописная. В начале 20-х годов кубизм сменился новым вариантом живописности. Фальк будет смешивать краски,

наслаивать их друг на друга, доводя до сосредоточенной выразительности фактуру холста и реализуя с ее помощью идею одухотворенности мира. Но для всего творческого пути Фалька роль 1910-х годов как периода первого расцвета останется уникальной.

Близок Фальку Александр Васильевич Куприн (1880–1960) – ему не чуждо лирическое восприятие мира, и этот лиризм он удачно сочетает с экспериментаторством. Свои живописные искания Куприн прилагает к однотипным задачам: он пишет натюрморты с посудой, статуэтками, искусственными цветами, а также пейзажи, преимущественно крымские. Наибольший интерес представляют натюрморты художника. Почти всегда это большие холсты, чаще всего горизонтального формата, написанные с размахом, хотя и достаточно спокойно – без особой деформации натуры. В эксперимент Куприна входят задачи на соединение пространства и живописной плоскости, на разрушение иллюзорной трехмерности и слияния цвета с формой. Эти натюрморты могли бы служить прекрасными примерами живописного равновесия, продуманного и взвешенного построения композиции. Но при этом натюрморты Куприна вовсе не отличаются искусственностью или схематизмом; они наполнены живым ощущением не только живописи, красочной поверхности, но и каждого предмета. Куприн придавал особое значение тщательной и продуманной расстановке предметов и даже сам делал искусственные цветы, к изображению которых часто прибегал.

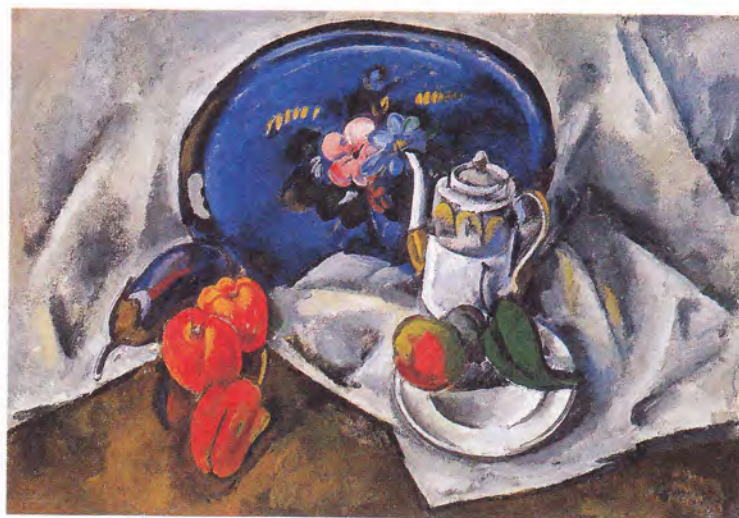
Эта доживописная стадия творческого процесса была характерна и для других “бубновых валетов”, в частности для Василия Васильевича Рождественского (1884–1963).

Рождественский также учился в Московском училище. И хотя вместе с Ларионовым, Куприным, Фальком он был изгнан из училища, он не был в своем творчестве таким “протестантом”, как Ларионов или Машков. Рождественский никогда не “повышал голоса”. Его связывала близкая дружба с Куприным, оба они были размеренны, спокойны, не любили эпатировать публику.



А.В.Куприн
Гудауты. Дома. 1912
Москва,
частное собрание

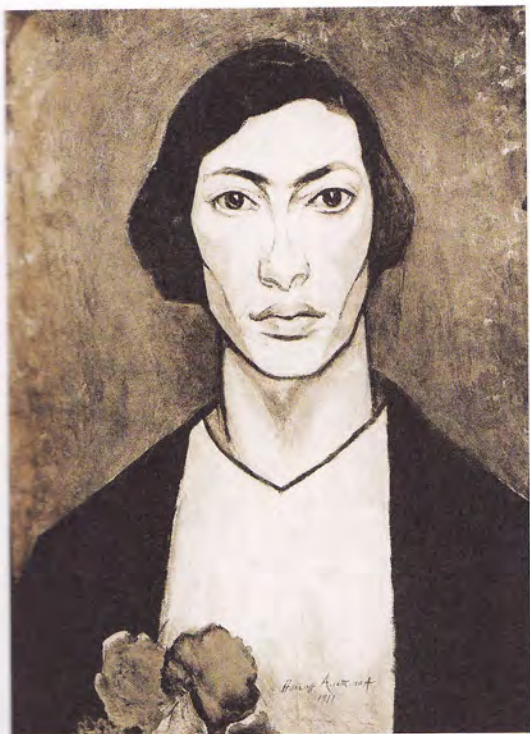
А.В.Куприн
Натюрморт с синим
подносом. 1914
Москва,
Третьяковская галерея



В.В.Рожественский
Натюрморт с ликером. 1913
Москва,
Третьяковская галерея



Своего рода нежность характеризует натюрморты и пейзажи Рождественского 1910-х годов. Пользуясь тем же языком, что и другие “бубновые валеты”, часто обращаясь к уже привычному для них кругу изображаемых предметов — посуде, хрусталию, фруктам, цветам, он старался разработать свою собственную ритмику и цветовую систему. Он не писал широкими пятнами и плоскостями, как Куприн. Ритм его вещей более дробен, не так экспрессивен, зато более изыскан и подчас рафинирован. При этом есть в его композициях и известная простота: он нередко делит холст вертикально на две равные части, а внутри каждой из этих частей разрабатывает сложную систему несколько кубизированных форм. В более поздние годы Рождественский легко перешел к традиционному лирическому пейзажу, созданному реалистическими средствами и целиком построенному на наблюдении природы. Несмотря на различные темпераменты, индивидуальные особенности живописного языка, мастера “Бубнового валета”, о которых шла речь, сохраняли определенное единство. Рядом с ними можно было бы поставить и некоторых других, но они либо не так значительны и интересны, либо еще недостаточно изучены историками искусства. Но все же хотелось бы рассмотреть здесь творчество двух художников, по своему творческому методу близких объединению, хотя и не связанных с ним тесно, — Натана Исаевича Альтмана (1889–1970) и Давида Петровича Штеренберга (1881–1948). Оба они имели отношение



Н.И.Альтман
Автопортрет. 1911
Санкт-Петербург,
Русский музей

к кубизму, но использовали его приемы и методы скромно, интерпретируя их по-своему. Кроме того, их объединяет связь с парижской школой.

Альтман некоторое время работал в знаменитом "Улье" ("La Ruche") — большом доме, где были мастерские таких известных живописцев, как Леже, Шагал, Модильяни, Сутин и другие. Он предложил свой вариант кубизма, придав ему холодную классичность. Художник как бы отчуждается от объекта с помощью отточенного и совершенного мастерства. Эта классичность, в основе которой лежит строгий и четкий рисунок, не сразу утвердилась в его творчестве. Автопортрет с чашкой в руке (1911) построен на расплывающихся контурах, на выразительности переливающихся синих тонов и звучности цвета. Но постепенно жесткий, даже колющий рисунок начинает преобладать в системе живописи Альтмана. Он пользуется им и в пейзаже ("Подсолнухи", 1915), и в портрете ("Дама у рояля", 1913; "Голова женщины", 1915). Наиболее последовательно его живописная система 1910-х годов реализуется в знаменитом портрете Анны Ахматовой (1914). Это произведение — одно из самых эффектных в живописи того времени. Подчеркнуто



Н.И.Альтман
Портрет А.А.Ахматовой. 1914
Санкт-Петербург,
Русский музей

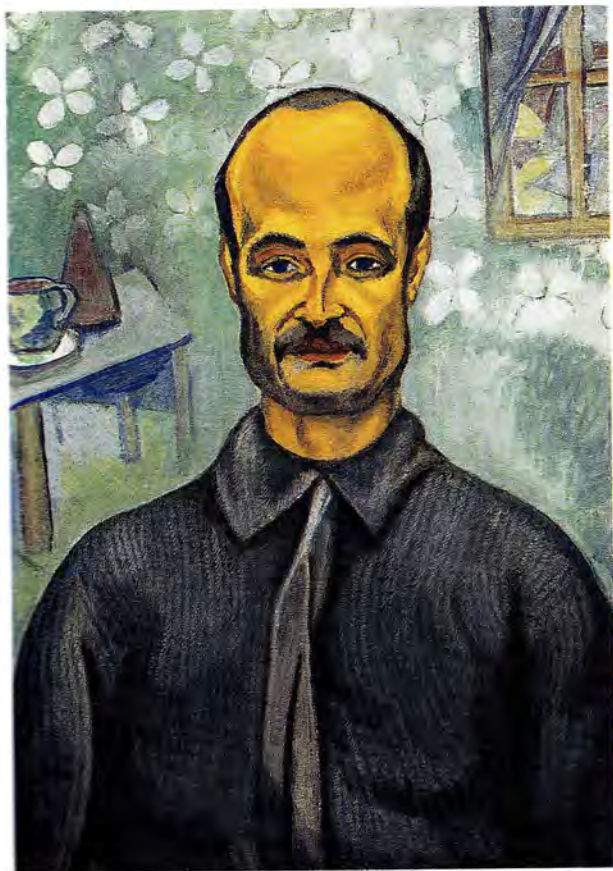
угловатая фигура поэтессы как бы подвешена в пространстве, тем более что кресло, на котором она сидит, опирается на плоскость лишь одной ножкой. Синее платье и желтая шаль дают не только самый сильный цветовой контраст, но и определяют ритмику "готическими" складками, колючими углами. Этот ритм распространяется на кубизированное пространство и пейзаж, раскрывающийся за окном, где деревья смотрятся фантастическими сталактитами. Этот странный мир ассоциируется с миром лирической героини Ахматовой, которая одновременно и погружена в себя, и созерцает окружающее.



Д.П.Штеренберг
Завтрак. 1914
Санкт-Петербург,
Русский музей

"Классицизм" Альтмана характеризует его как типичного петербургского художника. И в дальнейшем вся долгая и активная творческая жизнь художника была связана с северной столицей.

Давид Штеренберг многие годы провел в Париже, будучи до февраля 1917 года политическим эмигрантом. Но это вынужденное пребывание за границей он в полной мере использовал как живописец. Многие годы он работал в "Улье", много выставлялся в Париже — в Весеннем и Осеннем салонах, в Салоне независимых (вместе с Матиссом, Утрилло, Марке, Озанфаном и другими). Соседство именитых мастеров в "Улье" и на выставках



Д.П.Штеренберг
Мужской портрет
(Поэт Мадзин). 1914
Москва,
частное собрание

не помешало Штеренбергу развить свою собственную живописную манеру. Многочисленные парижские пейзажи, написанные во дворе "Улья", уже намечают типичное для художника соединение конкретных примет места, времени, ситуации с упрощением формы предметов, с тяготением к прямым линиям и гладким плоскостям. В середине 1910-х годов в таких работах, как "Завтрак" (1914) или "Красный натюрморт" (1915), система Штеренберга складывается окончательно.

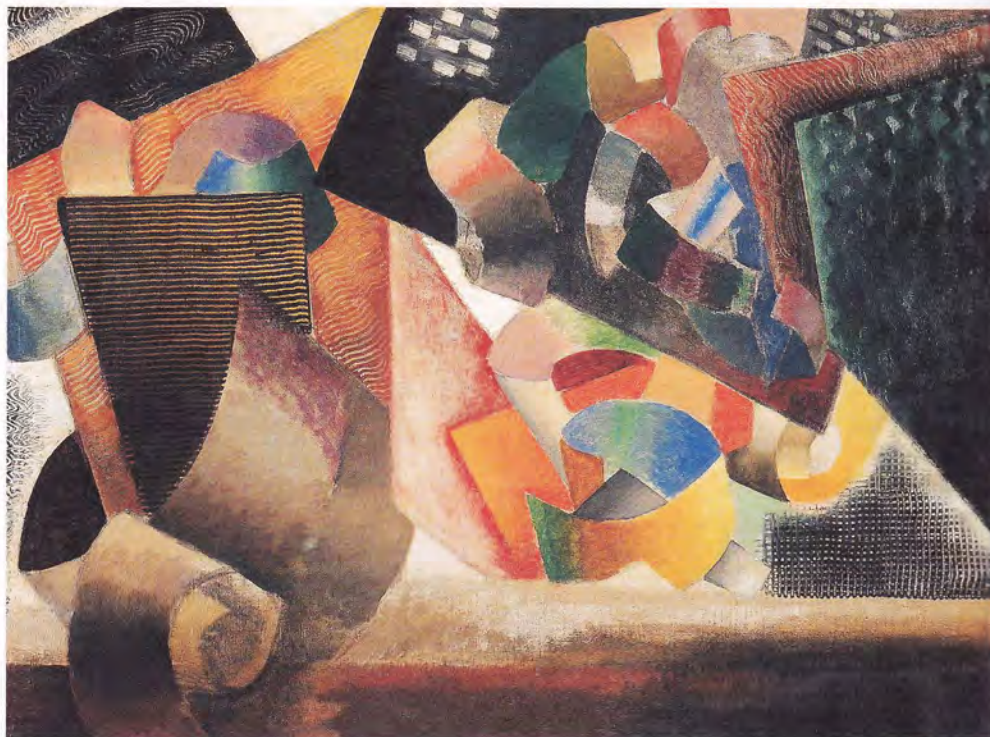
В чем сущность этой системы? Художник пользуется простыми, почти геометрическими формами. В натюрмортах он запрокидывает плоскость стола, на котором стоят предметы, "сближает" поверхность предметов и идеальную плоскость холста. Между отдельными точками композиции он как бы намечает самые короткие пути — прямые линии. В стиле Штеренберга есть черты "машинного века", он кажется урбанистичным, но вместе с тем в нем есть что-то от ремесленного начала, от "сработанности" предмета, которым является произведение живописи. Исходной точкой формирования этого стиля являлся кубизм. Но Штеренберг словно учел возможности супрематизма, которые он соединил с изобразительным началом. При этом, находясь в Париже, он, разумеется, не знал супрематиче-

ских работ Малевича, которые были показаны уже позже.

В сходном положении в предреволюционные годы оказался Владимир Давидович Баранов-Россинэ (1888—1942). Родившись в провинции, в Херсоне, учившись в Одессе, а затем в Петербургской Академии художеств, Баранов-Россинэ уже в 1910 году попал в Париж и вернулся в Россию уже после февральской революции 1917 года. Ранние пейзажи художника демонстрируют мягкую неоимпрессионистическую манеру. В Париже система его живописи меняется, для начала 1910-х годов характерен весьма сдержанный "академический кубизм". Вскоре появляются и первые абстрактные картины или произведения, дающие весьма абстрагированные формы ("Фиорд Кристиана", 1915). Баранов-Россинэ увлечен музыкой, он мечтает о цветомузыке, специально конструирует ортофонический клавишник. Позже в театре Мейерхольда он даст свой первый концерт цветомузыки. Его живопись, несмотря на все модификации, на приобщение художника к разным стилям, всегда сохраняет отзвуки символизма, и это ставит художника в особое положение среди русских кубистов.

Как уже отмечалось, среди организаторов "Бубнового валета" были Ларионов и Гончарова, творчество которых вышло за рамки программы этого объединения. Ларионов был одним из родоначальников беспредметной живописи, начав в 1911 году эксперименты в области лучизма. Большая часть творческой эволюции русского периода Ларионова и Гончаровой прошла под знаком утверждения неопримитивизма, который стал зарождаться во второй половине 1900-х годов в творчестве мастеров разных, подчас противоположных друг другу группировок. Неопримитивизм

В.Д.Баранов-Россинэ
Беспредметное
Конец 1910-х
Саратовский
художественный
музей им. А.Н.Радищева



* В 1913 году в Москве вышла брошюра одного из мастеров ларионовской группы А. Шевченко "Неопримитивизм. Его теории, его возможности, его достижения".

затронул даже мирискусников — Добужинского, Кустодиева и других. У голуборозовцев он чаще всего не мог развиваться достаточно активно, так как в своем движении наткнулся на противодействие свойственного этому объединению эстетизма. Бубнововалетовцы как бы делили свои интересы между принципами этого движения и французским "сезаннизмом-кубизмом". И лишь Ларионов, Гончарова, а вслед за ними и другие художники, объединившиеся в "Ослином хвосте", утвердив сам термин "неопримитивизм"*, развили его принципы как программу и превратили эту тенденцию в направление.

Прежде чем обратиться к анализу творчества главных представителей этого направления, необходимо хотя бы в общих чертах обрисовать особенности русского примитивизма начала XX столетия. Примитивистские тенденции были характерны для многих направлений западноевропейской живописи — для французского фовизма, кубизма, для немецкого экспрессионизма. Но нигде, кроме России, эта тенденция не приобрела той самоценности, которая позволила ей стать самостоятельным направлением.

По времени русский примитивизм совпал с немецким экспрессионизмом — он зародился в 1906–1907 годах, достиг расцвета около 1910, до 1912–1913 годов сохранял свою роль авангардного течения, катализатора новых направлений, а затем эту роль утратил, уступив "первое место" другим, хотя и давал еще некоторое время запоздалые плоды своих открытий. Наиболее определенно это направление обнаружило себя на последней выставке "Золотого руна" (1909–1910), на первых "Бубнового валета" и, наконец, на выставках Ларионова — "Ослиный хвост" и "Мишень" (1912, 1913).

В своих программах примитивисты провозглашали ориентацию на отечественные художественные традиции. Зачем, говорили они, русским художникам обращаться к иноземным творческим истокам, когда Россия

таит в себе так много художественных потенций, так богато искусство ее старины? Выступая от имени "ослиных хвостов" на съезде художников 1911–1912 годов, проповедуя новое движение "русского пуризма" (так названы были художники этой группы), С.П.Бобров в своем докладе "Основы новой русской живописи" говорил: "В настоящее время, как мы полагаем, русские пуристы перестали учиться во Франции. Преодолев французов, русские пуристы увидели, что на их родине так много еще нетронутого и неразработанного. Наши изумительные иконы — это мировые венцы христианского религиозного искусства, наши старые лубки, северные вышивки, каменные бабы, барельефы на просфорах, на крестах и наши старые вывески. Здесь столько нового, никем не тронутого. Теперь, кажется, любят старину художники, занимаются ею, но почему-то сами они не идут далее дешевой и пошловатой стилизации, не понимая, не чувствуя громадной живописной ценности бесхитростных этих шедевров. Но русские пуристы, приглядев все эти ценности, сжились с ними, вошли в самую душу их. Отныне наша родная старина, наш архаизм ведет нас в неизведанные дали"*.

С целым рядом декларативных заявлений выступила в начале 1910-х годов Н. Гончарова. Она говорила: "Искусство моей страны несравненно глубже и значительнее, чем все, что я знаю на Западе (я имею в виду истинное искусство, а не то, что рассказывается нашими учреждениями и обществами). Я заново открываю путь на Восток, и по этому пути, уверена я, за мной пойдут многие"**. Запад, по мнению Гончаровой, был лишь передатчиком давних восточных художественных открытий. Восток вернулся через Запад. Но надобность в этом промежуточном звене отпала, и пришло время непосредственно обрести первоисточник.

В этой ориентации на национальное наследие была одна из особенностей русского примитивизма. Если французские и немецкие художники в поисках примитива чаще всего пускались в дальние путешествия — в Полинезию, Африку, увлекались искусством негров, Южной Америки, то русские мастера прежде всего обратились к отечественному лубку, вывеске, народной игрушке, иконе и т. д.

Другая особенность неопримитивизма заключалась в том, что лучшие представители этого направления стремились не к стилизации, не к подражанию народным мастерам, а к выражению существенных сторон народной эстетики.

Была и еще одна отличительная черта — тенденция к возрождению жанрового начала, заметная в творчестве Ларионова, Гончаровой, Шевченко, Д.Бурлюка, прошедших примитивистский этап Шагала, Филонова, Малевича. В их картинах люди и их действия оказываются в центре внимания. Здесь как бы воскрешается крестьянский и городской жанр, столь популярный в русской живописи второй половины XIX века.

Ларионов неоднократно проводил мысль о необходимости соединения фабулы с живописной формой, о слиянии предметно-объективного начала с живописным. В брошюре "Лучизм" он писал: "Первыми, приведшими фабулу к живописной форме, были индусы и персы — их миниатюры отразились на творчестве художника Анри Руссо, первым в современной Европе введшего фабулу в живописную форму"***. Показательна эта ссылка на индусов и персов: Восток для примитивистов всегда оставался родиной истинного искусства, а Россия отождествлялась с Востоком. Именно культура Азии в их представлении содержала в себе подлинную первобытность.

Интерес к Востоку и к примитиву проявился, в частности, в том, что на своих выставках "ослиные хвосты" показывали не только собственные

* Бобров С. П. Основы новой русской живописи // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 — январь 1912. Т. I. Петроград, 1914. С. 43.

** Выставка картин Наталии Гончаровой. 1900–1913. М., 1973 С. 2.

*** Ларионов М. Лучизм. М., 1973 С. 15.

работы, но и произведения детей, “творчество” московских маляров, замечательные вывески тифлиского примитивного живописца Нико Пиросмашвили, которого они открыли для художественной общественности.

Бесспорным вожакom всего движения неопримитивизма в России был Михаил Федорович Ларионов (1881–1964). С самого начала своего пути — в Московском училище живописи, ваяния и зодчества — Ларионов зарекомендовал себя смелым и решительным реформатором. Тяготясь дисциплиной, постоянно пренебрегая установленными нормами жизни училища, являясь инициатором различных выставок и нарушителем покоя, он не раз входил в противоречия с начальством. Натура его

оказалась чрезвычайно восприимчивой к новейшим художественным тенденциям. Его обращение к различным источникам не было подражанием, ибо Ларионов чужим опытом пользовался лишь как поводом, он всегда искал и изобретал сам. В ранние годы художник был многолик. Он спешил, искал свой главный творческий путь среди многочисленных ответвлений. Главное течение знало три периода: до 1906–1907—период импрессионизма; 1907–1912—примитивистский период (иногда биографы художника называют этот период синтетическим) и, наконец, последние годы пребывания в России — “лучизм”.

Тонкий знаток русского искусства Н.Н.Пунин удостоил Ларионова высшей похвалы среди русских импрессионистов. “Первое, что обращает на себя внимание,— писал он о художнике, — ...это отношение его к поверхности холста. Ни один из русских “импрессионистов” тех годов не осознавал в такой полноте, как Ларионов, единства живописной поверхности...”*

Уже в импрессионистический период стали появляться произведения иного рода, как бы подготавливавшие примитивизм, — “Купальщицы на закате” (1904), “Цыганка” (1906). А в 1907 году появляются провинциальные сцены — разного рода “Прогулки”, “Провинциальные франты”, “Франтихи”. Провинция, знакомая Ларионову с детских лет по его родному Тирасполю, встает перед нами в его полотнах в массе типичных подробностей, увиденных привычным глазом, и каждая из этих подробностей воспринимается как некий сгусток провинциализма. Художник как бы нарочито демонстрирует трости и шляпы франтов, высокие каблуки их туфель, зонтики, бюсты и зады дам. Для этого он поворачивает фигуры так, как ему нужно — в профиль, в фас или спиной.

В провинциальную серию непосредственно входят знаменитые ларионовские “Парикмахеры”; к 1907 году относится “Мужской парикмахер”, к 1909 — “Офицерский парикмахер”. Эти картины Ларионов уподобил вывескам, изжив реальность пространства. Он включил двухфигурные композиции в рамы из драпировок, сделав их естественной принадлежностью



М.Ф.Ларионов

Провинциальная франтиха
1907

Казань, Музей
изобразительных искусств
Республики Татарстан

* Пунин, Н. Импрессионистический период в творчестве М. Ф. Ларионова // Государственный Русский музей. Материалы по русскому искусству. Т. I. Л., 1928. С. 287.

тью интерьера, распластал фигуры, обострил их характеристики. В первой из этих картин художник еще сохранил некоторую "случайность" ракурсов; во второй он уже все до предела рассчитал и выверил.

В этих картинах персонажи не обращены только друг к другу — каждый из них ориентирован на зрителя, словно играет свою роль. В "Мужском парикмахере" клиент с намыленным подбородком одержим мрачной и решительной сосредоточенностью. Сжав руки в огромные кулаки, лишь оттеняющие тщедушность его фигуры, он готов отдаться попытке бритья. Парикмахер держит бритву, как орудие казни. То, что мы назвали ориентацией на зрителя, не мешает взаимодействию персонажей. Однако это взаимодействие не является "внутренним делом" парикмахера и клиента, оно также развернуто на зрителя, являясь поводом для обострения характеристик. Особенно это ясно в "Офицерском парикмахере". Глупая надутость офицера, который сидит как вкопанный перед зеркалом, "сталкивается" с привычной услужливостью парикмахера. В действие включаются предметы, которые как бы в самом выгодном свете демонстрируют себя зрителю. Консоль зеркала, пренебрегая ракурсом, "играет" своей причудливой кривизной. Ножницы огромных размеров нависли над головой клиента. Салфетка не лежит на руке, не "портит" свой вид складками, а распластана на поверхности холста.



М. Ф. Ларионов
Офицерский парикмахер
1909
Частное собрание
за рубежом

В трактовке деталей Ларионов придерживается принципа уподоблений и сопоставлений. Надутая грудь офицера равновелика сабле и имеет ту же кривизну. Длинные ноги парикмахера “перекликаются” с ножками и спинкой стула, изогнутая фигура клиента — с консолью зеркала. Эти сопоставления увлекают Ларионова, как увлекают мастера народной игрушки уподобления живого существа какой-либо вещи и наоборот. Для Ларионова важна здесь красота игры, прелесть свободы, открытой фантазии, выдумки. Приблизительно ту же роль выполняет принцип деформации. Фигуры сильно деформированы, но не ради того, чтобы выявить структуру, подчеркнуть изначальные, сущностные качества человеческого тела, а ради характеристичности конкретного движения, состояния, действия. Углы плеч, выступающие из-за силуэтов фигур, торчащие в стороны усы, вытянутые кверху или, наоборот, прижатые к земле и раскоряченные фигуры — все это “укрупняет” характеристику, как бы выдвигает ее на поверхность. В “Парикмахерских”, как и в картинах последующих серий, нет деталей или частей композиции, не несущих характеристических функций.

Свобода обращения, игра со своими героями проникнуты у Ларионова любовным чувством. Любование — ирония — так можно приблизительно определить характер этого отношения. В позиции художника нет и малого оттенка пренебрежения, ему вовсе не свойствен взгляд свысока. Художник не разделяет явления на высокие и низкие. Ларионов словно реализует мысль Александра Блока: “Народная поэзия ничему в мире не чужда. Она не знает качественных разделений прекрасного и безобразного, высокого и низкого”^{*}.

В солдатской серии, картины которой нередко содержат нецензурные надписи и которая вся проникнута скабрёзным, хотя и простодушным солдатским юмором, эта позиция выявилась в полной мере. Для Ларионова тема жизни солдат становится в известной мере автобиографичной. Художник не отделяет себя от своих героев, играющих в ночном кабаке, от-

^{*} Блок А. Собр. соч. Т. 5. М.: Л., 1962. С. 52.



М.Ф.Ларионов
Отдыхающий солдат. 1911
Москва,
Третьяковская галерея

дышающих у забора или у стены казармы и ожидающих счастливого дня окончания службы. В представлении Ларионова в этом солдатском мире, который он изображает, не может быть ничего злого, страшного, отталкивающего. Он по природе своей добр.

Покоем и самопогруженностью отмечен образ "Отдыхающего солдата" (1911), в котором примитивизм сочетается с изысканной живописностью. "Танцующие солдаты" (ок. 1910) или играющие в карты ("Солдаты", 1910) радуют непосредственностью проявления чувств. Солдаты, скачущие верхом ("Солдат на коне", ок. 1910), по-игрушечному благородны. Художник воспринимает каждого своего героя как человека,

наделенного обаянием, как воплощение чистосердечия. Его ирония любовна, его шутка мягка и всегда человечна, подобна шутке народного мастера. Примитивизм его тем и знаменателен, что он предусматривает подобие простонародному взгляду на мир, но отрицает стилизацию. Ларионов обладает редким даром проникаться народным представлением, сохраняя при этом сознание профессионала, понимающего прелесть примитива.

В солдатской серии достигает своих вершин синтез свободной примитивистской игры и живого жизненного наблюдения. Даже в тех вещах, которые кажутся наиболее "игрушечными", жизненные впечатления оказываются важной образной основой. Самым ярким примером тому может служить "Солдат на коне". Он настолько игрушечен, что вовсе не в силах сдвинуться с места. Не случайно под передними ногами вздыбленного коня Ларионов расположил большой пень — так, что конь не может скакать вперед. И вместе с тем в самом солдате и в коне сконцентрировано множество жизненных впечатлений художника. Напряжение в глазах солдата, в его руках и фигуре, почти человеческое

выражение кротости на морде лошади, сам мотив несостоявшегося движения вперед, заимствованный из деревянной резной игрушки, — все это "чревато" и ассоциациями и выразительными сопоставлениями. "Отдыхающий солдат" наделен совершенно своеобразным обликом. Его голова имеет свой неповторимый овал, глаза и взгляд вполне индивидуальны (хотя и ясно, что Ларионов не имел перед собой конкретной модели), поза, перекрученные ноги, короткие руки в произвольном движении — все рождает в зрителе чувство реально виденного и пережитого.

В "Венерах" (особенно в картине "Венера и Михаил", 1912) и во "Временах года" (1912) живописный язык становится уже более условным. Во "Временах года" художник делит каждый холст на четыре неравные части, в одну из которых помещает фигуру, долженствующую являть собой аллегория времени года; другую часть он заполняет посвященным этому времени текстом, а еще две — почти знаковыми изображениями примет сезона. Пространство становится совершенно абстрактным: ни одна из сцен не предусматривает конкретного пространственного окружения предметов или фигур. Предметы читаются как слова, как обозначения. Правда, в ал-



М.Ф. Ларионов

Осень. Из цикла

"Времена года". 1912

Париж, Центр культуры
и искусств им. Ж. Помпиду

легорических фигурах или в маленьких сценках, где изображены люди, животные, растения, продолжает чувствоваться ларионовская наблюдательность, острота глаза и точность фиксации движения. Но это характерное здесь до крайности оголено. Живопись в этих вещах уподобляется раскраске, что непосредственно предвещает дальнейшие шаги русского искусства, в частности творчество Татлина, бывшего тогда в дружеских отношениях с Ларионовым.

В 1912–1913 годах Ларионов довольно много работает над оформлением футуристических книг*. Это были литографированные книги, написанные от руки и снабженные рисунками. Издавались они поэтом Кру-

ченых, при участии многих мастеров-авангардистов — Гончаровой, Малевича, Розановой, Татлина и других. Ларионов здесь был одним из первых. Он использовал опыт всего своего предшествующего творчества и особенно последней стадии примитивизма, когда он обратился и к заборному рисунку, и к детскому изобразительному творчеству, и к так называемой казарменной живописи.

Что касается живописи, то художник в это время почти целиком переходит к лучизму. Можно предполагать, что первое лучистское произведение было создано в 1911 году. В 1913 году Ларионов издает брошюру "Лучизм", где так формулирует смысл новой системы: "Лучизм

имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника". По представлению автора, лучизм дает много возможностей для подлинной живописи: "Введение живописи в круг задач, присущих ей самой, и жизнь ее по законам чисто живописным имеет в виду лучизм". И далее: "То, что ценно для всякого любителя живописи, в лучистой картине выявляется наивысшим образом — те предметы, которые мы видим в жизни, не играют никакой роли (исключая реалистический лучизм, где предмет служит точкой отправления), то же, что является сущностью самой живописи, здесь лучше всего может быть выявлено — комбинация цвета, его насыщенность, фактура; на всем этом тот, кто интересуется живописью, может сосредоточиться всецело... Здесь уже начинается писание картины таким путем, который может быть пройден, только следуя точно законам цвета и его нанесения на холсты. Отсюда начинается творчество новых форм, значение которых и выразительность зависят исключительно от степени напряженности тона и положения, в котором он находится по отношению других тонов. Отсюда и естественное падение всех существующих стилей и форм во всем предшествовавшем искусстве — так как они, как жизнь, являются только объектом для лучистого восприятия и построения в картине.

Отсюда начинается истинное освобождение живописи и жизнь ее только по своим собственным законам"**.

* См. об этом: Ковтун Е. Русская футуристическая книга. М., 1989.



М.Ф.Ларионов
Лучистый пейзаж. 1912
Санкт-Петербург,
Русский музей

** Ларионов М. Лучизм. М., 1913. С. 3, 16, 19–21.

Лучизм Ларионова был одним из самых первых вариантов беспредметной живописи. Связь лучей с предметным миром выглядит в теории неубедительной (за исключением тех случаев, когда мы имеем дело с "реалистическим лучизмом"). Главное в этой теории — освобождение живописи ради чисто живописных задач, именно в этом следует видеть наиболее значительные художественные качества произведений, выполненных в системе лучизма. Сами картины лучистского стиля весьма далеки от рациональных основ, изложенных в брошюре Ларионова. В них господствует стихийное начало. Они кажутся спонтанно-артистичными; смысл их в своеобразном саморазвитии формы, цвета, линейного ритма. По изысканности, которая есть в этом самодвижении формы, лучистские картины Ларионова могут быть сопоставимы с импрессионистическими полотнами художника. С другой стороны, лучизм сопоставим с живописными исканиями немецких экспрессионистов в предвоенные годы. Достаточно вспомнить Эрнста Хеккеля или Франца Марка, в творчестве которых есть элементы своеобразно понятого лучизма, возникшие, возможно, не без влияния русского живописца.

Лучизм был последним словом ларионовского творчества в России. В 1914 году художник был призван в армию, оказался на фронте, был контужен, а после выздоровления в 1915 году отправился за границу. В Россию он уже не вернулся, большую часть своей долгой жизни прожил во Франции.

В течение почти всей жизни Ларионова его спутницей была Наталия Сергеевна Гончарова (1881—1962). В ее развитии мы наблюдаем в целом те же этапы. Ее увлечение примитивом столь же серьезно. В конце русского периода она вслед за Ларионовым обращается к лучизму и намечает собственные пути в беспредметность. Гончарова вовсе не является подражателем, она вносит много своего в развитие каждого из этих направлений. Для нее характерны более выраженный экспрессионизм, частое обращение к религиозным сюжетам и использование наследия примитивной иконы, а кроме того, фантастическое трудолюбие. Гончарова тоже училась в Московском училище, но не на живописном, а на скульптурном отделении, у П.П.Трубецкого. Еще в училище она заинтересовалась живописью и вскоре бросила скульптуру. Трудно судить, дал ли опыт скульптора что-то Гончаровой-живописцу. Ее ранний период, который, как и у Ларионова, продолжается приблизительно до 1907 года, в основном посвящен пастели. Гончарову привлекают не столько импрессионисты (хотя у нее и есть работы импрессионистического и дивизионистского характера), сколько французские художники группы "Наби". В качестве главных мотивов оказываются городские пейзажи, парки, старые деревянные дома, улицы. Гончарова стремится к мягким линиям, нежным сочетаниям цветов, ее увлекают легкие касания пастельного карандаша поверхности бумаги.

Но пастельный период быстро подходит к концу, и манера художницы меняется. Начинается та подлинная Гончарова, которая поражала современников неисчерпаемой энергией, жадной утвердить новый художественный язык, преодолеть робость прежних произведений и открыть себе путь к новаторству. Гончарова именно в это время становится первой женщиной-художником, взявшей на себя роль авангардиста. Последние десять лет ее жизни в России (она, как и Ларионов, уехала за границу в 1915 году) отмечены активным участием в выставках "Золотого руна", "Венка", "Звена", "Бубнового валета", "Союза молодежи", Салона Издебского, "Ослиного хвоста", "Мишени", "№ 4" и многих других. В 1913 году состоялась персональная экспозиция Гончаровой, где было показано 773 произведения. За границей она выставлялась на русской выставке 1906 года в Осен-

* Очень часто в книгах и в статьях, посвященных Ларионову и Гончаровой, говорится об их участии в выставке "Голубая роза", что не соответствует действительности.

** Цветаева М.Н. Гончарова // Прометей. М., 1969. Кн. 7. С. 201.

Н.С. Гончарова
Евангелисты. 1910
Санкт-Петербург,
Русский музей

нем салоне Парижа, в "Синем всаднике", в Берлинской галерее "Штурм", в галерее Поля Гийома в Париже (вместе с Ларионовым), где каталог был издан с предисловием знаменитого Гийома Аполлинера. Этот неполный перечень* достаточно красноречив, он позволяет представить чрезвычайную творческую активность мастера. Позже Марина Цветаева в своей очерке о Гончаровой так определила своеобразие ее художественной индивидуальности — "дар и труд"**.

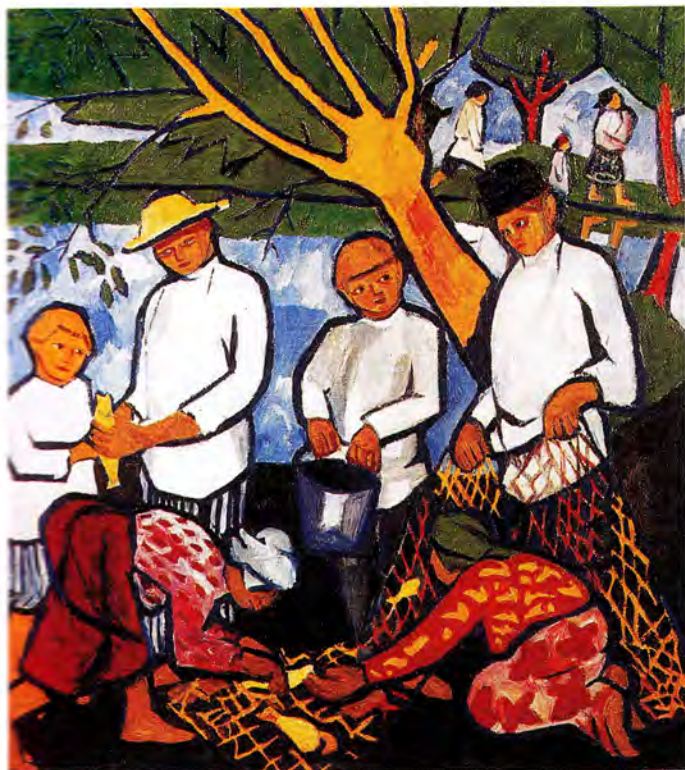
В начале своего примитивистского периода Гончарова прошла через увлечение Ван Гогом, Гогеном, кубизмом, который только что был открыт Браком и Пикассо. Многие натюрморты художницы — свидетельство их "уроков". Чаще всего композиция включает мотив движения, которое развивается по диагонали, а затем останавливается драпировкой или каким-либо предметом дальнего плана. Кроме обычных вещей иногда появляются чисто гончаровские предметы, например каменные бабы, которых она ставит или "сажает" рядом с посудой или книгами. Натюрморты, однако, не могли удовлетворить новых устремлений художницы, она обращается к традиционным религиозным сюжетам. "Богоматерь с младенцем", "Бегство на пути в Египет", "Бог-Отец с семью свечами", "Ан-



гел” — вот некоторые произведения, свидетельствующие и об иконографическом и о формальном увлечении иконописью, но подчас (как в “Боге-Отце”) сильно преображающие первообразы. Высшей точкой в развитии сюжетов из христианской иконографии является тетраптих “Евангелисты” (1910). Здесь художница достигает подлинной монументальности. Кажется, что в этом произведении отложились впечатления не только от деисусного и пророческого чина русского иконостаса, но и от “Апостолов” Дюрера. Каждая из фигур касается голыми ногами нижнего края картины, а головой — верхнего, еле уместаясь в узком пространстве вытянутого по вертикали холста. Не оставляя, таким образом, никакого места для изображе-

ния фона, Гончарова целиком сосредоточивает внимание на головах, огромных руках и ногах. Жесты евангелистов подчеркнута демонстративны: пальцы рук указывают либо на небо, либо на строки, начертанные в свитках; головы либо обращены кверху, либо, сосредоточенно опущены. Скупость и простота жестов делает фигуры особенно значительными. Эта значительность реализуется также в тяжеловесности, первобытной неотесанности евангелистов. Их одежды горят зелеными, синими, темно-красными пятнами; в цвете тоже подчеркнута статичность: краски не переходят друг в друга, иногда они ослабляются иконными пробелами, но в основном сохраняют свою локальную неподвижность.

“Евангелисты”, как и связанные с евангельскими сюжетами циклы 1912 года “Жатва” и “Сбор винограда”, дают пример произведения лучшей поры гончаровского творчества. Именно к этому времени — рубежу десятилетий — относятся наиболее значительные произведения художницы на жанровые сюжеты, знаменующие



Н.С.Гончарова
Рыбная ловля. 1908
Москва,
Третьяковская галерея

вершину ее примитивистского творчества. Крестьянские мотивы занимают здесь бесспорно первое место. Гончарова изображает сцены труда: сбор яблок, посадку картофеля, ловлю рыбы, сенокос, мытье холста и т.п. Она любит показывать женщин, возвращающихся с граблями на плечах с поля, или девушек, водящих хоробы. Ее интересуют сцены крестьянских развлечений — танец, застолье. Во всех этих работах чувствуется драматическое напряжение (не свойственное Ларионову). Гончаровские героини (чаще всего она пишет женщин) движутся резко, решительно, иногда застывают на месте как вкопанные, впери́в свой взор в одну точку. Их танец становится каким-то обрядовым заклятием, хоробод — действием жертвоприношения. В ее образах есть что-то первобытное, она и выбирает такие ситуации, которые повторяются в жизни крестьян испокон века.

Присущий художнице экспрессивно-драматический элемент, казалось бы, должен был подчинить себе фольклорное начало. Однако искренность, с какой Гончарова выражает свое чувство, сближает ее позицию с отношением народного мастера и спасает от стилизации, от того

“насилия личности”, которое несовместимо с фольклорными или эпическими принципами художественного творчества. В эпосе фигура творца скрыта. Между тем Гончарова является творцом чрезвычайно индивидуальным. Но личностное начало проявляется у нее именно в способности мыслить эпически, полагаясь на некое саморазвитие образа, его самобытие и первичность.

“Драматизированному мифологизму” Гончаровой прямо служит ее живописная система, которая в большей мере, чем у других русских примитивистов, напоминает живопись немецкого экспрессионизма. Гончарова любит компоновать свои картины, не считаясь с соотношением фигур и реального пространства; иногда она расставляет фигуры “в строчку”, запрокидывая плоскость земли кверху, при этом расположение фигуры наверху означает пребывание ее в глубине. Художница работает цветовым пятном, нередко окружая его темным контуром. Экспрессия Гончаровой не нарушает, однако, цветового равновесия, достигаемого разумным распределением пятен на плоскости.

В конце 1900-х — начале 1910-х годов кроме крестьянских мы находим у Гончаровой и городские сюжеты, чаще всего уличные, а кроме экспрессионистического примитивизма — другие стили, которыми она пользовалась, выполняя программу так называемого всѣчества. Она создала серию “Павлинов”, обращаясь к разным стилям, в том числе к ассириовавилонскому и футуристическому. Гончарова писала: “Я утверждаю, что для всякого предмета может быть бесконечное множество форм выражения и что все они могут быть одинаково прекрасны, независимо от того, какие теории с ними совпадут” *. В этих словах и заключена программа “всѣчества”. Эта же программа выражена в манифесте выставки “Мишень”. Художники-примитивисты считали, что возможно использовать все стили, находя в любом образце возможность для современного истолкования. Разумеется, они оставались при этом художниками XX века, будучи во всеоружии современных знаний и понимания самоценности каждого стиля. Мни-

* Эганбюри Э. Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. М., 1913. С. 19.



Н.С.Гончарова
Аэроплан над поездом
1913
Казань, Музей
изобразительных искусств
Республики Татарстан

мый эклектизм был своего рода сциентизмом, столь характерным для всей новейшей художественной культуры.

В большей мере, чем другие "ослиные хвосты", Гончарова была причастна и к футуризму. Речь идет не о том "кубофутуризме", который был понятием расплывчатым, вобравшим в себя различные тенденции авангардной художественной культуры России 1910-х годов. Имеется в виду настоящий футуризм, который лишь в малой мере затронул русских авангардистов. У Гончаровой есть несколько картин — "Фабрика", "Велосипедист", "Вокзал", "Аэроплан над поездом" (все — 1913), в которых совмещаются разные фазы движения, используются индустриальные мотивы,

композиция подчиняется городскому темпу жизни. Но хотя подобные работы и сыграли известную роль в развитии Гончаровой и всей русской живописи, не они определяли лицо художницы.

Последним интересным эпизодом до отъезда за границу было издание художницей серии литографий под названием "Мистические образы войны". Здесь вновь Гончарова приблизилась к немецким экспрессионистам, но не к художникам "Моста" или "Синего всадника", а к таким, как Гросс, Дикс, Кольвиц. Ее, как и немецких мастеров, потрясли страшная картина разорения, гибели, ужас катастрофы, разразившейся на земле и ставшей предвестием угрозы для жизни все-



Н.С.Гончарова
Пустота. 1913
Москва,
Третьяковская галерея

го человечества. "Открытые миру нервы" немецких экспрессионистов оказались, однако, у Гончаровой чуть более защищенными — евангельскими, пусть апокалиптическими, ассоциациями.

В середине 1910-х годов Гончарову увлек театр. Ей предстояло сказать новое слово в сценографии. Она сделала это в своем знаменитом "Золотом петушке", который, как считают, открыл новую страницу в дягилевском театре.

В ларионовском "Ослином хвосте" собралось много интересных художников, среди них такие крупные фигуры, как Малевич, Шагал, Татлин. Как и в "Бубновом валете", они оказались здесь "проездом", их ожидали собственные перспективы, каждый из них в дальнейшем стал родоначальником своего направления в искусстве. О них разговор впереди. Но многие из мастеров, выставлявшихся в "Ослином хвосте", "Мишени" и "№ 4", по своей сути были типичными представителями того направления, которое возглавлял Ларионов. К таким мастерам принадлежат Шевченко, Фонвизин, Ледантю, Барт, Кирилл Зданевич.

Александр Васильевич Шевченко (1883—1948) занимает заметное место в русской живописи 1910—1920-х годов. Он был не только художником, но и теоретиком живописи, выпустив в 1913 году две брошюры: "Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения", "Принципы кубизма и других современных течений", а позже известную статью-декларацию "Динамо-тектонический примитивизм" в каталоге двенадцатой го-

сударственной выставки "Цветодинамос и тектонический примитивизм", состоявшейся в Москве в 1919 году.

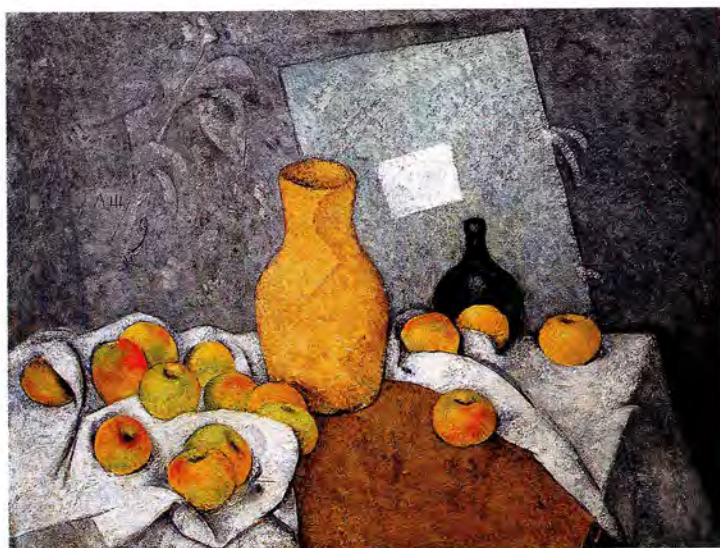
Шевченко прошел хорошую школу — сначала в Строгановском училище в Москве, затем в Париже, в мастерской Карьерра и в академии Жюлиана, а потом вновь в Москве — в училище живописи, ваяния и зодчества. Хотя он входил в группу Ларионова, который упрекал "бубновых вальтов" в следовании французским образцам, Шевченко испытал довольно сильное влияние французских мастеров — Сезанна и кубистов. Это сближает его, особенно к концу 1910-х годов, с такими мастерами, как Конча-



А.В.Шевченко
Музыканты. 1913
Санкт-Петербург,
Русский музей

ловский, Куприн, Фальк, Лентулов. Но в ранние 1910-е годы в его творчестве в большей мере господствуют принципы примитивизма.

Герои картин Шевченко — солдаты, прачки, цирковые наездники, уличные музыканты, дворники, бабы с корзинами, денщики. Этот выбор героев сам по себе показателен: не крестьяне во время своих традиционных занятий в поле или в огороде, как у Гончаровой, а люди, находящиеся в обществе как бы вне уклада, подчас — неустроенные... Художник и себя самого изобразил в виде удалого солдата-кавалериста, моющего скребницей своего коня.



А.В.Шевченко
Натюрморт с кувшином
и яблоками. 1909
Санкт-Петербург,
Русский музей

Живопись Шевченко колеблется от явного примитива, с его деформированным и упрощенным рисунком и цветовым пятном, напоминающим аппликацию, до тщательно продуманной, организованной во всех деталях картины, заставляющей вспомнить полотна Ж.Метценже или А.Глеза. К таким работам принадлежит картина "Музыканты" (1913). На большом почти квадратном холсте представлены две фигуры — скрипача и арфистки, расположенные в строгом равновесии и охваченные вместе с фоном ритмом изгибающихся линий. К числу изысканных живописных полотен Шевченко принадлежит картина "Прачки" (1917), в которой тонко сгармонированы цвета розового дома, на фоне которого развешено белое белье, немного более густые по цвету, но тоже розовые платья прачек и подчиненные им серые, синие, коричневато-желтые — земли, крыш, деревьев. В этой картине сами прачки мало интересуют художника; его главная задача — сочетание цветов и пластическая организация пространства.

Одним из любимых жанров Шевченко был натюрморт. Набор предметов в них характерен скорее для "бубновых валетов", чем "ослиных хвостов": посуда, среди которой почти обязательно найдется графин или кувшин, подносы, фрукты, драпировки. Они скомпонованы безупречно, прекрасно поставлены на стол и расположены на плоскости холста.

Многие произведения Шевченко выполнены акварелью и гуашью на бумаге. Чаще всего это небольшие листы, в которых, кроме типично примитивистских сюжетов, можно найти много сцен традиционно-артистических — чаще всего в интерьере — обнаженная во время туалета, женщина перед зеркалом. Шевченко соединял такие разные, казалось бы, противоположные тенденции современного ему искусства, соединял без насилия, как вдумчивый, ищущий художник.

Артур Владимирович Фонвизин (или — фон Визен, 1882–1973) прошел через много объединений. Он начинал в "Голубой розе", затем был в "Бубновом валете" и, наконец, в "Ослином хвосте". В петербургском "Союзе молодежи" он выставлялся как представитель "Ослиного хвоста". Затем в начале 20-х годов он, как и большинство выходцев из группы Ларионова, стал членом объединения "Маковец". Эти переходы не мешали Фонвизину оставаться самим собой. Он всегда близок к натуре, но на разных этапах она переосмысливается по-разному. В голуборозовский период,

* Цит. по кн.: Загянская Г.
А.В.Фонвизин. М., 1970. С. 10.

когда он пишет такие вещи, как "Пастораль", "Тайна", "Каприччио", он, как говорил П.П.Муратов, "вводит, вовлекает в интимный мир своих вещей, и то, что происходит в этом мире, становится для нас "настоящей правдой" *. Затем под влиянием Ларионова Фонвизин обращается к примитивизму и пишет воображаемые восточные сцены. Как в свое время Ларионов писал турецкие сцены, совершая свое мнимое путешествие по Турции с помощью вывесок турецких кофеен, так и Фонвизин пишет картины "Восточные женщины" или "В Алжире", никогда не побывав в Африке.

Одной из главных тем Фонвизина в 1910-е, а затем и в более поздние годы становится цирк. Он без конца повторяет в течение всего своего творчества мотив цирковой наездницы, который является для него неиссякаемым источником все новых и новых пластических и живописных решений. Здесь вырабатывается тонкий артистизм Фонвизина, которым он славился до конца своих дней, работая преимущественно в технике акварели.

Михаил Васильевич Ледантю (1891–1917) внес свой вклад в искусство группы "Ослиный хвост" прежде всего своими кавказскими моти-



М.В.Ледантю
Дама в кафе
Середина 1910-х
Самарский областной
художественный музей



В.С.Барт

Двойной портрет. 1910-е
Костромской музей
изобразительных
искусств

вами. Он бывал в горах Грузии, зарисовывал там пейзажи и жанровые сцены, соединяя в них лиризм с остротой характеристики природы и людей. Из некоторых зарисовок вырастали картины — например, "Сазандар" или "Человек с лошастью" (обе — 1913): в первом случае кубизированная мужская фигура на фоне гор, во втором — сцена в пейзаже. Во многих своих произведениях художник синтезировал кубизм и лучизм, соединял, казалось бы, несоединимое и делал это достаточно последовательно и решительно. Вдумчивой целенаправленности творческого развития Ледантю способствовала его тяга к теоретическим изысканиям. Он много работал над той самой теорией всѣчества, которую развивали Гончарова и Илья Зданевич. Ледантю, как и его другу Кириллу Зданевичу, также выступавшему на ларионовских выставках, принадлежит честь открытия Пиросманавили.

Среди произведений Виктора Сергеевича Барта (1887—1954) выделяется его двойной автопортрет (1910-е годы). Художник создал эффектную композицию, изобразив себя дважды с игральными картами в руках. Автопортрет интересно задуман и блестяще исполнен.

На последних выставках, устроенных Ларионовым, выставляли свои произведения тогда еще совсем молодые Сергей Михайлович Романович (1894—1968), Лев Федорович Жегин (1892—1969) и Василий Николаевич Чекрыгин (1897— 1922). Тогда они делали лишь первые шаги, а в начале 20-х они стали видными мастерами общества "Маковец", куда вошли также Шевченко, Фонвизин, Барт и другие друзья Ларионова. Художники "Маковца" выдвинули как наиболее важный пункт своей программы проблему духовной жизни человека. Сама по себе эволюция от примитивизма к духовности "Маковца" составляет в известной мере загадку в истории художественных объединений.



Авангардисты середины 1910-х годов

В настоящей главе речь пойдет о зрелом авангарде, о тех художниках и направлениях, которые сложились в 1910-е годы и наиболее последовательно реализовали авангардистский потенциал русской живописи. Многие из этих мастеров — например, Малевич или Кандинский — были старше большинства “бубновых валетов” или “ослиных хвостов”, но они как бы ждали своего часа, их лучшее время наступило уже в 1910-е годы, перед самым началом первой мировой войны.

Трудно разобраться в сложной картине русского авангарда 1910-х годов. Но даже самый общий взгляд позволяет увидеть существенные особенности, отличающие этот этап от предшествующих: необычайная динамика, определяющая стремительную смену поколений художников, стилей и направлений; изобилие разных групп и художнических объединений, каждое из которых провозглашает свою концепцию и стремится претворить ее практически в художественном творчестве; “манифестационный” характер этого процесса утверждения новых принципов; оттенок анархизма в деятельности художников-авангардистов. Разумеется, все это относится и к творчеству многих художников, рассмотренных в предыдущей главе.

Возникает вопрос о соотношении этих новых качеств с аналогичными явлениями на Западе. Действительно, в европейской живописи первых двух десятилетий XX века происходит нечто подобное. Больше того, можно увидеть в тех процессах, которые мы наблюдаем во французской, немецкой или итальянской живописи, некий прототип русского процесса. Но это не значит, что русские художники копируют французов или немцев, — они учатся, вместе с тем открывают свое, новое, и удельный вес этих открытий достаточно велик.

Но своеобразие русской школы на рассматриваемом этапе ее развития утверждается не только благодаря этим открытиям, но и в контексте общих особенностей русского пути. Русская живопись, несмотря на декларируемое стремление многих ее представителей отказаться от традиции, остается в пределах этих традиций*. Все то, что сопровождало развитие русского искусства на протяжении двух столетий, начиная со времени петровских реформ, нашло свое концентрированное выражение в годы, предшествовавшие первой мировой войне. Скачкообразность, неравномерность движения выявились здесь с полной определенностью и получили такие формы, какие имели место, пожалуй, лишь в петровское время. Пересечение старого и нового, соединение разных стилей, нескольких этапов определили “многоукладность” русского искусства, которую можно было наблюдать в предшествующие периоды и которая теперь достигла высшей своей точки. Вспомним, что в 1910-е годы еще жили и в какой-то мере процветали академизм XIX века, передвижничество, получившее оттенок чис-

* См. Сарабьянов Д. В. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века. Тезисы // Советское искусствознание. Вып. 25. М., 1989. С. 98—100.

того бытописательства, еще работали такие крупные реалисты, как Репин и Суриков, мирискусники, члены "Союза русских художников". Каждая из этих линий или тенденций в живописи занимала в художественной жизни свое место, некоторые переживали расцвет. Многие мастера молодого поколения с необычайной стремительностью переходили от стиля к стилю, от этапа к этапу — от импрессионизма к модерну, затем — к примитивизму, кубизму или экспрессионизму, проходя множество ступеней, что было совершенно нетипично для мастеров французской или немецкой живописи.

Подобное смешение, "неразбериха" были неведомы европейскому искусству, где движение было куда более последовательным. Русская же ситуация, именно благодаря своей сложности и запутанности, оказалась чреватой неожиданностями. И эти неожиданности происходили, становясь своего рода закономерностью. Оказавшись в положении, близком к тому, в каком были в 1900—1910-е годы главные европейские художественные школы, русская живопись благодаря особой исторической ситуации, сложившейся в России в предреволюционную эпоху, усугубила многие из тех особенностей, которые в целом были присущи всему европейскому искусству того времени. Русский "взрыв" в этой ситуации был вполне закономерен и исторически оправдан.

Очень условно русскую живопись 1910-х годов можно разделить на две тенденции: одна так или иначе тяготела к экспрессионистической концепции творчества, хотя формы проявления этой концепции были весьма разнообразны; другая шла через кубизм. На примере "бубновых валетов" мы уже видели, как соединялись — особенно в начале 1910-х годов — кубистические принципы с примитивизмом, который в конечном счете был вариантом экспрессионистической концепции творчества. То же мы могли бы сказать о Марке Шагале, творчество которого нам предстоит рассмотреть. И все, же тот принцип разделения, который мы выдвигаем, оказывается наиболее удобным и естественным. Он позволяет охватить все важнейшие явления русской живописи 1910-х годов.

Экспрессионистическая линия в русской живописи не дала стилового единства. Неопримитивисты во главе с Ларионовым с неослабевающей последовательностью отстаивали "русскую идею", они сознательно, программно стремились реализовать ее. Несколько иначе сложилась ситуация с теми художниками, которые представляли различные тенденции экспрессионизма, но не были так прямо связаны с неопримитивизмом, как Ларионов и его последователи.

Можно назвать три крупных имени, которые безусловно в той или иной степени ассоциируются с экспрессионистическим направлением в живописи, — Кандинский, Шагал и Филонов. Не связанные друг с другом единой группировкой, эти мастера — каждый по-своему — выражали европейскую экспрессионистическую тенденцию, хотя и сообразовали ее в своей собственной практике с русскими традициями и национальными задачами. И в этом отношении каждый из трех перечисленных мастеров оказывается в особом положении.

Старший из них Василий Васильевич Кандинский (1866—1944) стал необычайным явлением в истории художественных связей России и Западной Европы: он оказался живым воплощением этих связей, одновременно русским и немецким художником. XIX век не знал подобных слияний (если не говорить о незначительных мастерах, не сыгравших видной роли в истории живописи). Даже за пределами России мы не найдем в XIX веке

полных аналогий. Великий голландец Ван Гог был пришельцем во Францию; в его живописи можно различить довольно сильные оттенки "голландского почерка". Но, оторвавшись от родной Голландии, он в зрелые годы уже не был связан с художественными процессами, происходившими на его родине. Кандинский же долгие годы был между Россией и Германией, и эти две "художественные державы" на равных правах питали творчество великого живописца и пользовались его плодами.

Интересно, что любовь к немецкой философии и эстетике проявилась у Кандинского еще в ранние годы; он был почитателем Фихте и особенно Шеллинга*, который хорошо был известен в России и еще в первой половине XIX столетия взрастил не одно поколение русских романтиков. Романтическая концепция "Синего всадника" зрела еще в России, но нашла себе наиболее подходящую почву на родине романтизма — в Германии. Исследователи отмечают и другие немецкие источники творчества и научной деятельности Кандинского**. Его учение о цвете сопоставляют с гетевским, а в работах известного немецкого искусствоведа В. Воррингера, издавшего в 1908 году свою знаменитую книгу "Абстракция и вчувствование", видят многие теоретические предпосылки творчества художников.

С другой стороны, все писавшие о Кандинском считали своим долгом вспомнить известное место из его "Ступеней", где речь идет о впечатлении, какое произвели на художника интерьеры русских изб, предметы утвари, расписанные "размашистыми орнаментами", лубки с символическими богатырями и сражениями. "Тут я выучился, — писал Кандинский, — не глядеть на картину со стороны, а самому вращаться в картине, в ней жить"***. Здесь возникала та проблема организованной художественной среды, которая в дальнейшем творчестве Кандинского играла столь важную роль.

Однако не только эта принципиальная установка Кандинского имела корни в русской художественной традиции. Дело и в непосредственном влиянии предметов народного искусства на творчество художника; народные картинки, как выясняется в последнее время, дали художнику толчок в области композиционных исканий****.

Если мы учтем, что участники "Синего всадника" усиленно интересовались народным творчеством, репродуцировали на страницах своего альманаха произведения народного искусства и средневекового примитива, мы поймем, что ситуация в этом объединении оказывалась чем-то похожей на ту, какая была в "Ослином хвосте" и "Мишени". Добавим к этому взаимный интерес мастеров "Синего всадника", с одной стороны, и Гончаровой и Ларионова — с другой. Однако "полунемецкая" ориентация Кандинского проявилась в том, что он, увлекаясь, как и ларионовцы, и народным примитивом, и детским рисунком, и средневековым, главные свои интересы делил между русским лубком и немецким готическим примитивом (в частности, немецкими иллюстрациями к "Библии" XV века). Русские и немецкие источники, таким образом, оказывались переплетенными, в равной мере плодотворными для формирования стиля художника. Как мы видели, интерес к немецкой культуре появился у Кандинского еще до того, как он переехал в Германию. Но, с другой стороны, привязанность к русской художественной традиции продолжалась и тогда, когда художник — сначала на время, а потом навсегда — покинул Россию.

Творческая деятельность Кандинского началась еще в 1890-е годы, когда он окончательно решил бросить юриспруденцию ради искусства и

* Grohmann W. Wassili Kandinsky. Life and Work. New York. 1928. P. 84.

** ibid. P. 85-86.

*** Кандинский В. В. Ступени. Творчество художника. М., 1918. С. 28.

**** Washton Long R.-C. Kandinsky and Abstraction: The Role of the Hidden Image // Artforum. June 1972; Washton Long R.-C. Kandinsky's Abstract Style: The Veiling of Apocalyptic Imagery // Art Journal, XXXIV/3, Spring 1975.

отправился в Мюнхен, где поступил в школу Ашбе, в которой учились многие русские — Грабарь, Кардовский, Добужинский и другие. В Мюнхене он познакомился с Алексеем Георгиевичем Явленским (1864—1941) и Марианной Владимировной Веревкиной (1860—1938), приехавшими из России и вскоре ставшими друзьями и соратниками Кандинского по мюнхенским объединениям. В течение 1900-х годов Кандинский активно выставляется в России — в Одессе, Петербурге, Москве, а кроме того, в Варшаве и Кракове, в Париже и, разумеется, на многих немецких выставках. В Мюнхене он сближается с художницей Габриэль Мюнтер, путешествует вместе с ней. В течение первого десятилетия нашего века вырабатывается общий стиль будущего "Синего всадника".

Для самого Кандинского путь к этому стилю был долгим и трудным. В его творчестве начала и середины 1900-х годов можно обнаружить две тенденции. Первая связана с непосредственной работой на натуре. Восприняв в студии Ашбе широкую живописную манеру, в которой сплелись недавний опыт импрессионизма, широта живописной интерпретации поверхности, свойственная одной из линий модерна, и некое предвестие раннего экспрессионизма, Кандинский в этих маленьких — 20—30-сантиметровых — этюдах движется ко все большей экспрессии. Параллельно он создает работы ненатурные, фантастические, исторические. Здесь мы находим различные массовые сцены у стен замков или монастырей, всадников, рыцарей. Древнерусская тематика соседствует с сюжетами из западноевропейского средневековья, с рыцарской темой. Многие рисунки, реже картины раннего Кандинского близки произведениям художников "Мира искусства". Русские сцены с подчеркнуто национальной сюжетикой и атрибутикой восходят к Билибину. Сцены на фоне старых усадеб, архитектуры XVIII века напоминают картины Сомова. Есть некоторое соприкосновение и с Борисовым-Мусатовым. Сама стилистика этих произведений — контурный рисунок, мягкая гнутая линия силуэтов, ниспадающая или восходящая вверх, пестрота колористической композиции, образовавшаяся в результате превращения мазка в самостоятельное цветное пятно (например, "Воскресенье" 1904 или "Пестрая жизнь" 1907 года), — все свидетельствует о причастности к стилю модерн. Заметим, кстати, что Кандинский близок к модерну и в немецком его варианте, получившем название "Jugendstil". В отличие от большинства русских авангардистов он идет к своей зрелости не через импрессионизм, хотя отзвуки последнего слышны в широкой живописной манере ряда произведений первой половины 1900-х годов, а через стиль модерн.

Важно также подчеркнуть, что раннее творчество Кандинского овеяно романтизмом. "Синий всадник" (1903), мчащийся на коне на фоне зеленого пейзажа, — идеальный романтический образ, могущий служить своеобразным эпиграфом к творчеству художника. Этот романтизм сближает Кандинского с "Миром искусства". Вспомним, что художник принимал участие в деятельности этого журнала, печатая в нем корреспонденции из-за границы. Романтизм Кандинского часто был окрашен символистскими тонами, хотя последние и не были ярко выраженными (как, впрочем, и в творчестве художников "Мира искусства"). И это относится не только к ранним произведениям, которые несут в себе подчас символистский элемент, но и зрелому творчеству. "Абстрактный экспрессионизм" Кандинского 1910-х годов содержит элементы символизма.

Аналогия между Кандинским и "Миром искусства" лишь подтверждает мысль об одновременной принадлежности художника и к рус-

ской и к немецкой художественной культуре. Ведь и сами мирискусники были художниками немецкой ориентации.

В течение нескольких лет начиная с 1908 года Кандинский жил и работал в Мурнау — небольшом местечке близ Мюнхена. Именно здесь "собрал" он воедино разные тенденции своего раннего творчества, подчинил их задаче открытия новых возможностей живописи. Он открывал для себя непрерывность ритмического движения, интенсивность красочного звучания, построенную не на локальном пятне, а на соотношении цветовых качеств, активность самовыражения, основанную не только на романтическом порыве, но и на вчувствовании в предмет. Художник воспринял опыт французских фовистов (проведя незадолго до мурнауских открытий некоторое время в Париже) и немецких художников — экспрессионистов первого призыва — группы "Мост". Модерн Кандинского органически перерастал в экспрессионизм. Этот процесс был закономерным: мы можем наблюдать его в немецком искусстве начала XX столетия. Но экспрессионизм Кандинского тяготел к беспредметности и, как известно, в начале 1910-х годов привел художника к ней. Здесь был заключен важнейший узел всей творческой и теоретической проблематики Кандинского; именно здесь располагался важнейший рубеж, который ему необходимо было преодолеть.

Перелом, ведший художника к творческой зрелости, совпал с наступлением зрелости теоретической. Это произошло около 1910 года. Основные положения своей теории Кандинский формулирует в книге "О духовном в искусстве", написанной в 1910 и изданной в 1912 году*. В отличие от большинства русских авангардистов, включавших в свои манифесты элементы футуристического эпатажа, Кандинский придавал своим изысканиям традиционную научную форму. Несмотря на ярко выраженный интуитивизм художника, его практика неотделима от теории: они вместе вырабатывают новые принципы искусства, открывая перед ним неизведанные горизонты.

Важнейшей задачей творческого развития Кандинского было достижение новых способов выражения духовного начала, освобожденного от материальных оков, которые в представлении художника отождествлялись с предметностью. Мастеру предстояло сделать решающий шаг в новое измерение. Путь к нему был труден. Художник долгое время абстрагировал реальность, зашифровывал предмет беспредметной формой или, наоборот, опредмечивал беспредметную композицию, оставляя при этом мосты между предметностью и беспредметностью. И дело здесь было не в том, что художнику не хватало смелости сразу отрешиться от материальной оболочки вещей. И не в том, что он должен был предоставить зрителю какие-то возможности для догадки. Дело в эволюции художественного сознания самого мастера. Беспредметный мир должен был явиться в сознании Кандинского в том же органически закономерном качестве, в той же своей внутренней необходимости, в каких являлся до этого мир предметный. Нужно было на место прежних отношений реальных предметов друг с другом поставить новые: взаимоотношения чистых выразителей эмоций и духовных представлений, выразителей, основывающих свои возможности на абстрагированных формах, линиях, цветах.

Поначалу Кандинский искал равновесие между реальностью и абстракцией, в котором могли бы воплотиться внутренние законы художественного образа. Обретенная целостность была еще неустойчивой. Затем, отдаляясь от материальной оболочки вещей, но оставляя еще некоторое

* На состоявшемся в конце 1911 — начале 1912 года Всероссийском съезде художников сокращенный вариант этой книги был представлен в виде доклада. Так как Кандинский находился в это время в Германии, доклад был зачитан Николаем Кульбиным.

воспоминание о ней, художник словно контролировал этими воспоминаниями найденное единство. И лишь после этого он окончательно порывает со следами зримой предметности. Эта эволюция (которая на практике была отмечена отступлениями, возвратами, порывистостью движения и имела воплощение лишь как тенденция) была возможна именно потому, что мир художественного произведения, будь оно предметное или беспредметное, имеет общие внутренние законы. Кандинский представлял себе рождение произведения как рождение мира — через акт творения, через катастрофу, через сотворение чуда.

К рубежу первого и второго десятилетий XX века относится целая группа произведений Кандинского, которые мы можем условно назвать



В.В.Кандинский
Озеро. 1910
Москва,
Третьяковская галерея

“полуабстрактными”. В картине “Озеро” (1910) предметный и беспредметный принципы сосуществуют. Мы довольно четко различаем лодку, гребцов, весла, силуэт замка. Что касается остальных частей композиции, то здесь разгадка ложится на зрителя, который может синие полосы принять за обозначение воды, полосы в верхней части картины — за обозначение неба, а может и без усилий оторвать цветовые пятна от конкретных образов. Цветовая драматургия приобретает самостоятельность. В центре картины художник имитирует некое подобие взрыва, который сообщает всему холсту заряд энергии. Будто озаренные светом этого взрыва белые лодки плывут над черной бездной. Вода оказывается бездонной пучиной, а небеса, сияющие светлым пятном, скорее напоминают воду. Акт восприятия, как и акт творчества, сопряжен у Кандинского с возможностью различать предмет, узнавать его, а потом вновь разрушать реальность.

В.В.Кандинский
Композиция VII. 1913
Москва,
Третьяковская галерея



Во многих "Импрессиях", "Импровизациях" и "Композициях" 1910—1912 годов (да подчас и в более поздних) узнаваемые детали распределяются по всему холсту, выявляют свою многомысленность, возбуждая различные ассоциации. Многие из этих ассоциаций связаны с апокалиптическими мотивами — трубы, падающей башни, скачущей лошади, силуэта города. И даже в тех случаях, когда у зрителя есть все основания считать картину полностью беспредметной, в ней остается отдаленный изобразительный подтекст. Но главный выразительный смысл переносится на колористическую и композиционную драматургию. Она осуществляется фактически средствами чистой живописи, особыми возможностями линии, пятна, каждого отдельного цвета и их сочетаний. Причем осуществляется по-разному — в зависимости от того "расстояния", какое отделяет законченный образ от первых визуальных впечатлений или интеллектуальных замыслов.

Сам Кандинский в соответствии с этим "расстоянием" разделял свои произведения на "импрессию", "импровизацию" и "композицию". Это три стадии удаления от первичного импульса. Нельзя утверждать, что им соответствуют и качественные градации. Это скорее градации задач. Фиксации впечатлений бывали остры, ярки, они вели к примату случайного, знаменовали некий "полупредметный" или "беспредметный" импрессионизм. Импровизация включала более активное участие фантазии, переосмысление впечатления, высвобождение интуитивного начала. Композиция оказывается высшей и наиболее сложной формой проявления творческого движения. "С самого начала, — писал Кандинский, — уже одно слово "композиция" звучало для меня как молитва"*.

Едва ли не лучшими примерами обретенной художником зрелости и неповторимости его подхода к творческой задаче являются большие картины 1913 года "Композиция VI" и "Композиция VII". Почти одинаковые по размеру, они различны по характеру содержания и его воплощения. Обе они представляют собой в полном смысле слова композицию — форму, которая была для Кандинского желанной целью, предметом мечты. Наконец-то художник одержал полную победу в борьбе за эту

* Кандинский В. В. Ступени.
Текст художника. С. 25.

форму, избежав в беспредметном сочинении плоской орнаментальности, развернув в пространстве живописно пластическую ситуацию и достигнув абсолютной цельности и завершенности художественного образа. Каждый из мотивов, достигая крайнего напряжения, уподоблен некой катастрофе, взрыву, потоку. Пятна и линии действуют в этих сценах как живые существа. Но то, что это не конкретные люди, животные или предметы, а абстрактные формулы, лишь усиливает выразительность события. Теряя в конкретности, пластическое событие обретает качество общности. Трагедия разворачивается в условном времени, содержит в себе катарсис, гармоническое разрешение, казалось бы, неразрешимых про-

тиворечий. Строя свои композиции, Кандинский не измышляет, не конструирует формы, а лишь направляет, корректирует и контролирует то, что является его воображению. Его метод характеризуется этим единством сознательного и стихийного, интуитивного и рационального.

В композициях много отдельных мотивов, приобретающих самостоятельное значение, хотя и взаимодействующих друг с другом. Каждый из них на пути к окончательному варианту картины подвергается специальной "обработке", в процессе которой выявляется главное, шлифуется сопутствующее. При этом все эти действия производятся на основании известных Кандинскому, а подчас и открытых им самим законов воздействия и восприятия цвета, линии, пятна, взаимоотношения цвета и формы. Взаимодействие различных мотивов, как бы собранных вместе из предшествующего творчества, создает



В.В.Кандинский
Москва I
(Красная площадь). 1916
Москва,
Третьяковская галерея

впечатление космичности, множественности миров, словно столкнувшихся друг с другом, слившихся в некое вселенское бытие. Кандинский приобщает зрителя к мистическим тайнам рождения вселенной и ее гибели. Удивительно это слияние мистического и рационального, или вернее: удивителен рациональный путь постижения мистического. Здесь вспоминается увлечение художника идеями Е.Блаватской и Р.Штайнера, теософией и антропософией, стремившихся магическую силу обосновать практическим опытом и превратить в естественную науку. Творчество Кандинского обретает магическое начало. Знание законов живописи обеспечивает ему "разумность" действий на пути постижения, казалось бы, непостижимого.

Метод и стиль Кандинского отточились и сформировались окончательно в первой половине 1910-х годов. Овладев необходимыми средствами для выражения самого сокровенного, он свободно пользовался ими. Выдвинув в виде главного начала в искусстве духовное его содержание, а

основным средством выражения этого содержания сделав комбинацию беспредметных форм (хотя нередко художник возвращался к предметности), вновь повернув внимание к проблеме "что", а не "как", Кандинский выступил провозвестником нового творческого принципа, пророком. Его пророчество далеко выходило за рамки художественных проблем.

Можно сказать, что "пик формы" Кандинского пришелся на 1913–1914 годы, а 1910-е годы в целом можно признать самым значительным десятилетием во всей его художественной деятельности. Правда, в первое время после возвращения в Россию, в начале мировой войны, творческий потенциал Кандинского ослабевает. Но в дальнейшем он продол-

жает разрабатывать свой метод, стремясь конкретизировать тот характер эмоций, на который рассчитан образ. "Ясность", "Смутное", "Сумеречное" (все—1917)—таковы темы некоторых его картин, непосредственно вынесенные в названия. Другие наименования обозначены внешними приметами — "Синий гребень" (1917), "Белый овал" (1919), "Два овала" (1919), "Красный овал" (1920), "Красное пятно. II" (1921). Эти работы — словно ожившая в красках музыка. Они выражают состояние души, проникнуты глубокими внутренними чувствами, несут отсвет личности художника, но вместе с тем реализуют объективные интеллектуальные ситуации и духовные категории, раскрытые во внешний мир.

В последующие годы Кандинскому предстоял долгий путь, его ждали еще большие творческие перемены. Но его произведения 20–40-х годов связаны с совершенно новым этапом развития мирового искусства.

Довольно сложно складывалась судьба других русских мюнхенцев. Явленский и Веревкина, создавшие вместе с Кандинским в 1909 году "Новое художественное объединение. Мюнхен", в большей мере, чем Кандинский, оторвались от России, хотя были учениками Ре-

пина. Необходимо учесть работу Явленского в мастерской Матисса. Увлечение творчеством вожака французского фовизма было типично для ранних немецких экспрессионистов. В работах "периода Мурнау" это усвоение опыта и фовистов, и экспрессионистов сказывается в полной мере. Звучные по цвету портреты, написанные в 1910-е годы, открывают путь к знаменитым "Головам" Явленского, которые довольно далеко отходят от его русских истоков.

Другой русский мюнхенец Владимир Георгиевич Бехтеев (1878–1971), ставший в советские годы широко известным иллюстратором, пожалуй, еще более романтичен, чем Кандинский, и сохраняет свой романтизм в течение долгого времени. Его известная картина "Укротитель коня" (1912) посвящена традиционно-романтическому сюжету — противоборству животного и человека. Синий конь, взметнувшийся вверх и определивший своим разворотом всю ритмику композиции, сродни зверям Ф.Марка, Г.Кампендонка и А.Макке.



В.В.Кандинский
Сумеречное. 1917
Санкт-Петербург,
Русский музей

Как известно, с объединением "Синий всадник", организованным Кандинским и Марком, были связаны многие русские художники. Там выступали Ларионов, Гончарова, Малевич и братья Бурлюки. Давид Бурлюк опубликовал в альманахе "Синего всадника" статью "Дикие России". Что касается младшего брата, Владимира Давидовича Бурлюка (1887—1917), то его творчество вполне согласуется с общими установками "Синего всадника". Его картина "Танцовщица" (1910), созданная под впечатлением от танцев известной балерины того времени Лои Фуллер, бывшей моделью огромного числа художников, дает вариант мягкой, сгармонизированной живописи, построенной на мотиве треугольников, сегментов круга, прямоугольников. Внутри эти пятна имеют цветовые переходы, высветления и перекликаются с манерой Делоне, который тоже выставлялся в "Синем всаднике". Если искать место для Владимира Бурлюка в истории русской живописи, то, несмотря на его участие в разных выставках, на деятельность в кругах кубофутуристов, где активную роль играл его брат Давид, скорее всего место его рядом с мюнхенцами. Дело не только в том, что он тоже прошел школу Ашбе. Сама его живопись восприняла те принципы символистического декоративизма, которые питали творчество многих мюнхенских русских.

Для всех художников "Синего всадника" тесная связь с немецким искусством была органична и подготовлена учебой в Германии. По-другому сложились взаимоотношения с западноевропейским искусством у другого русского художника Марка Захаровича Шагала (1887—1985). Он попал в Париж в 1910 году и пробыл там в первый свой приезд до 1914 года. Ко времени приезда во Францию это был уже почти сложившийся мастер.

Шагал — уроженец Витебска. Он учился у художника И. Пэна, затем переехал в Петербург и обучался в различных школах. Дольше всего он пробыл в школе Званцевой, где преподавали Бакст и Добужинский, однако занятия в Петербурге его не удовлетворили. Как позже признавался сам художник, он чувствовал себя чужим. Впрочем, нельзя сказать, что русская живописная школа ему ничего не дала. Это касается, например, Гончаровой, экспрессионистический примитивизм которой мог быть по душе раннему Шагалу. Не случайно на выставку "Ослиного хвоста" он прислал из Парижа свою картину "Смерть". После возвращения из первого путешествия во Францию художник довольно активно участвовал в различных выставках — в "Бубновом валете", в "Мире искусства" и в некоторых других. Он не был оторван от русской художественной жизни.

1921 год поделил все творчество Шагала на две части: первая принадлежит России, вторая — Франции. Переход художника в эту вторую "половину" был подготовлен его пребыванием в Париже в 1910—1914 годах, когда он познакомился с выдающимися мастерами парижской школы, с французской живописной культурой, наконец, оказался на самом острие европейского художественного авангарда — наряду с Пикассо, Браком, Делоне и другими парижанами. Он завоевал признание в Париже, его поощрял Гийом Аполлинер. Искусство Шагала стало одним из слагаемых парижской школы — этого единственного в своем роде интернационального явления европейской художественной культуры и художественной жизни XX века. Речь поэтому не должна идти о слиянии "чистой" французской традиции с теми основами миропонимания, которые привез с собой из России молодой художник. "Чистая" французская традиция вряд ли приняла бы его в свое лоно так легко и органично. Это положение не мешает нам вспомнить об интересе Шагала к Делоне, к Анри Руссо и другим француз-

ским живописцам. Но в равной мере этот интерес распространяется на Хуана Гриса, на Пикассо, то есть на тех художников, которые вливали в парижскую школу испанскую "кровь". Но так или иначе экспрессионистически-фовистская основа шагаловского таланта легла на кубистическую почву парижской живописи начала 1910-х годов, и это соединение определило будущие стилевые параметры художника. Это соединение, как мы уже знаем, не было чуждо некоторым другим русским мастерам. Но у Шагала оно проявилось совершенно особо. Оно укрепило ту "гротескно-абсурдную" ориентацию шагаловского искусства, которая прежде проявлялась лишь в сюжетно-предметной стороне произведений, а теперь стала неотъемлемой особенностью метода и способа художественного выражения. Эта абсурдность заключалась в следующем: представления о мире вели художника к алогизму; кубизм же, как творческий метод, напротив, "настаивал" на логической системе даже тогда, когда разрушал предметный мир, разлагал его, как он делал это на последней стадии своего развития.

Концепция "естественного" абсурда и гротеска Шагала зародилась еще в России. Ни в каком другом месте она не нашла бы столь благоприятной почвы. Именно Россия с ее контрастом захолустного местечкового еврейского быта, который был питательной средой шагаловского творчества, и отчуждающей человека жизнью столиц, дала повод для развития столь своеобразного мышления Шагала. Его мечта рождалась на этой почве — более того, она не отрывалась от этой почвы (а ведь с именем Шагала всегда связывается отрыв от реальности!), но преображала ее, поднимая до уровня сверхреального. Сверхреальность Шагала имела совершенно особые свойства. Если сравнивать "Красного еврея" (1915) или "Зеленых любовников" (1914) Шагала с "Красным конем" Петрова-Водкина, можно легко удостовериться, как велика разница между ними, и эта разница принципиальна. Мифологизм Петрова-Водкина совершенно отстранен от быта; можно сказать, что он рождается из отчуждения от повседневности и только в этом отчуждении может существовать. Мифология Шагала, напротив, сохраняет быт, гипертрофирует его, наполняет символами*. Все остается в границах быта, несмотря на то что благодаря шагаловскому таланту раскрывается необычно широкое поле для полета фантазии. Вне быта, которым пронизано все творчество художника, эта фантазия была бы безжизненна и абстрактна.

Та привязанность к быту, о которой идет речь, довольно органично связывается с некоторыми проблемами и процессами в развитии русской живописи 1900—1910-х годов. Мы говорили выше о "невольном передвижничестве" Ларионова и Гончаровой, о своеобразном возрождении ими бытового жанра. Вслед за ними у Шагала жанр поднимается на новую ступень. Разумеется, он ничем не напоминает жанровую живопись XIX века или "бытовые" устремления мирискусника Кустодиева. Ларионов и Гончарова, несмотря на уже отмеченную выше близость Шагала и Гончаровой, также отстоят весьма далеко от Шагала. Возрождение жанра не дает здесь линии непосредственной преемственности. Цепь, демонстрирующая этот процесс, составлена из разнородных звеньев, но само ее наличие есть свидетельство русской специфики. Шагалу в этой цепи принадлежит последнее — завершающее — звено. Он не отдает себя целиком во власть фольклора, его примитивизм перешагивает через устоявшиеся нормы народного творчества. Его стихия — фантазия и гротеск. Его средства — символы и метафоры. Его почва — быт. Его цель — вечные истины. Подчиняя все этой цели, всячески стремясь выявить конечные инстанции человеческого су-

* О символизме Шагала, о ха-
сидских корнях этого символиз-
ма см.: Meyer F. Marc Chagall.
Harry N. Abrams. P. 15—18.

щества, художник разламывает быт, размыкает привычные сцепления, а затем по-своему соединяет разомкнутые куски в целостные картины мира.

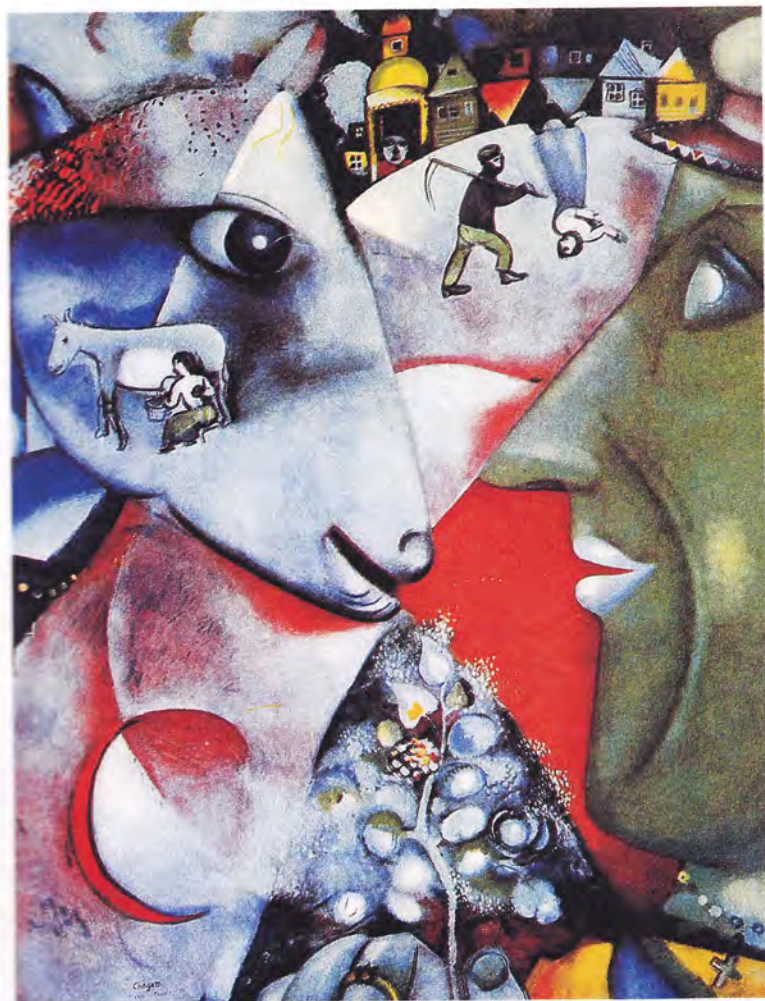
Разумеется, все, что мы говорим о сущности Шагала, относится к зрелым его произведениям. Путь к ним был быстрым. Около 1910-го года Шагал в России делал такие картины, которые предвещали его скорую зрелость, — "Смерть" (1908) или "Рождение" (1909), — едва ли не самые сильные произведения допарижского периода. Характер драматизма, который в них присутствует, отличает эти картины от последующих произведений. Этот драматизм пока еще не претворен в какую-то мифологизированную форму; он имеет прямой смысл. Но элементы визионерства зарождались в этих произведениях, чтобы затем получить яркое выражение. Шагал достигал большой экспрессии в интерьерных сценах, где стулья или кресла начинали корчиться, где напрягался красный цвет пламенеющего полога, отгораживающего кровать роженицы, и сливался с пятнами крови, размазанными по простыне. Герои Шагала застывали в неловких позах, с вывернутыми или склоненными головами. Казалось, напряжение должно было разрешиться какой-то всеобщей катастрофой. Но тут-то и произошел перелом, предопределивший все дальнейшее творчество художника. Чувствам, которые переполняли его душу, он дал иное направление. В основу его образов лег сложный сплав визионерских представлений, собственной и народной памяти, национального ритуального мышления, фольклора, возвышающей мечты, наивного, в чем-то простодушного, восприятия мира, детской тревоги и волнующих предчувствий. Все эти качества он пронизал и скрепил своим удивительным артистизмом. Это единство и определило своеобразный мифологизм Шагала.

Шагаловские герои ведут себя в высшей мере произвольно — они летают, ходят вниз головой, его люди превращаются в какие-то странные существа, от человеческих фигур отскакивают головы или руки, обнаженные женщины удобно устраиваются в букетах цветов. Мир быта попадает в какое-то новое измерение.

Казалось бы, Шагал дал простой рецепт для достижения этого нового измерения. Заставь человеческую фигуру лететь, переверни дом вверх ногами, вынеси на авансцену предметы, трудно сопоставимые друг с другом — и цель достигнута. Между тем, когда В.В.Кандинский в 1912 году, то есть в то время, когда он уже достиг высшей зрелости и утвердил свою собственную творческую концепцию, захотел воспользоваться "рецептом Шагала" и создал свою "Женщину в Москве", построенную на принципах шагаловского абсурда, он потерял ориентацию в фантастическом пространстве и потерпел неудачу. Только Шагалу было дано сделать убедительным этот путь от быта в новое измерение, из еврейского местечка в "мировое пространство". Только шагаловские люди умеют летать, только шагаловские дома могут стоять перевернутыми, только шагаловской корове дано играть на скрипке. Все это оправдано своеобразным "бытовым мифологизмом" Шагала. Только он способен совместить память и мечту, сохранив самое малое и самое близкое, что есть в этом мире, и соединив их с самым большим и вечным.

Визионерская спонтанность* зрелых произведений Шагала по природе своей экспрессионистична. Метод же разъятия и последующего сложения сродни кубизму. И это соединение несовместимостей, с которого мы начали разговор о Шагале и к которому мы возвращаемся, вновь позволяет нам соприкоснуться с самим существом творчества художника. Шагал по-своему реализует категории стилевых направлений, бытующих в

* О визионерстве Шагала наиболее развернуто пишет А. Эфрос (Профили. М., 1930. С. 177–205). См. также: Каменский А. А. Марк Шагал и Россия. М., 1988; Kamenski A. Chagall. Period Russe et Sovietique 1907–1922. Paris, 1988.



М.З.Шагал
Я и деревня. 1911
Нью-Йорк, Музей
современного искусства

европейской живописи рубежа 1900–1910-х годов, не становясь в прямом смысле слова ни экспрессионистом, ни кубистом. Приблизительно такие же взаимоотношения складываются у него с футуризмом. Одну из черт последнего — симультанизм, совмещение разновременных моментов — он развивает последовательно и своеобразно. При этом он вовсе не оказывается в зависимости от итальянских мастеров футуризма или французских его истолкователей. В таких классических вещах Шагала, как “Я и деревня” (1911), завершается процесс, идущий от собирания последовательных событий действия в одной сцене к противопоставлению разновременных и разнохарактерных явлений в едином живописном произведении. Но время здесь уже расщепляется. Если футуристы в своих конструкциях искали способов соединения предшествующего, настоящего и последующего, то Шагал не озабочен этой проблемой. Конкретные эпизоды происходят у него в некоем безвременье или, вернее, надвременье. Категория времени истолковывается художником так, чтобы не возникало

никаких помех художнической фантазии. Процесс постижения шагаловских картин происходит в таком временном измерении, которое мы могли бы назвать “свободным” временем. На таком же принципе построена картина “России, ослам и другим” (1911).

В некоторых же картинах вовсе отсутствует это соприкосновение разновременных элементов. В “Дне рождения” (1914) или в картине “Над городом” (1914–1918) у художника не возникает необходимости соединять разнородное. Напротив, он сосредоточивает действие в одном мгновении, и в этом заключен свой смысл. Словно влетевший в окно, изогнувшийся и “изготовившийся” для поцелуя художник может реализовать свое действие в коротком временном отрезке. Летящие над городом влюбленные тоже не требуют никаких симультанных изображений. В этих случаях фантастичность Шагала рождается за счет необычности самого действия.

Действительно, фантастичность художника не знает границ. В его произведениях сплетаются мелкие черточки быта и головоломные ребусы: мир в них предстает то в виде уютных проявлений повседневности, то в виде символов и метафор или даже своеобразных иероглифов. Здесь мудрость соединяется с детской наивностью; здесь мир калейдоскопичен, он скорее похож на причудливый антимир. И вместе с тем в шагаловских

М.З.Шагал

Над городом. 1914-1918
Москва,
Третьяковская галерея



картинах всегда присутствует большая правда. Это правда бедности, нужды, бесправия, постоянной озабоченности, правда привычек, поверий, правда жизни и смерти, любви и дружбы — вечных и постоянных человеческих проявлений.

“Бытовой символизм” Шагала предопределил его композиционные и колористические принципы. Свободно располагая фигуры и предметы на полотне и в пространстве, художник совмещает смысловую и формальную композиционную задачу. Картины Шагала — всегда построенные организмы, где каждая деталь, всякий композиционный эпизод занимает свое определенное место. Это место обусловлено смыслом детали или эпизода и одновременно конструкцией всего произведения в целом.

Возьмем в качестве примера картину из Русского музея “Прогулка” (1917). Сцена фантастического полета Беллы (жены Шагала), вознесенной в широкое, раскрытое, словно предназначенное для полета небо, но связанной с землей рукой и фигурой самого художника, удивительным образом “уложилась” на поверхности большого почти квадратного холста. Основные композиционные линии и цветовые пятна вошли в соответствие друг с другом; закрепились углы картины; образовалось равновесие диагональных движений. Но гармония кажется подвижной, в известной мере неустойчивой, хрупкой, как и сам мотив полета, как выражение лиц — и радостных и встревоженных. “Повышенное” форсированное звучание лилового, красного, зеленого как бы подчинено ситуации сверхреальности; но равновесие цветовых пятен делает неестественное естественным, что вновь демонстрирует едва ли не главную задачу, которую ставит перед собой художник.

Безудержная фантазия Шагала не мешала ему подчас быть на редкость простым и тихим. Когда он вернулся в 1914 году в Россию, он на короткое время приткнулся к Витебску как неиссякаемому источнику и начал создавать произведения этюдного характера, “документы” (как называл их

сам художник), фиксирующие обстановку его дома, местечка, родные лица. Он словно предчувствовал, что ему надо накопить материал на всю свою долгую жизнь.

Шагал часто изображал себя. Многие объясняют нам его взгляд, его лицо. В автопортрете с кистями (1909–1910) он как бы утверждает в звании художника и смотрит сверху вниз, что вполне простительно для молодого человека, обретающего профессиональную гордость. В картине “Я и деревня” (1911) голова художника включена в круговорот деревенской жизни, как свидетельство сопричастности этой жизни, воспоминания о ней. В “Автопортрете с семью пальцами” (1912) Шагал уже поглощен цели-



М.З.Шагал
Прогулка. 1917
Санкт-Петербург,
Русский музей

ком не собой, а своим детищем. Как к священному предмету он обращает к стоящей перед ним на мольберте картине “России, ослам и другим” свою “семерню”, свой взгляд и всю свою душу. В автопортрете 1914–1915 годов он надевает на себя маску клоуна или мима, уводит взгляд в сторону. В картине-“представлении” “Прогулка” несколько деланная улыбка заслоняет подлинную тревогу.

Шагал сложен, непостоянен, лик его неуловим. Но даже в игре его взглядов есть простодушие. Как смотрит он из-под занавески сквозь стекло в картине “Окно на даче” (1915)! С тихой радостью и светлой грустью взирает на мир расцветшей природы — мир травы, цветов и деревьев.

М.З.Шагал

Окно на даче. Заолшье. 1915
Москва,
Третьяковская галерея



Конечно, парижский опыт дал художнику чрезвычайно много. Но все же основной круг идей, чувствования, тем, сюжетов сложился у Шагала в России. Во Франции художник продолжает варьировать эти темы и сюжеты. В какой-то мере и в России и во Франции Шагал оказался вне направлений, вернее “между” направлениями. И это характерно для позиции русского художника. Целые группы оказывались как бы между направлениями, подчас несовместимыми друг с другом, например, кубофутуристы. Возможность такого рода соединений уже встречалась нам в рассмотрении русской живописи конца XIX — начала XX века. Шагал здесь не был исключением. Но его “персональное”, особое бытие “между” обеспечивало ему неповторимость, оригинальность, стилевую самостоятельность, наконец, свободу. И все эти качества имели российские корни.

Еще одним, совершенно самостоятельным вариантом экспрессионизма является творчество петербургского художника Павла Николаевича Филонова (1883—1941). Оно имело ярко выраженный национальный характер, что, в частности, проявилось в утверждении художником своей пророческой роли.

Судьба Филонова сложилась трудно. Он родился в бедной семье, с детства начал зарабатывать деньги и учиться художественному ремеслу,

рано осиротел, переехал в Петербург к старшей замужней сестре. С 1903 по 1908 год он учился в студии Л.Е.Дмитриева-Кавказского, которую прошли многие известные в будущем художники, в частности грузинский живописец Давид Какабадзе. Несколько раз Филонов держал экзамен в Академию художеств, но провалился из-за "незнания анатомии". Наконец, он поступил в Академию, но проучился там всего три года (1908—1910), затем был исключен, так как не желал подчиняться академическим правилам и казался начальству слишком оригинальным. После этого он связал свою судьбу с "Союзом молодежи", организовавшимся в 1910 году в Петербурге. Там были такие интересные люди, как О.Розанова, М.Матюшин, Е.Гуро, В.Матвей (Марков). В выставках "Союза" принимали участие и мастера других объединений: Петров-Водкин, Ларионов, Гончарова, братья Бурлюки, Малевич, Маяковский, Татлин, Машков, Кончаловский и другие. В Петербурге "Союз молодежи" был главным центром притяжения для художников авангардистского устремления. В 1911—1912 годах Филонов предпринял поездку в Италию и Францию. Он приехал за границу без средств, зарабатывал деньги, чем мог, в мастерских крупных художников не бывал и вернулся сразу же, как истощилась возможность добывать хотя бы минимальные средства к существованию. По возвращении художник начал особенно усердно работать. Именно в это время складывается его самостоятельная творческая система, и именно тогда он создает лучшие свои работы дореволюционного периода. В 1916—1917 годах он был лишен возможности работать, так как был призван в армию и находился на румынском фронте. Таким образом, ранний расцвет мастера падает на 1912—1915 годы. Тогда же он пишет первый вариант своей теоретической программы: "Идеология аналитического искусства и принцип сделанности". В 1914 году он опубликовал декларацию, написанную совместно с несколькими другими художниками, в том числе и Какабадзе. Приведем некоторые цитаты из нее.

"Цель нашей работы картины и рисунки, сделанные со всею прелестью упорной работы, так как мы знаем, что самое ценное в картине и рисунке — это могучая работа человека над вещью, в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу...

...В России нет сделанных картин и сделанных рисунков, и они должны быть такими, чтобы люди всех стран мира приходили на них молиться.

Делайте картины и рисунки, равные нечеловеческим напряжением воли каменным храмам юго-востока, запада и России, они решат вашу участь в день страшного суда искусства, и знайте, день этот близок"

* Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков "Сделанные картины".

В этой декларации уже были сформулированы некоторые пункты программы Филонова. В "Идеологии аналитического искусства" художник пишет: "Старинное, запутанное понятие слова "творчество" я заменяю словом "сделанность". В этом смысле "творчество" есть организационная систематическая работа человека над материалом. Творчество, как сделанность, как мышление и труд есть организованный фактор, переделывающий интеллект художника в высшую по силе и верности анализа форму; результат творчества, т.е. делающаяся и сделанная вещь, что бы она ни изображала, есть фиксация процесса мышления, т.е. эволюция происходящего в мастере... Сделанность — это максимум напряжения изобразительной силы. Умение работать, т.е. делать, — это умение заставлять материал отвечать точь-в-точь твоему волевому аналитическому напряжению и точь-в-точь выявлять собою то содержание, какое хочет выявить в делаемой воле тот, кто ее делает"

** Чит. по: Первая персональная выставка Филонова. 1883—1941. Каталог. Новосибирск (Академгородок), 1967 (страницы не нумерованы).

На практике принцип сделанности означал для Филонова, что художник должен отдать произведению живописи максимум усилий и напряжения. Ученики мастера рассказывают, что Филонов отделял свои огромные холсты тонкой кисточкой, начиная от одного края картины и постепенно доходя до противоположного.

Возможно, это было, хотя бы отчасти, следствием академической выучки, хотя Академия и осталась недовольной своим учеником. Ранние рисунки, графический автопортрет 1909–1910 годов сделаны в академическом отношении безупречно. Перелом от этой “правильности” к деформации и экспрессионизму произошел в 1911–1912 годах. Затем возникли такие



П.Н.Филонов
Восток и Запад. 1912-1913
Санкт-Петербург,
Русский музей

шедевры Филонова, как “Запад и Восток”, “Восток и Запад” (1912–1913), “Пир королей” (в двух вариантах, 1912–1913), “Коровницы” (1914). “Святое семейство” (1915), “Мужчина и женщина” (1910-е годы), “Победитель города” (1914–1915, акварель).

Главный смысл творчества Филонова — в пророчестве. Он провозглашал свой аналитический метод, отстраняя все теории современников и предшественников. Он пытался предугадать пути в “мировой расцвет”. Но дело даже не в тех словах, которые начертал художник в своих программах: пророчествовали тогда многие. Сами произведения Филонова наделены пророческим духом, приобретающим визионерский характер. Он словно поднимается над реальностью и с высоты обзирает прошлое, настоящее и будущее. Пространство, поддающееся этому обзору, почти беспредельно. Прошлое является нам в виде живых носителей, постоянных категорий человеческого бытия. Это не догадки о прошлом, а как бы само прошлое, явленное нам в своем живом, убедительном облике. В картинах Филонова живут “пралюди” в какой-то древней природе. Как ни у одного русского художника начала XX века, проявляется у него интерес к первобытному художественному творчеству и к искусству тех народов, которые

являются прямыми носителями этих первобытных традиций. Возможно, именно этот общий источник объясняет нам ту близость Филонова к современному ему немецким экспрессионистам, о которой мы еще будем говорить. Вспомним об интересе немецких художников к памятникам скульптуры Мексики, Камеруна, Новой Каледонии, Борнео, Бразилии и к другим традиционным культурам. Альманах "Синего всадника", вышедший в 1912 году и выразивший интересы не только поздней, группы немецких экспрессионистов, но и их предшественников, был наполнен воспроизведениями этих образцов. В России художественный авангард также не остался безучастен к древним культурам. Как раз в "Союзе молодежи" возник этот интерес, реализовавшись в трудах члена "Союза" известного критика того времени В. Маркова, перу которого принадлежат книги "Искусство острова Пасхи" (1914) и "Искусство негров" (1919), выпущенное уже посмертно.

Именно способность Филонова проникать в прошлое открывает ему путь в будущее — путь к "мировому расцвету", что сближает его с оригинальным философом рубежа столетий Н.Ф. Федоровым. Своей пророческой целенаправленностью Филонов футуристичен, хотя он далек от живописного футуризма самой художественной проблематикой своего искусства. Вместе с тем он близок футуризму поэтическому, и прежде все-



П.Н. Филонов
«Крестьянская семья
(Святое семейство)». 1914
Санкт-Петербург,
Русский музей

П.Н.Филонов
Коровницы. 1914
Санкт-Петербург,
Русский музей



* Слова самого Хлебникова, взятые из "Автобиографической заметки" (Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 352).

** Bowel J. E. Pavel Filonov: An Alternative Tradition // Art Journal. XXXIV/3 Spring 1975. P. 208—216. Та близость, которую обнаруживает в своем сравнении Д. Боулт, не мешает ему увидеть и существенные различия между Филоновым и немецкими экспрессионистами. Заметим, что первым это сопоставление, включающее в себя и разделение, провел И. И. Иоффе в книге "Синтетическая история искусства". (Л., 1933. С. 482—484).

го Хлебникову. Хлебников, который одобрил филоновскую драму "Пропевень о проросли мировой", тоже был пророком в русской поэзии; он открывал первичную сущность мифологического мышления, восходя к первоначальному значению слова; искал новые способы человеческого общения, "способы предвидеть будущее"*, "законы времени", законы судьбы, законы чисел.

Пророчество в русской культуре в начале XX века приобрело несколько фантастический характер, но коренилось оно в древней традиции. Эта традиция в свое время затронула Пушкина и Гоголя, Достоевского и Толстого, Александра Иванова и Врубеля. Филонов удивительным образом подавал руку Иванову, хотя их разделяли многочисленные перевалы — высокие и трудные, через которые пришлось пройти русской живописи за эти несколько десятилетий. Что же касается Врубеля, то эта связь представляется более легко уловимой, хотя сам Филонов не выявлял знаков привязанности к Врубелю. С Врубелем роднит его и академическое происхождение, и близость некоторых ранних произведений (например, автопортреты Врубеля 1885 года и Филонова 1909—1910 года), и "кристаллическая" манера живописи, и тщательная обработка живописной поверхности. Но более важно, пожалуй, то, что от Врубеля переходит к Филонову символистская традиция. Если иметь в виду все указанные выше точки соприкосновения двух мастеров, эта традиция предстанет перед нами как национальная. Немецкий экспрессионизм также получает от своего символизма некоторое наследие, но эту традицию Филонову уже не приходится искать на чужой почве.

Попытка сравнить творчество Филонова с искусством немецких экспрессионистов** представляется нам вполне обоснованной. Пусть мы не имеем данных, могущих подтвердить специальный интерес русского ху-

дожника к своим немецким современникам. Филонов не упоминал в своих программах немецких экспрессионистов, можно даже предположить, что русский мастер не очень-то хорошо знал их. Его знание могло не распространяться дальше обычного для того времени знакомства по некоторым русским выставкам, в которых они участвовали, по зарубежной или русской периодической литературе. Представляя своим искусством экспрессионистическую ветвь европейской живописи и графики, Филонов неминуемо должен был в своем творчестве породить однотипные явления.

В творчестве Филонова 1910-х годов наиболее убедительная аналогия возникает между его иллюстрациями к своей драме "Пропевень о

проросли мировой" и иллюстрациями Кокошки к собственному же литературно-драматическому произведению "Убийца, надежда женщины" (1910), опубликованному в ежегоднике "Der Sturm". Речь здесь может идти о близости графической манеры и об экспрессионистической зафиксированности движений в кульминационные моменты действия. Эта близость — родовая, не индивидуальная, скорее однотипность искусства. Но сравнительно с Кокошкой Филонов кажется эпичнее, "объективнее", "природнее".

В произведениях станковой живописи середины 1910-х годов эти качества усиливаются. В этих работах нет той экспрессионистической раскрытости, разомкнутости, которая характерна для немецких живописцев. Филонов не стремится к откровенной суггестивности, прямому воздействию с помощью обнажения собственных чувств на чувства зрителей, а напротив, замыкается в создаваемом им образе, погружается в анализ предмета. Но анализ этот не раскрывает предмет. Филонов как бы разлагает мир на составные элементы (на своеобразные первоэлементы, равноценные слогам, буквам и звукам в поэзии Хлебникова и других поэтов-футуристов)



П.Н.Филонов
Победитель города
1914-1915
Санкт-Петербург,
Русский музей

и, пропустив их сквозь увеличительное стекло своего анализирующего глаза, синтезирует в сложные образы. У него возникают картины мира, полные символического смысла и трагического напряжения. Реальный мир в этих картинах в какой-то мере зашифрован, они полны мистических символов. Предметы превращаются в знаки, которые надо разгадывать. Зритель приобщается к некой тайне филоновского пророчества.

Во всем этом процессе постижения мира и его перевоплощения огромную роль играет филоновская способность доводить картину или акварель до последней степени отделанности. Эта "сделанность" есть свидетельство не только технического мастерства и способности к внешней законченности. Для художника процесс "отделки" есть одновременно процесс вживания в предмет, его объективного анализа. Это — анализ кистью, в его осуществлении нераздельны разум и рука художника. У Филонова совершенно своеобразные взаимоотношения получают объективное и субъективное начала, рациональное и интуитивное.

Чтобы убедиться в этом, следует сравнить "Победителя города" с литографией одного из немецких экспрессионистов Макса Бурхартца — с

заглавным листом папки "Раскольников" (по роману Достоевского), выпущенной в Дюссельдорфе в 1919 году*. Эти работы настолько похожи, что трудно заподозрить немецкого автора в незнании Филонова. Построение литографии Бурхартца намеренно деструктивно. Склоненной голове человека, изображенного на фоне города, вторят линии домов, стихийно грозящих друг на друга. Все формы образуют единый ритм, становящийся непосредственным носителем состояния героя и выразителем настроения художника.

В акварели Филонова мотив человека и города получает иной смысл. Стихия города как бы обуздана художником. Каждый предмет в городском пейзаже выражает себя, выявляя свой объективный конструктивный смысл. Погружаясь в этот предмет, художник анализом достигает этого конструктивного решения. Но шаг за шагом следуя от предмета к предмету, Филонов словно подводит зрителя к краю бездны. Здесь выявляется тот конфликт между конкретным, частным и всеобщим, на котором строится выразительность многих произведений художника. Бесконечность вырастает из реального объективного мира, подвергаемого анализу. Субъективная воля художника, творящего познание, оказывается перед лицом вселенной. Эта воля становится импульсом творческого усилия, энергии, отдаваемой произведению и реализующейся в "сделанности". Но все же между вселенной и этой волей остается бездна, которую не могут заполнить конкретные предметы, познанные художником и преобразованные им. Пусть эта бездна незаполнима. Причастность к ней делает образы филоновских картин столь всеобъемлющими и органичными, что они сродни мифам.

Как видим, "русская идея" выявляется Филоновым не как сформулированная им программа (как это было у Ларионова или Гончаровой), а как свойство образов, символизирующих всеобщие категории жизни, человечества, вселенной, — категории, которых коснулась русская культура в лице лучших своих представителей, в частности таких писателей XIX века, как Толстой и Достоевский, таких поэтов XX века, как Хлебников.

И Шагал и Филонов на своих путях так или иначе столкнулись с кубизмом. Для Шагала он имел большее значение, для Филонова — меньшее. Но сама концепция творчества и того и другого в основе своей экспрессионистическая. Другие художники русского авангарда — и среди них главные две фигуры: Малевич и Татлин — связаны в своей эволюции с кубизмом; они преодолевали кубизм и выходили на собственные самостоятельные позиции. Это не значит, что их творчество не имело никакого отношения к экспрессионизму. В дальнейшем мы убедимся, что они сталкивались с экспрессионизмом, на том или ином этапе брали у него некоторые черты метода. Но путь через кубизм был для них магистральным. Здесь лежал водораздел между двумя основными линиями в русском авангарде. На практике эти линии часто смешивались; некоторые художники причастны и к той и к другой — иногда в результате эволюции и перехода от концепции к концепции (Малевич), иногда в силу известной эклектичности своего творчества (Д.Бурлюк).

В первой половине и середине 1910-х годов сложилось широкое понятие "кубофутуризм", объединявшее многие авангардные явления живописи и поэзии. Само это наименование свидетельствует о тех смешениях, какие могли появляться в школах, уже следовавших за открытиями других школ. К тому времени, когда в России распространилось понятие кубофутуризма, кубизм был знаком русским во всех его проявлениях, а футуризм незадолго до этого попал на русскую художественную почву в виде манифес-

тов итальянских мастеров и редких образцов творчества на русских выставках. Французский кубизм и итальянский футуризм, возникшие почти одновременно, были оппозиционны друг по отношению к другу. Это не помешало некоторым французским кубистам, насколько это возможно, приблизиться к футуризму. Однако у Делоне, Марселя Дюшана, Леже всегда сохранялась грань, отделявшая их кубизм от футуризма. Русские же, выдвинув идею кубофутуризма, словно пожелали разрушить эту грань. Разрушения не получилось, известное же смешение произошло. Футуристические работы Малевича, Экстер или Клюна возникли на кубистической основе.

И все же нам кажется, что и в России кубистическая концепция была отделена от футуристической. Футуризм в истинном его виде не получил широкого распространения в русской живописи, хотя название "кубофутуризм" покрывало собой широкий круг явлений. Нельзя не согласиться с Н.И.Харджиевым, который писал: "В России футуристической живописи, в сущности, не было, если не считать отдельных опытов К. Малевича ("Точильщик" — "принцип мелькания"), Натальи Гончаровой ("Аэроплан над поездом", "Велосипедист", "Динамомашинка"), М.Ларионова ("Город", "Прогулка"), Ольги Розановой ("Пожар в городе"). Зато кубизм с самого момента возникновения оказал непосредственное воздействие на молодых русских художников". К этому списку можно было бы добавить еще некоторые названия — городские пейзажи Экстер, некоторые работы Пуни и Клюна. Можно было бы также сблизить с футуризмом лучизм Ларионова, проследить сходство некоторых работ Малевича с работами Северини**, но, в сущности, положение от этого не изменилось бы.

Сами участники левого движения в России позже с осторожностью относились к распространению понятия "футуризм" на живопись. Вот как писал, например, И. Пуни в 1919 году: "В последнее время принято брать под скобку футуризма все левые художественные группы; до известной степени это верно, ибо футуризма как вполне определенной художественной школы не существует, существуют же (у нас и в Европе) целый ряд художественных группировок. Под общую скобку футуризма их, конечно, можно подвести, но следовало бы эту скобку "разъяснить", чего обыкновенно не делается***. Что касается В.В.Маяковского, прекрасно знавшего все процессы, происходившие в русской живописи 1910-х годов, то он здесь наличие футуризма просто-напросто отрицал****.

Во время своего посещения России в 1914 году вождь итальянского футуризма Маринетти был встречен более чем холодно, и некоторым его почитателям — в частности, Н.И.Кульбину — с большим трудом удалось уладить надвигавшийся был скандал. Правда, здесь вступали в силу различия между программами русского и итальянского поэтического футуризма. Но если учесть, что в общем движении, именовавшемся тогда "кубофутуризмом", активную роль играли художники (некоторые из них были одновременно и поэтами), можно выявить некоторый интересующий нас антагонизм между русским так называемым кубофутуризмом и итальянским "чистым" футуризмом. Русские были далеки от программного урбанизма, милитаризма, слепого преклонения перед машиной, от пандинализма, а в пределах чисто живописной проблематики — от той открытости формальной структуры, которая была характерна для итальянских художников и, напротив, была абсолютно чужда французским кубистам. Даже те примеры русского футуризма, которые мы вслед за Н.И.Харджиевым привели выше, дают нам образцы этой сдерживающей футуристический порыв кубистической основы.

* Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 29—30.

** Как это делает в своей интересной статье Шарлотта Дуглас: Douglas Ch. The New Russian Art and Italian Futurism. Art Journal, XXXIV/3. Spring 1975. P. 229—239.

*** Пуни И. Современные группировки в русском левом искусстве // Искусство Коммуны. 1919. 13 апреля. № 19.

**** В открытом письме А.В.Луначарскому он писал: "В России нет футуристической живописи... Под футуризмом вы объединяете все так называемое левое искусство" (Вестник театра. М., 1920. № 75. С. 23).

* Ковтун Е. Русская футуристическая книга. М., 1989.

** Харджиев Н., Тренин В. Указ. соч. С. 34.

*** Хлебников В. Неизданные произведения. С. 334 (см. также комментарии Харджиева, с. 460).

**** Наиболее полно описано и проанализировано авангардное движение 1910-х годов живопись и поэзия в книге: К истории русского авангарда. Николай Харджиев: Поэзия и живопись; Казимир Малевич: Автобиография; Михаил Матюшин: Русские кубофутуристы. Стокгольм, 1976; см. также Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932. Т. 1. Боевое десятилетие. СПб., 1996.

Распространение малотиражной литографированной книги в России в 1912–1914 годах* ближе стоит к “чистому” футуризму. Но и здесь творчество художников Гончаровой, Ларионова, Розановой, Малевича, Татлина и многих других как бы поделено между экспрессионизмом, кубизмом и футуризмом. Не случайно Н.И.Харджиев аккуратно называет эти произведения художников “кубистическими иллюстрациями к футуристическим стихотворениям”**. Безусловно, в этом союзе поэзии и живописи ведущим моментом оказывается поэзия, стремление поэтов найти способ непосредственного выражения чувств помимо печатного станка. Во всем остальном живопись вовсе не была в подчиненном положении. Напротив, многие поэты считали, что поэзия должна учиться у живописи. В 1912 году Хлебников написал: “Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью”***.

Деятельность кубофутуристов и в Москве и в Петербурге была чрезвычайно активной****. В Петербурге у истоков авангардного движения стоял художник-дилетант, врач по профессии Николай Иванович Кульбин (1868–1917). Еще в 1909 году он организовал группу, устроив выставку “Импрессионисты”. Многие ее участники затем вошли в “Союз молодежи”. В 1914 году Кульбин принимал Маринетти, к которому относился с большим почтением. В 1915 году он в “Стрельце” (сборнике, в котором футуристы объединились, наконец, с символистами) издал свою работу “Кубизм”, где выдвинул мысль о том, что предтечей кубизма был Врубель. Кульбин часто выступал на всевозможных диспутах, именно он был одним из инициаторов создания “Бродячей собаки”. Художественную жизнь Петербурга 1910-х годов нельзя представить без фигуры Кульбина. Однако постепенно его пути с более молодыми авангардистами разошлись. Последние считали Кульбина старомодным, академичным, их раздражала его любовь к Врубелю, тем более что собственное творчество Кульбина было не особенно ярким.

Одним из самых активных деятелей авангардного движения был Давид Давидович Бурлюк (1882–1967) — старший брат художника Владимира и поэта Николая. Сам Давид совмещал оба эти занятия, но по образованию был живописцем: многие годы он проучился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Почти не было таких начинаний в области авангардистской живописи и поэзии, в которых бы он не принимал участие, а во многих случаях был инициатором. Бурлюк действовал в Киеве, в Москве, в Петербурге; ездил по городам России с докладами, составлял программы, писал декларации и т.д. Будучи и поэтом и живописцем, он объединял в какой-то мере представителей этих искусств — Хлебникова, Маяковского, Ларионова, Гончарову, Крученых, Каменского, Розанову и других. Конечно, все эти художники и поэты были связаны друг с другом; они сходились, расходились, соединялись, разъединялись. Но Бурлюк всегда был активным участником этих событий.

Само живописное творчество Д. Бурлюка не было особенно последовательным и значительным для истории русского искусства. Художник был довольно эклектичен. Он часто обращался к импрессионистическим задачам, даже в середине 1910-х годов. Но к своим натурно увиденным и довольно реалистично выполненным пейзажам он прибавлял новые приемы, например использовал густую красочную фактуру, образуя на холсте целые “наросты”. На рубеже 1900–1910-х годов Бурлюк обратился к примитивизму — не без влияния Ларионова и Шагала. Об этом влиянии свидетельствует хотя бы “Безголовый парикмахер” (1912), где вся воссозданная

ситуация, да и принцип демонстративности заставляют вспомнить "Парикмахерские" Ларионова, а отскочившая голова главного героя — Шагала. Правда, "Парикмахеры" Бурлюка не хватает ларионовской улыбки и шагаловской убедительности. В некоторых других работах ("Жатва", 1914—1915; "Портрет песнебойца футуриста Василия Каменского", 1916) убедительности становится больше: перевернутый мир живет по своим законам. В тех случаях, когда Бурлюк прибегает к фактурным ухищрениям, прибавляя к масляной краске гипс, дерево, стекло, медь, жемчуг ("Святослав", 1914—1915), его произведения приобретают еще более вызывающий характер, но не дают достаточно выразительного пластического эффекта. Примитивизм Бурлюка представляется вторичным, а новаторство — относительным. Его роль в русской живописи — роль представителя "второго эшелона", который расширяет завоеванный плацдарм, распространяет уже открытые до него методы художественного творчества.

В своей статье "Возникновение супрематизма" Е.В.Ковтун справедливо наметил несколько выходов из кубофутуризма в России в середине 1910-х годов — ларионовский лучизм, "аналитическое искусство" Филонова, путь Е.Гуро и М. Матюшина, пытавшихся соединить натурные впечатления с новым пониманием пространства, и, наконец, путь к беспредметности Малевича и Татлина*.

Что касается упомянутого Е.Ковтуном пути выхода из кубофутуризма усилиями М.Матюшина и Е.Гуро, то в 1910-е годы эта тенденция лишь намечается. Матюшин, как уверяет он сам, в дореволюционные годы в основном оставался в живописи импрессионистом. Новаторские искания начались в его творчестве уже позже и поэтому не могут быть рассмотрены в настоящей книге.

В творчестве Елены Гуро, жизнь которой оборвалась рано (1877—1913), совмещались и живописные и поэтические опыты, находившиеся в тесной зависимости друг от друга. Она сама иллюстрировала ею же написанные книжки ("Осенний сон", "Небесные верблюжата", "Бедный рыцарь" — все 1910—1911). К рубежу 1900—1910-х годов относятся живописные опыты в духе неопримитивизма ("Утро великана", "Женщина в платке", обе — 1910). Отталкиваясь от натурных впечатлений, в своих рисунках и акварелях Гуро шла к преодолению предметности, но сохраняла не только природные реминисценции, но и природную основу своих лирических образов. К сожалению, этот путь был прерван безвременной смертью художницы.

Скачок, который сделал Казимир Северинович Малевич (1878—1935) в период практического возникновения и теоретического обоснования супрематизма, отметил поистине критическую точку в истории русской живописи. Малевич утвердил абсолютно оригинальную концепцию творчества. К этой концепции он шел полтора десятилетия и на этом пути преодолел буквально все рубежи — от реализма XIX века до новейших тенденций.

Малевич родился в Киеве, провел там детство и получил первые основы художественного образования в художественной школе**. Затем он жил в Курске, в 1904 году переехал в Москву, стал посещать частную школу Ф. И. Рерберга. Настоящего систематического образования Малевич фактически не получил, это, однако, не помешало ему в конце 1900-х годов воспринять последние тенденции русской и европейской живописи.

В раннем рисунке "Мать" (1900) биограф Малевича Л.А.Жадова видит черты, сближающие это произведение с творчеством художников-

* Kowtun E. Die Entstehung des Suprematismus // Von der Fläche zum Raum. Russland 1916—1924. Galerie Gmurzinska. K. In, 1974. S. 32—47.

** Свои детские и юношеские годы Малевич описал в автобиографии, один из вариантов которой опубликован Н. И. Харджиевым (см.: К истории русского авангарда. Николай Харджиев: Поэзия и живопись. Казимир Малевич: Автобиография. Михаил Матюшин: Русские кубофутуристы. Стокгольм, 1976).

* Shadowa L. A. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930. Dresden, 1978. S. 12.

** К истории русского авангарда. С. 117.

*** О датировках работ Малевича см. статью: Douglas Ch. Malevich's Painting—Some Problems of Chronology // Soviet Union. 5. Pt. 2 (1978).

передвижников*. Действительно, в этом рисунке (если он, конечно, относится к 1900-му году) точно переданы внешние черты пожилой женщины; в ее портрете чувствуется безусловное сходство.

Видимо, с 1904 года начинается новый этап в развитии творчества Малевича. В автобиографии он пишет об увлечении импрессионизмом. Обычно 1904 годом датируется картина "Цветочница". В середине 1900-х годов создается ряд пейзажей — "Бульвары", "Садики", композиции с фигурами в пейзаже. Сам Малевич сообщает о большом количестве созданных им в этой манере картин; из его слов ясно, что этот этап уже был в его эволюции третьим. "Первая стадия (по сути дела, вторая. — Д.С.), — пишет он, — когда я от примитивных изображений крестьянского искусства перешел в школу натуралистическую, шел к Шишкину и Репину. Путь этот был неожиданно приостановлен большим событием, когда я наткнулся на этюдах на вон из ряда выходящее явление в моем живописном восприятии природы. Передо мною среди деревьев стоял заново беленный мелом дом, был солнечный день, небо кобальтовое, с одной стороны дома была тень, с другой — солнце. Я впервые увидел светлые рефлексы голубого неба, чистые прозрачные тона. С тех пор я начал работать светлую живопись, радостную, солнечную. Один такой этюд находится в Третьяковской галерее ("Садик"). Таких этюдов за несколько лет было написано огромное количество. С тех пор я стал импрессионистом"**. Эта цитата проясняет нам эволюцию раннего Малевича. Что такое "примитивные изображения крестьянского искусства" — мы не знаем; можем лишь предполагать, что это первые полуграмотные работы еще почти не учившегося юноши. Что такое натурализм в духе Шишкина и Репина, мы можем лишь догадываться. Что касается импрессионизма, то здесь мы имеем достаточно большое число однотипных произведений, которые трудно датировать точно, так как многие даты на картинах были поставлены художником позже***, но приблизительно можно определить как работы середины 1900-х годов. Когда Малевич стал выставлять свои работы на московских выставках, начиная с выставки Московского Товарищества художников 1907 года, в первое время он показывал произведения под названием "Этюды". Двенадцать этюдов было продемонстрировано в 1907 году, два — в 1908. Если вспомнить, что и в автобиографии художник свои импрессионистические картины называет этюдами, естественно было бы заключить, что это и есть импрессионистические натурные работы. На XVI выставке Товарищества в 1908 году появляются уже работы с названиями иного рода — "Торжество неба", "Молитва", а в 1909 — "Собирание цветов", "Гуляние", "Катание". Некоторые из них мы можем идентифицировать с произведениями, находящимися в Русском музее, выполненными в символистском духе и датированными 1907 годом. Мы можем, следовательно, приблизительно определить дату окончания импрессионистического периода творчества Малевича: она располагается где-то около 1908 года. Увлечение Малевича импрессионизмом почти совпадает, таким образом, с импрессионистическим периодом Ларионова, который вскоре и пригласил Малевича участвовать в авангардных выставках.

Следует отметить, что назвать работы Малевича середины 1900-х годов просто импрессионистическими нельзя. Поздний, почти переосмысленный импрессионизм выводит Малевича на поверхность картины, зафиксировав его внимание на картинной плоскости.

Рассматривая досупрематический период творчества Малевича, мы должны констатировать ту заведомо синтезирующую задачу, которую,

видимо, помимо воли художника выдвигает его творческое развитие. Если он несколько задерживается на импрессионистической стадии, то последующие проходит стремительно, будто заранее имея конечной целью своего движения заветный супрематизм. Из всех распространенных в европейском искусстве стилевых направлений только модерн остается в творчестве Малевича малозаметным. Его "Свадьба" (видимо, конца 1900-х годов) и еще несколько произведений того же рода, построенные на чисто графической основе, на силуэтной линии, цветовом пятне типа аппликации, остаются для всего творческого пути художника вещами случайными. Зато в конце 1900-х годов появляются черты фовизма, который



К.С.Малевич
Провинция. 1911-1912
Амстердам,
Городской музей

затем перерастает в неопримитивизм, приведший Малевича в "Ослиный хвост". В двух автопортретах этого времени, выполненных акварелью, гуашью на картоне, этот фовизм пробивается сквозь натурное восприятие: оставляя совершенно реальным и не деформированным контур головы и фигуры, художник внутри этого контура противопоставляет пятна света и тени, строит выразительность контраста. Позже фовистские элементы усиливаются.

Но обнаруживают себя и иные тенденции. Написанный в 1912 году "Мозольный оператор" был однажды не без оснований сопоставлен с картиной Сезанна "Игроки в карты"*. Это свидетельство стремления художника освоить сезанновскую конструктивность. Между тем "Мозольный оператор" одновременно является и примером малевичевского фовизма, составляя аналогию другим вещам этого же времени: "Купальщик" (1911), "На буль-

варе" (1911), "Человек с мешком" (1911), "Полотеры" (1911). В этих произведениях дает себя знать влияние Ларионова и Гончаровой. Сам сюжет "Мозольного оператора" сродни сюжетам ларионовских "Парикмахерских", а "Провинция" (1911-1912) или "Аргентинская полька" (1911) напоминают ларионовские провинциальные сцены. Однако в них нет ларионовской игры, его свободной иронии, его мягкого любования предметом. Малевич более тяжеловесен, статичен, даже груб. Вместе с тем в его образах зреет иступленная сила. Гончарова оказывается для него более близкой творческой индивидуальностью. "Садовник" (1911), стоящий как истукан возле тачки и держащий огромной рукой-лапой лопату, приближается к крестьянским жанрам Гончаровой. Особенно это заметно в "Похороны крестьянина" (1911) и в "Крестьянках в церкви" того же времени. Им предшествовали этюды голов крестьян — скособоченных, с большими расширенными глазами, в которых на фоне огромных белков черными угловками горят зрачки. В названных картинах движения персонажей угловаты, они производятся как бы неохотно, с трудом. Крестьящиеся крестьянки в церкви застыли с поднесенными к левому плечу кистями правых рук. Женщин словно охватил столбняк, они застыли, оцепенели. Этот гончаровский мотив Малевич сумел использовать по-своему: он усиливает

* Gray C. The Great Experiment
Russian Art 1863-1922. New
York, 1962. P. 55.

К.С.Малевич
Жница. 1912
Астраханская
художественная галерея
им. Б.М.Кустодиева



статику, массу фигур делает более значительной. Позже это качество переходит в кубистические работы Малевича.

Кубизм Малевича, расцвет которого падает на 1912 год, не раз сопоставлялся исследователями с искусством Фернана Леже. Основная кубистическая тенденция Малевича действительно связана с опытом Леже. Но он не прошел и мимо самого "правоверного" кубизма Брака и Пикассо. Такие работы, как "Туалетная шкатулка" (1913) и "Станция без остановки" (1913), об этом ясно свидетельствуют. Эта тенденция привела художника в скором времени к его произведениям в духе алогизма. Другая же линия кубизма дала одну из высших точек в развитии творчества Малевича. Такие картины, как "Косарь" (1911), "Лицо крестьянской девушки" (1912), "Уборка ржи" (1912), "Крестьянка с ведрами" (1912), "Дровосек" (вернее — "Плотник", 1912), "Утро после вьюги в деревне" (1912), "Жница" (1912), и ряд других составляют самостоятельную целостную группу произведений, объединенных не только общей темой, но и высоким художественным качеством. Форматы холстов, которые выбирает теперь Малевич, тяготеют к квадрату. В их композициях соотношение форм отличается необычайной компактностью. Все выверено и приведено к определенным геометрическим формулам. Но эти формулы странным образом одушевлены. За строгим равновесием частей встает перед нами целый мир русской деревни — статичный, тяжеловесный, примитивный, но по-своему величественный. Поднятый топор плотника, согнувшаяся фигура жницы, вытянутый кверху овал головы крестьянина, едва уместяющийся в поле холста, — это найденные художником и отшлифованные знаки, за которыми кроется большое жизненное содержание. Убедительности созданных Малевичем образов помогает его сосредоточенность, почти маниакальная привязанность художника к этому

крестьянскому миру, который словно по пятам следует за художником и настойчиво ищет своей реализации.

Лишь однажды — в “Точильщике” (1912) — наметился выход Малевича из этой статической системы к динамизму, который пока не сумел завоевать. Позже ему суждено было приобрести всеобъемлющий характер, что в конечном счете помогло художнику преодолеть в своих произведениях чувство земного притяжения.

Ряд своих вещей 1912 года на выставке “Союза молодежи” Малевич обозначил как “заумный реализм” (сюда входили картины на крестьянские сюжеты), а работы 1913 года — как “кубофутуристический реализм”. Позже,

в 1916 году, на выставке “Магазин” некоторые вещи 1913–1914 годов, такие как “Авиатор”, “Корова и скрипка”, “Англичанин в Москве”, художник назвал “алогизмом форм”. Тогда же был создан целый ряд “алогичных” рисунков. Если представить общую эволюцию творчества Малевича, то нельзя недооценить алогизм художника, который можно отождествить с кубофутуризмом, как этап на пути к супрематизму. Алогизм стал для Малевича дополнительным стимулом оправдания супрематизма. Без этой стадии не смог бы родиться “Черный квадрат”, она внесла свой вклад в “торжество над целесообразными формами творческого разума”^{*}.

Вместе с тем в алогизме была своя логика, и уже во всяком случае картины этого цикла не были отчуждены от реальности. Рассмотрим в этом аспекте одну из картин — “Дама в трамвае” (“Дама на остановке трамвая”, 1913). В ней перед нами набор разных форм. Некоторые из них прямо взяты из возможной ситуации сюжета и доступны расшифровке. В центральной части картины помещена табличка с номерами трамваев. Мужская голова в шляпе может означать человека, едущего в трамвае или стоящего на остановке (скорее всего это изображение самого художника, взирающего на всю сцену “изнутри”). Другие предметы не так прямо указывают на избранный художником сюжет: например, бутылка с этикеткой (возможно, витрина магазина). Рядом присут-



К.С.Малевич

Англичанин в Москве

1913-1914

Амстердам,

Городской музей

ствуют произвольные формы — некоторые из них могут быть отождествлены с архитектурными деталями, другие выполняют лишь роль “строителей” композиции. Свободным сопоставлением отдельных частей, намеками и ассоциациями художник создает некую картину мира, построенную не по законам целостного изображения трехмерности на двумерной плоскости, а по принципу воспроизведения многомерного пространства, составленного из отдельных фрагментов, синтезированных воедино. Но при этом пространственные прорывы (голова мужчины, какие-то архитектурные детали справа от нее) не разрушают той целостной плоскости, которая “сбита” из отдельных плоских форм, словно напластованных друг на друга.

^{*} Малевич К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм. Петроград, 1916. С. 10.

* Douglas Ch. Views from the New World. A. Kruchenikh and K. Malevich: Theory and Painting // Russian Literature Triguorlerly. № 12. 1975. Spring.

** Малевич К. С. Письмо к М. В. Матюшину. Публикация Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 191.

Приблизительно на тех же принципах построены и другие картины 1913–1914 годов — с той лишь разницей, что в них подчас усилен “алогизм форм”.

Тем временем параллельно шло уже прямое рождение супрематизма как определенной формы абстрактного искусства. Происходило это в процессе создания эскизов декораций и костюмов к “Победе над солнцем” (1913) — опере, написанной Матюшиным на слова Крученых. Дело не только в том, что в эскизах уже появляются супрематические формы, пока еще предметно мотивированные. Важно было и общение с Крученых и Матюшиным. Крученых как раз в это время создавал поэтические тексты, в известной мере напоминающие работы Малевича. Справедливы те параллели, которые проводятся американской исследовательницей Шарлоттой Дуглас между заумью Крученых и алогизмом Малевича, между произведением “из одного слова” и “Черным квадратом”*. Правда, уже через два-три года после сближения с Крученых Малевич вряд ли подписался бы под декларацией Хлебникова и Крученых “Слово как таковое”, “Буква как таковая”, где, как писал Малевич в письме Матюшину, “слово как таковое” уже кажется не вполне освобожденным, потому что оно слово”**.

Для того чтобы совершить решающий скачок, Малевичу нужно было не только соприкоснуться с многочисленными течениями и тенденциями в развитии современного ему искусства, но и преодолеть их, что он и сделал. Но при этом достойны удивления отмеченный нами способ необычайно широкого усвоения современных достижений живописи, быстрота прохождения всех этапов, стоявших на пути к супрематизму. Это была действительно особенность, могшая возникнуть только, пожалуй, на российской почве, — особенность русского художественного движения, особенность его темпов, проявление своеобразной “жадности” этого движения. И нам важно подчеркнуть не только то, что сами идеи Малевича возникали из гущи, из стихии русской культурной жизни 1910-х годов, что они несли в себе отзвук русской художественной традиции, но и то, что сама ситуация художественной жизни позволила этим идеям сформироваться и укрепиться. Это в полной мере касается “изобретенного” Малевичем супрематизма.

В 1915 году на выставке “0.10” (“Ноль—десять”) появился “Черный квадрат”, а рядом с ним серия супрематических полотен. В манифесте супрематизма, выпущенном к выставке, Малевич писал: “Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер, тогда только увидим чисто живописное произведение.

Я преобразился в нуль форм и выловил себя из омута дряни Академического Искусства.

Я уничтожил кольцо — горизонта, и вышел из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и формы натуры.

Это проклятое кольцо, открывая все новое и новое, уводит художника от цели к гибели.

Только трусливое сознание и скудость творческих сил в художнике поддаются обману и устанавливают свое искусство на формах натуры, боясь лишиться фундамента, на котором основывал свое искусство дикарь и академия.

Воспроизводить облюбованные предметы и уголки природы, все равно, что восторгаться вору на свои закованные ноги.

Только тупые и бессильные художники прикрывают свое искусство искренностью.



К.С.Малевич

Черный супрематический
квадрат. 1913
Москва,
Третьяковская галерея

* Последняя футуристическая
выставка картин "0.10" (Ноль—
десять). Пг. 1915.

В искусстве нужна истина, но не искренность.

Вещи исчезли как дым для новой культуры искусства, и искусство идет к самоцели — творчеству, к господству над формами природы**.

Мы не знаем точно, когда были написаны "Черный квадрат" и другие первые супрематические полотна. Вряд ли можно предположить, что все они были созданы прямо перед выставкой 1915 года. Поэтому датой рождения "Черного квадрата" не обязательно считать именно этот год, равно как и 1913, обозначенный самим художником. Точное время того перелома, который сыграл столь важную роль не только в творчестве самого художника, но и вообще в мировой живописи, видимо, так и останется невыясненным. Это, однако, не имеет принципиального значения — особенно перед лицом той революции, которую "Черный квадрат" совершил.

Это был скачок в беспредметность. В представлении самого художника — переход к совершенно новым формам постижения мира. В более позднее время, в 1920 году, Малевич писал: "Супрематизм делится на три стадии по числу квадратов — черного, красного и белого, черный период, цветной и белый. В последнем написаны формы белые в белом. Все три периода развития шли с 1913 года по 1918 год. Периоды были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием их построения было главное экономическое начало — одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя".

Сведенные к крайним позициям (чистая плоскость, квадрат, круг, крест), до предела экономные, супрематические "фигуры" составляли основу того нового языка, который мог выразить "целую систему мировоззрения"***.

Малевич отвергал внешнюю оболочку реальных вещей. Как никто другой из художников, вступивших на путь творения беспредметного искусства, он пресекал реминисценции вещественности. Перед ним вставала грандиозная задача "перекодировки" мира. Условные значения, возникав-

** Малевич К. Супрематизм. 34
рисунка. Витебск, 1920. С. 1.

* См. об этом вводный текст Е.Ф.Ковтуна к публикации: Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 177–195.

шие в процессе этой перекодировки, получали в представлении художника абсолютный и безусловный смысл. К тому же Малевич преодолевал условия земного существования* ради того, чтобы оперировать космическим языком, утверждать мировой порядок, законы всеобщего устройства вселенной. В этом языке отдельный элемент системы содержит в себе всю ее сущность и способен, умножаясь и входя во взаимоотношения с себе подобными, эту систему составить во всей ее сложности.

Художник писал: "Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение "отрыва от шара Земли".

Акция, которую совершал Малевич, не ограничивалась чисто художественными задачами. В ней проявилась та самая тенденция к синтезму, которая стала традицией русской культуры и которая объединяла искусство, философию, литературу, политику, религию и другие формы интеллектуальной деятельности. "Черный квадрат" оказался не только вызовом, брошенным публике, утратившей интерес к художественному новаторству, но и свидетельством своеобразного богоискательства, символом некой новой религии. Одновременно это был шаг к той позиции, которая ставит человека перед лицом Ничего и Всего. Завораживающее воздействие "Черного квадрата" связано с его способностью концентрировать в себе бесконечное всемирное пространство, преобразоваться в другие универсальные формулы мира, выражать все во вселенной, концентрируя это все в абсолютно имперсональной геометрической форме и непроницаемой черной поверхности. Малевич в своей программной картине как бы подытоживал весь плодотворный период символического мышления в европейской культуре, переходя от символа к формуле, знаку, приобретающему самобытие.

Последовавшие за "Черным квадратом" другие супрематические полотна особенно успешно развивали идею преодоления земного притяжения. Эти картины, несмотря на выраженное в них движение форм, утрачивали прежнюю логику, продиктованную законами гравитации, расставались с понятиями "верх" или "низ" и давали представление о свободном парении в мировом пространстве самоценных форм. Это парение не передавалось иллюзорными средствами, не изображалось, а было присуще самим формам. Они в свою очередь тоже ничего не изображали, а обретали ценность как первичные формы, и в этом заключался их смысл.

Духовная ориентация Малевича возбуждает вопрос о его связях с древнерусской живописью. В своей книге "О различных искусствах" Н.Габо сопоставляет супрематическую композицию Малевича с орнаментом одежды святого одной из новгородских фресок XIV века**. Визуальная аналогия представляется довольно убедительной, хотя не может не казаться формальной. Надо попытаться установить внутреннюю близость, возможность некоторых аналогий, исключающих случайность и покоящихся на принципиальном сходстве. Наличие такого принципиального сходства могло бы корениться в принципе дематериализации, который свойствен, с одной стороны, древнерусскому искусству, как и любому другому варианту средневековой европейской художественной культуры, а с другой — творчеству Малевича, который, как уже говорили, стремился к преодолению земной плоти ради достижения безвесия. Ритмическая организация плоскости, как бы отчужденной от плотского начала и не имеющей предметных ограничений,

** Gabo N. Of Divers Arts. Washington, 1959. P. 172–173.

становится проводником духовности. В этом пункте и могло произойти сближение вновь открытой живописной системы мастера начала XX столетия и средневекового принципа пластического одухотворения материи. Мы лишь наметили здесь проблему, она еще ждет анализа и внимательного исследования, которое в данном случае мы не можем предложить читателю, как не предложил его в своей книге и Наум Габо.

На выставке "Ноль — десять" вместе с Малевичем показывали свои работы Клюн, Пуни, Меньков, Попова, Розанова, Удальцова. Почти все они оказались словно под гипнозом Малевича и составили вокруг него группу "Супремус"*.

* Shadowa L. A. Op. cit. Kap. II. Der Suprematismus als eine Richtung in der Malerei.



Затем, уже в послереволюционные годы, в Витебске и Ленинграде образовались целые школы Малевича; пришли новые ученики, которые с молодых лет формировались под влиянием открывателя супрематизма. Многие из них только начинали в предреволюционные годы и не успели оставить след в истории русского искусства рассматриваемого нами периода. Что касается художников, перечисленных выше, то все они оказались под влиянием Малевича не случайно. С разных сторон, от различных традиций шли они к беспредметному искусству, и Малевич объединил их на какое-то время вокруг проблем супрематизма. Одни из этих мастеров оставались в пределах супрематической проблематики долго, другие — лишь некоторое время. Но в середине 1910-х годов они были близки друг к другу в своих творческих устремлениях.

Иван Васильевич Клюн (Клюнков, 1878—1942) сблизился с Малевичем раньше других. Он тоже учился в школе Рерберга. В 1911 году Малевич написал известный портрет Клюда, одно из первых произведений "заумного реализма". Искания Клюда в середине 1910-х годов разнообразны.

И.В.Клюн
Автопортрет с пилой
1917-1922
Москва,
Третьяковская галерея

Часто он работает в области "живописного рельефа", на выставках "Трамвай В" и "Ноль—десять" показывает произведения, которые называет скульптурами. Чаще всего это именно рельефы, выложенные из раскрашенных кусков дерева, дополненные еще некоторыми предметами или деталями из других материалов, например электрическими изоляторами в "Пробегающем пейзаже" (1914). Однако, видимо, под влиянием Малевича Клюн все больше обращается к беспредметной живописи и в конце 1910-х годов создает интересные картины, отличающиеся самостоятельным живописным почерком. Как правило, он прибегает к формам более мелким по сравнению с элементами композиций Малевича. Его геометрические формы — это как бы проекции реальных предметов на плоскость. Художник не добивается сосредоточенности форм в "узлах" композиции — они рассредоточиваются, иногда раздвигаются для того, чтобы освободить, оставить "пустым" центр картины. Клюн не стремится к архитектурным конст-

рукциям на холсте, пространство, как правило, доминирует над формами. Подчас оно наделяется мистическим смыслом, и в нем загадочно плывут цветные шары или круги. И в этих случаях мастер больше занят не преобразованием земного, но созданием "новой реальности".

В более поздние годы Клюн все большее значение начинает придавать цвету, создавая серии картин, посвященных проблемам: цвет и свет, цвет и поверхность, цвет и форма. Он подвергает критике Малевича и за недооценку проблемы цвета.

Инициатором и организатором выставок 1915 года "Трамвай В" и "Ноль—десять" был Иван Альбертович Пуни (1894—1956). В его работах можно найти некоторое сходство с Клюном, но лишь в середине 1910-х годов. Судьба же у него совсем другая. Он учится живописи в Париже в начале 1910-х годов, в академии Жюлиана; ранние его вещи выполнены в манере "набидов". Но вскоре в живописи появляются сдвиги, элементы деформации, недолгое время господствует сплав фовизма и кубизма, примером чему может служить картина "Прогулка на солнце" (1912). В Петербурге Пуни сближается с "Союзом молодежи", оказывается вскоре в окружении художников и поэтов авангардных устремлений и включается в их активную деятельность. На выставках 1915 года Пуни продемонстрировал целый ряд рельефов, в частности "Игроки в карты" (1914, дерево, обои, жест и другие материалы). В эти же годы в живописи он охотно использовал коллаж. Этот интерес художника к предметности, трехмерности в дальнейшем еще более усилился. Скульптурный рельеф в 1915 году перестал что-то изображать и стал развиваться двумя путями: первый давал "Супрематическую скульптуру" (1915) — сделанные из картона объемные супрематические формы, положенные на деревянную доску; второй — "Белый шар" (1915) — открыл возможность сосредоточить главное внимание на готовой

трехмерной вещи, которая (в отличие от рельефов Татлина, где формы ничего конкретно-предметного не обозначают) является предметом, бытующим в реальной жизни. Шар Пуни стал чем-то подобным "готовой вещи" Марселя Дюшана. И тот и другой путь открывал перед Пуни интересные возможности; правда, сам художник вскоре обратился к натюрмортам, к картинам фигуративного характера и свои супрематические опыты оставил в стороне.

В живописи 1915—1916 годов Пуни располагается "вблизи" Малевича. Его "Мытье окон" и "Парикмахерская" (обе — 1915) напоминают алогизм последнего. А затем в том же 1915 году у Пуни появляются супрематические композиции, не вносящие, однако, чего-либо нового в живописную систему Малевича и его первых учеников.

Одной из самых интересных и талантливых фигур в окружении Малевича в те годы была Ольга Владимировна Розанова (1886—1918), безусловно не успевшая реализовать полностью талант из-за ранней смерти. Она училась в Москве (в Строгановском училище), но развернула свою деятельность в основном в Петербурге;

О.В.Розанова

Валет червей

Около 1915

Слободской

краеведческий музей





О.В.Розанова
Супрематизм. 1916
Москва,
Третьяковская галерея

она стала одним из активных участников "Союза молодежи", где не только выстав-лялась, но и выступала с теоретическими трудами. Затем она вновь вернулась в Москву, где сблизилась с поэтами-футуристами, иллюстрировала их книги. Соединив свою судьбу с Крученых, она еще теснее связала свое творчество с авангардистским движением. В 1913–1914 годах в произведениях художницы преобладают элементы футуризма. В ее городских пейзажах дома заваливаются, нагромождаются друг на друга. В портретах нагромождение форм делает фигуру и голову едва различимыми. В иллюстрациях к книжкам футуристов Розанова дает волю своей фантазии, она на редкость изобретательна и остроумна.

Постепенно в творчестве Розановой укрепляются тенденции конструктивности. Наиболее яркое выражение они находят в натюрморте, к которому художница обращалась в течение всей своей жизни, и в композициях, построенных на кубофутуристических комбинациях форм, но как бы успокоенных. К числу последних принадлежат "Пивная" (1914), "Метроном" (1915). В натюрморте "Рабочая шкатулка" (1915) предметный мир гармонически ор-

ганизован, в нем воцаряется покой, тишина. Это вторая (а может быть, и первая) натура Розановой, которая существует рядом с импульсивной, энергичной, динамичной натурой активной авангардистки. Две крайности находят гармоническое разрешение и соединение в супрематических композициях Розановой, относящихся к 1916–1918 годам, в графических композициях, выполненных в технике цветного коллажа, а вслед за этим в беспредметных картинах, сгруппированных на посмертной выставке художницы в циклы "Супрематизм" и "Цветовые композиции". Видимо, к числу последних принадлежат картины из собрания Г. Костяки и Ростовского музея. Цветная полоса, проходящая через всю поверхность холста, производит впечатление какого-то сверхреального луча, пронизывающего космическое пространство.

В Москве в 1910-е годы формировался талант двух других женщин, вошедших в число наиболее интересных художников русского авангарда, — Удальцовой и Поповой, внесших каждая свой вклад в развитие русской живописи предреволюционных лет.

Надежда Андреевна Удальцова (1886–1961) была ровесницей Розановой. В Москве она посещала частные школы, а закончила свое образование в Париже, где училась у Метценже, Ле Фоконье и де Сегонзака. Из Парижа она вернулась опытной кубисткой. "Скрипка" 1914 года демонстрирует высокое мастерство художницы: умение добиваться тонкого сгармонизированного композиционного решения, строить гамму коричневых и серых на мягких соотношениях и тонких градациях.

Н.А.Удальцова
Синий кувшин. 1915
Москва,
Третьяковская галерея



Композиции Удальцовой по мере развития приобретают все более сложный характер; предметы расщепляются на отдельные детали, расплазуются по всему холсту, беспредметные формы начинают преобладать под узнаваемыми предметными. "У пианино" (1914), "Музыкальные инструменты" (1915), "Кухня" (1915), "Ресторан" (1915) составляют вершину удалцовского кубизма.

За этой вершиной и начинается, под влиянием Малевича, супрематический период. В 1916–1917 годах художница создает супрематические композиции в технике гуаши, построенные по принципу наложения плоскостных форм — прямоугольников, треугольников, сегментов круга — друг на друга или рядом друг с другом. Чаще Удальцова концентрирует формы в середине листа; реже — формы "плавают" в пространстве, обозначенном фоном. Первый вариант кажется более убедительным. Здесь Удальцова реализует тот принцип, который особенно удачно был использован ее младшей подругой — Любовью Сергеевной Поповой (1889–1924).

Ранние годы в творческой биографии Поповой во многом напоминают начало пути Удальцовой. Сначала — различные московские частные студии: Жуковского, Юона, Дудина. Затем — Париж, мастерская Метценже и Ле Фоконье. Ранние работы Поповой имеют отголоски фовизма, эта тенденция продолжается вплоть до начала 1910-х годов. Затем возникают кубистические элементы, которые усиливаются в Париже и в послепарижский период (1913–1915). В это время Попова сближается с Татлиным. Она



Л.С.Попова
Дама с гитарой. 1914
Смоленский исторический
и архитектурно-
художественный
музей-заповедник

Л.С.Попова
Живописная
архитектоника. 1918
Частное собрание



воспринимает татлинский конструктивный рисунок, и это особенно чувствуется, когда Попова решает задачу изображения человеческой фигуры. В большом холсте "Две фигуры" (1913) на систему парижских учителей как бы наслаивается эта татлинская конструктивность. Фигуры трактованы как некие механизмы; их конечности — как рычаги на шарнирах, движения остановлены, зафиксированы. Кубизм Поповой достигает вершин в 1915 году в таких вещах, как "Портрет философа", "Путешественница" и ряде других. На больших холстах строятся сложные композиции, в которых сквозь ритм треугольников прочитывается фигура, голова или некоторые предметы. Но все уже подготовлено для того, чтобы формы оторвались от предмета и начали жить самостоятельной жизнью. И вот в 1916 году эти беспредметные картины появляются.

Свои произведения 1916—1918 годов Попова называла "живописной архитектурой". Действительно, смысл их в архитектурности. Попова любит большие и средние форматы; ее композиции построены логично, энергично; они чаще всего компактны. Художница собирает формы к центру. Если подчеркивается движение, картина строится так, что некое противоборствующее начало останавливает его и закрепляет гармонию. Плоские, а иногда выпуклые формы (Попова тоже прошла кратковременный этап живописного рельефа) наслаиваются друг на друга; они словно спрессованы, сбиты друг с другом. Художница подбирает к этим формам определенные цвета, считая, что геометрические фигуры могут иметь оптимальные варианты раскраски. В отличие от Малевича, который разрывает пределы земного бытия, устремляет свои формы в космическое пространство, Попова строит гармонию на земле.

Самостоятельность Поповой неоспорима. Но тем не менее ее путь проходит между путями Малевича и Татлина. Не случайно в 1921 году она стала активной участницей конструктивистской выставки "5X5 — 25", вместе со своими товари-

щами — Родченко, Степановой, Весниным, Экстер, а вскоре вместе с ними пришла к выводу о конце станкового искусства и пошла работать на ситце-набивную фабрику.

Влиянию Малевича и Татлина была подвержена и Александра Александровна Экстер (1882—1949), хотя она гораздо раньше них приобщилась к новшествам французской живописи. Экстер училась в Киевской художественной школе, но уже в 1908 году попала в Париж, где брала уроки кубизма "из первых рук". Еще в Киеве Экстер познакомилась с Бурлюками, через которых в дальнейшем у нее завязались связи с русскими авангардистами. Художница участвовала в самых различных выставках: "Зве-

но", "Венок", "Салон Издебского", "Союз молодежи", "Бубновый валет", "Трамвай В". В Париже она выставляла свои произведения в Салоне независимых, а в Риме — на выставке живописи и скульптуры футуризма (1914).

В 1916 году Экстер с успехом выступила как сценограф, оформив в Камерном театре под руководством Таирова пьесу И. Анненского "Фамира-кифаред". В какой-то мере она предопределила стиль Камерного театра, стиль Поповой и А. Веснина. Но с другой стороны она отличается от своих младших коллег. Экстер всегда красива, эстетична; в ее театральном искусстве есть отголоски стиля модерн, отсвет которого лежит на всем ее творчестве. Делает ли она футуристическую композицию и изображение улицы с запрокинутыми домами, пишет ли натюрморты, используя коллажи, создает ли образ города (часто — Венеции) в кубистических формах или супрематические картины, всегда ее произведения содержат в себе ярко выраженный эстетический момент, некое заведомое условие красоты, без которого Экстер не начинает свою работу.



А.А.Экстер

Вакханка. Эскиз костюма к спектаклю

"Фамира-кифаред". 1916

Санкт-Петербург,

собрание И.Н.Эзраха

Несмотря на внешнее сходство с другими мастерами русского авангарда, Экстер в истории русской живописи занимает особое место.

На выставке "Ноль—десять", которая впервые широко представила супрематизм, демонстрировал свои работы и другой вожак русского авангарда Владимир Евграфович Татлин (1885—1953). Если для Малевича решающим был скачок к "безвесию", то Татлин, напротив, утверждал, материал "как таковой", утверждал новый род искусства — скульптоживопись. С самого начала он наметил путь к конструктивизму, будучи "великим мастеровым" — в отличие от "великого пророка" Малевича или "великого духовника" Кандинского. Малевич лишь в послереволюционные годы согласился считать свои опыты пригодными для развития инженерной мысли, до этого он отстаивал их эстетическую "чистоту". Противостояние методов Татлина и Малевича привело к полному разрыву и вражде. Татлинский путь к новой пластической системе был по-своему интересен и поучителен. Татлин упразднял задачу изображения не ради пластических формул познания еще не познанной сущности вселенной, а ради вещи, бытующей рядом с человеком и составляющей неотъемлемую часть его жизни, ради вещи как таковой — с ее самоценностью и предметной определенностью. Художественное произведение, по Татлину, не должно

ничего изображать. Оно само есть объект, предмет. Идею создания новой реальности Татлин воплощает не менее последовательно, чем Малевич, ибо его контррельефы ничего не символизируют, не формулируют; они не образуют метафоры, не создают никакого настроения (чего нельзя сказать о произведениях Малевича) — они прежде всего существуют, и этим исчерпывается их назначение.

Свою концепцию Татлин обрел в 1914–1915 годах. Шел он к ней так же быстро, как Малевич к своему супрематизму, и даже еще стремительней. Ко времени окончания Пензенского художественного училища в 1910 году Татлин был художником со своим лицом и уже начинал утверждать



А.А.Экстер
Флоренция. 1914-1915
Москва,
Третьяковская галерея

собственные принципы. На пути к ним большую помощь Татлину оказал Ларионов. Их сближение началось в конце 1900-х годов и прервалось после участия Татлина в выставке "Ослиный хвост", где он был представлен более чем пятьюдесятью произведениями.

Первая известная нам живописная работа Татлина "Гвоздика" (1908) характеризуется натурно-импрессионистическим подходом к задаче; но в импрессионизм художник вносит некоторые коррективы: он тяготеет к цветному пятну, закрашивает довольно большие плоскости густыми коричневыми красками. Важную роль начинает играть качество красочной плотности. В такой манере Татлин работал до рубежа первого и второго десятилетий XX века, когда влияние Ларионова, видимо, ослабло, и художник начал искать собственный художественный язык.

Перелом замечен в нескольких акварельных композициях, выполненных около 1910 года: "Продавец флотских форм", "Флотские формы", "Рыбное дело". В композиции "Флотские формы" общий ритм широко и размашисто охватывает кругом все предметы и фигуру. Это круговое движение прямо переходит от условных предметных форм фона на фигуру — загибается по линии плеч, закругляется на контуре спины, затем по желто-

му фону штанов, как бы пренебрегая реальным рисунком ног, продолжает серой линией свое predetermined направление, реализуясь в контурах разных предметов. В нижней части листа эта идея круглящейся формы продолжает свое развитие. В акварельных композициях Татлин проявляет особый интерес к фигуре, к ее поворотам, часто резко разворачивает в сторону голову, противопоставляя ее движение движению тела. Эти развороты он решительно закрепляет, заставляя контурные линии натягиваться, а всю фигуру в целом пружинить. Как и во многих рисунках этого времени, Татлин занят изучением конструктивных возможностей фигуры, предвещая пути к центральным живописным произведениям — “Матросу” и “Натурщицам”. На пути к этим высшим достижениям художника в области живописи стоят натюрморты и портреты.

Два натюрморта с цветами (1911, 1912) уже никак не ориентированы на то натурное восприятие, которое характерно для вещей “ларионовского” периода; в них нет уже ничего случайного, пространство в глубину не разворачивается — оно замкнуто. Художник сосредоточил внимание на “внутренних” ритмах, которые он варьирует в разных версиях в общем одной и той же композиции. Густая живопись сохраняет энергию, которая в основном концентрируется в самом холсте, почти не получая выхода наружу. Не без влияния Сезанна натюрморты приобретают качество структурности.

“Мужской портрет” (ок. 1910) и “Портрет художника” (ок. 1912) также знаменуют происходящие в живописи Татлина изменения. В последнем, как кажется, образ создается уже “по представлению”. Татлин как бы и не смотрит на модель, когда пишет портрет. Натурное впечатление не мешает ему строить картину исходя из собственных конструктивных задач. В изображении художника упругое энергичное движение руки, завершенное острием кисти, скошенный, устремленный на мольберт взгляд, несколько нелепая угловатость фигуры — все создает острую характеристику, отмеченную чертами примитивизма. Момент длительности, который намечался в более ранних произведениях в зафиксированности поз, приобретает еще более определенный характер.

Еще одно произведение подводит непосредственно к лучшим живописным работам Татлина — “Продавец рыб” (1911). Художник извлек все, что можно извлечь, из жанрового сюжета для создания картины “татлинского типа”. Фигура продавца рыб, словно выплывая из-за рамы картины с правой ее стороны, останавливается у края. Такой композиционный ход создает опасность случайности размещения предметов, неуравновешенности масс. Для того чтобы нейтрализовать эту случайность, Татлин запрокидывает поверхность стола, на котором лежат туши рыб, выводит ее за пределы картины, не позволяя глазу зрителя найти прорыв в глубину, и организует линейные ритмы вокруг фигуры продавца. Линии контуров предметов и фигур словно наслаиваются друг на друга, варьируя одну и ту же мелодию и в конце концов образуя круг, не уместяющийся в пределы картины. Многопредметность и многолинейность преодолеваются здесь не за счет очищения от лишних деталей, а за счет ритмического и цветового единства. Серые, коричневые и желтые тона тяготеют к красному, в нем ищут наиболее звучного своего выражения и таким образом подчиняются цветовой доминанте.

Последние (в дореволюционный период) и самые значительные произведения татлинской живописи были созданы в 1911–1913 годах. К ним принадлежат — “Матрос” (1911) и две “Натурщицы” — из Русского музея (ок. 1912–1913) и из Третьяковской галереи (1913).



В.Е.Татлин
Матрос. 1911
Санкт-Петербург,
Русский музей

“Матрос” является автопортретом: в юные годы Татлин во время каникул не раз отправлялся в дальние плавания в качестве матроса-юнга. В этом портрете принцип татлинского обобщения достигает наглядной демонстративности. Портретное погрудное изображение сопровождается предметами дальнего плана — двумя фигурами матросов и силуэтом корабельной пушки. Возникает некая ситуация, соответствующая сосредоточенному выражению лица этого вымышленного члена экипажа “Стерегуший”. Но пожалуй, главным способом выражения этого состояния становится натянутая как струна линия. Она не просто обводит силуэт фигуры; она словно обозначает “ребра” объема, конструирует его развороты, закрепляя позу и останавливая время. Кратковременное перерастает в длящееся, ибо движения Татлин доводит до кульминации, находя последнюю точку в его данной фазе, и эта исчерпанность

движения позволяет художнику высвободить модель из-под власти времени. Интересно проведена художником связь с традиционными формами искусства. Чувствуется известная ориентация на парадный портрет — и в демонстративности, и в характере состояния модели, и в ее представительности, и в той устойчивости, которой достигает художник. На помощь Татлину приходит также икона. Мелкоформатные фигурки напоминают прием, использовавшийся в житийной иконе. Соединение квадрата (формат холста) с кругом (главный мотив композиции) заставляют вспомнить традиционные композиции икон.

Ориентация на традиции древнерусского искусства заметна в “Натурщице” 1913 года*, которая явилась итогом работы художника над воплощением женской модели — работы, длившейся долгое время и реализовавшейся в многочисленных рисунках и в нескольких живописных холстах, из которых выделяются два последних. В работе над циклом “Натурщиц” происходит последовательный процесс нарастания абстрактного начала в истолковании самой модели и фона. Фон очищается, утрачивает моменты конкретности. В состоянии модели и ее позе обретается законченность. Татлин идет от случайности, “неустроенности” модели в пространстве и на плоскости холста к устойчивости. В “Натурщице” на красном фоне (из Русского музея) появляется равновесие (модель сидит на плоскости, склонив голову вниз), переключающее одиночный момент в категорию длящегося времени и подкрепленное психологическим фактором — сосредоточенностью женщины. Она словно замерла, выключилась из обычного течения жизни и вошла в иной “слой бытия”. В варианте Третьяковской галереи Татлин возвращается к движению — к активному развороту, к действию. Но это действие, как и в “Матросе”, доведено до логического разрешения, до конечной фазы и в этом конечном пункте закреплено. Здесь на помощь приходит прием совмещения разнонаправленных движений: голова натурщицы повернута резко влево, тогда как корпус и

* Сопоставление татлинской “Натурщицы” с иконой было сделано Камиллой Грей: Gray C. Op. cit. III. 119—120.



В.Е.Татлин

Натурщица. 1912-1913
Санкт-Петербург,
Русский музей

* Этот термин, который сам Татлин употреблял лишь по отношению к одному из типов своих конструкторских композиций, позже стали распространять на все их варианты. Судя по списку основных работ Татлина в книге: Пунин Н. Татлин. Против кубизма (Пг., 1921), назывались эти композиции под общей рубрикой "Конструкция материала" по-разному: "Подборы" (имеются в виду подборы разных материалов), "Подборы повышенного типа (контррельеф)", "Угловой рельеф", "Центральный рельеф".

** Часто время татлинской поездки определялось как 1913 год. А. А. Стригалева в своих статьях (см., например: Владимир Татлин. К столетию со дня рождения // Архитектура СССР. 1985. № 6) убедительно показал, что поездка в Германию, а затем во Францию состоялась в 1914 г.

*** Не зря автор первой монографии о Татлине Н. Пунин, бывший выразителем идей многих мастеров русского авангарда, дал монографии подзаголовок "Против кубизма".

ноги — в противоположную сторону. К тому же и наклон фигуры в сторону противодействует повороту головы. Равновесие, таким образом, становится динамическим.

"Натурщицы" отмечены высшими качествами татлинского мастерства. В первой художник достигает большой красочной выразительности за счет мягкого декоративизма. Красный цвет нейтрализуется белыми пятнами нетронутого холста, располагающимися вдоль коричневого контура. Живописная поверхность — немного матовая, "шероховатая"; белый холст в местах, не покрытых краской, гармонично противостоит красочному слою. Простота фактуры становится ее

изысканностью. Татлинское пристрастие к "корпусному" письму не мешает ему проявлять все возможное мастерство современной живописи. В этом смысле он является подлинным продолжением Ларионова, который соединял примитив с художественной утонченностью.

В отличие от мягкости и внутренней сосредоточенности петербургской "Натурщицы", московская ориентирована на выражение энергии, хотя эта энергия обуздана, собрана внутри картинного поля. Контрасты приведены к гармонии, и таким образом достигнута целостность образа. Татлин изживает "психологизм" предшествующей "Натурщицы". Ситуация, состояние приобретают идеальный характер, абстрагируются. Направленность движения теряет цель, поэтому мастеру и удается сохранить его напряжение в пределах холста. Разумеется, Татлин не довольствуется чистой схемой, в некоторых моментах он сохраняет намеки на конкретность явления; однако эти намеки не могут противодействовать тяготению к всеобщему и играют второстепенную роль. Имперсональность "Натурщицы" открывает путь к созданию образа натурщицы вообще, даже не натурщицы, а женщины, вообще человеческого тела, вообще живого организма, построенного по определенным законам, которые художник и стремится вскрыть.

Насколько известно, Татлин после 1913 года перестал заниматься живописью. В 1914 году после возвращения из Парижа он занялся созданием контррельефов*. Как известно, отправной точкой для новых исканий художника явились композиции Пикассо, которые русский живописец видел в Париже в мастерской тогда уже прославленного мастера**. Однако тот рельеф с бутылкой (1914, не сохранился), который у Татлина, видимо, явился откликом на работы Пикассо, имел смысл, во многом противоположный смыслу последних. Это была не кубическая, а антикубическая вещь***. Рельеф Татлина не изображал бутылку на плоскости, а являл собой комбинацию из разных материалов (металл, дерево, обои); в одной части композиции, как реминисценция старой изобразительной задачи, не рельефом, а именно контррельефом (вырезом) введен силуэт бутылки. Но этого силуэта могло и не быть. Важнейшей задачей стала здесь комбинация материалов: выявление особенностей каждого из них, возможности участвовать в целесообразной и экономной конструкции,



В.Е.Татлин

Бутылка

Живописный рельеф. 1914

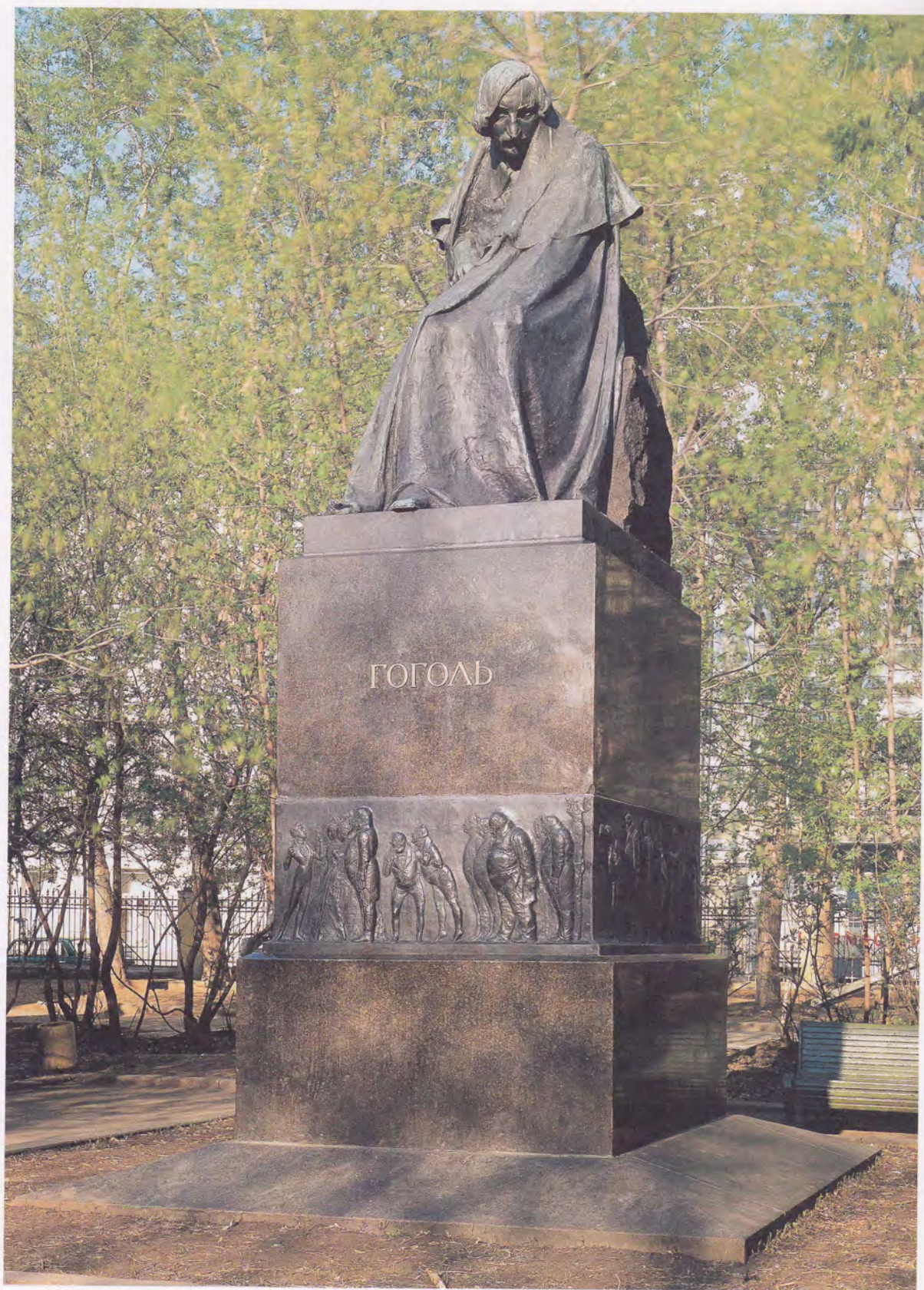
которую создает художник. По мере дальнейшего развития Татлин все более отчетливо формулирует перед собой эту новую задачу. Предметы ничего не имитируют. Художник не изображает трехмерное пространство, не перекладывает его на двумерную плоскость. В его произведении уже существует это реальное пространство, не отделенное хотя бы минимальной долей условности от пространства окружающего. Этот же "реализм" проявляется и в подходе к цвету. Краска не воспроизводит цвет какого-то предмета, она имеет смысл сама по себе. Фактура вслед за этим также приобретает самоценность. Она не нуждается в эстетическом, "вкусовом" истолковании. Поверхность предмета реальна — она есть и должна быть естественной и целесообразной, хотя эта целесообразность пока еще абстрактна, ибо Татлин делает в это время просто вещи, а не какие-то предметы, имеющие бытовое назначение. Это скрытый, "эстетический" этап конструктивизма. Результатом творчества еще является предмет, в котором человек не проявляет прямой практической заинтересованности. Через несколько лет Татлин начнет уже делать нужные человеку, полезные вещи. Он скажет: "...Наиболее эстетические формы и есть наиболее экономические. Работа над оформлением материала в этом направлении и есть искусство"*. Здесь уже окончательно смыкаются искусство и техника, искусство и наука. Не случайно в конце 1920-х годов художник начал занимать-

ся своим знаменитым "летатлиным" — летательным аппаратом, способным без мотора передвигаться с человеком по воздуху.

В 1910-е годы, когда Татлин впервые выступил со своими контррельефами, его конструктивистские идеи не могли получить промышленной реализации. Но именно Россия становилась почвой для, казалось бы, беспочвенных мечтаний, рождала возможность предвидения. Сам Татлин сочетал в себе мечтательность и деловитость, анархический вызов и трезвый расчет. Казалось бы, контррельефы могли бы легко вписаться в тот ряд абсурдных произведений, который в скором времени привел к рождению дадаизма. Действительно, Татлину необходимо было допустить эту долю абсурда, словно перешагнуть через порог здравого смысла, чтобы выдумать свои контррельефы и выставить их на суд зрителей. Но, с другой стороны, в татлинских произведениях проявились такая расчетливая изобретательность, такая практическая сметка, такое чувство целесообразности, какие характеризуют инженерную мысль самого высокого полета, и одновременно высокое ремесленничество "золотых рук" художника.

Татлин был прямым предшественником и даже, можно сказать, родоначальником конструктивизма. Его опыт подхватили Родченко и Степанова, братья Стенберги и многие другие художники, ставшие вместе с Татлиным родоначальниками советского дизайна. Но все они относятся уже к следующей странице истории русского искусства.

* Татлин В. Искусство в технику
// Бригада художников. 1932.
№ 6. С. 17.



Скульптура

В процессе развития скульптуры на стыке столетий рубежи между разными поколениями художников не были выражены столь отчетливо, не было каких-то определенных хронологических вех, которые означали бы решительную смену тенденций развития. Разумеется, некоторые скульпторы выступают раньше, другие позже. Но таких различий, какие были между мастерами "Мира искусства", с одной стороны, и "Голубой розы" или тем более "Бубнового валета", — с другой, здесь не существовало.

Скульптура в начале рассматриваемого периода вышла из того кризиса, в котором она находилась в середине и второй половине XIX века. Кончалось время подавляющего господства живописи, наступила пора, когда каждый вид искусства мог развиваться своим самостоятельным путем. Не случайно у скульпторов появился такой пристальный интерес к специфике материала. В недавние годы скульптор мог с равным успехом создавать ту или иную статую или скульптурную группу в любом материале, не видя необходимости для каждого искать особого пластического решения. Так было, например, с Антокольским, "Иван Грозный" которого известен в гипсовом, мраморном и бронзовом варианте, и эти варианты отличаются друг от друга только материалом. На рубеже столетий появились пристрастия. Трубецкой любил лепить в пластилине, Голубкина предпочитала глину, Коненков — мрамор и дерево, Матвеев — мягкий известняк. Само это сопоставление различных интересов и предпочтений свидетельствует о том, что специфика скульптурного творчества становится для мастера самоценной задачей.

Скульптура, больше, чем архитектура, связанная с процессами, происходившими в области живописи, первой откликнулась на перемены. Ее пробуждение во многом было связано с тенденциями импрессионизма. Скульптура позже, чем живопись, восприняла эту тенденцию и в 80-е годы не дала тех явлений, которые могли бы составить аналогию раннему Серову или Коровину. Новым движениям в скульптуре предшествовала ситуация, которая сложилась в 70—80-е годы: наибольшие потенции обретала мелкая пластика, монументальная скульптура чаще всего терпела неудачу, а традиционно-станковая пребывала в неразрешимых противоречиях между правдой жизни, поставленной в качестве задачи перед искусством самой действительностью, и натуралистическим пластическим мышлением. Е.А.Лансере, А.А.Обер, Л.В.Позен достигли известных результатов в мелкой пластике — портретной, жанровой, анималистической, исторической, батальной. Сами размеры их скульптурных произведений, чаще всего имевших "кабинетное назначение", как бы смягчали натуралистические потенции перечисленных мастеров и придавали их произведениям известную долю условности, столь необходимую станковой скульптуре.

◀

Н.А.Андреев

Памятник Н.В.Гоголю
на Никитском бульваре
в Москве. Открыт в 1909

Промежуточное положение между поколением Лансере и следующей генерацией, возглавленной Трубецким и открывшей уже новый этап в развитии скульптуры, занял И. Я. Гинцбург (1859–1939), творчество которого принадлежит одновременно и второй половине XIX века и рубежу столетий. Скульптор продолжал работать и в 1920–1930-е годы, став автором памятников Плеханову и Менделееву в Ленинграде. Что же касается интересующего нас времени, то следует вспомнить наиболее известную среди работ Гинцбурга почти пейзажную небольшую статую “Мальчик, собирающийся купаться” (1886). В этом раннем произведении скульптора проявилось его тяготение к бытовому жанру, к воссозданию

целой сцены, будто случайно увиденной мастером, к расширению возможностей скульптуры за счет передачи пространства, “куска пейзажа”. Эта сцена рождает аналогии с той жанровой живописью, которая получила развитие в 80–90-е годы прошлого века, когда развернутый, содержащий конфликт сюжет был заменен мотивом бессобытийным, не имеющим отношения к общественным проблемам и не выходящим за пределы частной жизни. В дальнейшем жанровая линия продолжалась в творчестве Гинцбурга, создавшего “Молодого музыканта” (1890), “На качелях” (1901) и стремившегося в своих многочисленных портретных статуэтках (“В.В.Стасов”, 1890; “Художник В.В.Верещагин”, 1892; “И.Е. Репин”, 1897; “М.М.Антокольский у станка”, 1897) соединить портретные задачи с жанровыми.

Этот процесс жанризации станковой скульптуры затронул многих мастеров в конце XIX века. Для 90-х годов он был весьма примечателен. Ему оказались подвластны даже выходцы из Академии художеств, прошедшие школу фон Бока — известного в середине века салонного академика. Речь идет о В.А.Беклемишеве (1861–1919), Р.Р.Бахе (1859–1933), Г.Р.Залемане (1859–1919). Беклемишев после

окончания Академии увлекся в Риме историческими сюжетами. А после возвращения в Петербург сначала приблизился к бытовому жанру (“Как хороши, как свежи были розы”, 1892. Бронза. ГРМ), а затем и вошел в него (“Девушка в платке”, 1896; “Деревенская любовь”, 1896). Последнему из перечисленных произведений нельзя отказать ни в занимательности мотива, ни в остроте человеческих характеристик, ни в известной свободе обращения с поверхностью пластических форм. Вместе с тем “Деревенская любовь” — это точка максимального приближения к жанровой живописи 90-х годов, особенно типичной для московской живописной школы (несмотря на петербургское происхождение автора). Известной пластической свободой достиг скульптор и в портретном творчестве (“П.М.Третья-



В.А.Беклемишев

Как хороши, как свежи
были розы. 1896
Мрамор
Москва,
Третьяковская галерея

ков", 1899–1900). Сравнение двух статуэток, известных под одинаковым названием — "Танцовщица" (первая—1886, вторая—1916), может продемонстрировать путь от салонного академизма через "жанр - пейзаж", который может вызвать ассоциацию с пленэрно-натурным предимпрессионизмом, к академизированному модерну. Сквозь академический покров беклемишевских произведений все же проглядывает общее движение русской скульптуры.

Для других учеников фон Бока также характерно стремление преодолеть академическую систему или хотя бы привить ей некоторые ростки новых направлений. Показательна в этом отношении фигура Р.Р.Баха, предпринявшего попытки интимизировать монументальную пластику в памятнике М.И.Глинке в Петербурге (1906) и особенно А.С.Пушкину в Царском Селе (1899). Последний памятник напоминает прекрасно выполненную статуэтку увеличенных размеров. Сам лирический мотив, использованный в этом произведении, природное окружение, полное совпадение местоположения памятника с тем местом, в котором в мыслимом пространстве и времени находится фигура поэта, способствовали камерному истолкованию его образа. Бах не избежал некоторой наигранности, излишней детализации, но все же выполнил те локальные задачи, которые перед ним были поставлены.

Г.Р.Залеман более последовательно держался академической традиции. Часто получая заказы на монументально-декоративное оформление разного рода ведомственных зданий, он использовал опыт анималистической пластики, которая утвердилась в Академии еще стараниями Клодта.

Эти мастера как бы характеризуют академическое крыло русской скульптуры конца XIX века, на фоне которой суждено было вырасти прогрессивным тенденциям 90-х годов. В этот "фон" входила и анималистическая пластика. В 90-е годы в развитии этого жанра принимали участие Л. В. Позен (1849–1921) и А. Л. Обер (1843–1917). Позен, который входил в Товарищество передвижных выставок и в свое время прославился своим "Нищим" (1887), с охотой брался за сюжеты, включавшие изображения животных ("Скиф", 1889–1890, "Пашня в Малороссии", 1897). Обер начиная с 70-х и особенно интенсивно в 90-е был почти полностью увлечен анималистикой, изображая зверей и птиц. Правда, он не приобщился к скульптурному импрессионизму, оставался, скорее, натуралистом и лишь в некоторых поздних работах испытал воздействие стиля модерн.

Характеризуя ту общую ситуацию, которая создалась в скульптуре к 90-м годам, необходимо упомянуть С. М. Волнухина (1859–1921), ученика С. И. Иванова, выходца из Московского училища, руководившего там скульптурной мастерской с 1894 по 1918 год. Волнухин занимал в Москве приблизительно такое же место, какое Беклемишев в Петербурге. Многие московские мастера прошли его школу, хотя при этом не испытали сильного воздействия его сухой педагогической системы и довольно бескрылого собственного художественного творчества.

Волнухин был прямым продолжателем той реалистической системы, которая укоренилась в русской скульптуре в 60–80-е годы. Он не претерпел значительной эволюции. Какие бы работы мы ни взяли для сравнительного рассмотрения — раннюю "Лошадь" (1880), небольшой гипсовый бюст срединного периода "Девочка" (1897) или поздние портреты С.В.Иванова (1901), И.Е.Цветкова, А.М.Корина (оба —1902), — везде мы найдем одни и те же приемы: довольно сухую протокольность формы, натуралистический принцип отождествления скульптурного и окружаю-



С.М.Волнухин

Памятник первопечатнику
И.Федорову в Москве
Открыт в 1909

на Волнухиным. Вернее, вряд ли он мог со своим традиционным подходом к пластике полноценно осуществить столь трудную задачу. Творчество Волнухина в целом не восприняло тех серьезных перемен, которые происходили в искусстве.

В 90-е годы русская скульптура наконец подошла к своим главным открытиям. Наиболее значительных успехов достиг на этом пути обновления Павел Петрович Трубецкой (1866–1938), сын русского князя и американки, родившийся и умерший в Италии. Несмотря на свое итальянское происхождение, на близость итальянской пластике конца XIX века, на то, что, будучи автодидактом, воспитался и сформировался в мастерских миланских скульпторов, он органично вошел в русскую художественную культуру, сросся с российской традицией и дал ростки новому движению. Трубецкой прожил в России несколько лет — с 1897 по 1906. Большую часть времени он провел в Москве, где был весьма заметной фигурой. Страстная любовь скульптора к животным заставила его чуть ли не завести свой частный зверинец. Многие фотографии запечатлели Трубецкого то верхом на лошади, то во время игры с медведями, то рядом с северными оленями. Почти все эти годы он состоял преподавателем Московского училища жи-

щего пространства. В портретах господствует подчеркнутая демонстративность поз, людские характеры как бы проиллюстрированы, хотя и не лишены живости.

Исключение составляет портрет П.М.Третьякова (1899) — сосредоточенный, спокойный, довольно свободный в трактовке скульптурной поверхности. Поза Третьякова лишена эффектности, очень для него характерна. Скрестив на груди руки, он погрузился в самосозерцание, ушел в себя, и его худое усталое лицо покрылось тенью непроницаемости. Между тем в этой работе Волнухин не приобщился к поэтике импрессионизма, хотя и сумел все, что было возможно, взять из опыта реалистической пластики второй половины XIX века.

В поздние годы мастер занимался монументальной скульптурой. Он создал эскизы памятников Н.В.Гоголю (1901), Т.Г.Шевченко (1913–1914) и памятник первопечатнику И. Федорову в Москве (1909). Последний, обладая некоторыми положительными качествами (историческая достоверность, известная убедительность трактовки образа самого первопечатника, умелое соотношение памятника с архитектурным окружением), унаследовал многие черты памятной скульптуры прошлого столетия. Волнухин ввел в скульптуру сюжетное начало: Иван Федоров, оторвавшись от печатного станка, подносит к глазам свежий оттиск и просматривает его, склонив голову. Этот жанровый мотив не способствует впечатлению монументальности. Специфика памятника как определенного жанра скульптуры не была до конца продумана и учтена

вописи, ваяния и зодчества, оказав большое воздействие на Матвеева, Домогацкого и других мастеров более молодого поколения.

Судя по некоторым известным нам ранним работам скульптора, он приехал в Россию со своим уже сложившимся стилем. Об этом свидетельствуют "Портрет живописца Пазини с дочерью" (1890), "Портрет кн. А. В. Мещерского" (1895), "Бедуин на верблюде" (1896) и ряд других произведений. Автор этих работ предстает перед нами как тонкий психолог-портретист, острый наблюдатель разного рода жизненных явлений, стремящийся ввести в скульптуру приметы нового жизневосприятия, передать предмет в его воздушном окружении, свободно и артистично трактовать пластическую поверхность. Разумеется, все эти качества в дальнейшем получают новое измерение, будут отшлифованы и усовершенствованы. Но принципиальных перемен Трубецкой не претерпит, если не считать его работы над памятником Александру III, который повернет его к новым проблемам, но после своего завершения "отпустит" скульптора обратно — в лоно его импрессионистического мастерства.

Итальянская "закваска" была достаточно сильна в творческом методе Трубецкого. Его пластические приемы сформировались не без влияния Медардо Россо. И вместе с тем это обстоятельство не помешало "итальянской концепции" перерасти в московскую традицию. Общеευропейские связи были в те годы достаточно сильны. Общественное движение оказалось влиятельным и не могло не коснуться России, пусть при этом Трубецкой оставался "немножко иностранцем". Эта ориентация на последнее слово западноевропейской скульптуры в дальнейшем давала себя знать и в творчестве других русских мастеров. (Не случайно Голубкину потянуло к Родену, а множество других мастеров русского происхождения оказалось в Париже — в разных мастерских, но чаще всего — у Бурделя.) Скульпторы, пожалуй, в большей мере, чем живописцы, были ориентированы на достижения мировой пластики. В 90-е годы эта тенденция лишь зарождалась, и Трубецкой во многом предопределил широту ее распространения. В первые годы своего пребывания в России он должен был почувствовать некое родство между собственными устремлениями и нацеленностью всей русской художественной культуры на новую реальность, доступную лишь импрессионистическому восприятию.

Первые работы Трубецкого, выполненные в России, как правило, укладываются в параметры двух жанров — портретного и бытового. Из последних особенно показателен "Московский извозчик" (1898)*. Небольшой по размерам (60 см в ширину, 24 в высоту), напоминающий скорее эскиз,

* Судя по воспроизведению в V томе "Истории русского искусства" (под ред. И. Э. Грабаря), имелся еще один вариант "Извозчика", отличающийся от известного и трактовкой лошади, и местоположением кучера и характером экипажа.

П.П.Трубецкой
Московский извозчик. 1898
Санкт-Петербург,
Русский музей



чем законченную работу, "Извозчик" представляет жанровую сцену, подобием которой могли бы стать многие живописные произведения Архипова, Степанова, раннего Малютина, С. Иванова и других московских жанристов 90-х годов. Как и мастера предшествующего поколения, Трубецкой формирует реальное пространство вокруг скульптуры, ставит понурую "московскую" лошадку, запряженную в сани, на "заснеженную землю", которая служит одновременно подставкой, держащей не себе скульптурную группу. Малые размеры и тонкая обработка пластической поверхности спасают ее от впечатления натуралистичности, того, что разрушает разницу между пространством произведения и пространством зрителя. "Пейзажный эффект" нейтрализуется сложной, можно

было бы сказать живописной, поверхностью, обработанной артистично и оставляющей следы прикосновений пальцев скульптора или стеки. Всеми этими способами Трубецкой преодолевает ту "макетность", на которую провоцирует сам жанр "Извозчика".

Другие работы конца 1890-х — начала 1900-х годов имеют преимущественно портретный характер, но сохраняют черты жанра. В "Матери с ребенком" (1898) портретная "чистота" нарушается благодаря взаимодействию двух персонажей. То же самое можно сказать о таких произведениях, как "Неизвестная (Боткина?) с девочкой" (1900), "Дети" (сыновья философа С. Н. Трубецкого) (1899), "Мать и сын" (1901). В "М. К. Тенишевой" (1899) решительный поворот модели, сиденье, полузакрытое ее роскошным платьем, сосредоточенный взгляд кого-то высматривающих глаз вносят сюжетное начало и делают ощутимой для зрителя ту среду, в которой пребывает модель. Та же схема построения положена в основу аналогичных портретов: "Сидящая дама. Госпожа Хёрнхаймер" (1897), "Сидящая дама" (1898), "Дама, сидящая на скамье" (1898). Композиция "Л. Н. Толстой на лошади" (1899) не претендует на роль традиционного конного портрета, так как и лошадь и всадник выдержаны в



П.П.Трубецкой
Л.Н.Толстой на лошади
1899
Санкт-Петербург,
Русский музей

обыденной, а не торжественно-возвышенной тональности. Они изображены в момент повседневного бытия — точно такими же, какими они были недавно на улице, когда Толстой (как вспоминают современники) ехал верхом из своих Хамовников в мастерскую Трубецкого. Портрет приобретал жанровый характер, когда рядом с человеком появлялась собака. Так случилось в работах "Девочка с собакой" (1901), "С.Ю.Витте с сеттером" (1901). "Портрет И.И.Левитана" (1899) весь нацелен на то, чтобы скульптура овладела окружающим пространством, чтобы фигура оказалась в пейзажной среде, столь важной для характеристики самой модели. Некоторые детали рассчитаны на то, чтобы это пейзажное пространство мог почувствовать зритель. Трубецкой сажает своего героя на пень, который окружен землей и листьями растений. Опушенная голова, подпертая кистью руки, нога, закинутая на ногу, демонстрируют и сосредоточенность и свободу, которые так органично соединяются в момент погружения в природу.

В "Портрете Л.Н.Толстого" (1899) Трубецкой постарался дополнить психологическими мотивами задачу воссоздания образа, уже как бы "отстоявшегося" в общественном сознании. Эта априорная величественность портрета оказалась как бы поддержанной психологической его выразительностью. Трубецкой отступил в этом портрете от своего постоянного правила — запечатлевать пусть еле заметное мгновенное внутреннее движение человека. Он остановил мысль писателя на "точке погружения", закрепив поворот его головы, создав некое равновесие между этим поворотом и потоком волос бороды, соорудил устойчивый "постамент" из рук Толстого, как бы увековечив его образ.

В "Ф.И.Шаляпине" (1899–1900), в "С.С. Боткине" (1906), в уже упоминавшемся "С. Ю. Витте" внутреннее движение более конкретизировано, сокращено во времени; Трубецкой прибегает к, казалось бы, случайному мгновенному "внутреннему эффекту", который на самом деле раскрывает существо человека. Этому эффекту соответствует та живописная стихия, во власти которой оказывается скульптурная форма.

Поздние работы Трубецкого более строги и сдержанны. Примерами этой поздней манеры могут служить "Портрет великого кн. Андрея Владимировича" (1910) и "Боксер" (1912). Эти произведения созданы уже в то время, когда за спиной осталась работа над памятником Александру III, ставшим не только свидетельством серьезных перемен в творчестве скульптора, но и важной вехой в истории русской монументальной скульптуры.

Вокруг памятника Александру III (открытого в Петербурге в 1909 году) долгое время в силу различных причин велись споры. Еще до завершения работы высказывалось мнение, что памятник не дает верного представления о русском императоре, и это могло бы оказаться роковым, если бы не противоположное мнение вдовствовавшей императрицы. Уже после сооружения памятника речь шла о том, что талант скульптора вообще несовместим с задачами монументальной скульптуры. Между тем Трубецкой и до создания этого памятника работал над монументами, хотя в большинстве случаев его замыслы, предназначенные для различных городов Италии, не были реализованы.

Работа над памятником Александру III продолжалась долго. Скульптор выполнил несколько эскизов, моделей (некоторые из них достигали натуральной величины). Он добивался впечатления монументальности, столь обязательного для большого памятника на одной из центральных площадей столицы, и вместе с тем не только не ослаблял, но и последовательно нагнетал то гротескно-характеристическое начало, которое было изначально свойственно таланту скульптора. Как справедливо, вслед за В.В.Розановым, отметил М.М.Алленов*, памятник создавался как некий антипод другому великому монументу Петербурга — "Петру I" Фальконе. И всадник, и конь, и постамент — все служит этому противопоставлению. Конь не взмывает вверх и вперед, врезаясь в окружающее пространство, а стоит на месте, тупо упирается, наклонив голову. Всадник под стать коню: он не пружинит, не взлетает вместе с ним, а оседает всей тяжестью своего тела на лошадиную спину, фиксируя свою неподвижную позу стремениами. Типичный для всех работ Трубецкого "слой земли" на этот раз положен на невысокий гранитный постамент, выдержанный в форме строгого параллелепипеда, и сливается с ним. В этом приеме использования земного слоя, к тому же бугристого и "шершавого", равно как и в общей остроте взгляда, в постижении характерных особенностей

* Алленов М. М., Евангулова О.С., Лившиц Л. И. Русское искусство X — начала XX века. М., 1989. С. 466–467.

интерпретируемого явления, в фиксации мгновенного, переходящего в застывшее, остановившееся, — во всем этом ощущаются следы импрессионистического мышления. Но оно переосмыслено в угоду жанру памятника. Острые углы сглаживаются, пластическая поверхность утрачивает прежнюю изменчивость, движение замыкается, его остановка превращается в прием монументализации, форма как бы застывает. Таким образом Трубецкой выходит на позиции скульптора-монументалиста, не уступая ни грани своего естества.

Трудно себе представить памятник, выполненный чистыми приемами импрессионистической скульптуры. Естественно, в связи с памятником Александру III, а также вообще с творчеством Трубецкого, встает вопрос о тех стилевых категориях, которые можно применять к этим явлениям. Импрессионизм в скульптуре редко выступает в чистом виде. На рубеже столетий он чаще всего сопрягается с модерном, примером чему может служить творчество Медардо Россо, оказавшее, как мы уже знаем, известное влияние на Трубецкого. В творчестве последнего тоже проступают некоторые черты модерна — в плавных переплетениях контуров, в их ритмической игре, в сближении скульптурных форм и форм прикладного искусства, в некотором тяготении к синтетическому ансамблю. Разумеется, сумма этих черт дает разрозненное представление о стиле модерн; он выступает в непроявленном качестве и очень далек от последовательности. Но тем не менее его присутствие в творческой системе Трубецкого во многом объясняет способность скульптора прикоснуться и к задачам монументальной пластики.

В более определенной форме проявилось взаимное тяготение друг к другу импрессионизма и модерна в творчестве Анны Семеновны Голубкиной (1864—1927). Во многих отношениях она при этом противоположна Трубецкому. В ее творчестве начисто отсутствует аристократизм. Она поражала современников своей честностью, неподкупностью, строгостью отно-

шения к себе и к окружающим. Эти особенности характера, простое происхождение, трудный путь к искусству, оригинальность натуры окрасили в особые тона ее творчество. Оно явилось тонким и достоверным выразителем особенностей национального художественного гения. Об этом писал Максимилиан Волошин: "Как мастер, творчество которого является неугасимым горением совести, Голубкина представляет исключительно русское, глубоко национальное явление. Она принадлежит к художникам типа Достоевского и Толстого (*toutes proportions gardees*), к которым нельзя подходить с заранее предрешенными критериями искусства. Их надо принять целиком, как людей; только тогда примешь целиком и их творчество"*.

Голубкина родилась недалеко от Москвы — в Зарайске, начала заниматься искусством довольно поздно. В первой половине 90-х годов она становится вольнослушательницей Московского училища, где работает у Волнухина и любимого ею, тогда уже старого Сергея Иванова. Потом отправляется в Петербург — в Академию, к

* Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 301.

П.П.Трубецкой
Памятник Александру III
в Петербурге
Открыт в 1909



Беклемишеву. Несмотря на хорошие отношения с последним, Голубкина тяготится несвободой и в 1895 году уезжает в Зарайск. Свое образование скульптор завершает в Париже — сначала в частной академии Коларосси (1895—1896), затем — пользуясь советами великого Родена и работая в Париже в своей мастерской (1897). В 1896—1897 годах происходят трагические события в жизни скульптора. Попытки покончить жизнь самоубийством, пребывание в психиатрической лечебнице, поездка в Сибирь на Обский переселенческий пункт, где Голубкина столкнулась с суровой жизнью людей, отправившихся искать новые земли, — все это оставило свой след в творчестве скульптора. Она все более проникалась состраданием к людям, обретала чуткость к жизненным противоречиям и людским невзгодам. Следы этого всеобщего российского страдания присутствуют во многих произведениях Голубкиной, выполненных в различное время.

Одна из первых работ скульптора — портрет П. С. Голубкина (1892), деда Анны Семеновны, — отличается удивительным для начинающего художника профессионализмом и предвещает особенности зрелой голубкинской манеры. Стекающие вниз формы, опущенные глаза создают образ старости, замкнутости бытия. За человеком встает его путь, его судьба. Свободная пластическая поверхность, дающая повод для сопоставления с живописным импрессионизмом, начинает служить не мгновенному заострению характеристики или состояния модели, а выражению неких постоянных человеческих качеств, погружению во внутреннее "пространство" души. Можно считать, что все дальнейшее движение Голубкиной, которая уже на раннем этапе своего развития многое может, хотя и на каждом шагу сомневается и мучается невыразимостью задуманного, заключается не просто в совершенствовании мастерства, средств выражения, а в движении к символизму, к органическому слиянию импрессионизма и модерна.

Важной вехой на этом пути стали такие работы конца 90-х годов, как "Железный" (1896), "Старость" (1898), портрет Э.Ж. Бальбиани (1898). Первый был "вывезен" из сибирских земель, возникнув под впечатлением того, что увидела Голубкина на Обском переселенческом пункте. Как писал А. А. Каменский, "мотив просыпающегося сознания, составляющий идейный остов скульптуры, конечно же, там и был услышан, на Оби, где проходили со своим жалким скарбом переселенцы, выкорчеванные нищетой с родных мест и двинувшиеся в неведомые края с робкой надеждой на лучшую долю"*.

Тот вопрос, который обращен "Железным" к зрителю, к русскому обществу рубежа столетий, надолго останется своеобразным камертоном голубкинского творчества. Вылепленная не дробно, широким "мазком", с затененными впадинами, перемежающимися с освещенными "выпуклостями", мужская голова не только вопросом, но и своей пластикой передает волнение зрителю, таит в себе напряженность ожидания. Образ претендует на выражение обобщенного смысла. Эта его синтетичность, его многослойность, отдаляющая конкретный факт от конечного значения, многоаспектность этого значения — все эти качества влекут Голубкину к символизму.

То же самое можно сказать о "Старости" (1898), выполненной в Париже, возможно, не без влияния Родена, который в 1885 году создал свою "старуху", — "Та, которая была прекрасной Ольмьер". Придавая этой работе Голубкиной синтезирующе-символическое значение, Н.Я. Симонович-Ефимова вспоминала: "Эта вещь именно не "старуха", а "Старость", когда страсти миновали. Созерцающая старость, стремящаяся, быть может, примириться с ошибками в жизни"**. "

* Каменский А. Рыцарский подвиг. Книга о скульптуре Анне Голубкиной. М., 1978. С. 48.

** Голубкина А. С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С. 204.

“Старость” и портрет Бальбиани, способный составить славу любому французскому мастеру, были выставлены в Париже в 1899 году. Ученический период закончился. Начиналось свободное самостоятельное творчество, проходившее уже в России, которую Голубкина покинула лишь один раз ради Парижа и Лондона в 1902–1903 годах.

На пути к символизму и модерну важной вехой оказалась ваза “Туман” (1899). Выполненная в мраморе (существует и гипсовый вариант), построенная на эффектном приеме слияния вокруг центрального “ствола” женских голов, она подчинена идее перетекания форм, связанных друг с другом текучими прядями волос, из шероховатой “материи” которых вы-

кристаллизуются гладко обработанные мраморные лица. Вихрь форм не мешает “персонажам” этой вазы пребывать в каком-то ином мире. Их глаза закрыты, лишь чувственные губы свидетельствуют о близком пробуждении и возвращении к жизни. Сама форма вазы, органично вобравшая изобразительные элементы и давшая возможность соединить скульптуру с прикладными задачами, уподоблена некоему живому существу, готовому к процессу живого роста и постоянного преображения.

Продолжает эту линию мужская и женская фигуры, названные “Огонь” и предназначенные для оформления камина (1900). Согбенные, прижатые к земле, эти фигуры словно томятся, не способные вырваться на свободу, обрести органичность, преодолеть внутреннюю скованность. Куски глины, из которой руками скульптора лепилась композиция (до перевода ее в гипс и бронзу), связывают единством плоти огонь с землей: и на почве, на которой сидят, пригнувшись, фигуры, и на их телах, лицах, волосах образуются наросты, комки. Эти персонажи кажутся некими выразителями древних представлений о земле и огне, хранящими их тайны.

Интересно, что через несколько лет после “Огня” была создана “Земля” (1904) — расплывшаяся вширь полуфигура, всей “своей кожей” испытывающая чувство та-

инственного притяжения в какие-то неведомые глубины и с трудом противоборствующая этому притяжению.

Вслед за фигурами “Огня”, созданными для интерьера и уже таким образом предназначенными для удовлетворения синтетических задач, следует назвать горельеф над входом в Московский Художественный театр — “Пловец” (1902). Сама Голубкина называла это свое произведение “Море житейское”. Как видим, самим названиям часто скульптор придавала серьезное значение. Названия являлись не просто предметным обозначением того, что изображено, а имели метафорический смысл. Сам характер таких названий ставил Голубкину на подступы к символизму, не говоря уж о том, что в большинстве своем сюжеты и мотивы, ею использованные, входили в пределы типично символистской иконографии. Это касается и “Пловца”, где доминирует столь типичный для символизма и модерна мотив волны, которую преодолевает борющийся с ней человек. Если взглянуть на это произведение Голубкиной с той позиции, которую мы уже испытали выше по отношению к “Туману”, мы могли бы сказать, что и в “Пловце” происходит некая замена функций одного вида искусства функ-



А.С.Голубкина
Марья. 1903
Москва,
Третьяковская галерея

циями другого. "Пловец" становится в реальности архитектурной деталью — козырьком над входом (хоть над ним Шехтелем сделан еще один "настоящий" архитектурный козырек). Что же касается самой трактовки мотива, то Голубкина весьма далека от той доминанты натурного начала, которая присутствовала в "Извозчике" или в "Толстом на лошади" Трубецкого. Здесь их пути расходились. Голубкина не питалась натурными впечатлениями; она измышляла сцену, воплощала в формах, напоминающих реальные, свой замысел; идея оставалась для нее началом определяющим, убедительность ее реализации заключалась не в точности передачи деталей или ситуации, не в убедительности типажа или характера, а в психологической экспрессии, в сложности соотношений между овеществленным и скрытым, внешним и внутренним. Важным отличительным качеством, отделявшим Голубкину от импрессионизма, выступал мифологизированный герой, которому предстояла дальнейшая жизнь в ее последующем творчестве и который был плотью от плоти символизма начала XX столетия.

Через год после "Пловца" возник "Идущий человек" (1903) — большая статуя в натуральную величину, изображающая обнаженного мужчину, идущего по земле. Здесь вновь возникала аналогия с Роденом — с его "Иоанном Крестителем" 1880 года. Известная близость действительно существует — в самом мотиве, в содержащемся в нем скрытом смысле. Но сам этот смысл той и другой статуи весьма несхож. Иоанн Креститель — проповедник, пророк, философ. В "Идущем" сознание лишь пробуждается, душа его небогата сложными нюансами, она так же шероховата, примитивна, как и тело, будто только недавно вставшее на ноги и обретшее вертикальное положение. Но зато тело и душа слиты воедино, и то и другое не ведают своих возможностей, не исчерпали их. Совершенное физическое и духовное лишь еле теплится в "Идущем человеке". Но согбенное тело словно распрямляется на наших глазах, лицо загорается чувством — пусть пока еще недоброе.

Мы поставили "Идущего человека" в один ряд с "Туманом" и "Пловцом". Но возможны и другие сопоставления. "Рабочий" (1900), "Идущий", "Солдат" (1907), "Раб" (1909), "Сидящий человек" (1912) — вот серия глубоких образов-символов, обозначающих страдание, первое дуновение мысли, преодоление телесной инертности ради невнятного еще движения души. Голубкина смело раскрепощает тягучую скованность глины, активизирует ее поверхность, заставляя эту поверхность колыхаться. Ее постоянная изменчивость выглядит как убедительное внешнее выражение сложной внутренней динамики. Сама пластика становится носителем сложной душевной жизни героев. Это одухотворение плоти сродни тому символизму, который развернулся в живописи в творчестве мастеров "Голубой розы", но оно одновременно сопряжено со своеобразной импрессионистичностью фактуры. Если в живописи соединение символизма с импрессионистическими средствами, за редким исключением, было неорганичным, то творчество Голубкиной свидетельствует о том, что в скульптуре дело обстоит иначе.

А.С.Голубкина
Сидящий человек. 1912
Санкт-Петербург,
Русский музей



Скульптор добивается цельности в объединении образной широты и живой подвижности фактуры.

Как видно из приведенного выше ряда названий произведений Голубкиной, она в большинстве случаев тяготела к обобщенным образам и почти никогда не отдавала приоритет отдельному жизненному факту. Исключение составляет лишь портрет, о котором разговор пойдет ниже. Иногда портретный образ приобретал и синтетическое название и обобщающий смысл: "Цыганка" (1901), "Лисичка" (1902), "Странница" (1902), "Баба" (1904), "Изергиль" (1904), "Ребенок" (1909), "Девочка" (1913), "Человек" (1910), "Старая" (1908). Среди названных работ есть шедевры — например, "Старая" — замечательный мраморный бюст, опровергающий ложное представление о том, что Голубкина была не в ладах с этим материалом. От этого образа веет достоверностью древности. Тонко обработанное лицо словно вставлено в полосатый мраморный платок, трактованный так, как трактовали головные уборы в древнеегипетском портрете. Голубкинские портреты-типы несут в себе глубокую правду, основанную не на случайно увиденном, а на переосмысленном, оживленном ассоциацией, пластической метафорой.

Голубкина обладала удивительным даром сострадания и сочувствия. Она часто обращалась к образам плененных, закованных, страдающих, жаждущих пробуждения ("Кочка", 1904; "Пленники", 1908; "Вдали музыка и огни", 1910; "Спящие", 1912). Эти люди ищут покоя и радости, но не могут их обрести, они обречены на вечное томление, устали от бесплодной борьбы, полны отчаяния. Эти произведения оставляют впечатление беспробудной тоски. В свое время А.М.Эфрос справедливо писал: "Голубкинское искусство являет зрителю пластическую кристаллизацию единого чувства, которое можно назвать "русской тоской": здесь и исконное русское пассивное подвижничество страдания, и ощущение живой святости земли <...>, но также и новая, небывалая, современностью вскормленная <...> уверенность в близком переломе нынешнего бытия, эсхатологическое чаяние недалекой и великой бури..."*.

Эти настроения первого десятилетия XX века, давшего России целую волну мечтательного символизма и сострадательной гуманности, пожалуй, наиболее полно в русской культуре были выражены именно Голубкиной. Волна голубкинской человечности захлестнула и ее портретное творчество. Она была глубоким, чутким и умным портретистом, которому открывались мир души человека, некая внутренняя стихия, объединяющая эту душу с душой природы, земли, вселенной. Приобщенность каждого портретного героя к извечным категориям бытия не мешала, а напротив, помогала Голубкиной подниматься до выражения самых конкретных и неповторимых черт той или иной модели, как бы застигая ее на месте пересечения всеобщего и своеобразного. Эти качества отличают как ранние, так и поздние портретные произведения скульптора.

Еще в 1900 году в портрете М.Ю.Лермонтова она тонко постигла трагическую красоту поэта, прочла в его взгляде судьбу, поняла его гордую душу. Широко, "пастозно" вылеплен С.Т.Морозов, собиратель и меценат, — с острым взглядом, живым лицом, контрастирующим с неподвижностью головы. Благородный, возвышенный образ старости создан Голубкиной в мраморном портрете Л.И.Сидоровой (1906). Выполненный в дереве портрет философа В.Ф.Эрна (1914) поражает сопряжением словно застывшей маски Будды, погруженного в глубинное самосозерцание, с живым взглядом чуть скошенных глаз, с живой кожей лица и шеи. Типичный образ поэта-символиста, подчинившего свой дух увлекающей куда-то стихии и как

* Россций (Эфрос А. М.). А. С. Голубкина (выставка скульптур) // Русские ведомости. 1915. 15 янв.

бы растворяющегося в ней, создала Голубкина в гипсовом портрете Андрея Белого (1907). В дереве были выполнены портреты А.М.Ремизова, А.Н.Толстого (оба — 1911, имеют гипсовые варианты). У Голубкиной было безупречное чувство материала. Она при этом с одинаковым мастерством лепила, рубила и резала, а в конце жизни изготавливала небольшие камеи, во всех случаях придавая серьезное значение мастерству (ремеслу, как говорила она сама) скульптора. И все же не в этом мы ищем своеобразие Голубкиной — оно в душевном напряжении, в чувстве самоотверженности, которое внушают ее произведения, в трудности того пути, на котором достигается гармония материального и духовного.



А.С.Голубкина
Портрет А.М.Ремизова
1911
Москва,
Третьяковская галерея

Творчество Голубкиной располагается между основными стилями, развернувшими свое движение в изобразительном искусстве на рубеже столетий. Такая позиция была довольно типична для скульптуры. Правда, некоторые из мастеров демонстрировали своими произведениями более "чистый" вариант либо модерна, либо импрессионизма. Что касается чистого стилизового варианта, ориентированного на модерн, то здесь первым должно быть названо имя Михаила Александровича Врубеля. Он не был профессиональным скульптором, но, как и некоторые другие живописцы этого времени (В.А.Серов, К.А.Сомов, Б.М.Кустодиев), иногда обращался к этому виду искусства, имея в виду частные или чисто прикладные задачи. Именно последние стали определяющими в тот момент, когда Врубель

принялся за изготовление керамической скульптуры. В Абрамцеве в 1890 году Мамонтов открыл керамическую мастерскую и поручил руководство ею Врубелю. В основном абрамцевские мастерские производили предметы мебели, одежды, разного рода украшения. Так возникло это новое увлечение Врубеля — оно было связано с декоративно-прикладными задачами, что подкреплялось к тому же и самой техникой — майоликой.

После выразительной маски "Голова львицы" (1891), выполненной для дома Мамонтова на Садовой-Спасской, следующие опыты живописца в скульптуре были связаны с "Демоном", который тогда в разных вариантах являлся то в живописи, то в графике и наконец словно потребовал скульп-

турного воплощения. В гипсе была исполнена "Голова Демона" (1894), затем раскрашенная. Последнее качество, несмотря на то что это произведение выпадало из ряда сказочно-декоративных произведений мастера, было типичным. Раскраска является неотъемлемой принадлежностью врубелевских скульптур. Тонкий живописец, он не мог не использовать цвет, который дополнял фантастичность образа и давал возможность раскрыться артистическим способностям автора, чутко улавливавшего переходы цвета, его чистое звучание, цветовые переливы.

К последним годам столетия (1899—1900) относится основная группа произведений Врубеля — его "Египтянка" (полагают, что изображена дочь мецената Вера Мамонтова, служившая в свое время моделью для "Девочки с персиками" Серова) и несколько фигур-персонажей опер Н.А.Римского-Корсакова — "Снегурочка", "Садко", где с успехом выступала жена Врубеля Н.И.Забела-Врубель, и некоторые другие.

"Египтянка" окутана тайной. Словно сквозь тысячелетия смотрит на нас вечная молодость, вечная женственность. "Царь Берендей", в котором, как полагают, нетрудно узнать самого Н.А.Римского-Корсакова, "примиряет" царские одежды и

человеческую простоту, мудрость и наивность. "Садко (играющий на гуслях)" в узорчатом наряде простодушно олицетворяет собой народного любимца. "Волхова", наконец "Морской царь", голова которого усеяна чешуйчатыми рыбками, ракушками, завитками волос... Все они исполнены юмора, хорошо соотносятся с той ролью, которая отведена каждому из них сказочным прототипом, действительно являют собой живой кусок народной мифологии.

Врубель умело строит форму — на плавном перетекании частей, на сдержанном контрасте, на способности майоликовой поверхности, покрытой глазурью, отражать свет, рождать живую игру теней, на сложной ритмике силуэтов. Эта форма целиком вписывается в формальную систему стиля модерн. В скульптуре этот стиль, пожалуй, наиболее последователь-



М.А.Врубель
Египтянка. 1899—1900
Москва,
Третьяковская галерея

но выявился в этих работах Врубеля, что было связано как с общей стилевой установкой живописца, постаравшегося извлечь "свою выгоду" из скульптуры, так и с теми мотивами, которым он посвятил свои работы, с декоративным характером самой задачи.

Еще одна работа М.А.Врубеля, на этот раз тесно связанная с "ансамблево-декоративными" задачами, была им создана почти в то же самое время, что и описанные выше керамические произведения. Речь идет о скульптурной группе 1896 года "Роберт и монахини", украшающей подножие лестницы, в интерьере московского особняка З.Г.Морозовой, построенного Ф.О.Шехтелем. Здесь доминируют "готические" интересы великого

живописца, что сильно отличает группу от керамического цикла.

В России в начале XX века был еще один крупный скульптор, который много сил отдавал керамике. Это Николай Андреевич Андреев (1873–1932). Его творчество многообразно, и прежде всего по своим стилевым компонентам. В портрете он унаследовал многое от реализма XIX века, хотя при этом нередко пользовался и импрессионистическими приемами и методами. В монументальной пластике он гораздо ближе стоял к модерну. То же можно сказать о его керамике. Многообразие творческой деятельности, даже известная распыленность проявились в том, что мастер брался за задачи совершенно различные: ставил памятники, изготовлял декоративные убранные для зданий, лепил портреты, выполнял надгробия, очень много сил отдал мелкой пластике, разумеется, не обошел традиционную станковую скульптуру. Интересно, что разные жанры как бы закрепляют за собой различные стилевые приоритеты, сохраняя их на длительное время.

Всей своей деятельностью Н.А.Андреев был связан с Москвой. Он учился сначала в Строгановском училище, имевшем художественно-промышленный уклон, за-



М.А.Врубель
Царь Берендей. 1899–1900
Москва,
Третьяковская галерея

тем в Московском училище живописи, ваяния и зодчества — у Волнухина и Трубецкого. В 1901 году Андреев окончил училище. Но еще до этого он начал в "Строгановке" свою преподавательскую деятельность, которая длилась до 1918 года. Через его школу прошли многие мастера скульптуры и прикладного искусства.

Расцвет портретного творчества Андреева падает на 1900-е — начало 1910-х годов, когда скульптор создает целый цикл изображений деятелей искусства — писателей, актеров, критиков. В портретах известного критика С.С.Голоушева (1903–1904) (писавшего под псевдонимом Сергей Глаголь) и писателя П.Д.Боборыкина (1904) прекрасно использован жест модели: поднятая голова писателя, смотрящего прямо и что-то выискивающего глазами, и опущенная — критика, погрузившегося в раздумье. Эти прос-

тые мотивы не осложнены ни контрастами светотени, ни самоценными ритмами "мазков". Лишь "вмятина" на лбу писателя выдает особое построение его черепа.

Голова В.И.Качалова (1904), оставленная в глине, напоминает римский портрет, чему способствует, видимо, "фактура" самой модели. Что касается выполненного тогда же портрета писателя Леонида Андреева (1904–1905), то он почти полностью подвластен традиции XIX века, что отнюдь не мешает достичь полновесности, многогранности и объективности характеристики известного русского прозаика и драматурга. Показательно, что скульптор не пошел по тому пути, по которому несколько позже пошла Голубкина, создавая портрет Андрея Белого и пытаясь сам символический поэтический язык Белого перевести на язык скульптуры. Образ замкнутого в себе Леонида Андреева словно отчужден от скульптора объективностью пластического языка, позволяющей выявлять и характер и состояние модели.

Достаточно традиционен и портрет Льва Толстого (1905), запечатленного в момент творчества. Эта иконография имеет определенный прототип — портрет великого писателя, выполненный Н.Н.Ге в 1884 году. Тот писался в Хамовниках, этот сделан в Ясной Поляне. Сравнительно с другими работами Андреева "Толстой" живописнее, импрессионистичнее. Это подкрепляет возникшую ассоциацию: ведь в портрете Ге, залитом солнцем, своеобразный свет источали и рука и лицо.

В некоторых портретах проявляется интерес Андреева к гротеску. Он был замечен в портретах П.Д.Боборыкина, актеров А.П.Ленского, А.Л.Вишневского, А.А.Федотова (три последние — 1906) и особенно в портрете врача-психиатра Н.Н.Баженова (1907). Не случайно в начале 1910-х годов последняя модель, равно как и К.С.Станиславский, стали предметами для "карикатур", дружеских шаржей, приготовленных специально для "капустника" Художественного театра. Этот недолгий интерес к гротеску, который совпал по времени с разработкой рельефов на сатирические сюжеты из Гоголя для памятника великому писателю, не сдвинул скульптора с его реалистической позиции.

Несколько иная тенденция дает себя знать в тех случаях, когда Андреев обращается к некоторым традиционным сюжетам (ню) или приближается к бытовому или мифологическому жанру. Такие его работы, как выполненная в технике терракоты "Вакханка на козле" (1911–1912) или майоликовая "Сирена" (1912–1913), а также "Танцовщица" (1915–1916), явно тяготеют к стилю модерн — и самими сюжетами, и пластическим языком. Прежде всего это относится к двум первым композициям, где тема вакханалии, буйства или отдохновения после буйства служит неким ассоциативным соединительным звеном между мифом и современной реальнос-

Н.А.Андреев
Портрет врача-психиатра
Н.Н.Баженова. 1907
Москва,
Третьяковская галерея



тью, а контраст между обнаженным женским телом и козлиной шерстью позволяет извлечь фактурно-декоративные эффекты. Добавим к этому тонкую игру гнутых линий, доминанту силуэта — и главные признаки стиля модерн покажутся нам выраженными с безусловной определенностью.

Нечто похожее мы можем сказать о целой серии статуэток (в некоторых редких случаях статуй в натуральную величину), изображающих молодых женщин в национальных костюмах (мордовском, тульском, украинском), чаще всего выполненных в технике полихромной керамики. Эти красивые декоративные работы позволяют говорить об известном пере толковании реалистического крестьянского жанра в стиль модерн.

Наиболее последовательно стилевые искания, связывающие Андреева с модерном, выразились в рельефных композициях, выполненных в 1900-е годы для здания гостиницы "Метрополь" в Москве. Здесь мотивы времен года ("Лето", "Осень") целиком подчинены декоративным задачам.

Но главная работа, связывающая Андреева с "новым стилем", и одновременно центральное произведение всего его творчества — это памятник Н. В. Гоголю в Москве, сооруженный в том же самом 1909 году, когда возникли "Александр III" Трубецкого и "Первопечатник И. Федоров" Волнухина. Вокруг памятника Гоголю велись споры и в годы его сооружения, и после. В последнее время не раз возникал вопрос о его стилевой принадлежности*. Обозначив фигуру обобщенным силуэтом, высвободив из-под шинели лишь склоненную голову и кисть правой руки писателя, скульптор как бы обозначил общую ситуацию бытия фигуры в окружающем, достаточно камерном пространстве бульвара, на "торцовом" окончании которого было отведено место для памятника. Внутри этого общего силуэта разворачивается сложная игра линий, противонаправленных движений, взаимодействие складок. В общей композиции и в деталях удачно использован Андреевым прием контраста. Холодно-отчуждающие поверхности шинели оказываются "в оппозиции" по отношению к лицу и руке. Текущие, ниспадающие ритмы драпировок контрастируют с геометризмом гранитного кресла, на котором сидит писатель, и строго геометрическим постаментом.

Андреевский "Гоголь" в известной мере нарушал традиционное представление о памятнике — так же, как это делал "Александр III" Трубецкого. Если в петербургском памятнике отступление от традиции заключалось в том, что русский император предстал перед зрителем далеко не героическим персонажем, то в московском памятнике писатель оказывался далеко не в лучшем состоянии своего духа. Гоголь поздних лет своей жизни, страдающий, углубившийся в неразрешимые противоречия, неминуемо шедший к своему концу, утративший веру в жизнь, разочарованный, — таков Гоголь Андреева. Он с грустью взирает не столько на мир, сколько в глубины своей измученной и утомленной души.

Андреев в своем памятнике выступает не таким последовательным новатором, как Трубецкой. Но тем не менее его "Гоголь" — монумент XX века, появление которого возможно было лишь после "Бальзака" Огюста Родена.

Как мы уже говорили выше, в истории русской скульптуры рубежа столетий не чувствуется та последовательная смена поколений, какая дает о себе знать в истории живописи. Андреев вполне законно выступает современником Трубецкого или Голубкиной, несмотря на возрастную разницу в 10 лет. Во многом это объясняется тем, что Трубецкой и Голубкина входят в художественную жизнь России с опозданием (по разным причинам),

* И.М.Шмидт в своей книге "Русская скульптура второй половины XIX — начала XX века" (М., 1989) связывает особенность памятника с его принадлежностью импрессионизму (с. 191—192). Как нам представляется, правильно поступают авторы книги "Русский модерн" (М., 1990) Е.А.Борисова и Г.Ю.Стернин, включающие "Гоголя" в круг памятников модерна.

и хронологическое различие между поколениями скрадывается. Но различие творчески-психологическое остается. К поколению Андреева принадлежат также Коненков и Шервуд, Домогацкий и Ефимов, Стеллецкий и Матвеев и многие другие мастера, о которых у нас пойдет речь.

Из всех перечисленных выше скульпторов наибольший след в русском искусстве того времени оставили первый и последний. Сергей Тимофеевич Коненков (1874–1971) раньше других начал свой творческий путь. Если Голубкину и Андреева увлекал опыт Родена, то Коненков прошел через увлечение Микеланджело, античностью, русской народной деревянной скульптурой. Его интересы оказались шире, разнообразнее, а творчество сложилось как бы из различных линий, которые переплетались или вытесняли друг друга.

Будучи родом из-под Ельни Смоленской губернии, Коненков со своим крестьянским происхождением естественно тяготел к Москве. В 1896 году он окончил Московское училище, где его учителями были все те же С.Иванов и С.Волнухин. По окончании училища по командировке последнего отправился в Германию, Францию и Италию. Вернувшись в Россию, он исполнил статую "Камнебоец" (1898), за которую был награжден большой серебряной медалью, и перебрался в Петербург – в Высшее художественное училище Академии художеств, продолжая числиться учеником Московского училища. В Петербурге в 1902 году он создал своего знаменитого "Самсона, разрывающего цепи"* – программную работу. С этого момента началось развитие уже зрелого, сформировавшегося мастера.

"Камнебоец" фиксирует первую точку в эволюции Коненкова: это передвижническая традиция, в пространстве которой он пребывал с начала 90-х годов, создавая жанровые фигурки. Коненков еще не определился как скульптор нового поколения. Композиция статуи довольно дробная. При всей добротности лепки в ней нет пластической энергии. Все претендующие на наше внимание детали – кусок камня в руке, направленный вниз взгляд рабочего – имеют лишь информационно-смысловой характер, но отнюдь не пластический. Тем не менее для молодого мастера это была большая победа, за которой открылись новые перспективы.

Что касается "Самсона", то он имеет иное окружение. Ему предшествовали неординарный "Мыслитель" (1898), опыты в области монументаль-

но-декоративной скульптуры. "Самсон" означал разрыв с жанровой трактовкой реальности, с буквальностью достоверности ее передачи. На первый план вышло мифотворческое начало, которое затем уже никогда не покидало скульптора. Мифологизм Коненкова оказался рядом с символизмом Голубкиной. "Самсон" сродни "Идущему человеку". И в том и в другом пробуждается сила, теплится надежда, предчувствуется победа. Оба они выражают чувство протеста, характерное для многих людей того времени. Такой вывод можно сделать, имея в виду, что и Голубкина и Коненков были связаны с рабочим движением. Непосредственное же "отражение" событий революции 1905–1906 годов связано с созданием цикла типичных "действующих лиц" истории – "Рабочий-боевик Иван Чуркин" (1906), "Атеист" (1906), "Славянин" (1906), "Крестьянин" (1906). "Иван

* "Самсон" не сохранился, известен нам лишь по старой фотографии. Был разрушен в мастерской Петербургской Академии художеств.

С.Т.Коненков

Нике. 1906
Москва,
Третьяковская галерея





С.Т.Коненков
Женский торс. 1913
Москва,
Третьяковская галерея

Чуркин" — самое выразительное из этих произведений. Стоявший близко к народу и черпавший из него силу и впечатления, Коненков хорошо знал "свой материал". Широколицая голова, крепко впаянная в блок мрамора, дышит уверенностью, неколебимостью, чему соответствуют и черты лица — прямой взгляд, сжатые губы.

Тогда же была исполнена знаменитая "Нике" (1906). В то время живые впечатления начали переплетаться в сознании скульптора с некими идеальными образами, взятыми из "золотого века" — античности. Для мраморной головы "Нике" Коненков избрал в качестве модели (скорее всего воображаемой) русскую девушку, выражающую своим движением порыв, жажду радости, счастья, и придал ей имя греческой богини победы. Коненковская "Нике" — это не героический триумф, а символ чистоты чувств, некое предвидение подлинной античности, с которой еще предстояло непосредственно познакомиться скульптору во время его путешествия в Грецию в 1912 году. Но еще до этой поездки (уже после создания "Нике") Коненков все более непосредственно подходил к античности, знакомясь с ее памятниками по музейным коллекциям и книгам. "Юноша", "Коленопреклоненная" (обе — 1907), "Горус" (1909) — это своеобразные вехи постижения античной сущности в тех образах, которые воссозданы фантазией автора. Смысл этих произведений не во внешнем подражании античности, а в познании того удивительного совершенства души и тела, которое было присуще античным образцам, в стремлении соединить высокий канон с конкретными чертами, подмеченными в реальности.

Та же живая жизнь проникает и в мраморные торсы, созданные скульптором уже под непосредственным

впечатлением от увиденных в Греции произведений античной пластики. Пусть внешне эти работы напоминают фрагменты греческих статуй, пролежавших под землей в течение многих веков и теперь вынутых из земли заботливой рукой археолога, — они не просто плод влияния классического искусства, но и результат глубокого, жадного изучения жизни. Особенно ярко эти жизненные впечатления воплощены в мраморном "Торсе" (1913). Трепетно и нежно передал Коненков теплоту, прелесть юного тела. Здесь вовсе не господствуют строгие законы классической красоты. "Торс" трогает нас своей конкретностью, индивидуализированностью. Певучая непрерывная линия очерчивает контур фигуры. Коненков мастерски сочетает декоративную красоту контура с пластической сочностью скульптурных форм. В его декоративизме, в умении контрастно противопоставить необработанную часть камня и тщательно отполированную мраморную поверхность самой фигуры, в своеобразии фактурного приема, который дает эффект ощущения известной "пустотелости", — во всех этих качествах скульптурного языка проявляются особенности стиля модерн, к которому без колебаний может быть "приписан" зрелый Коненков.

С начала 1910-х годов на довольно долгое время мотив обнаженной стал одним из излюбленных в творчестве Коненкова. Сначала господ-

ствовал мрамор, потом его стало вытеснять дерево. В дереве были выполнены статуи "Крылатая" (1913), "Девушка" (1914), "Натурщица", "На коленях", "Раненая" (все—1915). Сопоставляя эти произведения, мы видим, как отодвигается на второй план античная ориентация. Все более последовательно Коненков предстает как мастер модерна, а не неоклассицизма. Эту ориентацию подтверждает и усиливающийся интерес к дереву как наиболее предпочтительному материалу.

Однако интерес к дереву пробудился у скульптора еще раньше, в конце 1900-х годов. В понимании мастера этот материал был связан с народным искусством, с фольклорными представлениями: ведь и сам Коненков был выходцем из русской деревни, расположенной в лесистой Смоленщине. Мир народной фантазии — сказок, легенд и преданий — был близок ему с детства. Дерево оказалось наиболее подходящим материалом для воплощения этих замыслов скульптора. Оно сродни тем обитателям лесов, которые грезились Коненкову, фантастическим персонажам русских сказок, образы которых он воссоздавал. К этому надо добавить, что самый сильный интерес к этой тенденции скульптурного творчества возник у Коненкова как раз в то время, когда в живописи сформировался неопримитивизм. И хотя Коненков никак не был связан с группой Ларионова и был далек от нее в своих эстетических установках, некоторые параллели возможны.

В работе над деревянными скульптурными произведениями на народно-фантастические сюжеты и мотивы Коненков проявил совершенно особые, своеобразные принципы, близкие принципам народного творчества. Его "Лесовик" (1909), "Стрибог" (1910), "Старичок-полевичок" (1910) и многие другие далеки от внешнего правдоподобия. Это не люди, а какие-то фантастические существа с непомерно разросшимися пальцами ног и рук, плоскими телами, загадочно сверкающими глазами, изготовленными мастером из камешков. Но вымысел Коненкова чаще всего не отрывается окончательно от реальности; он сочетается с доподлинным и точным изображением каких-то очень живых проявлений персонажей, конкретных деталей. Какая хитрая улыбка у "Старичка-полевичка", а сколько убедительной правды во взгляде "Стрибога"! Одна из самых значительных работ этого цикла — скульптурная группа "Нищая братия" (1917). Коненков представил двух горемык — символ народных страданий, горя и нищеты, жалкого, убогого существования людей, обездоленных судьбой, но затаивших в себе гнев и силу, — символ крестьянской Руси. Здесь достоверные образы, реальные черты сливаются с фантазией, образами народных песен и преданий, в которых не только выражалась вера в долгожданное счастье, но и звучали горькие жалобы на несчастную долю.

Когда сопоставляешь "Нищую братию" или "Стрибога" с созданными в те же годы античными торсами или головами, с трудом представляешь себе, что автором этих столь различных вещей был один мастер. Между тем есть одна черта, которая объединяет все работы Коненкова — это мифологизм, открывший ему двери в античный мир, сроднивший его "Самсона" с гигантами Микеланджело, давший выход его безудержной фольклорной фантазии.

Многообразие Коненкова станет еще более заметным, если мы к уже характеризованным направлениям его творчества добавим некоторые другие. Рядом с античными мотивами и "деревяшками" скульптора прекрасно уживается довольно традиционный реалистический портрет, отмеченный глубиной и многообразием характеристики модели. К таким произведениям следует отнести, например, выполненный в мраморе пор-

трет А.П.Чехова (1908). Несколько отличаются от него большей условностью образа портреты П.П.Кончаловского (дерево, 1903–1904), В.И.Денисова (дерево, 1909). Отмеченная условность не мешает им быть острохарактерными и психологически выразительными. Этот портретный мнени суждено было оживиться в 20–30-е годы, когда, находясь за границей (Коненков вернулся в Россию уже после второй мировой войны), скульптор в основном занимался портретной деятельностью, создав десятки портретных шедевров.

Еще одна линия — достаточно независимая — в творчестве Коненкова связана с темой музыки. Здесь его любимым героем был Паганини, к

образу которого он впервые обратился в 1906 году, и сохранил верность ему до конца жизни. Чаще всего Паганини изображается Коненковым в момент вдохновенной игры. Он вскидывает вверх смычок, словно вслушивается в последний звук скрипки с тем, чтобы вновь извлечь из нее волшебные звуки.

У Коненкова был особый интерес к скрипачам. В 1909 году он исполнил портрет Ф.Г.Ромашкова, который в скором времени станет моделью знаменитого портрета П.П.Кончаловского, а через три года — деревянный портрет А.Ф.Микули (1912). Последний особенно интересен причудливой шапкой волос, спускающихся почти на глаза, и каким-то потусторонним взглядом скрипача, блуждающего в иных мирах.

Но были и другие герои “музыкальной серии” Коненкова. Одно из оригинальных его творений — “Бах” (мрамор, 1910). Расплывшаяся голова, окруженная толстыми жгутами волос и положенная прямо на подставку, с первого взгляда, кажется, неспособна вызвать подлинно художественные ассоциации. Однако на самом деле именно к ним стремился Коненков. Закрытые глаза великого музыканта, углубленная самопогруженность, мощь скульптурных объемов, сложный ритм линий и контуров, преодоление хаоса ради величавой гармонии — все это содержит в себе “Бах”, все это рождает некие барочные реминисценции.

Творчество Коненкова подтверждает его чуткость к разным, в том числе и великим, историческим стилям. Ему доступны были баховское барокко, микеланджеловский героический Ренессанс, он постиг сущность греческой классики, смысл национального примитива.

И вместе с тем все эти открытые мастеру стили вовсе не вели его к эклектике, не обрекали на стилизацию. Он оставался мастером яркой индивидуальности, собственной творческой тенденции, связанной с преобразующим началом, с мифологическим претворением реальности и ярким выражением пластической идеи.

Еще одной — и в нашем рассмотрении последней — самобытной и последовательно оригинальной фигурой в русской скульптуре начала XX столетия был Александр Терентьевич Матвеев (1878–1960). Выходец из Саратова, он оказался сначала в Боголюбовском рисовальном училище, как и его саратовские земляки — В.Борисов-Мусатов, П.Кузнецов, П.Уткин, — учился у В.Коновалова, а затем отправился по совету Борисова-Му-



С.Т.Коненков
Стрибог. 1910
Москва,
Третьяковская галерея

сатова в Московское училище. Здесь молодой скульптор получает много ценных советов от Трубецкого, внимательно наблюдает за работой своего учителя. В 1901 году Матвеев покидает Училище, не защитив диплома, и ради заработка поступает на керамический завод Мамонтова, где работает несколько лет в качестве мастера-лепщика, как определил свою должность сам скульптор*. В 1906 году Матвеев отправился в Париж, где пробыл год, а вернувшись, поселился в Кикерино близ Петербурга, где проработал еще полдесятилетия на керамическом заводе Ваулина. Парижская поездка принесла немалые успехи, хотя Матвеев разочаровался в Родене и еще не узнал Майоля. С произведениями последнего он познакомился уже в России на одной из выставок "Золотого руна".

В течение первого десятилетия XX века происходило становление Матвеева, формировалась его система. Он преодолевал импрессионизм, что было закономерным для общего историко-художественного процесса в России. Матвеев хорошо укладывается в этот процесс, составляя своим творчеством прямую аналогию таким живописцам, как П.Кузнецов или П.Уткин. Не случайно в этом плане и участие Матвеева в выставке "Голубая роза" в 1907 году, а также и то обстоятельство, что генетические корни его творчества восходят к "великому саратовцу" Борисову-Мусатову.

Ранние работы, выполненные в Московском училище, связаны еще с импрессионистическим мировосприятием, о чем ясно свидетельствует портрет В.Э.Борисова-Мусатова (1900), изготовленный в гипсе и лишь в более позднее время получивший бронзовый отлив. Импрессионистическая манера, в которой выдержан бюст живописца, не мешает в данном случае скульптору проявить свою пронзительность, проникновенно постичь состояние модели, сосредоточиться на внутреннем ее переживании, а не на внешнем движении. И все же импрессионистический язык должен был быть преодолен. На этот процесс ушло несколько лет. В середине 1900-х годов он подходил к концу, о чем свидетельствуют такие работы, как "Успокоение" (1904), "Задумчивость" (1906), "Пробуждающийся" (1907), "Спящие мальчики" (горельеф, 1907). Казалось бы, за этими произведениями стоят какие-то образцы русских и зарубежных скульпторов, работавших до Матвеева. "Успокоение" напоминает роденовские композиции, составленные из двух фигур, слитых в единое целое. "Спящие мальчики" вызывают в памяти некоторые "сумеречные" образы Голубкиной. Состояние "Пробуждающегося" тоже возвращает нас к роденовскому или голубкинскому символизму. Но на самом деле все эти работы тогда еще совсем молодого скульптора имеют свои неповторимые особенности. В "Успокоении" отсутствуют признаки роденовской страсти, того напряжения, которое было обязательным качеством двухфигурных композиций французского мастера. "Спящие мальчики" скорее просветлены, чем отягощены; они "обречены" на вечное пробуждение, на вечную надежду. "Пробуждающийся", экспонировавшийся на выставке "Голубая роза" и украшавший в свое время виллу Рябушинского "Черный лебедь", начисто лишен смятенности чувств. Фигура мальчика, изогнувшего свой торс и причудливодвигающего рукой, выражает драматизм внутренней борьбы с оцепенением, трудность пробуждения, вечное борение с косной материей — становление бытия — физического и духовного. Матвеев исключает порыв, внезапный взрыв чувств. Его персонажи тянутся к своей мечте, обретают гармонию взаимоотношения человека с миром. Аналогии с "соседями" оказываются, таким образом, внешними и не оправдываются при внимательном и глубинном рассмотрении произведений.



А.Т.Матвеев
Юноша. 1911
Санкт-Петербург,
Русский музей

В "Сидящем мальчике" (1909) Матвеев продолжает варьировать состояние своих персонажей, фиксируя переходы от покоя к движению и обратно. Здесь — скорее погружение в забытие, выраженное мягкими плавными изгибами переплетающихся форм, наклоном спины и поворотом головы. Шероховатой поверхностью Матвеев как бы отягчает статую, отчего движения мальчика становятся еще более замедленными. Для Матвеева характерно особое отношение к поверхности скульптуры: она почти никогда не выступает в его произведениях "выглаженной" или эстетизированной. Как пишет Е. Мурина, "... для него вообще не существовало понятия поверхности, как оболочки формы. Скульптурная форма у него складывается из объема, веса, рельефа. И фактура, обработка материала должны выражать эту ее объемность, весомость, плотность, подвижность"*.

"Сидящий мальчик", в свое время переведенный в другой материал — цемент, входил в большой парковый ансамбль (вилла Жуковского в Крыму — в Кучук-Кое, ныне Жуковке). На рубеже первого и второго десятилетий нашего века Матвеев провел там несколько лет, занимаясь украшением парка и дома, построенного по рисунку Замирайло. В этой работе принимали участие друзья скульптора П. Кузнецов и П. Уткин. К сожалению, многие из парковых статуй погибли во время последней войны, и в настоящее время они заменены копиями, сделанными учениками скульптора. Некоторые копии были сделаны с работ, не входивших прежде в ансамбль, либо современных другим крымским статуям (таким, как мраморный "Юноша" из Русского музея), либо сделанных еще до начала работы в Крыму (так был использован уже описанный выше "Пробуж-

дающийся"). Они вполне органично вошли в парковую среду, проявив тем самым свою изначальную способность не ограничиваться музейным или домашним интерьером. Матвееву, таким образом, не пришлось приноравливаться к какой-то новой задаче; внутренне-гармоническое начало, которое глубоко присуще матвеевскому творческому мышлению, оказалось созвучным природной гармонии. Некоторые из статуй — "Нимфея" (1911), "Сидящий мальчик" — были рассчитаны на круговое рассмотрение. Круговое движение намечено в "Нимфее", располагавшейся в центре фонтана. Как бы вырастая из каменного блока, делая шаг освобождающейся от камня ногой, она поворачивает голову в сторону и вниз и застывает в этом "мусатовском" оцепенении. Одна поднятая вверх и прижатая к голове рука словно "рифмуется" с другой — опершейся о бедро. Этой "рифме" соответствует и другая — пространственных промежутков между руками и телом.

Мраморный "Юноша", хотя и сохраняет приоритет состояния, в большей мере, чем другие статуи этого времени, направлен на идею конструкции, своеобразного "строительства" человеческой фигуры. Об идее этого строительства неоднократно упоминал сам художник в своих высказываниях.

Замечательно осуществляет эту идею и еще одна статуя, украшавшая лестницу в парке, — "Сидящая женщина (Купальщица)" (1910–1911),

* Мурина Е. А.Т.Матвеев. М., 1964, с. 16.

гипсовый вариант которой сохранился в Русском музее. Если сравнивать эту статую с более ранними "Мальчиками", можно было бы сказать, что плоть человеческая здесь пробудилась, устоялась, перестала испытывать томление, раскрепостилась окончательно. Согнутая, поднятая коленом вверх нога модели, опущенные вниз руки, закрепленный поворот головы создают ощущение определенности, пластической ясности, удивительной выверенности, несмотря на сложность ритмического движения.

Статуи, украшавшие парк в Кучук-Кое, не только явились свидетельством зрелости Матвеева, но и обозначили одну из высших точек в развитии русской скульптуры начала XX века, выразив общее устремление русской художественной культуры к классичности, не будучи причастными при этом к приемам и системе неоклассицизма XVIII — начала XIX века.

Столь же высокой оценки достойно воздвигнутое в подмосковной Тарусе гранитное надгробие Борисову-Мусатову, выполненное в 1910–1912 годах. Матвеев как бы слил воедино камень и фигуру мальчика, уснувшего на своем гранитном ложе. Мальчик словно вернулся в камень, в земную твердь, но не окаменел сам, а напротив, одухотворил эту твердь. Его расслабленное тело, запрокинутая голова, беспомощно изогнутые ноги без сопротивления отдаются вечному сну, создавая некий символ нетленной красоты. Твердый камень обретает мягкость и податливость, а своей пористой поверхностью создает ощущение живого дыхания.

К середине 1910-х годов в творчестве Матвеева происходит известное размежевание двух разных тенденций. В некоторых работах он сохраняет прежнюю классичность. К ним относятся "Женская фигура" (этуд к надгробию П. И. Харитоненко, 1914–1916), "Девушка с полотенцем" (1916, дерево), "Женская фигура" (1916, мрамор) и некоторые другие. Как правило, это статуи небольших размеров (около 30 сантиметров в высоту), но способные обрести более значительные формы. Вместе с тем они сохраняют преимущества "мелкой пластики" — мыслимой возможностью их тактильного восприятия. Большую роль здесь играет выявление специфики материала. В "Женской фигуре" (сидящей) достигнуто тонкое сфумато в обработке мраморной поверхности. В "Девушке с полотенцем" выявлена эластичность дерева, словно возбуждающая желание прикоснуться к поверхности. Бронзовый этюд к надгробию Харитоненко характерен своей звенящей четкостью очертаний.

Рядом с этой классичностью появляется тяготение к примитивизму — в "Маленьком носильщике" или в "Женской фигуре" (обе — 1912), в которых слышны отзвуки негритянской скульптуры, входившей тогда в круг внимания многих европейских художников. Другое проявление примитивистской тенденции можно увидеть в работах, выполненных в дереве: "Мальчик" (1912), "Портрет каменотеса Ивана Семенова" (1912), "Садовник" (1912). В этих работах прояв-

А.Т.Матвеев

Женская фигура
(сидящая). 1916
Санкт-Петербург,
собрание О.И.Рыбаковой



ляется не свойственная в целом Матвееву заостренность характеристики, которая достигается "кривой" посадкой голов, странно склоненных набок, подчеркнуто индивидуальной трактовкой глаз, то хитро, то слишком пристально взирающих на зрителя. Эта примитивистская тенденция дала интересные результаты, но в целом не была органична для Матвеева, который в 20-е годы вернулся к классике, а еще позже обратился к "пластическому психологизму".

Как видим, главные мастера русской скульптуры представляют своим творчеством различные тенденции, разные стилевые направления, а подчас оказываются на пересечении этих направлений. Другие скульпторы



А.Т.Матвеев

Гипсовый слепок
с надгробия
В.Э.Борису-Мусатову
в Тарусе. 1910—1912
Санкт-Петербург,
Русский музей

находятся в приблизительно такой же ситуации. Некоторые, как, например, Л.В.Шервуд (1881—1954), прошедший академическую школу, придерживаются традиций реализма второй половины XIX века. Эта тенденция ясно чувствуется в памятнике адмиралу Макарову в Кронштадте (1914), в надгробии Гл. Успенскому (1904), являющемся не чем иным, как реалистическим портретом писателя. Пожалуй, наибольшего проникновения в психологию модели скульптор достиг в своем портрете М.А.Врубеля (1917), явившемся проектом бюста для надгробного памятника.

Многие мастера в те годы тяготели к традициям реалистического портрета. Н.М.Аронсон (1872—1943), в основном живший в Париже, но нередко приезжавший в Россию, в 1902 году исполнил портрет Л.Н.Толстого, в котором реалистический психологизм и строгая структурность формы получают своеобразную импрессионистическую "прибавку" в виде подвижной живой поверхности, создающей вокруг объема свою световоздушную среду.

К портретному жанру был привержен и В.К. Домогацкий (1876—1939). Из дореволюционных работ наиболее известны его портреты Владимира Соловьева (1915), Микеланджело (рельеф, 1917), Льва Шестова (1917). Все они достаточно традиционны, глубоки по своим характеристикам, но не слишком оригинальны. Следует вспомнить, что Домогацкий начинал с бытового жанра — с академизированного передвижничества, одно время увлекался реалистической анималистикой, которая затронула многих скульпторов того времени.

Больших успехов в области анималистики добились два мастера — В.А.Ватагин (1883–1969) и И.С.Ефимов (1878–1959); в своем творчестве они почти не выходили за пределы этого жанра. Ватагин, учившийся в частных художественных школах и одновременно окончивший естественное отделение физико-математического факультета Московского университета, сочетал научные и художественные интересы. Он много ездил по миру, изучал жизнь животных, выполнял поручения Зоологического музея. Это, пожалуй, и предопределило его творческую манеру. Ватагин всегда точно передает особенности строения тела и “выражение лица” того или иного животного, его повадки. Вместе с тем он достигает обобщения, несмотря на известную суховатость в обработке дерева (излюбленный материал мастера). Его “Моржи” (1909) или “Орел” (1913) свидетельствуют о стремлении скульптора ориентироваться на крупные объекты, внутри которых выявлены детали. Объем господствует над контуром, знаменуя приверженность автора к традициям реалистической скульптуры.

Ефимов более экспрессивен; в целом его творчество в большей мере тяготеет к стилю модерн. Он начинал свой путь с керамики, которой занимался в гончарной мастерской Абрамцева. Параллельно он учился сначала в школе Званцевой у Серова, а потом в Московском училище у Волнухина. Ранние работы Ефимова (середины 1900-х годов) связаны со стилем модерн (в дальнейшем эта связь не ослабнет, а напротив, окрепнет). Выполненные в технике майолики “Слон” (1906) и “Белый медведь” (1906) представляют собой бытовые предметы — лампу и подсвечник. Такое совмещение изображения и бытовой вещи продиктовано не только особенностями стиля, но и задачами производства мастерской. Вернее, одно как бы воплощается в другом. Затем скульптор пробует свои силы в фарфоре, фаянсе, а к середине 1910-х годов его излюбленным материалом становится дерево. Тогда же и возникают лучшие произведения дореволюционного времени, выполненные в этом материале — “Лось” (барельеф, 1912), “Бизон” (1913), “Зверь (Львица)” (1915). Барельеф “Лось” — сквозной. Промежутки между формами (фигура животного, дерева) образуют проемы, что придает плоскому рельефу дополнительный эффект пространственности. Фигура лося точно укладывается в пределы доски — лишь кончики рогов “залезают” на площадь обрамления. Бегущий лось полон экспрессии, и вместе с тем весь рельеф, как единое целое, представляет из себя некий декоративный организм, выразительность которого определяется ритмикой линий, обработкой поверхности, соотношением массы дерева и просветов между отдельными формами.



И.С.Ефимов
Зверь (Львица). 1915
Москва,
Третьяковская галерея

В “Бизоне” и “Львице” все эти элементы как бы трансформируются в круглую скульптуру и акцент переносится на характеристику животного, которая становится более заостренной и энергичной.

Эти же качества сопровождают развитие графики Ефимова, который был превосходным рисовальщиком, дополнявшим свой анималистический опыт, приобретенный в скульптуре, смелой фантазией.

В 1910-е годы Ефимов только начинал свой путь; ему предстояло перешагнуть через середину века, обогатив свой опыт монументально-декоративными задачами, разработкой новых методов постановки кукольного и теневого театра (совместно с Н.Я.Симонович-Ефимовой) и применением новых материалов.

Еще ближе к модерну стоял Д.С.Стеллецкий (1875–1939), как и многие другие скульпторы, тоже не ограничивавшийся лишь скульптурой, но работавший как живописец, график, театральный декоратор. Уже в годы учения в Петербургской Академии художеств (которую он кончил по классу Беклемишева) Стеллецкий начал изучать древнерусское искусство, предпринял поездку в Новгород. Завершил он свое образование в Париже в академии Жюлиана. Он как бы совмещал в своем творчестве традиции реалистического скульптурного портрета, подправленные достижениями модерна и импрессионизма, интерес к народному и древнерусскому искусству, опыт европейского и русского нового стиля.

Главная оригинальная черта Стеллецкого — раскраска скульптуры. Он раскрашивает и гипс — “Сестры Девель” (1907), портрет Леонардо да Винчи (1908), и дерево — “Знатная боярыня (Марфа-посадница, Борецкая)” (1910). Последняя из работ особенно примечательна. Дело не только в том, что Стеллецкому удалось создать образ суровой, властной женщины, ставшей позже героиней и живописных и музыкальных произведений. Оригинальна сама манера исполнения. Стеллецкий применил приемы жесткой стилизованной резьбы, объединив в едином “стволе” три фигуры, откровенно декоративной раскраски с использованием традици-

онного народного орнамента.

Если Стеллецкий совмещал реалистическую портретную традицию с опытом модерна, то другой скульптор этого времени — С.Н.Судьбинин (1867–1944), — сохраняя в портретном жанре ту же ориентацию, другой своей стороной тяготел к символизму. Судьбинин большую часть жизни прожил в Париже, занимался там в частных мастерских, был учеником и помощником Родена, выставлялся и в Париже и в России — в том числе на многих выставках “Союза русских художников”. Рядом с портретами, чаще всего деятелей культуры — Шаляпина (1907), Скрябина (1908), Родена (1910), в его творчестве возникают образы-символы — “Ярость”, “Вождение”, “Гнев”, в которых портрет как бы “нагружен” дополнительным содержанием, получающим



Д.С.Стеллецкий
Знатная боярыня
(Марфа-посадница,
Борецкая). 1910
Санкт-Петербург,
Русский музей

символическое выражение. Кроме того, Судьбина интересовали мифологические сюжеты, достаточно традиционные для скульптуры — "Сатир" (1904), "Сатир и вакханка" (1900-е годы), "Юность" (1909).

Еще одним мастером, тяготевшим к символизму, был К.Ф. Крахт (1868—1919), получивший скульптурное образование в парижских мастерских, а затем в Москве создавший целый кружок, в который входили молодые поэты и художники. Крахт не чуждался теоретической работы, которая была подытожена незадолго до смерти в его курсе по теории скульптуры, прочтенном в 1918 году в Свободных художественных мастерских. Как скульптор-практик Крахт проявил себя в жанрах портрета и надгробного памятника. Портреты М.К. Морозовой (1905), Н.П. Ламановой (1906), выдержанные в традициях европейской мелкой пластики, рассчитаны на выразительность жеста, позы, на заострение характеристики. Наиболее известное из произведений портретного жанра — "Шарль Бодлер" (1911). Оно совершенно иное как по задаче, так и способу выполнения. Крахт не имел перед глазами натуры, он своим воображением воссоздавал образ гениального поэта, погруженного, в его интерпретации, в раздумье и поглощенного самосозерцанием. Форма самого бюста, гладкая поверхность бронзы свидетельствуют об ориентации мастера на классические образцы.

Из мемориальных замыслов наиболее заметным оказывается проект памятника В.Ф. Комиссаржевской — "Сестра Беатриса" (1908—1911), где актриса запечатлена в одной из наиболее удачных своих ролей в пьесе Метерлинка. И жест протянутой руки, и опущенные глаза, и сосредоточенное выражение лица — все здесь наполнено внутренним значением и смыслом. Проект Крахта не был принят к исполнению. Памятник был сооружен М.Л. Диллон, которая в своем творчестве придерживалась салонного варианта стиля модерн.

От этого варианта стиля оказались в известной зависимости многие скульпторы, творчество которых в основном располагается уже на временной территории 20—30-х годов. Несколько иная стилевая ориентация характеризует дореволюционное творчество С.Д. Эрзя (Нефедова) (1876—1959). Почти десять лет перед первой мировой войной он провел за границей, преимущественно в Италии, а также во Франции. Там он выработал свою оригинальную, не лишенную внешней эффектности манеру и освоил различные материалы — не только гипс и мрамор, но и цемент, чугун, железобетон. Свободная деформация натуры, намеренное преувеличение тех или иных ее черт, эффектно откинутые головы и распростертые тела — вот черты иконографии и стилистики этого мастера. Будучи мордвином по национальности, Эрзя часто выбирал свои модели среди соотечественников, стремясь выработать образ-тип мордовской женщины. К таким работам относятся выполненный в металле "Портрет мордовки" (1915), а также "Эрзянка" (железобетон, 1915). По мере дальнейшего развития Эрзя все более и более последовательно культивировал те черты, которые характеризуют его ранние произведения, становясь все более экспрессивным и внешне эффектным и одновременно осваивая новые материалы, способствовавшие повышению этой эффектности. С конца 20-х годов Эрзя находился в Южной Америке (он вернулся на родину в 1950 году), где материалом ему служили тропические деревья — квебрахо и альгарродо, позволявшие создавать фантастические контрасты необработанной и гладко отполированной поверхности.

В другом направлении развивалось до революции творчество более молодых мастеров — А.В. Бабичева (1887—1963), Б.Д. Королева (1884—

1963), В.И.Мухиной (1889—1953), в основном развернувших свое творчество уже в советское время.

Бабичев кончил Московское училище, а затем отправился в Париж, где занимался некоторое время у Бурделя. Он не стал его прямым последователем, но как бы обобщил принципы великих мастеров Франции — Майоля, Бурделя, Деспю. Такие его работы, как "Молотобоец" (1913), "Французенка (г-жа Претр)" (1913), "Бетховен" (первая половина 1910-х годов), свидетельствуют о том, что мастер достиг пластической сосредоточенности, научился выражать внутреннее состояние человека объемом, силуэтом и фактурой, сохранив отголоски символистского мышления, что

не замедлило сказаться в период расцвета его творчества — на рубеже 1910—1920-х годов.

Если Бабичева миновало кубистическое экспериментаторство, то Королев, посетивший в 1913 году в Париже мастерскую А.Архипенко, воспринял достижения кубизма. Его ранние работы, созданные в период обучения в Московском училище (1910—1914) и даже еще раньше, позволяют угадывать в нем будущие кубистические опыты. К таким работам следует отнести "Коленопреклоненную" (1908), портреты С.И.Зимина (1912), Ф.А.Степуна (1914), П.С.Оленина (1915). В них последовательно усиливается принцип обобщения формы, акцентируется "вес" материала, из которого выполнена скульптура. "Стоящая мужская фигура" (1914), "Стоящая женская фигура с изогнутым торсом" (1915), "Танцовщица" (1916), "Женская фигура с рукой, закрывающей лицо" (1916) — эти небольшие сорокасантиметровые бронзовые статуи впечатляют сосредоточенностью скульптурной массы, внутренней энергией формы.

Мухина, учившаяся у Бурделя, почти не ощутила в ранние свои годы влияния кубизма, оно сказалось позже — в конце 1910-х — первой половине 1920-х годов. А такие ее произведения, как "Стоящая девушка" (1914), "Женский портрет" (1915), портрет Иды Бурмейстер (1914), портрет В.А.Шамшиной (1916), выдержаны в бурделевской традиции. Лишь в портрете сестры (1915) намечается путь к кубизму.

Как видим, скульптура почти не была затронута авангардными тенденциями. Эти тенденции коснулись, однако, тех мастеров, которые почти весь свой творческий путь прошли на Западе, хотя и начинали его в России (Наум Габо, Александр Архипенко, Осип Цадкин), и некоторых живописцев, эпизодически обращавшихся к скульптуре (И.Клюн). На русской почве скульптура не развернула всей той сложной градации новаторских устремлений, какую мы наблюдаем в живописи. Она не была готова для решительного скачка, хотя и породила большое число мастеров высокого класса.



С.Д.Эрзя (Нефедов)

Эрзянка. 1915

Мордовия, с. Бaeво

Дом-музей С.Д.Эрзи



Архитектура

Еще во второй половине XIX столетия перед архитектурой раскрылись новые возможности. Решительные шаги вперед сделала строительная техника; стали применяться материалы, которые облегчили и ускорили строительство. Сама жизнь востребовала новые "жанры", утверждение которых было связано с промышленным оснащением городов, развитием транспорта, с переменами в общественной жизни. Не только в столицах, но и в десятках, сотнях губернских и уездных городов строились вокзалы, рестораны, магазины, рынки, пассажи, театры, уже вошли в моду большие доходные дома. Осваивались свободные незастроенные земли, значительно расширялись границы городов, возводились новые поселки, промышленные предприятия. Вместе с тем продолжалось и традиционное строительство — дворцов, особняков, усадеб (которые, однако, все более уступали место дачам). Это богатство типологии строительства стало едва ли не главной отличительной чертой архитектуры второй половины XIX века. При этом совершенно переменялось представление об архитектурном стиле, упростился и изменился подход к решению ансамблевых, стилистических задач. В эпоху эклектики (историзма) проектирование в "исторических стилях" стало способом придать зданию тот или иной стилиевой облик, соответствующий его назначению. Единого "современного" стиля просто не было; трудно было и представить себе возможность собрать его из разных фрагментов исторических стилей, составив некую мозаику из разрозненных и несовпадающих частиц. Столь же невозможно было самой архитектуре "выбрать" какой-то из стилей, культивировавшийся зодчими в то время, пусть самый популярный. Этот выбор означал бы отступление назад, в иную историческую эпоху. Нужен был новый стиль, и это стало все острее осознаваться в последние десятилетия XIX века.

Проблема стиля стала тогда главной в архитектуре. Она отодвинула на второй план типологическую проблематику, тем более что в жанровой структуре архитектуры начало XX века не привело к каким-то решительным переменам сравнительно со второй половиной XIX. Продолжался тот же процесс, который имел место полстолетия тому назад, изменения были скорее количественные, чем качественные. Что же касается стиля, то в этой сфере произошли кардинальные перемены. И произошли они в ситуации довольно сложной и неблагоприятной для рождения нового стилиевого образования. Слишком сильно были сосредоточены интересы архитекторов на исторических аналогиях, на задачах внешнего оформления современного каркаса здания. Новой стилиевой системе трудно было отделиться от сложившейся практики эклектического стилизаторства. С другой стороны, новый стиль осознавался как настоятельная потребность, и движение к нему, затронувшее вначале не только и даже не столько архитектуру, сколько графику, прикладные формы творчества, началось в послед-



Ф.О.Шехтель

Особняк А.Н.Рябушинского
на Малой Никитской
в Москве. 1900—1902

ние десятилетия XIX века во многих странах мира, захватив и Россию, где новое направление получило название "стиль модерн".

Модерн довольно быстро завоевал себе позиции, особенно в московском зодчестве, выработав на ранней стадии своего развития определенные принципы: построение архитектурного сооружения "изнутри наружу", перетекание пространства из одного интерьера в другой, живописная композиция, отрицающая симметрию, определенная система декоративного убранства, построенного на соотношении гнутых форм и линий, и т.д. Тезис о быстром завоевании модерном определенных позиций требует, однако, известных оговорок. Речь идет не о количественном преобладании модерна в строительстве конца XIX — начала XX века. В те годы, когда он формировался и развивался, еще живы были традиции эклектики; сквозь нее как бы продирался новый стиль. Рядом с ним возникли такие стилевые образования, которые как бы "выросли" из эклектики и приобрели самостоятельный смысл, — это неорусский стиль и неоклассицизм. В системе эклектики прямые предшественники этих стилей были "рядовыми компонентами" всей той сложной "стилевой смеси", из которой эта эклектика состояла. Лишь с той разницей, что и неоклассицизм и неорусский стиль имели довольно близких предшественников на национальной почве — в XVIII и XIX веках. В эклектической среде эти национальные корни как бы сравнивались с общеевропейскими — ренессансными, барочными, готическими. Но на рубеже столетий вновь возродились, имея в каждом случае свою перспективу и свое предназначение. При этом в принципах стилизации "русского стиля" и классики обозначились некоторые черты модерна.

Неорусский стиль, сменивший предшествовавший ему псевдорусский*, на ранней стадии модерна стал одним из истоков последнего. Он вел к модерну и раньше, чем другие ростки "нового стиля", обозначил некоторые его важнейшие качества. В дальнейшем неорусский стиль существовал как вариант внутри модерна, хотя и делал попытки обрести самостоятельность, даже претендуя на главенство.

Не менее сложными были отношения модерна с неоклассицизмом. Точные параметры последнего весьма трудно определить. В середине XIX века неоклассицизм, особенно в пределах малого жилого строительства, сохранял некие традиции московского и провинциального ампира, затем он стал одним из исторических стилей внутри эклектики. В условиях же движения модерна и структурного определения конкурирующих стилевых направлений неоклассицизм начал принимать разные модификации. Чаще всего он шел на некий союз с модерном, в результате которого выработался своеобразный "модерн-классицизм" (термином подобного рода не раз пользовались в старой и современной литературе). В известных случаях этот союз вел к тому, что, например, многоэтажные доходные или конторские дома украшали в верхней своей части ампирами арками, классицистическими портиками и другими элементами классицистической архитектуры. Но некоторые постройки или проекты (например, Н. Фомина или И. Жолтовского) были рассчитаны на программное противостояние модерну, последовательно от него "очищались", предлагали совершенно противоположную модерну программу и концепцию стиля в целом или в данном конкретном случае.

Таким образом, в пределах трех основных стилевых линий, проходящих через весь период конца XIX — начала XX века (эклектика была еще достаточно обильно представлена, но отражала лишь старую историчес-

* См. об этом: Борисова Е. А. Архитектура в творчестве художников Абрамцевского кружка (У истоков "неорусского стиля") // Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века. М., 1984. С. 137–182.

* Фактическая реабилитация модерна и отказ от апологетического толкования неоклассицизма и неорусского стиля в русской архитектуре рубежа столетий произошли в 1970-е годы усилиями ряда исследователей. Следует отметить следующие издания: Борисова Е.А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX—начала XX века. М., 1971; Кириллов В.В. Архитектура русского модерна. М., 1973; ряд статей А.Л.Пунина; но особенно книги Е.И. Кириченко "Федор Шехтель" (М., 1973); "Москва. Памятники архитектуры 1830—1910-х годов" (М., 1977); "Русская архитектура 1830—1910-х годов" (М., 1979). В последнее время вышла весьма ценная и по концепции, и по подбору материала книга: Борисова Е.А. Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1990 (за год до этого появившаяся во французском издании).

** См. упоминавшуюся выше статью: Борисова Е.А. Архитектура в творчестве художников Абрамцевского кружка (У истоков "неорусского стиля").

**В.М.Васнецов,
В.Д.Поленов**
Церковь в Абрамцеве
1881—1882



кую ситуацию и не определяла "движущегося стиля", а была лишь "тормозящим" элементом), намечаются сложные взаимоотношения. В центре этих взаимоотношений стоит модерн*.

Его первый исток — та пусть не очень широкая, но весьма перспективная линия в русском зодчестве, которая образовалась на пути перехода от псевдорусского к неорусскому стилю. Во многом эта линия связана с Абрамцевским кружком и с деятельностью не профессионалов архитекторов, а живописцев**. Выход живописцев из своей привычной сферы станкового искусства вполне объясним в ситуации рубежа столетий, когда нарастала тенденция синтетизма и многие живописцы пробовали свои силы и в сценографии, и в скульптуре, и особенно в прикладных формах творчества. Архитектура тоже оказалась в пределах их внимания. Интерес живописцев к архитектуре выражался в зарисовках архитектурных памятников, в архитектурных фантазиях, в изучении архитектурных фонов древних икон, в том, как менялось само истолкование архитектурного объекта в живописном произведении. Но дело было не только в этих новых устремлениях живописцев, но и в том, что именно им легче, чем профессионалам-архитекторам, было сказать новое слово в области зодчества. Ибо архитекторы испытывали на себе слишком тяжелый груз привычки — многолетней эклектики, которая превратилась в трудно преодолимый замкнутый круг.

Первым памятником, достаточно определенно выявившим новую тенденцию в архитектуре, явилась церковь в Абрамцеве (1881—1882), над которой работали В.М.Васнецов, В.Д. Поленов и рано умерший А.С.Мамонтов. Это был результат коллективного творчества; при этом трудно отдать приоритет кому-либо одному из двух знаменитых живописцев. Каждый из них имел свои основания для плодотворных архитектурных

опытов в новом стиле. Новизна абрамцевской церкви, создававшейся в порыве творческого энтузиазма, заключалась прежде всего в том, что прежние образцы — памятники архитектуры XVII столетия — были заменены на новые: прообразом церкви стал Нередицкий храм в Новгороде конца XII века; наметилась ориентация на домонгольскую новгородскую архитектуру и псковское зодчество XVI столетия. Своим пластическим строем эта архитектура больше соответствовала "интересам" модерна.

Но, разумеется, смены прообраза было мало для того, чтобы наметить перелом в архитектурном мышлении. В Абрамцевской церкви проявилось и новое отношение к самому образцу. Авторы далеки от копирования, они подвергают образец стилизации в духе модерна: смело сопоставляют кубический объем с кривыми линиями купола, скошенными контурами контрфорсов придают силуэту храма некоторую пирамидальность, усиливают ощущение глади стены, как бы подчерки-

вая немногие элементы украшения, наложенные на нее. Последнее качество особенно показательно для новых стилевых ощущений. Эклектика всегда боялась "пустоты" — гладкой плоскости, незанятого пространства, она готова была каждый участок заполнить украшением. Модерн открыл любовь к пустоте. Гладкая плоскость была своеобразным знаком безмолвия, она воспринималась как символ бесконечности, непричастности к земной суете.

Церковь в Абрамцеве явила собой резкий контраст соседним постройкам (Гартмана и Ропета) в русском стиле, которые принципиально отличались реставраторством и стилизаторством. Поэтому исследователи обычно избирают ее как границу между неорусским и псевдорусским стилем. При этом в дальнейшем роль живописцев в этом движении к новому стилю сохранялась. Известно, что Васнецов продолжал свои архитектурные опыты, создав в 1897 году особняк Цветкова, который и по характеру истолкования жанра частного дома, и по некоторым особенностям композиции приближался к особнякам модерна, а затем в начале нашего века осуществил проект здания Третьяковской галереи. Поленов в своем имении под Тарусой в 1890-е годы проектировал здания, которые — пусть не по линии неорусского стиля — но приближались к стилю модерн.

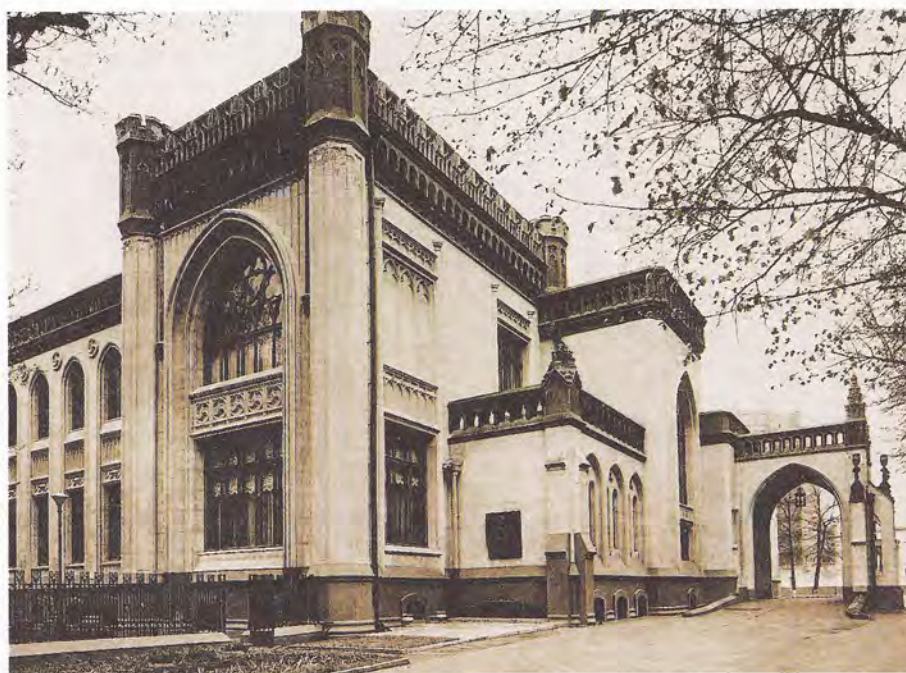
Кроме Васнецова и Поленова следует назвать К.А.Коровина, который выступил как архитектор на Нижегородской художественно-промышленной выставке (1896), а затем на Всемирной Парижской (1900). В Нижнем Новгороде Коровин построил и оформил павильон Крайнего Севера, используя традиции старого деревянного церковного и жилого строительства. Интерьеры павильона художник оформил не только своими живописными панно, но и необработанными шкурами медведей, шерстяными рубашками поморов, канатами, бочками и другими предметами северного обихода. Это стремление приблизить архитектуру и оформление павильона к народной архитектуре и быту сохранилось и в постройках Парижской выставки, где Коровин возглавил художественную часть Русского отдела. По его проекту (совместно с И.Е.Бондаренко) был осуществлен Кустарный отдел — так называемая "русская деревня". Правда, к деревне как таковой постройки не имели отношения. Это был скорее городок, где в свободной живописной композиции располагались рядом друг с другом некие подобию деревянных шатровых храмов. Бревенчатые постройки, отделанные чрезвычайно просто, даже грубовато, внутри были наполнены резной мебелью, разного рода украшениями, предметами крестьянского быта. Во всем уступстве Кустарного отдела и Русского павильона в целом был учтен опыт Васнецова, Поленовой, Якунчиковой, которые в течение последних десятилетий XIX века не только собирали предметы изобразительного фольклора, но и преображали его в собственном творчестве.

В 1890-е годы неорусский стиль развивался уже на фоне становления "законного" модерна, имевшего западноевропейские истоки. Будучи одним из возбудителей нового стиля, он затерялся в общей стилистической: дав модерну некий импульс, неорусский стиль стал как бы сопровождать его, то сливаясь с ним в некий синтез, то отдаляясь от него и соблюдая при этом свои собственные законы и правила.

Архитектором, творчество которого во многом определило развитие русского, особенно московского, модерна, стал Федор Осипович Шехтель (1859—1926). В молодые годы он увлекался иллюстрированием

книг, оформлением журналов, изготовлением афиш, один год проучился в Московском училище, затем увлекся театром, преуспел на этом поприще и, наконец, остановился на архитектуре. Он прошел практическую школу архитектора А.С.Каминского, помощником которого был в течение нескольких лет. Этого практического опыта, обретенного под началом активно практиковавшего архитектора-строителя, талантливого молодому Шехтелю хватило для того, чтобы уже к концу 70-х годов начать самостоятельную архитектурную деятельность. Первые опыты связаны были с типичным для того времени псевдорусским стилем, который укладывался в рамки эклектики*. Достоин внимания загородный дом фон

* Анализ творческого пути Шехтеля см. в кн.: Кириченко Е. Федор Шехтель. М., 1973.



Ф.О.Шехтель
Особняк З.Г.Морозовой
на Спиридоновке
в Москве. 1893

Дервиза в Кирицах Рязанской губернии (1887–1889) — живописное, почти фантастическое сооружение с террасами, фонтаном, башнями, павильонами, как бы спрессованными на ограниченном пространстве, буквально “нашпигованном” разнотильными украшениями. Общее ощущение несколько безвкусной аляповатости, оставляемое этим ансамблем в целом, не случайно вызвало у исследователя шехтелевского творчества подозрение в том, что архитектором в известной мере руководило чувство иронии**.

** Там же. С. 9.

Шехтелю предстояло еще некоторое время оставаться во власти эклектики. При этом излюбленным его стилем, который он выбирал из всего арсенала средств архитектуры второй половины XIX века, был стиль русского зодчества XVII века, каменного и деревянного. И лишь в 90-е годы в шехтелевском творчестве начал формироваться модерн как таковой. При этом мастер опирался на готические образцы и поначалу не имел никакой связи с неорусскими тенденциями. Ряд зданий высокого класса открыл московский особняк З.Г.Морозовой (1893) на Спиридоновке. Он равен по качеству лучшим брюссельским особнякам 90-х годов В.Орта, П.Анкара и других мастеров бельгийского модерна, создавших своего рода эталоны жанра в пределах нового стиля.



Ф.О.Шехтель

Особняк З.Г.Морозовой
на Спиридоновке
в Москве. 1893
Фрагмент лестничных
перил в аванзале

Морозовой не все отвечает полному и строгому набору форм, полноценно характеризующему стиль модерн. Но путь к новому стилю вполне определен, и в течение буквально нескольких лет мастер делает решительные шаги к самым значительным своим завоеваниям.

Важной вехой после "готического особняка" Морозовой стало оформление интерьеров особняка А.В.Морозова в Подсосенском переулке в Москве. В этом здании архитектура интерьеров приобрела фантастически-мифологизированный характер, способный преобразить домашний уклад жизни, придать ему не бытовой, а бытийный смысл. Внутри "готический кабинет" оформлен в два яруса. Лестница с двух сторон ведет на антресоли. Членения стен, уровень антресолей, оконные проемы располагаются на разной высоте, что подчеркивает устремление форм вверх. Вновь на помощь Шехтелю приходит Врубель — на этот раз со своей фаустовской темой, которой посвящены отдельные панно, в том числе "Маргарита" и "Полет Фауста". Они вознесены куда-то под потолок высокого "готического кабинета". Живописные композиции, судя по старым фотографиям интерьеров, до нашего времени сохранившихся в искаженном виде, органично входили в общую ритмику, создававшуюся пространственными отношениями, декоративными элементами, предметами прикладного искусства, в изобилии украшавшими интерьер, участвовавшими в создании господствовавшей в нем романтической атмосферы.

Особняк Морозовой поставлен в отдалении от ограды, прямо не ориентирован на красную линию улицы. Со стороны уличного фасада входа в здание нет. Основной корпус особняка разворачивается в глубину участка. Вся его композиция имеет живописную основу. Общий довольно скромный декор, взятый из формального арсенала английской готики, не разрушает и не затемняет характерных особенностей модерна. Внутреннее пространство свободно течет из помещения в помещение, встречая на пути широкие лестничные марши, лестничные холлы, хотя иногда и наталкивается на препятствия в виде анахроничной и "неудобной" для модерна коридорной системы. Шехтель прибегает к помощи М.А.Врубеля — самого последовательного выразителя стиля модерн в живописи. Врубель изготавливает панно для одного из помещений особняка (на тему времен дня), ставит на лестнице скульптурную группу, ориентируя ее стилевые особенности на готику, делает рисунки для витражей. Разумеется, в особняке

Высшей точкой в шехтелевском творчестве и в развитии особнякового строительства в русской архитектуре стал дом А.Н.Рябушинского на Малой Никитской в Москве (1900–1902) — небольшое здание, свободно расположенное на маленьком участке на углу улицы и являющее образец единства внутреннего пространства и внешнего его оформления, образ спонтанного движения жизни в камне и стекле. Как обычно это бывает в особняках модерна, построение форм в здании идет “изнутри наружу” (Е.И.Кириченко). В особняке Рябушинского этот принцип проведен последовательно и целенаправленно. Каждый большой объем в общей композиции получает свое воплощение вовне. Во взаимоотношении этих



Ф.О.Шехтель
Особняк А.Н.Рябушинского
Лестница

объемов царит свободная живописность. Горизонтальные членения, отмеченные наличниками окон, завершением крылец, карнизами крыш, проходят на разных уровнях; формы оконных проемов различны не только на разных этажах, но и на разных фасадах; сами эти фасады при единстве стиля решительно отличаются друг от друга. Но вся эта композиционная живописность имеет смысл не только “сама по себе”; она является выразителем единства внешнего и внутреннего, как бы демонстрирует вовне свободную планировку. Чтобы выявить это единство, Шехтель разнообразит окна, “привязывая” их к внутренним помещениям — то делает их в виде арки, то ставит прямоугольником, то уменьшает проемы до мизерных размеров, подчеркивая тем самым малость помещения, из которого они выходят, то заставляет их “бежать” вверх в диагональном направлении, обозначая этим движением лестничный марш. Свобода этой композиции лишний раз подчеркивает спонтанность, произвольность в бытии и взаимоотношениях внутренних пространств.

Подобно тому как снаружи свободно согласуются друг с другом объемы, внутри пространство мягко перетекает из одного помещения в другое. Большую роль играет вертикальное построение всей инте-

рьерной композиции: лестницу, начинающуюся в большом просторном холле в виде выплеснутой неведь откуда большой волны, можно считать главным элементом всего внутреннего оформления здания. Кривые волнообразные линии становятся своеобразным камертоном в оформлении всех помещений особняка. Криволинейные ритмы кажутся неиссякаемыми. Во всех частях здания, в его целостном организме главенствует идея вечно движущейся, самообновляющейся жизни, столь популярная в философии рубежа столетий (философия жизни, А.Бергсон и другие).

Как всякий особняк модерна, дом Рябушинского обладает абсолютной самодостаточностью. Во всем его облике реализуется тот лозунг,

который в свое время провозгласили англичане: "Мой дом — моя крепость". Ничто не нарушает его цельности. Он не ищет никаких дополнений или усовершенствований, подчинен единственной идее сотворения красоты, соблюдения единства стиля, то есть поглощен своеобразным пан-эстетизмом.

К началу века авторитет Шехтеля укрепился. Он берется за множество разнообразных заказов и сразу же проявляет стремление найти новые варианты стиля, новые архитектурные и декоративные решения. В этом отношении большой интерес представляет особняк Дерожинской в Москве (1901—1902). При известной близости общей схемы построения к дому Ря-



Ф.О.Шехтель

Особняк А.И.Дерожинской
в Штатном переулке
в Москве (Кропоткинский
пер.) . 1901—1902

бушинского, в особняке Дерожинской в некоторой мере снижен элемент декоративности, намечается интерес к более строгим в своем построении геометрическим объемам и к большим, подчас более отчлененным друг от друга внутренним пространствам. Рисунок орнамента изгороди, обивочных тканей, очертания предметов мебели утрачивают прежнюю мягкость, становятся более строгими. Пространство помещений (особенно трехсветного холла) увеличивается. Во всем чувствуется приближение тех рационалистических тенденций, которые через несколько лет заявят о себе в творчестве Шехтеля с полной определенностью.

Успешно справился Шехтель с одной из сложнейших задач, выпавших на его долю, — с перестройкой здания Московского Художественного театра (1902). Архитектор проявил большой такт и вкус, достаточно скромно оформив вход, фойе, зрительный зал, занавес со знаменитой чайкой. Несмотря на то что перепланировка шла "на ходу", а весь проект не был осуществлен до конца, Шехтель реализовал новую идею театраль-

ного здания, скромно, но достаточно заметно вписанного в красную линию улицы, не отмеченного никакими парадными “знаками отличия” — портиком, колоннами, фронтоном, слегка асимметричного со стороны главного фасада.

В классических произведениях Шехтеля, созданных около 1900 года, ясно прослеживаются важнейшие качества архитектуры раннего модерна: преобладание живописного равновесия над буквальная симметрией, отсутствие строгой осевой ориентации здания, свободное построение плана, перетекание внутреннего пространства из одного помещения в другое, существенная роль “вертикальной оси”, вокруг которой происхо-

дит “распределение” основных пространств и объемов, свободное соотношение декора и плоскости, на которую этот декор ложится, и многие другие. Шехтель выступает как чистый выразитель модерна. Рядом с ним складывается группа мастеров, столь же последовательно культивирующих новый стиль (о них разговор пойдет ниже). Он предлагает классический вариант стиля, поэтому его произведения вызывают и брюссельские, и мюнхенские, и подчас шотландские ассоциации. Шехтель миновал в этих своих ранних опытах ту ориентацию на древнерусское наследие, которая помогала складываться русскому модерну. Но, уже сформировавшись, он в ряде случаев должен был обратиться к этой линии — правда, уже тогда, когда она созрела и успела дать плоды в виде павильонов на международной выставке в Париже, о которых у нас шла речь выше. Через год после Парижской выставки с подобной задачей столкнулся Шехтель, спроектировав, а затем построив павильон Русского отдела на Международной выставке в Глазго (1902). Как мы уже говорили, усилиями Коровина и Бондаренко неорусский стиль, уже успевший войти в лоно модерна, получил новую интерпретацию, специфическую для архитектуры международных



Ф.О.Шехтель
Особняк А.И.Дерожинской
Камин

выставок. В этой архитектуре во что бы то ни стало должны были проявиться национальные черты; архитекторы часто выбирали формы, приемы, материалы, специфичные для данной страны. Вполне укладывается в эту концепцию та архитектурная композиция, которую предложил Шехтель: многочисленные башни с шатровыми покрытиями, островерхие завершения объемов, бочкообразные формы, в нижней части которых раскрываются невысокие дверные проемы, примыкающие к основным объемам крыльца. Четыре павильона Русского отдела свободно сопоставлены друг с другом на той территории холма, которая была отведена Русскому отделу. Даже описание павильонов может привести на мысль об эклектических принципах, руководивших Шехтелем. Но дело в том, что архитектор блестяще использовал традиции русского деревянного зодчества XVII—XVIII столетий в “интересах” модерна. Сама задача создания отдела, состоявшего из четырех павильонов, позволяла применить принцип живописности и асимметричности композиции, так ритмически использовать

близкие друг другу формы, чтобы они создавали как бы сменяющие друг друга фантастические театрализованные картины, то открывали, то закрывали, то переиначивали эти столь экзотичные для шотландского глаза образы российской жизни. В этой театрализованной игре, в которую включался фактор эфемерности самой выставочной постройки, обреченной на скорый снос, воплощался дух нового стиля, несмотря на то что сами архитектурные формы были взяты из прошлых столетий. Правда, они подвергались преобразованию — стилизации. Повторы форм становились излишне жесткими, контрасты крупных и мелких деталей композиции — особенно острыми, разница уровней горизонтальных членений подчеркивалась особенно решительно (хотя следует отметить, что сам стиль деревянного зодчества XVII — XVIII столетий давал для этого объективный повод). Модерн все, что можно было, выбирал для себя из старой архитектуры, к которой он обращался, “подминая” ее под себя и делая более наглядными черты нового стиля, а не старого.

В этом отношении весьма показательным зданием Ярославского вокзала в Москве (1902–1904), возникшее после работы над павильонами Глазго. Широкий фасад, выходящий на вокзальную площадь, определяет лицо здания. Живописность композиции проявляется не в том, что отдельные объемы свободно расположены друг по отношению к другу, как это было на глазговской выставке. Все части вокзала сливаются в один общий объем, внутри которого разыгрывается по партитуре Шехтеля ритмическая и пластическая мелодия. Архитектор намеренно нарушает симметрию, сдвигая вправо основную часть фасада — центральную башню с главным входом. Вместе с тем общее внутреннее равновесие выдерживается: левая башня немного выше правой, но при этом она значительно удалена от центра. Гнутые линии входов, окон, центральной “закомары” составляют основной мотив, преодолевающий на своем пути и вертикальные взлеты башен, и затянувшиеся повторы окон. Сквозь сложную ритмику довольно устойчивых кубовидных форм, плотных пилонов пробивается мотив волны, вздымающейся на поверхность узорчатый гребень над центральной частью здания. Архи-



Ф.О.Шехтель
Ярославский вокзал
в Москве. 1902–1904



Ф.О.Шехтель
Дом московского
купеческого общества
на Новой площади
1909–1911

углу Новой площади и Малого Черкасского переулка (1909–1911). Все эти здания близки по своему жанру и, естественно, отличаются от особняков и выставочных павильонов. Шехтель и прежде сооружал постройки подобного рода — Торговый дом Кузнецова на Мясницкой (1898–1899), “Боярский двор” на Старой площади (1901). Многоэтажные, широко раскинувшие свои фасады, оснащенные большими широкими окнами, занимающие почти целые кварталы, эти здания словно готовы были поменять сложные переплеты, арочные формы, густую сеть лепных украшений на строгий ритм горизонталей и вертикалей, простые прямоугольные рамы, гладкие поверхности стен. Эта перемена и произошла в середине 1900-х годов. В шехтелевских постройках утвердился новый ритмический порядок, выявился каркас здания, хотя при этом сохранилось живое дыхание фактуры — глазурированного кирпича, прозрачного стекла, цементной штукатурки. Сохранилась сама живая пластика архитектурного тела.

Шехтель в своем движении отражал общую эволюцию русской архитектуры рубежа столетий. Не случайно за “рациональным модерном” банковских зданий последовал собственный особняк Шехтеля на Большой Садовой (1910), выполненный в неоклассицистическом стиле. Вернее, было бы сказать, что Шехтель применил ампирную декорацию, но сохранил многие особенности своих прежних построек, найдя нужную меру соотношения внутреннего и внешнего и свободно соединив в поле композиции разные объемы.

тектура Ярославского вокзала наглядно демонстрирует процесс поглощения стилем модерн неорусского стиля.

В произведениях Шехтеля, созданных в 1890-е и в начале 1900-х годов, проявилась романтическая устремленность, которая в целом характерна для стиля модерн, особенно для его ранней стадии. Но сама эволюция мастера вела его к новым стилевым открытиям, которые оказались вполне закономерны в контексте тех перемен, какие происходили в архитектуре европейских стран. Во многих из них модерн упрощался. Близилось время, когда на сцену должны были выступить новые архитектурные концепции. Стиль постепенно освобождался от излишней орнаментации, от чрезмерного декоративизма. Шехтель эволюционировал именно в этом направлении. В 1903 году появились в его творчестве первые признаки той архитектурной тенденции, которую мы называем рационалистическим модерном и которая обычно относится к 1900-м годам. Самые значительные памятники, воплощающие эту тенденцию, — это здание банка Рябушинских в Москве на Карунинской площади (1903), типография Рябушинских “Утро России” на Страстном бульваре (1907), Дом московского купеческого общества на

На ту тенденцию, которую мы выявили при рассмотрении работ Шехтеля, может быть сориентировано творчество и иных мастеров, как модерна, так и других стилей.

Одним из ярких представителей московской архитектурной школы явился Л.Н. Кекушев (1863–1919) — автор нескольких особняков, напоминающих по качеству отделки, по стилю шехтелевские. В собственном доме на Остоженке (начало 1900-х годов) много эффектных мотивов — огромное арочное окно, занимающее большую часть стенной плоскости, восьмигранная башня с шатровым завершением. Несмотря на обилие украшений, особняк сохраняет общее впечатление легкости. В другом особ-



Л.Н. Кекушев
Особняк А.И. Кекушевой
на Остоженке
в Москве. 1900–1903

няке (в Глазовском переулке, 1898–1899), построенном Кекушевым, господствует целостный объем, не распадающийся на отдельные части, компактный, хотя в изобилии украшенный декоративными элементами. Наиболее “устойчив”, прост и впечатляющ особняк Миндовского на Поварской улице (1903–1904) — с большими окнами, “толстыми” стенами и умеренным узорочьем.

Одним из типичнейших для всего московского зодчества того времени и выдающимся в творчестве Кекушева является доходный дом Исакова на Пречистенке (1906). Доходные дома получили широкое распространение еще во второй половине XIX века. Тогда они строились в разных стилях, что чаще всего было продиктовано волей заказчика. Во времена модерна они получили некие общие типологические черты, кото-

рые легко рассмотреть в доме Исакова. Пятиэтажное здание, выходящее широким своим фасадом на красную линию улицы, в основном рассчитано на фронтальную точку рассмотрения. Больше того — зритель вряд ли догадается, насколько глубока толща дома: его можно представить себе и очень узким. Несмотря на обилие украшений фасад достаточно определенно выявляет внутреннюю структуру здания, которая как бы прочитывается по внешним признакам. Вертикальными линиями тянутся вверх эркеры. Центральная ось отмечена парными балконами, отделенными скругленными пилонами от соседних окон и стен. Наверху композиция завершается круглым окном. Симметрию нарушает лишь въезд во двор, смещенный влево от центра. Дом Исакова, как и любой другой доходный дом подобного типа, не утрачивает важнейших черт, присущих стилю: его стена как бы колеблется, колеблется. Само здание уподоблено живому организму, который существует по своим внутренним законам — растет, дышит органично соединяется с окружающей средой. Гармония, равновесие частей образуются в таком здании не благодаря заранее запланированной и рассчитанной симметрии, а в процессе живого взаимодействия частей. В этом отношении показателен пример еще одного доходного дома, созданного Г.И.Макаевым, — в Подсосенском переулке в Москве (1903). Здание это представляет особый интерес, так как выходит на угол двух пересекающихся друг друга улиц. Угловая башня над эркером является своеобразной точкой тяготения — центром композиции, к которому тянутся все другие элементы. Глядя на здание с угла, когда одним взором охватыва-

Л.Н.Кекушев

Особняк И.А.Миндовского
на Поварской улице
в Москве. 1903—1904
Интерьер



ешь и тот и другой фасад, можно легко воспринять тот принцип динамического равновесия, который так успешно заменяет принцип симметрии. На правом фасаде высотная форма в виде узкого аттика с валютами приближена к угловой башне, весь он решен в довольно спокойном ритме, при этом высотная часть делает как бы скачок. В левом фасаде композиция развивается более размеренно: аттик с козырьком здесь лишь едва смещен в сторону к башне; но в целом левый фасад выглядит более значительным, хотя и несколько статичным. Равновесие достигается в сопоставлении не только ритмов и "типов движения", но и общего образного строя и впечатления, которое производит и тот и другой фасад.

Среди архитекторов, работавших в Москве, рядом с Шехтелем и Кекушевым возникает крупная фигура В.Ф.Валькота — англичанина по происхождению. Автор оригинальных особняков — Московского домостроительного общества в Мертвом переулке (ныне ул. Островского), соседнего с ним дома Якунчикова (оба — начало 1900-х годов), он удачно слился с московской традицией, которая находилась в это время в полном согласии с европейской. В особняке Московского домостроительного общества архитектор изысканно и убедительно соединил живописный рост объемов, живую

асимметричную композицию с упрощенными объемами, прямыми вертикалями и горизонталями.

Самым значительным созданием Валькота в Москве (в строительстве принимали участие и другие архитекторы, в частности Кекушев) был проект гостиницы "Метрополь", воплощенный в 1898–1905 годах. Это была перестройка старого здания, сохранившего в нижнем этаже еще следы аркады ампира. Однако прежнее сооружение, которое в начале века входило в неоклассицистический ансамбль, состоявший из Большого театра, Малого театра и ряда других домов, совершенно изменило

свой облик. На одной из центральных площадей Москвы возник романтический дворец-гостиница, причудливо и сложно декорированный, с живыми и подвижными фасадами; на главном из них эркеры, группируясь в центре и расходясь по краям, чередуются с чистыми стенами, прорубленными ничем не украшенными оконными проемами и опоясанными горизонтальными полосами, пересекающими фасад и контрастирующими друг с другом и цветом и декоративной наполненностью. Можно было бы значительно расширить перечень "достопримечательностей" "Метрополя". Так, здание имеет очень сложное завершение в своей верхней части. В вышине (которая сегодня, конечно, не кажется такой уж заоблачной) громоздятся полукружия, заполненные майоликовыми композициями (А. Головин, М. Врубель), рядом с ними возвышаются башенки, на крыше трубы и чердачные отверстия приобретают вид беседок. Там, наверху, создается какой-то свой сказочный мир. Фантазия Валькота не может, правда, сравниться с феерическим воображением великого каталонца Гауди. И все же "Метрополь" дает нам пример типичного для европейского модерна оформления верхней части фасада и крыши в духе романтической традиции.

Здание "Метрополя" "вклинилось" в один из центральных ансамблей Москвы, придав ему

особую окраску и заявив при этом некие градостроительные права нового стиля. Через некоторое время на другой стороне площади возник огромный торговый дом "Мюр и Мерилиз" (1903–1910), построенный Р. И. Клейном — архитектором, стоявшим на границе эклектики и модерна. Строитель псевдоклассицистического здания Музея изящных искусств, эклектического доходного дома Перлова (в китайском стиле) на этот раз избрал готический вариант, но в силу внутреннего родства готики и модерна сумел соединить в единое целое стилиевые черты старой средневековой архитектуры и новой — стиля модерн.

Такие крупные по размерам сооружения, как гостиница "Метрополь" или торговый дом "Мюр и Мерилиз", не были случайностью в архитектуре московского, петербургского и провинциального модерна. Торговый дом Московского гвардейского общества на Воздвиженке в Москве (1911–1913, архитектор С. Б. Залесский), Дом страхового общества "Россия"



Л. Н. Кекушев

Доходный дом И. П. Исакова
на Пречистенке в Москве
1906



В.Ф.Валькот
Гостиница "Метрополь"
в Москве. 1898–1905

на Морской улице в Петербурге (1905–1907, А.А. Гимпель и В.В.Ильяшев) с известными мозаиками Н.К.Рериха, дом Чижиковой на Садовой-Кудринской в Москве (1901, архитектор А.Чижиков), Торговый дом "Эдвардс и Схефальс" на набережной Мойки в Петербурге (1907, архитекторы В.А.Липский и К.Н.Рошефор), несущий в себе еще отголоски эклектики, типография Сытина "Русское слово" на Тверской в Москве (1905–1907, архитектор А.Э.Эрихсон), Дом гвардейского экономического общества в Петербурге (1908–1909, архитекторы Э.Виррих и Н.В.Васильев), знаменитый, самый высокий тогда Дом дешевых квартир в Гнезниковском переулке в Москве (1912, архитектор Э.К.Нирнзее) — вот лишь некоторые на выбор взятые здания модерна, значительные по своим габаритам и подчас претендующие на роль опорных пунктов в традиционной застройке города.

Еще чаще мы сталкиваемся с произведениями в духе рационального модерна, играющими эту роль. Это упоминавшиеся выше работы Шехтеля середины и второй половины 1900-х годов. Дом Северного страхового общества на Ильинке в Москве (1910–1911), построенный М.М.Перетяковичем и Ф.И.Рербергом. Особенно следует отметить внушительное здание Делового двора (1913), замыкающего Варваринскую площадь в Москве. Автор этого грандиозного проекта И.С.Кузнецов построил целый квартал (с внутренними дворами и улицами), выдержав всю композицию в строгой ритмике вертикалей и горизонталей и лишь на центральной части главного фасада присовокупив к этим простым формам немногие элементы классицистического ордера.

Своей ярко выраженной градостроительной концепции модерн в России не дал. Его здания включались в готовые ансамбли, внося в них новую ноту, подчас нарушая прежнюю строгость, заполняли пробелы в рядовой застройке, лишь в редких случаях создавая самостоятельные ансамбли, доминируя в тех или иных местах, где происходило своеобразное "сгущение" зданий модерна.

Выше шла речь преимущественно о московском модерне, который наиболее последовательно выявил особенности нового стиля. Но весьма интересен был и петербургский вариант. Он обладал особыми качествами,

связанными с тем, что Петербург имел сложившееся лицо классицистического города. Если в московской ветви модерна новый стиль как бы приобщал к себе формы неорусского стиля, то в Петербурге модерн делал то же самое по отношению к классицизму. В большинстве случаев классицистические элементы выступали в подчиненном качестве.

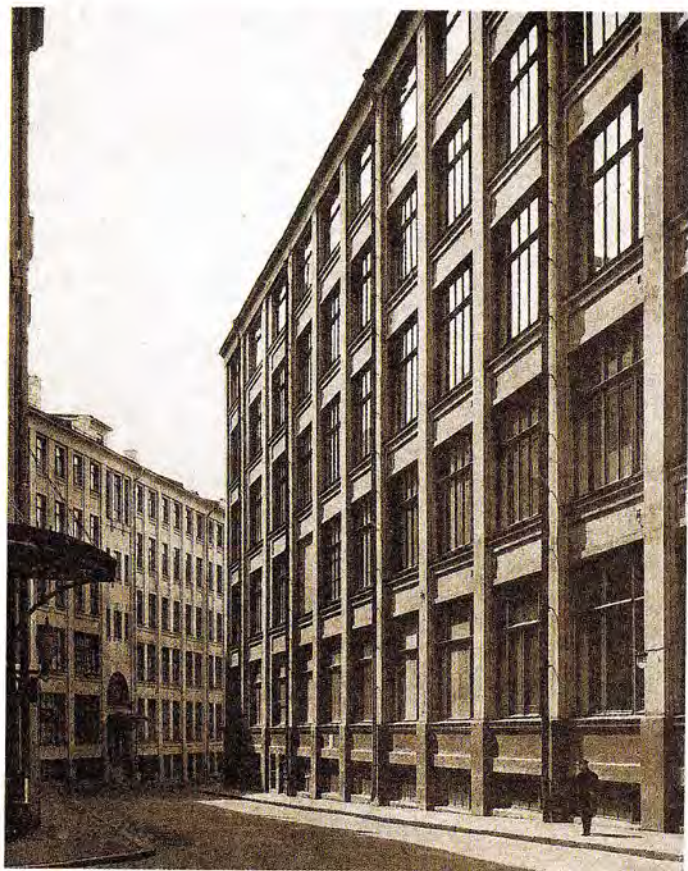
Если в Москве главная роль принадлежала Шехтелю, то в Петербурге — Федору Ивановичу Лидвалю (1870—1945), который утвердил своеобразный петербургский вариант “модерн-классицизма”. Лидваль возвел в Петербурге немало значительных построек; некоторые из них вошли в классицистические ансамбли, завершили оформление площадей и улиц.

Сравнивая произведения Лидваля, созданные в различных жанрах, можно прийти к выводу, что “масштабные” или официальные сооружения в большей мере, чем доходные дома, содержали в себе классицистические черты. Доходные дома часто укладываются в формы достаточно традиционного “чистого” модерна. Доходный дом И.Б. Лидваль на Каменноостровском проспекте (1899—1904) отличается традиционным разнообразием фактур, различной формой оконных проемов и наличников, живым равновесием вертикальных и горизонтальных членений. Доходный дом фирмы “Кодак” (1908), располагавшийся на углу Большой Конюшенной, весьма типичен по композиции для угловых домов — с башенкой на углу и живописной асимметрией фасадов. Доходный дом Циммермана на Каменноостровском (1906) обладает всеми признаками нового стиля — живописной композицией фасада, вздымающегося эркерами и “западающего” заглубленными в стене окнами.

Нечто иное наблюдаем мы в больших гостиничных или банковских зданиях Лидваля, например в Доме 2-го Общественного кредита на Садовой улице (1906—1910).

Рустованный камень и ампирная декорация, полукружие центрального окна, треугольник “бывшего” фронтона, общая строгая симметрия — все эти приметы отсылают нас к неоклассицистическому языку форм. Но не менее остро чувствуется и пластический принцип модерна — в вытянутых оконных проемах, в соотношении прямых и кривых линий, в восьмиугольных окнах, в использовании формы овала. Модерн и неоклассицизм как бы подлаживаются друг под друга.

В здании Азово-Донского банка (1907—1910-е годы) ампирное начало дает о себе знать с большей силой. В нем с еще большей строгостью соблюдена симметрия. К прежним атрибутам классицизма прибавляются портик, меандровый фриз, усиливается роль скульптуры. И вместе с тем видно, что ампирная система — во многом внешняя, тектоника — прежде всего изображенная: и колонны, и ампирное окно, и немного выступающие ри-



И.С.Кузнецов

Здание Делового двора
на Варваринской
площади в Москве. 1913

залиты скорее составляют ампирную декорацию, чем конструкцию. В перенасыщенности этой декорации есть момент гротеска, который характерен для модерна, использующего другой стиль с известным преувеличением.

Еще одним крупным сооружением Лидваля в центре города была гостиница "Астория" (1908). Здесь почти исчезают элементы модерна. Большой объем многоэтажного здания приближается к кубической определенности. Нижний ряд проемов создает арочный ритм по периметру всего здания — в лучших традициях ампирной архитектуры. Средняя часть строго размечена пилястрами и филенками. Довольно крутая крыша с чердачными проемами может напомнить верхнюю часть московского Манежа. Во всем облике здания торжествуют устойчивость, значительность.

Лидваль был не одинок в своем целеустремленном синтезе неоклассицизма и модерна. В Петербурге много и других достаточно красноречивых свидетельств той же тенденции. Интересное место следует здесь отвести торговому дому "Мертенс" на Невском архитектора М.С.Лялевича (1876–1944); это произведение, как многие другие, созданные в то же самое время, знаменует собой новые тенденции: неоклассицизм и ампир, часто служившие и продолжавшие служить образцом, заменяются на итальянский Ренессанс. Соответственно и изменяется название этой тенден-



Ф.И.Лидваль
Доходный дом И.Б.Лидваль
на Каменноостровском
проспекте в Петербурге
1899–1904



Ф.И.Лидваль

Доходный дом И.Б.Лидваль
Балкон

лой Дмитровке (1907–1908) и Городского народного университета им. Шанявского (1910–1913). Местный почерк Иванова-Шица проявляется в том, что он берет в качестве образца московский ампиный особняк и на его основе строит свой синтез классицизма и модерна. В его распоряжении — портики, лоджии, традиционные ризалиты, аттики, ампиные венки и многое другое. В Московском купеческом клубе средняя часть фасада заполняется лоджией с ионическими колоннами. Но архитектор не соблюдает строгих правил ордерной системы: аттик, возвышающийся над антаблементом, не поднимается даже до высоты боковых частей композиции. Пилоны, между которыми зажаты колонны лоджии, превращаются в типичные для модерна башни. Интерьеры Купеческого клуба, хотя и наделены довольно богатой декорацией, кажутся строгими: в них господствуют прямые линии, простые формы, напоминая о школе Глазго или Венской мастерской позднего периода.

В ситуации стилевых смешений, царившей на протяжении 1900–1910-х годов, возникли самые разнообразные ответвления от стиля модерна. В Петербурге появилась группа зданий, имеющих некоторые общие черты — Дом 3-го Бассейного товарищества для устройства постоянных квартир на Бассейной улице (1913–1916, архитекторы Э.Ф.Виррих, А.И.Зазерский). Новый пассаж на Литейном (1912–1913, архитектор Н.В.Васильев), доходный дом на Фонтанке (1912, архитектор А.Ф.Бубырь). В этих зданиях исчезает сложная декоративность, объемы становятся более осязаемыми. Начинает особенно цениться грубая обработка

ции — уже не неоклассицизм, а неоклассика. Лялевич смело ввел ренессансный мотив высокой трехпролетной арочной лоджии, а пролеты застеклил, нарушив эту сплошную стеклянную плоскость лишь тонкими полосами стены, разделяющими этажи, и одной широкой внизу. Кстати, мотив лоджии — открытой или застекленной — использовался и в некоторых других произведениях петербургской архитектуры. Перенесение какого-либо архитектурно-конструктивного или декоративного мотива из одной стилиевой среды в другую становилось достаточно распространенным явлением.

Очень многие московские и петербургские дома, сохраняя все признаки конструкции и композиции доходного дома — эркеры, большие окна, составляющие внешнее соответствие лестничным пролетам, часто украшенным внутри витражами, получают наверху ампиное завершение — аттик с полукруглым окном, ампирную декорацию на гладкой поверхности стены.

Но в Москве есть более типичные проявления “ампир-модерна” — в творчестве архитектора И.А.Иванова-Шица (1865–1937), автора Купеческого клуба на Ма-

материала (она, правда, ценилась и Лидвалем). Композиция приобретает элементы экспрессии, подчеркивается момент атектоничности. Обычно эти тенденции связывают с так называемым северным модерном. Вместе с тем в некоторых из этих зданий неожиданно появляются и те черты, которые роднят эту архитектуру с рациональным вариантом стиля модерн. Так или иначе новый стиль оставался в этих случаях неким связующим центром, от которого в различные стороны отходили те или иные "варианты-направления".

Но были и такие мастера, которые стремились утвердить некоторые стилевые направления — например, неоклассицизм или неокласси-



Ф.И.Лидваль
Здание Азово-Донского
банка в Петербурге
1907–1910-е

ку — как не только совершенно самостоятельные, но и противостоящие модерну. В этом отношении показательна творческая судьба Ивана Александровича Фомина (1872–1936). В начале своего пути он не только не противопоставлял себя модерну, но, напротив, принял активное участие в процессе его утверждения. Он, например, разрабатывал проекты мебели и внутренней отделки выставки 1902 года "Архитектура и художественная промышленность нового стиля". Рядом с произведениями Макинтоша или Галле, которые были представлены на выставке и которые уже и в России осознавались как классики модерна, мебель и оформление Фомина были вполне уместны — из общего стиля они никак не выбивались.

Но буквально через два года Фомин становится ярким поборником неоклассицизма. Современная архитектура его не удовлетворяет. Он пи-

**В.А.Липский,
К.Н.Рошефор**
Торговый дом "Эдвардс
и Схефальс"
на набережной Мойки
в Петербурге. 1907



* Фомин И. А. Московский классицизм // Мир искусства. 1904. № 7. Отд. 1-й С. 187.

шет: "Уже многоэтажные дома в каком-то странном стиле, творения измелъчавшей породы людей и их бездарных художников сменяют удивительные постройки Екатерины II и Александра I. Поэзия прошлого. Отзвук вдохновенных минут старых мастеров. Не всякому дано почувствовать тоску по уходящей красоте"*.

Поворот Фомина совпал с той пропагандой классической архитектуры, красоты Петербурга, которую развернули в то время А.Н.Бенуа, Г.К.Лукомский, В.Я.Курбатов и многие другие деятели культуры, группировавшиеся тогда вокруг "Мира искусства". Эти критики нашли замечательные слова для характеристики архитектуры XVIII — начала XIX века, перед лицом классической значимости которой современное зодчество представлялось им глубоким упадком, разрушением традиций. Призыв к возврату к классике начался с архитектуры. Но вскоре он затронул и скульптуру, и живопись, и графику, и музыку, и прикладное искусство. Он был связан с тенденциями нового рационализма, с известной утомленностью культуры, неопределенностью и недосказанностью, смятенностью чувств, боязнью господства хаоса. Скорее на этих основах зиждился неоклассицизм, а не на каких-то имперских амбициях и попытках возвеличить государственность, как считают некоторые исследователи.

Фомин был в первых рядах этого движения. К началу 1910-х годов, когда неоклассицизм во всех сферах культуры сформировался и окреп, им были созданы два образцовых памятника стиля — два петербургских особняка: дом Половцева (1911—1913) и дом Абаменек-Лазарева (1912—1915). Первый построен как частный дворянский особняк в духе скорее московского классицизма конца XVIII — начала XIX века, хотя в плане своем и напоминает знаменитый Таврический дворец Старова. Центр фасадной композиции выделен колонным портиком особой "московской" конструкции, два флигеля выдвинуты вперед, образуя вместе с главным фасадом курдонер. Расположение на главной оси композиции овального зала под куполом, галереи и зимнего сада отсылают нас к опыту дворцовых построек Петербурга. Между тем Фомин далеко не механически переносит

* Е.И.Кириченко полагает, что эта переизбыточность в использовании различных традиционных архитектурных форм является свидетельством неуверенности автора и дает известную аналогию архитектурным памятникам эклектики. См.: Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978. С. 363—364.

сит все композиционные приемы из глубины XVIII и XIX веков в современность. Не говоря о том, что в организации интерьеров присутствуют элементы модерна, Фомин и во внешнем оформлении дома-дворца прибегает к приемам стилизации. Он увеличивает количество колонн на фасаде, нигде не прерывая их ряды, сгущает их "лес" в центральной части. Это педалирование мы воспринимаем как элемент гротеска*, как знак того, что перед нами произведение мастера нового времени, который укрупняет детали, усиливает воздействие тех или иных приемов, воспринимая старый стиль как материал для новой выразительности. Фомину вообще это свойственно. Подобная черта дает о себе знать и в композиции дома



И.А.Фомин

Особняк А.А.Половцева
на Каменном острове
в Петербурге. 1911-1913

Абамелек-Лазарева, и в других работах мастера. В своих рисунках, изображающих старые или новые памятники классицистической Москвы, он охотно, хотя и еле заметно, "искажает" детали: увеличивает энтазис колонн, превращая их в своеобразные "бочки", уплощает гладь поверхности и очищает ее, усиливает контрасты форм.

Фомин стал выразителем еще одной очень серьезной тенденции развития русского зодчества начала XX столетия. Речь идет о его широких градостроительных замыслах, которые, как и сам архитектурный стиль Фомина, были ориентированы на традиции классицизма. В основном в пределах этих традиций развернулись градостроительные искания того времени. Эти искания были довольно активными. Многие зодчие вынашивали тогда идею города-сада, строили рабочие поселки, проектировали курортные города, участвовали в конкурсах на застройку еще свободных районов столицы. Чаще всего эти проекты оставались лишь на бумаге, так как не было средств для их осуществления. Интересен был проект Прозоровского городка под Москвой (1912), составленный на основе строгой трехлучевой системы В.Н.Семеновым и А.И.Тамановым (Таманяном). Грандиозным, хотя и утопическим, был проект преобразования Петербурга, созданный в 1909—1912 годах Ф.Е.Енакиевым, Л.Н.Бенуа и М.М.Перетятковичем. Он был как бы нацелен на россиევскую концепцию города.

На этом фоне деятельность Фомина была и закономерной и значительной. В начале 1910-х годов он создал целый ряд проектов, заставляющих вспомнить не только великолепные ансамбли России, но и архитектуру Древнего Рима. Среди этих замыслов центральное место занял “Новый Петербург” — проект постройки и перепланировки части острова Голодай (1911–1912), выполненный Фоминым и начатый осуществляться при участии Лидваля. Здесь вновь была применена классическая трехлучевая система. Три улицы берут свое начало с полукруглой площади, по периметру которой располагаются идентичные здания, из которых построено было лишь одно. Слегка скругленный фасад, имеющий по бокам небольшие вы-

ступы, заполнен пилястрами сложной формы и большой величины; на боковых выступах эти пилястры сдвоены, а в промежутках между парами располагаются трехчастные окна. Смешивая различные компоненты — ренессансные итальянские и классицистические, преувеличивая детали, Фомин достигает, скорее, впечатления нарядности, чем значительности. Его архитектурные проекты в графическом исполнении — например, офорт “Новый Петербург”, изображающий огромную арку, открывающую перспективу улицы, — представляются более эффектными и выразительными.

Пятиэтажный жилой дом, в композиции которого отведено решающее место классицистическим элементам, далеко не редкий случай в архитектурной практике тех лет. Несколько иной вариант сравнительно с Фоминым предлагает А.И.Таманов (1878–1936), построивший дом князя Щербатова на Новинском бульваре в Москве (1912–1913). Это был доходный дом, в котором, однако, на верхних этажах жил сам владелец. Он построен как бы по классицистическим образцам (но с новейшими дополнениями) — с курдонером, трехэтажными флигелями, над которыми возвышается пятиэтажная основная часть; верхний этаж



В.А.Щуко

Доходный дом К.В.Маркова на Каменноостровском проспекте в Петербурге 1910–1911

имеет и колоннаду и боковые портики. Увеличив высоту здания и перенеся главный акцент на его верхнюю часть, Таманов, естественно, нарушил тот тектонический баланс, который был присущ классицистическим постройкам, и значительно осовременил образ жилого дома, тем более что этому способствовало “двойное назначение” здания.

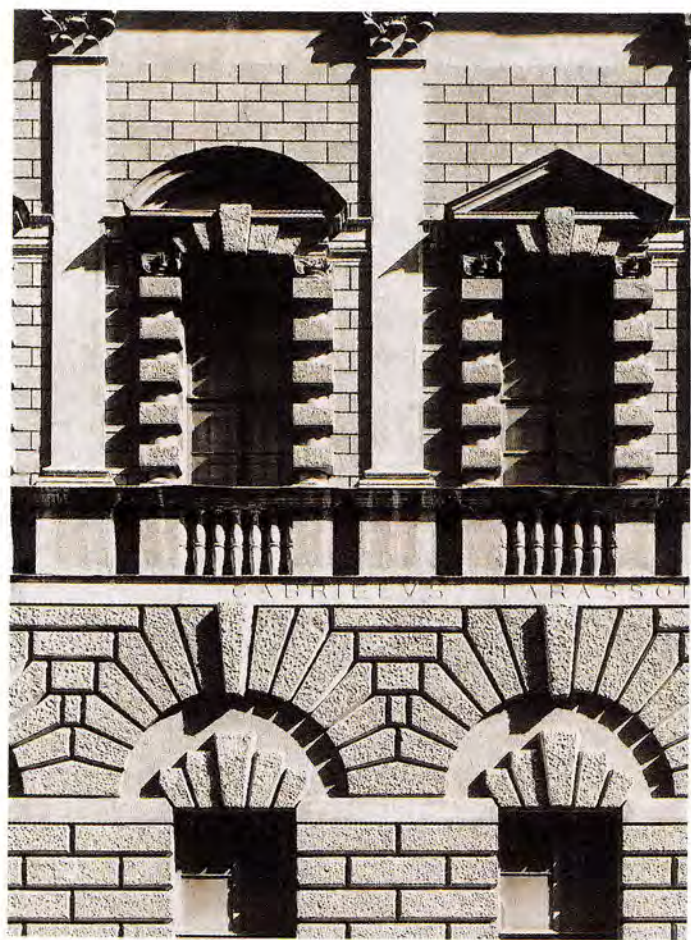
Свои варианты многоэтажного доходного дома предложил Владимир Алексеевич Щуко (1878–1939) в двух зданиях на Каменноостровском проспекте в Петербурге (1911–1912). В них в еще большей мере элементы ренессансной и классицистической архитектуры приобретают декоративный характер, что стало своеобразным стандартом для сооружений такого типа. Щуко способствовал утверждению этого стандарта*. Но наибольшее впечат-

* См. об этом: Борисова Е. А., Венедиктов А.И., Каздан Т.П. Архитектура и архитектурная жизнь // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. Кн. четвертая. М., 1980. С. 346.

ление этот архитектор произвел своими павильонами на международных выставках в Риме и Турине. Чаще всего российские павильоны на международных выставках были выдержаны в традиционном древнерусском стиле, Щуко же изменил этому обычаю. Выставочный павильон в Риме (как и в Турине) он построил "на европейский лад" — поставил в центр постройки полукруглую ротонду, напомнив об опытах Камерона и Кваренги, расположил разные части павильона на различных уровнях и связал их лестницами, включил в композицию ампирные элементы, а в некоторых местах оставил голые, ничем не обработанные стены, как это делалось иногда в архитектуре 30–40-х годов прошлого века в самом позднем ампире. Архитектор как бы "прошелся"

по многим этапам классицистического зодчества, но сумел собрать все воедино приемами стилизации, упрощением или, напротив, педалированием тех или иных деталей. Так или иначе эти приемы выдают в постройках Щуко свое время.

Едва ли не самым последовательным проповедником и проводником неоклассики был Иван Владиславович Жолтовский (1867–1959) — тонкий знаток и исследователь античной и итальянской ренессансной архитектуры, а в советское время — создатель архитектурной школы, практик и теоретик. Раньше других, еще в середине 1900-х годов, он обратился к классицистическому наследию, создав дом Скакового общества в Москве на Беговой улице. Одним из шедевров Жолтовского стал дом Тарасова в Москве на Спиридоновке (1908–1912), дающий как бы новую версию итальянского палаццо (что, не было новостью для русской архитектуры: в 1910–1912 годах возник банк Вавельберга в Петербурге, построенный М.М.Перетятковичем). Но Жолтовский проявил особую "стильность" и изысканность в истолковании оригиналов. Он выбрал в качестве образца палаццо Тьене великого Палладио, на наследие которого ориентировался, однако изменил палладиевские пропорции, руководствуясь другим образцом — палаццо Дожей в



И.В.Жолтовский

Особняк Г.А.Тарасова
на Спиридоновке в Москве
1908–1912

Венеции. Ренессансную идею он преломил сквозь опыт раннего барокко и позднего средневековья*, что довольно показательно для мастера русской неоклассики, который не просто копирует, но и преображает, сталкивая разнородные явления и ставя перед собой задачу "игры со стилями".

Подводя итоги краткому разговору о неоклассицизме и его взаимоотношениях с модерном, можно констатировать следующее. Неоклассицистическое направление в русской архитектуре, возникшее уже тогда, когда модерн не только вполне оформился, но уже миновал высшие точки на своем пути, сразу развернуло свою программу в нескольких вариантах. В одних случаях неоклассицизм подчинялся модерну, как бы вливаясь в новый стиль, но сохраняя при этом какие-то важные свои качества, прида-

* См. об этом: Ревзин Г.И. Ренессансные мотивы в архитектуре неоклассицизма начала XX века // Иконография архитектуры. Сборник научных трудов / Под ред. А.Л.Баталова. М., 1990. С. 191 и сл.

вавшие модерну своеобразное лицо. В других — он был поглощен модерном, взявшим от неоклассицизма лишь детали декорации. В наиболее чистом своем варианте неоклассицизм стремился противостоять модерну, правда, при этом принимая от него некоторые важные принципы. Ближайшей перспективы прогрессивного развития он, пожалуй, не имел — в отличие от модерна, который рациональной стадией своей эволюции подготовил последующий этап истории архитектуры.

Несколько иначе сложилось отношение с модерном у того направления, которое было ориентировано на традиции древнерусского зодчества. Модерн нередко пользовался не только плодами развития, но и формами неорусского стиля. Можно сказать, что это был бесконфликтный вариант соединения двух компонентов, при этом компонент модерна оказался определяющим.

Нечто подобное мы можем констатировать и в другом случае: известном доме Перцова в Москве, построенном С.В.Малютиным и Н.К.Жуковым в 1905–1907 годах. Малютин — живописец по изначальной своей профессии — много сил отдавал прикладному искусству и архитектуре, особенно в годы работы у княгини Тенишевой в Талашкине. Руководя там столярной мастерской, он выработал свой особый стиль, предаваясь фантазии, громоздя друг на друга разнообразные формы и детали украшений, нарушая тектонику и целесообразность. Мебель, созданная по его проектам, вызывала у критиков двойственное чувство — они порицали Малютина за разрушение логики, но восхищались его фантазией. В работе над проектом дома Перцова художник умерил эту фантазию, как бы восстановил равновесие, но тем не менее общая причудливость постройки сохранилась: острые фронтоны, шатровые завершения невысоких башен, встроенных в основание здания, островерхие наличники окон, мозаичные панно, украшающие стены... Между тем образное мышление Малютина весьма отлично от традиционного. Создавая



С.В.Малютин
Дом П.Н.Перцова
в Лесном проезде
в Москве. 1905-1907



А.В.Щусев
Марфо-Мариинская
обитель на Большой
Ордынке в Москве.
Северный портал
1908–1912

ансамбль форм, он их не разъединяет, а собирает в единое "тело", которое "ведет себя" так, как это свойственно зданиям стиля модерн, — где-то оно выступает или западает, подвергается сложной декоративной обработке, наделяется причудливой ритмикой всех конструктивных и декоративных элементов, располагавшихся на плоскости, и так далее. Здесь вновь доминирует модерн, хотя внешние проявления стиля не похожи на те, которые характерны, например, для Ярославского вокзала Шехтеля.

Между тем продолжалась и та линия, которая вела к модерну через неорусский стиль, была начата Абрамцевской церковью и, несмотря на близость новому стилю, имела тенденцию сохранить некоторую самостоятельность. Ярким представителем этой линии был Алексей Викторович Щусев (1873–1949). С середины 1900-х годов он строил церкви, взяв за образец новгородско-псковские памятники XII–XVI веков. Восстанавливая разрушенный еще в XIII веке храм в Овруче, он проявил знания и такт и добился достоверности в

воссоздании древнего памятника. К лучшим произведениям Щусева этого времени относится церковь Марфо-Мариинской обители в Москве (1908–1912). Щусев не стал выбирать какой-то определенный образец, а построил церковь, достаточно свободно сообразуясь с общими принципами домонгольского зодчества.

В начале 1910-х годов Щусев получил заказ на проект Казанского вокзала в Москве, строительство которого длилось с 1913 по 1926 год. Архитектор отказался от своих прежних пристрастий и обратился к традиции XVII столетия, что было вполне естественно, так как огромное здание, вытянутое вдоль длинной стороны большой площади, вряд ли могло быть построено на основании пластических принципов домонгольской архитектуры. Архитектор составил всю композицию из отдельных объемов, которые, казалось бы, могли располагаться самостоятельно, но будто "прилепились" друг к другу. В причудливой живописной расстановке они производят театрализованное впечатление. Здание имеет свой "опознавательный знак" — почти буквальную копию башни Сюмбеки в Казани.

Как и щусевские церкви 1900–1910-х годов, Казанский вокзал несет в себе отголоски модерна — и в живописности композиции с ее решительной асимметрией, и в соотношении декора с гладью стены.

Большой популярностью в 1910-е годы пользовался В.А.Покровский, работавший в "русском" стиле. Он явно уступал Щусеву, ибо в его произведениях — в зданиях банка в Нижнем Новгороде (1910–1912) или Судной казны в Настасьинском переулке в Москве (1913–1916) — чувствуется неорганичность, присутствие эклектизма.

Как и неоклассицизм, неорусский стиль — особенно в тех случаях, когда он стремился очиститься от принципов модерна, — не имел существенной перспективы. Архитектура к концу 1910-х годов находилась как бы в ожидании новых открытий. Их предвестниками могли служить работы архитекторов в духе рационального модерна — Шехтеля, Кузнецова, Васильева и некоторых других. Параллельно шло развитие авангардной живописи, которая, как выяснится из ситуации 1920-х годов, служила своеобразной лабораторией для рождения новых архитектурных форм.

За те неполных 30 лет, которыми ограничен рассматриваемый нами период, русское искусство прошло большой путь, проделало такое расстояние, какого хватило бы в иной ситуации на целое столетие. За это время сменилось несколько поколений художников, причем временной промежуток между ними сократился до минимума. Разные направления и стили "наслоились" друг на друга. Рядом друг с другом работали мастера, творчество которых принадлежало разным этапам историко-художественного развития. И тем не менее мы можем в обобщенной форме говорить о двух этапах — о рубеже столетий (до середины 1900-х годов) и о предреволюционном десятилетии. Пусть творчество того или иного художника нарушает незыблемость этих границ, заходит "на чужую территорию", оно все равно тяготеет к тому времени, которое является для него своеобразным "звездным часом".

Различие между обозначенными этапами велико. Хотя при этом есть и общие черты, которые определяются не только национальной общностью всей русской культуры, но и временным соседством. Во введении к этой книге шла речь об идее автономии искусства, выдвинутой мастерами "Мира искусства" и, казалось бы, вошедшей в прямое противоречие с традициями реализма второй половины XIX века. Как показала творческая практика мирискусников, их широкая культурно-просветительская деятельность, идея автономии искусства на самом деле укрепляла жизнестроительные, миропреобразующие тенденции в русской культуре, ибо вселяла веру в неисчерпаемые возможности художественного творчества. Таким образом, основополагающие традиции предшествующего периода истории русской художественной культуры не были прерваны.

Нечто подобное случилось и со вторым этапом. Он завершился явлением, далеко отстоящим от искусства рубежа столетий, — авангардом, путь к которому был хотя и коротким, но очень напряженным. Может показаться, что авангард коренным образом изменил "чистому искусству", что он был взращен революциями и теми процессами, которые их подготовили. Разумеется, какая-то связь между революционными настроениями, царившими в разных слоях общества, и авангардом, ниспровергавшим предшественников, была. Но позитивная программа большинства авангардистов была нацелена не на социальное переустройство. Она была обращена к тайнам природы, мира, была связана с наукой, с философией — в онтологической и гносеологической ее проблематике. Проникновение в глубины мира, которое полагалось как цель творчества, сближало авангардистов с русскими символистами, хотя отношения между теми и другими были весьма настороженными. Так что начало и конец того пути, который проделало искусство за короткий рассмотренный выше период, все же имели связующие нити.

Наверное, то же, хотя и с оговорками, можно сказать о дальнейшей жизни традиций русской художественной культуры. Путь их освоения был чрезвычайно затруднен. В 20-е годы авангард приблизительно до середины десятилетия успешно шел вперед и набирал темпы. Правда, он во многих случаях приобретал утопический оттенок и утрачивал свое прежнее философское содержание. Это развитие авангарда было резко прервано партийными и правительственными постановлениями и вмешательством государственных органов и тех художников, которые придерживались противоположных позиций. Вскоре авангард сошел на нет или ушел в подполье и стал возрождаться в том же подполье лишь в конце 50-х годов. К моменту недавней официальной реабилитации русский авангард начала века, давно уже признанный во всем мире, предстал как классика.

Что касается судьбы наследия предавангардных художников в советское время, то многое из того, что было добыто ими в 1910-е годы, тоже было отторгнуто официальными художественными кругами, хотя традиции живописной и пластической культуры мастеров "Голубой розы" и "Бубнового валета" и в 30–50-е годы давали о себе знать в творчестве некоторых мастеров. Но по-настоящему эти традиции были воскрешены в конце 50-х годов.

Особенно неблагоприятно сложилась ситуация в архитектуре: резкие колебания от одной традиции к другой, продиктованные волевыми решениями руководителей государства, исказили ее развитие. В 20-е годы получили продолжение те традиции, которые были заложены в рациональном варианте модерна; неоклассицизм и неорусский стиль были отвергнуты. В 30-е годы классицистические опыты были возрождены, но настолько искажены, что архитектура стала едва ли не самым красноречивым воплощением помпезности и парадности. В середине 50-х годов вновь последовала резкая перемена. Но новая волна, отменявшая классицизм и как бы возрождавшая конструктивизм 20-х годов и поспешавшая за Западом, не вывела архитектуру из состояния упадка. Традиции русского зодчества рубежа столетий почти не имели благоприятных последствий в советской архитектуре, которая в последнее время опирается на зарубежный опыт в поисках новых решений.

Кроме того способа "измерения" ценности художественного наследия, который мы использовали выше (оценка жизненности традиций), есть и другой — чисто аксиологический. Очень многое из того, что создали мастера русского искусства на протяжении четверти века, предшествовавшего революции 1917 года, выдерживает самые высокие качественные требования. В данном случае качество, трактуется не только как проявление совершенного мастерства-ремесла, что само по себе очень важно, но и как категория содержательная. Можно сказать, что это было искусство высокого "духовного наполнения", что связывает его с общими традициями русской художественной культуры.