Эфрос А. М. **Профили: Очерки о русских художниках** / Предисл. С. М. Даниэля. [Переиздание 1930‑го года.] СПб.: Азбука-классика. 2007. 316 с. («Художник и знаток»).

*С. М. Даниэль*. «Профили» Абрама Эфроса 7 [Читать](#_Toc369089856)

**Абрам Эфрос. Профили**

Серов 21 [Читать](#_Toc369089858)

Суриков 43 [Читать](#_Toc369089859)

Остроухов 64 [Читать](#_Toc369089860)

Бенуа 82 [Читать](#_Toc369089861)

Юон 89 [Читать](#_Toc369089862)

Кузнецов 96 [Читать](#_Toc369089863)

Сапунов 141 [Читать](#_Toc369089864)

Фаворский 155 [Читать](#_Toc369089865)

Шагал 178 [Читать](#_Toc369089866)

Чехонин 209 [Читать](#_Toc369089867)

Розанова 226 [Читать](#_Toc369089868)

Нарбут 236 [Читать](#_Toc369089869)

Альтман 243 [Читать](#_Toc369089870)

Штеренберг 284 [Читать](#_Toc369089871)

**Список иллюстраций** 304 [Читать](#_Toc369089872)

**Указатель имен** 309 [Читать](#_Toc369089875)

# **{****7}** «Профили» Абрама Эфроса

«Эфрос? Длиннющие ноги. Не то чтобы очень шумный, но и не тихоня. Непоседа. Носится вверх-вниз, взад-вперед. Сверкает очками, топорщит бороду.

Кажется, он сразу везде»[[1]](#endnote-2).

Насмешливая манера, в которой Марк Шагал набросал портрет своего вездесущего друга, не скрывает любви к оригиналу. Ответным признанием могли бы служить изумительные слова, строки, страницы Эфроса о Шагале. Вот наудачу: «Кисть искусная и отменно-тонкая; то словно бы ласково лижущая, то царапающая; то купающаяся в ровной зыби мазков, то рассыпающая по цветной глади чудесные “шагаловские” точечки, крапинки и узорчики, веселые, звонкие, алые, зеленые, желтые, прыгающие и змеящиеся, как россыпи букетиков и китайцев на веселых обоях полузабытой нами детской; поверхность — изощренно-разработанная, здесь шероховатая, там выглаженная, порой проступающая лысинами фона, порой набухающая слоистыми пригорками краски; ровное-ровное нарастание и убывание силы тона, отчетливое и отточенное, напоминающее рост звуковой гаммы под пальцами безукоризненного пианиста; и особый, мягкий налет бархатистости или даже нежной пушистости персика, лежащей на всем и вызывающей у зрителя желание потрогать — погладить картину, чтобы ощутить на концах пальцев ее зернистость, — вот палитра Шагала…»[[2]](#endnote-3)

{8} И чем дальше, тем труднее прервать это наслаждение текстом.

Если уподобление искусствоведа переводчику не лишено известных оснований, то по отношению к Эфросу оно справедливо вдвойне.

Окончив в 1907 году гимназические классы Лазаревского института восточных языков (с золотой медалью), он поступил на юридический факультет Московского университета, но вскоре охладел к избранной специальности и уже на втором курсе параллельно слушал лекции историко-филологического цикла. В мемуарах Андрея Белого сохранился образ Эфроса-студента, «темпераментного юноши», проявлявшего заметную активность в университетском Обществе искусства и литературы. Еще до окончания университета Эфрос выступил в печати с переводом библейской «Песни песней» (1909). В дальнейшем его переводческая деятельность (не говоря о рецензиях и редакторской работе) охватила целую библиотеку европейской литературы, включая разные ее жанры. Это сочинения Данте, Петрарки, Бруно, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Вазари, Гёте, Гюго, Бодлера, Верлена, Валери, Рильке, Кокто…

Вместе с тем он овладел искусством перевода в расширенном семиотическом смысле: я имею в виду перевод, который так или иначе осуществляет художественная критика. В этом качестве Эфрос заявил о себе сразу же по окончании университета (1911), став постоянным обозревателем художественной жизни в газете «Русские ведомости» (под псевдонимом Россций). С тех пор горизонт его интересов непрерывно расширялся: он писал о живописи, графике, скульптуре, архитектуре, театре, обсуждал проблемы крупнейших отечественных {9} музеев, организации выставок, охраны памятников искусства и старины, городского благоустройства — всего не перечислить.

Свободно владея языками разных искусств, он выработал неповторимый стиль критического письма, чему, безусловно, способствовала природная литературная одаренность.

Взаимодействие изображения и слова — проблема, особенно занимавшая Эфроса. Отсюда его интерес к таким феноменам, как стихи Микеланджело, автопортреты Пушкина, письма Ван Гога. Там, где искусствовед и филолог, разъединенные научной специализацией, находили лишь сопроводительный материал для исследования «основной линии» творчества, Эфрос видел живое единство.

«В микеланджеловском слове есть дикая свежесть… Микеланджело ворочает словом, как глыбой; стачивает одно, наращивает другое, пригоняет стих-камень к другому такому же плотным швом к шву. Он воздвигает из слов-плит строфу, терцину, сонет, которые держатся силой тяжести, стойким взаимодействием тяжестей-смыслов и тяжестей-звуков»[[3]](#endnote-4).

Риторика? Да, и пафос ее понятен: пером стихотворца водила та же рука, что привыкла орудовать молотком и резцом. Переводя Микеланджело-поэта, Эфрос ощущает вес и плотность стиха как зримо-осязаемый объем.

А графика Пушкина? «Пушкинский рисунок — дитя пауз и раздумий поэтического труда. Перо, искавшее стих, слаживавшее строфу или фразу, тут же рядом вычерчивало профиль или играло завитком. Слова переливались в зарисовки, зарисовки — в слова. Здесь нет двух раздельных существований, одного — литературного, {10} другого — изобразительного… У Пушкина это неразъединимо»[[4]](#endnote-5).

Надо сказать, что устойчивый интерес к явлениям подобного рода обусловлен не только междисциплинарной позицией Эфроса-исследователя, но, пожалуй, в большей мере опытом критика, принимавшего непосредственное участие в художественной жизни, знавшего своих героев в лицо и говорившего с ними. Язык его работ, посвященных искусству отдаленного прошлого, играет теми же красками живой изустной речи, какими насыщены его статьи о художниках-современниках.

Эфрос не раз язвил по адресу «присяжных историков искусства», его темперамент восставал против «астрономического спокойствия», с которым они наблюдают эволюцию художественных форм, их отношение к современному искусству он пародировал фигурой Гулливера, пропускающего между ногами процессию лилипутов, а «отвратительной фармацевтической латыни искусствоведения» он противопоставлял живое искусство критики.

В предисловии к «Профилям», по справедливости знаменитой книге художественно-критических очерков, Эфрос так определил свое понимание жанра: «Критика есть искусство зрителя. Это художественная эмоция, обусловленная художественным знанием. Она объективна изучением материала и субъективна его восприятием; первое — есть ее начало, второе — ее финал. Я делал то же. Я лишь вносил в свое искусство оттенки, свойственные моему критическому жанру, — жанру портретиста»[[5]](#endnote-6). При кажущейся ясности логика Эфроса противоречит привычному ходу мысли. Ведь если в основу положено знание, добытое изучением {11} материала, то не следует ли из этого, что восприятие оказывается объективно предопределенным, направленным в соответствующее русло? Или же Эфрос имел в виду, что знание не столько ограничивает, сколько освобождает, ведет не к объективности «общих мест», но к овладевшей предметом, свободно выражающей себя субъективности? Дальше — яснее. «Я пользовался той свободой, — пишет Эфрос, — какой обладает современный художник в отношении своих моделей. Натурализм — течение отжившее, и вместе с ним ушло в историю и требование старой эстетики, чтобы изображение было копией изображаемого»[[6]](#endnote-7). А что же в результате? Двойной портрет: столько же модель, сколько и сам художник, его автопортрет.

Галерея «Профилей» открывается портретом Серова. Исполненный с подлинным литературным блеском, этот очерк заключает в себе чрезвычайно спорную концепцию серовского творчества. Но как Эфрос умеет убеждать! Первым делом он подводит читателя к картине (заранее избранной), и тот, входя в роль зрителя, сквозь искусно сплетенную ткань текста видит именно то, что нужно автору воображаемой экспозиции. Речь идет о знаменитом серовском портрете Генриетты Гиршман: «В сердечном веселии мы, зрители, путешествуем по нарядному портрету, скользим от банта к банту, от драгоценности к драгоценности, от флакона к флакону, сбегаем по зеркалу, в котором отражается прекрасная дама, и…» Стоит обратить внимание на суггестивный эффект повторения одних и тех же слов; все эти банты, украшения, флаконы, мелочи будуара лукаво умиротворяют взор, чтобы в следующий момент зритель был поражен неожиданным контрастом. «И вдруг: в углу, внизу, едва заметное сквозь муть {12} стекла, нам навстречу встает чье-то напряженное, рассеченное на лбу мучительной складкой мужское лицо. Узнаем: Серов! Но какой неожиданный, необычайный автопортрет — Серов за работой, Серов, придавленный своим искусством, Серов изнемогший»[[7]](#endnote-8).

Абзац завершен, эффект достигнут. Читатель, еще не опомнившись от «вдруг», находится во власти автора, речь которого совершает скачок к обобщению: здесь, как и всегда у Серова, нет случайностей, это «насквозь сознательное искусство», «царство мозга». Мучительная складка на лбу оказывается роковой чертой, знаком скрытой драмы серовского творчества. Это не только след борьбы с непокорным материалом, но тяжесть глубоко личного свойства, душевная тоска, от которой не могут избавить ни ум, ни талант, ни мастерство. О том же говорят и письма Серова.

Исключения? Разве что юные годы, когда он хотел «только отрадного», когда и возрастом-то он недалеко ушел от прелестнейшей из своих моделей — Веруши Мамонтовой, «Девочки с персиками». Конечно, Эфрос сознает необходимость оговорок, но диагноз остается в силе: огромное дарование, побежденное изнуряющей рефлексией.

Но почему так трудно избавиться от ощущения, что Эфрос, говоря о Серове, обращается к кому-то другому? Безусловно, его не устраивал сложившийся образ «хрестоматийного» Серова; вот и повод, чтобы критика перешла в полемику, как бы заслонив портрет главного героя «профилями» спорящих о нем сторон. (Кстати сказать, эту черту Эфроса особо отметил Михаил Алпатов: «Даже когда он прямо не называл собеседника, между строк у него всегда проглядывало, что он кому-то возражает, кого-то опровергает»[[8]](#endnote-9).)

{13} Так в свободном течении речи угадывается полемический умысел.

Вернемся к началу статьи, к портрету Гиршман. Что, в сущности, делает Эфрос? Будто бы случайно, обходным маневром он отыскивает почти спрятанный за рамой, как за кулисами, автопортрет художника, ставит автора в центре сцены (Серов наверняка уперся бы и не пошел), наводит сильный поток света (в котором нахмуренное лицо занятого работой мастера предстает трагической маской) и буквально вынуждает его играть по новому сценарию.

Нет, это не пародия на Эфроса, а лишь попытка оценить ситуацию, так сказать, изнутри картины, с точки зрения самого художника. Зачем нужен столь сильный, риторически драматизированный акцент на том, кто предпочитает скрывать свое присутствие? Зачем подвергать Серова «рентгенизации», как выразился Эфрос? Зачем, наконец, до неразличимости смешивать жизнь и творчество?

Ведь если верно, что Серов, с его беспощадной требовательностью к себе, испытывал настоящие муки творчества, то столь же верно, что публике достались не пот и боль, а плоды этих скрытых усилий — изысканная точность, артистизм, красота.

Впрочем, пристрастному взгляду Эфроса нельзя отказать в ценности особенного свойства — в энергии, с которой он мобилизует эстетическое чувство, согласное или несогласное. И вот что удивительно: искусство выигрывает в любом случае, подлинные его достоинства обнаруживаются тем яснее, чем более напряжены отношения сторон. В этом и состоит смысл живого искусства критики. Здесь нет места аксиологическому нейтралитету.

{14} Свой энергичный стиль письма Эфрос гибко варьировал в зависимости от того, о ком или о чем шла речь. Конечно, жанр «Профилей» лишь условно определяется «портретной» доминантой; черты индивидуального облика значимы постольку, поскольку выражают творческую сущность личности, какой ее мыслит автор. Эфрос признавался, что это и рассказ о себе самом.

Метафорическая насыщенность текста «Профилей» оставляет в памяти глубокие следы. Эфрос слышит, как «трещат, стонут и скрипят» холсты Сурикова; мир Юона представляется «чуть-чуть нарочитым и игрушечным»; ранние вещи Кузнецова «действуют на зрителя, как шум раковины, поднесенной к уху»; нарядные предметы Сапунова «точно покрыты какой-то пылью времени, патиной тления»; Чехонин «гудит в свои ампирные формы, как в боевые трубы»; у книжника Нарбута «кровь смешана с типографской краской»; декоративный кубизм Альтмана — «скорлупа объемов», «почти картонажи, крашенные под бетон»… В каждом из этих крохотных фрагментов текста есть драгоценная точность.

А вот Фаворский в своевольном и тем не менее остром восприятии Эфроса: «Его разглядывают с двойным чувством восхищения и недоверия. Не верится, что эти неуклюжие пальцы могут создавать такие тончайшие вещи. Но этот большой, медведеобразный человек, с рубленным из коряги лицом, нависшей бородой, тугой речью и упругой мыслью, проходит воочию обремененный своим слишком большим искусством»[[9]](#endnote-10). Именно Эфрос наградил Фаворского титулом «Сезанна современной ксилографии»; в устах критика это звучало высшей похвалой.

Любопытна реакция самого Фаворского. Когда его спросили, как он относится к статье Эфроса о нем, художник {15} ответил: «Да что ж, интересно. Я ему говорил, что ведь только это не я, не похоже, а он отвечал: когда вы портрет рисуете, вы же не соглашаетесь, что не похоже. Это‑де вас не касается, не ваше дело. Ну, может быть. А книга его интересная — о каждом по-своему написать. Вот был вечер Павла Кузнецова, он там доклад делал, так он меня поражал — до чего он знал материал: все фактически, фактически, фактически. Каждый рисунок знал»[[10]](#endnote-11).

Да, Эфроса невозможно упрекнуть в пренебрежительном отношении к фактам; он знал истинную цену часов и дней, проведенных в библиотеках, архивах, музеях, мастерских. Однако, владея материалом, он работал с ним как художник и ревниво охранял свободу эстетического суждения. Он понимал, что знание, разлученное с художественной эмоцией, обречено на бездействие.

Историк искусства легко уживался в нем с критиком; во всяком случае, ему не требовалось визы, чтобы пересечь известную границу. Иной раз эта свобода раздражающе действовала на строго дисциплинированную мысль специалистов. Более того, он открыто провоцировал «жрецов и авгуров искусствоведения», отказываясь от стилистически нейтрального научного языка в пользу художественно-выразительной речи.

Дело не только в темпераменте прирожденного полемиста и ярких литературных данных — проблема лежит глубже.

Вне сферы переживания искусство превращается во что угодно и перестает быть самим собой. Ему необходим субъект, интерпретатор, «соучастник». Историю искусства нельзя отделить от художественно-эстетической рецепции, и здесь критика служит соединительным звеном. Хотя Эфрос не вдавался в герменевтические {16} тонкости проблемы, интуиция говорила ему, что открытость искусства для интерпретации не ограничена текущим днем, а критическая субъективность не должна прятаться от самой себя — пусть речь выявит ее свободно. Это он и делал, словно принимая вызов искусства. Как бы то ни было, его тексты остаются живыми свидетельствами прошлого в настоящем.

*Сергей Даниэль*

# **{****17}** *Абрам Эфрос*Профили

{18} … Прими собранье пестрых глав…

*А. С. Пушкин*

… Ceci est un recueil d’articles; j’aime, je l’avoue, ces sortes de livres. D’abord on peut Jeter le volume au bout de vingt pages, commencer par la fin ou au milieu; vous n’y êtes pas serviteur, mais maître; vous pouvez le traiter comme journal; en effet, c’est le journal d’un esprit.

*H. Taine*[[11]](#footnote-2)

Читателю предстоит со мной пройти как бы по вернисажу большой выставки. Я люблю это медлительное хождение из зала в зал, вдоль стен, с которых глядят полотна, и мимо художников, которые смотрят на них и на нас. Празднично, торжественно, немного глупо; чувствуешь в себе разом влюбленность и злость; воздух насыщен атомами признаний и ссор; вещи и люди живут одной жизнью; мастер, выставивший произведение, становится таким же экспонатом, как вещь, которую он сделал. Один из тончайших русских критиков, М. О. Гершензон, встретившись со мной на выставке, просил, осмотрев картины, показать ему художников. Мы ходили по комнатам, и я говорил ему: «Вот Икс, а вот Игрек». Он разглядывал их с пристальностью писателя. Конечно, он был прав; это так же значительно и так же художественно. Черты искусства и очерки современников пройдут и по моим страницам. В какой {19} последовательности? В каком выборе? Пожалуй, в прихотливом, потому что живом. Несомненно, это выбор моего вкуса и, вероятно, моих пристрастий. Одни отмечены, другие обойдены, перед одними я стоял дольше, перед другими только коротко задумывался. Это не значит, что я исчерпал свои впечатления; в следующем томе будут те, о ком здесь я молчу. Но они будут так же разны, ибо это не история искусств, а страницы художественной критики, т. е. результат живых встреч и столкновений, — может быть, столько же рассказ о себе, как о них, рисующих, пишущих, ваяющих. Критика есть искусство зрителя. Это художественная эмоция, обусловленная художественным знанием. Она объективна изучением материала и субъективна его восприятием; первое — есть ее начало, второе — ее финал. Я делал то же. Я лишь вносил в свое искусство оттенки, свойственные моему критическому жанру — жанру портретиста. Я пользовался той свободой, какой обладает современный художник в отношении своих моделей. Натурализм — течение отжившее, и вместе с ним ушло в историю и требование старой эстетики, чтобы изображение было копией изображаемого. Сегодняшний портретист столь же любит крайнюю экспрессивность выражения, как и абстрактную игру форм. Нынешние портреты кажутся либо изображениями людей с удвоенной психикой, либо же портретами людей, изуродованных природой. Поэтому иногда эти портреты не портретны вовсе, являясь простым поводом для композиционной игры объемов и плоскостей; но обычно они портретны вдвойне, отражая столько же модель, сколько и художника. Каковы они у меня, пусть судит читатель: похожи ли они — или это больше автопортреты, нежели портреты, — или, увы, это только вариации {20} на разные темы. Во всяком случае, художники поставлены здесь в то положение, в которое они сами, работая, ставят других и в котором не раз приходилось бывать мне, когда портреты делались с меня. Я прошу понять, что это не проповедь критического произвола, а итог сознания, что художественная критика есть живое искусство и что она этим и пьянит. Не будь в ней этого, она ничем не отличалась бы от научного исследования, с его точностью метода, очерченностью темы и суровостью стиля. Моим очеркам это не к лицу, я готов сказать: не под силу, — дабы не было обид. Если я не скорблю об этом, то потому, что знаю: и художники, и искусство, и мои слова о них — все будет только материалом для историка на предмет каких-нибудь важных приговоров нашей эпохе. Заранее принимаю свой приговор, дабы жить *сегодняшней* жизнью.

*Октябрь 1929 г*.

## **{****21}** Серов

Знаменитый серовский портрет 1907 года: молодая дама в будуаре — ткани, перья, меха, зеркала, длинный строй флаконов и безделок, и среди всего этого, прорезывая картину тонким очерком, стоит объединяющим символом юности, красоты и довольства женская фигура.

В сердечном веселии мы, зрители, путешествуем по нарядному портрету, скользим от банта к банту, от драгоценности к драгоценности, от флакона к флакону, сбегаем по зеркалу, в котором отражается прекрасная дама, и вдруг: в углу, внизу, едва заметное сквозь муть стекла, нам навстречу встает чье-то напряженное, рассеченное на лбу мучительной складкой мужское лицо. Узнаем: Серов! Но какой неожиданный, необычайный автопортрет — Серов за работой, Серов, придавленный своим искусством, Серов изнемогший.

Его умное мастерство не знало случайностей. Больше, чем кто-либо из художников, он мог бы дать отчет в назначении каждого приема и смысле любой околичности. Это — насквозь сознательное искусство. Здесь царство мозга. И когда за парадной дамой парадного будуара мы внезапно встречаем, словно бы случайно отраженную, складку серовского лба, мы понимаем, что этим тончайшим приемом контраста Серов тому из нас, кто будет достаточно внимателен, чтобы {22} за беззаботной моделью разглядеть его, художника, приоткрывает тягость своего творчества.

Конечно, это прежде всего — трагедия обыкновенная и общая; это постоянная и неизбежная борьба художника с непокорным материалом; это кровавый пот на лбу Флобера, то, о чем Гонкуры писали: «Toute création à rendre lui semblait un monde à soulever»[[12]](#footnote-3). Но у Серова не только это, или меньше всего это. В нем есть какая-то особая тяжесть, глубоко личная, вполне серовская, преследующая его и надвигающаяся на нас, как только мы к нему приближаемся. Вспоминаем, вглядываемся, перебираем длинный ряд его работ, — и складка лба, подстерегшая нас на «Портрете г‑жи Гиршман» [«Портрет Г. Л. Гиршман»][[13]](#footnote-4), ползет за нами, открывается тут и там в каждой его вещи. Скоро мы сами принимаемся болеть и мучиться с художником. Мы стараемся одолеть в себе серовскую тоску и, когда одолеваем, начинаем сторониться его искусства. Мы говорим о Серове: «жестокий художник», и это звучит как осуждение и неприязнь.

Передо мной письма Серова. Складка на лбу не обманула. То, о чем она говорила осторожно и скупо, в письмах проходит внятно, настойчиво и открыто. Оно проходит, не изменяясь ни в чем, на протяжении целой жизни. Оправданное мучение ремесла настигается и захлестывается необъяснимым напором душевной тоски. Оно прорывается в работах юнца так же, как сопутствует всему расцвету дарования; в середине жизни {24} оно столь же упорно, как накануне смерти. Серов пишет: «Во мне точно червяк какой-то, который постоянно сосет мне душу, а что за червяк — трудно определить, недовольство собою, что ли, — кажется, что так. Избавиться от него нельзя, да, может быть, и не нужно, но все же тяжело…»

Он прикован к своему искусству, как горбун к горбу. Он вечно ощущает его, разглядывает, обдумывает, расценивает. Это — постоянная тяжба с собою, с тем, кого он изображает, со своим мастерством. В молодости Серову было легче, в последние годы тяжелее, но, в сущности, разница — только в перебоях и оттенках. Его творчество — стон сквозь стиснутые зубы, стон трудный и необычный в нашем искусстве.

Незадолго до смерти, когда организм был уже сломлен, — тоска достигла наибольшего напряжения. Из Биаррица, где Серов работал над портретом младшей Цейтлин, он писал жене: «Да, кажется, я больше не выдержу близости океана, он меня сломил и душу издергал. Надо бежать. Портрет — тоже (вечная история) не слушается… Все в зависимости от того, как выйдет у меня нос или глаз и т. д., а я все (как всегда) ищу и меняю… Слава богу, хоть эти два дня море спокойно и нет ветра. Ты мне все говоришь, что я счастливый и тем, и другим, и третьим, — верь мне, не чувствую я этого, не ощущаю. Странно, — у меня от всего болит душа…» И еще настойчивее: «Опять ужаснейшая буря, море кипит, на душе у меня скверно: кончаю портрет, что мне всегда мучительно…»

Серов не умел мечтать. Но иногда он старался обманывать себя. Он заговаривал себе боль. Он пытался взять волей то, что не давалось ему природой. Он был способен на резкие движения, на повороты. Он не однажды {25} делал их, — и, делая, шел до конца. Он умел ставить себе задачи. Он умел возмущаться. Почему должен он изнемогать от муки? Почему его искусство разъедено тоской? Почему ему запрещено работать иначе? Может быть, нужно извлечь из себя другую волю к искусству — радостную, мажорную? Может быть, надо лишь захотеть — и будет? Серов собирался в волевой ком, каменел от напряжения, говорил себе «да» — и, когда говорил, уже знал, что бессилен и что все это только слова, слова, слова. О, конечно, есть великое искусство, всходящее на гармонии, есть великие, есть величайшие художники, у которых кисть ликующе играет: «Оттого они и хороши, мастера XVI века, Ренессанса, — легко им жилось, беззаботно. Я хочу таким быть беззаботным. В нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное…» Он писал это из-за границы, двадцати двух лет от роду, в 1887 году. Он по молодости думал, что примеры из истории искусства могут чем-нибудь помочь в его положении. Как библейский Валаам au rebours[[14]](#footnote-5), он призывал отраду и получал смертельную боль.

«Скучный Серов», — написал он на автокарикатуре, с осевшей фигурой, руками в карманах, шляпою, надвинутою на глаза, и тяжелым, хмурым лицом, опущенным вниз. «Скучный Серов», «злой Серов», «неприятный Серов», — говорили друзья и заказчики, которых он жалил и третировал. Впрочем, я не знаю, можно ли называть этих людей около Серова «друзьями» и «заказчиками». Первые были скорее тем, что именуются «приятелями», или даже просто «знакомцами»; они хаживали {26} к Серову, пили чай, он говорил им «ты» или «вы», дакал или некал, а если оживлялся — рассказывал злые анекдоты о разных людях, и все примеривали их к себе и ёжились. После его смерти кое-кто из его сверстников стал называть себя «другом Серова» и даже величался так перед нами, начинающими, молодыми; но я не помню случая, чтобы какой-нибудь другой сверстник не всплескивал руками и не говорил нам: «Да Валентин Александрович его терпеть не мог, да он же вот что говаривал про него!..» А «заказчики» — их надо скорее именовать жертвами Серова. Они были жертвами и в бытовом, и в художественном смысле. Терпение и покорность — вот чем надо было запастись тому, кто заболевал желанием получить портрет от Серова. Он становился еще холоднее, суровее и непреклоннее, — чаще отказывался, чем соглашался, вертел модель по-неодушевленному и с насыщающейся злостью отражал заказчика в особом зеркале — не резко, не карикатурно, не примитивно, а с утонченным, умнейшим издевательством. Конечно, в такой кристаллизованной форме он это позволял себе лишь в последнее десятилетие, когда уже на все махнул рукой, ни во что не верил, ни на что не надеялся и, за малыми, редчайшими исключениями, видел кругом только «рыла». Бедная жертва тщеславно или расчетливо хотела увековечить себя, а Серов, если уж соглашался, создавал очередное рыло или прямо брякал: «не хочу», «не нравится». Одной именитой заказчице он заявил, что ее дочка никакой привлекательности не представляет и что писать ее он не станет. Впрочем, он счел нужным на этот раз прибавить что-то вроде объяснения: «Как ленивый эгоист, я выбираю себе то, что мне легче, что более по руке, — скорее бы я мог написать вашего мужа», — и, видимо, {27} сам удивленный тем, что дает объяснения, приписал: «Решение мое бесповоротно».

Слова о ленивом эгоизме — вынужденное высокомерие. Это декорация, прикрывающая опустошение. Заказчик должен был думать, что в расцвете славы и возраста Серов разрешал себе капризы, свойственные славе и возрасту. Но это давно уже имело другое название. Он с самим собою обращался проще, нежели с теми, кто искал его мастерства. Здесь прикрываться было ни к чему. Даже заменять простейшую правду сложным самоанализом не стоило. Величаться перед собою — какое несеровское занятие! Он слишком давно распознал, что одержим особенной болезнью и что она представляет собою величайшее из несчастий, какое может постигнуть художника. Она состояла вовсе не в том, что он был обижен размерами своего дарования, и не в том, что он обречен на ту диспропорцию между замыслом и выполнением, которое составляет принудительное мучение каждого мастера в каждом искусстве. Скорее наоборот: в своих силах, в их исключительности он был уверен. Он каждый раз получал этому доказательство. Ему удавалось все, за что он брался. Что такое соперники, он знал: это те, кого он превосходил. В молодости он даже умел чувствовать гордость оттого, что ему столько отпущено. В Абрамцеве, юнцом, он вступал в состязание с самыми первыми людьми русского искусства — и не отставал от них, а иногда выигрывал. В одном из писем того времени есть рассказ о таких турнирах: «… Нарисовал Антокольского, сейчас буду хвастать. Рисовали мы, Васнецов и я, с Антокольского, и представь, у меня лучше, строже, манера хорошая, и похож, или если не совсем, то во всяком случае похожее васнецовского…» То, что Веруша Мамонтова, знаменитая {28} «Девушка с персиками», лучшая из работ Серова, самое европейское из всего, что сделала русская живопись в конце XIX века, — была написана им двадцати двух лет, говорило с непреложной убедительностью, что этот «молоденец» является обладателем одного из самых больших дарований, какие когда-либо появлялись в истории нашего искусства. Всякий раз, как Серов брался за новую задачу, он решал ее с той приподнятой ясностью, которая делала его решения общими. Но тут-то и начинается серовский случай. Его болезнь состояла не в том, что у него не хватало сил, а в том, что он не знал, на что они нужны. Решая свои задачи, он, в сущности, не мог ответить, для чего он это делает и какой в этом смысл. Тут была как бы бесцельная игра. Он не мог не писать, — но не мог и писать. Силы, талант, знания давили на него почти физическим избытком, как молоко — молодую мать; они требовали исхода; но всякий раз, как он должен был избыть их, куда-то направить, он хмуро спрашивал себя — куда и для чего? Его всегда хватало, чтобы порвать с тем, что было ему не по душе. Он легко делал самые крутые повороты; он хватался за это с радостью, так как спешил спастись от надоевшей боли; он был в высокой мере, так сказать, отрицательно деятелен. Он начал так с первых же шагов. Отказаться от заказчика, от направления, от теории, от метода — это было обычным делом. Он поворачивался спиной к денежной выгоде, к устойчивому положению, к признанному течению, к привычным приемам с резкостью человека, который не разговаривает по пустякам. Он это умел делать даже в те моменты, когда должен был вот‑вот достичь поставленной цели. В академической юности он так бросил Академию художеств, уже вступив в экзамены и затратив силы {29} и время. Он сам рассказал об этом: «… проработал целый месяц, рисовал и писал, но не шло ни то, ни другое, т. е. не так, как я бы хотел. Охота пропала, ну, и все пропало, но я тянул почти до конца месяца, рисунок бросил за неделю, а этюд за день до экзамена… И экзамен прошел мимо меня».

Однако повернуться спиной к одному — значит стать лицом к другому. А здесь начиналась старая сказка про белого бычка. Одно было не легче другого. Можно сказать, что не Серов, а эти повороты управляли его искусством. Он входил в новую полосу или в новую фазу только потому, что природа не терпит пустоты и что, повернувшись на столько-то градусов, он физически оказывался на новом участке. В одном отношении так было легче. Это давало ему возможность медленно приглядываться — отдыхать размышлением, созерцательностью. Недаром он так любил разглядывать чужое искусство. Это было для него все той же отрицательной подменой собственного творчества. Единственными документами отдыха, и даже какого-то веселия, являются письма его путешествий и художественных скитаний: Серов — бродяга Парижа, Рима, Афин, Мадрида — удовлетворенно подменяет собою Серова — портретиста, пейзажиста, рисовальщика и декоратора. Нет большего контраста, чем между его сообщениями жене о мучительствах творчества и мажорными вестями с заграничных дорог: «А приятно утром купить хорошую, свежую, душистую розу и с ней ехать на извозчике в Ватикан или в Фарнезину…» — это Рим; «… здесь превосходно — отличный город, ну — чрезвычайно доволен, что могу в нем пожить…» — это Париж; «Акрополь — нечто прямо невероятное, никакие картины, никакие фотографии не в силах передать этого удивительного ощущения {30} от света, легкого ветра, близости мраморов, за которыми виден залив, зигзаги холмов…» — это Греция; «… ездил в Толедо, хорош здесь в Мадриде музей, ну, разумеется, Веласкес — об этом говорить не стоит, Тициан всегда верен себе и прекрасен, именно прекрасен, Мантенья, Дюрер, Рафаэль…» — это Испания.

Если существует для Серова неслыханный язык — он тут. Друзья и семейные спешили изъявить Валентину Александровичу свое полное удовольствие. Валентин Александрович отшучивался, но уже слегка кривился, ибо эти милые и любящие его люди опять неосторожно будили в нем то, что он заглушал: «Пишете вы, что помолодел я. Вздор это! Кто это сказал? Я сед (усы и борода, ибо перья вокруг головы не седеют почему-то), толст, бодрость есть еще, но вообще в Рассее немножко застываю и брюзжу помаленьку…» Но ведь в Рассее было все дело; в Рассее надо было опять думать о работе, хуже того — приниматься за нее; в Рассее не за что было спрятаться и нечем было подменить тоску; в Рассее искусство грызло ему нутро тем, чему он дал такую подлинно серовскую формулу в письме к О. Ф. Серовой: «Упрешься хотя бы в один нос Гиршмана, так и застрял в тупике»; в Рассее он всего-навсего мог противопоставить своей болезни только одно лекарство, но оно было детским по возрасту и наивным по содержанию. Впрочем, этим оно соответствовало времени, когда он его получил, и целителю, который его прописал.

Оно исходило от Антокольского еще в абрамцевские времена: «Он по приезде моем запретил мне работать и сказал, я понимаю его, что до тех пор, пока мне нестерпимо не захочется работать — не работать, т. е. морить себя голодом, чтобы потом с удвоенным или утроенным аппетитом приняться за работу. Я послушался {31} и недели полторы ничего не делал, — т. е. не писал, а принялся по его совету за чтение… Я откопал “Фрегат Палладу” и, несмотря на скуку, которой там все-таки порядочно, хотя она и прекрасная вещь, и много в ней красивого, я все же с удовольствием кончил это длинное путешествие». Но этот пост во имя искусства не мог дать какого-нибудь удовлетворительного итога уже потому, что Серову всегда хотелось — и никогда не хотелось работать. Он, собственно, читал «Фрегат Палладу» всю свою жизнь и все с теми же результатами. Он был похож на человека, который объявил голодовку, но принимает искусственное кормление. Он непрерывно отталкивался от искусства — и непрерывно создавал его. Он мог повторять до конца дней свои юношеские признания: «Что за пытка работать, когда то, что делаешь, надоело, — все тогда становится несносным, противным, сам себе противен, товарищи противны, разговоры их пошлы, стены Академии — все, решительно все противно…» Он чувствовал себя подневольным художником. Его органическая одаренность тащила за собой сопротивляющийся интеллект, а интеллект, борясь, иссекал, взнуздывал, корежил физиологическую потребность творчества. Формулу Валерия Брюсова, стоявшего с понудительным бичом над своей поэзией: «Вперед, мечта, мой верный вол, неволей, если не охотой» — он мог приложить к себе. Только там человек понукал художника, там была воля быть; а здесь особенность состояла в том, что Серов заносил над собой кнут и он же себе жаловался. Он был расщеплен надвое. Он сам у себя был в крепостных.

Его искусство раньше удивляло своей разноликостью. Когда в 1911 году, после его смерти, стали постепенно {32} собирать воедино все, что было им сделано, появились первые перечни работ, вышли книги и исследования и развернулась, наконец, в Петербурге и Москве, через два года, посмертная выставка, — многие из нас почувствовали перед тем, что увидели, почтительное недоумение. Мы тогда скромно называли это «серовским разнообразием». Перед нами точно бы был не один Серов, а несколько Серовых — так сказать, «братья Серовы», как некогда, во Франции XVI столетия, — братья Ленен. Его творчество, собранное впервые вместе, напоминало обвал, обнаживший пласты какого-то искусственно сложенного сооружения. Старшие сверстники, устроители поминального чествования, действительные друзья и юбилейные мухи были шокированы самой мыслью о том, что в отношении Серова могут возникать подобного рода предположения. Нам выговаривали даже за то, что мы родились не вовремя, опоздали и поэтому одержимы элементарным непониманием замечательного художника старшего поколения. Моя молодая статья о «Природе серовского дарования» заслужила от Грабаря эпитет «чудовищной». Я был действительно виноват, но только совсем не в том, в чем обличал меня мой дружеский прокурор. «Множественность Серова» я разглядел верно, границы участков очертил правильно, но, каюсь, я не только не решился довести до конца анализ этой разорванности серовского таланта, но даже старательно слепил воедино все разъятые элементы густейшим варевом юбилейного меда. А Игорь Эммануилович был еще недоволен!

С той поры, спустя полтора десятилетия, черты серовского искусства сами заострились и обнажились. Неопытности обмануться уже нельзя, пристрастию — {33} ни к чему. Разнообразие Серова должно нынче носить точное наименование: разрозненности. Его нельзя свести к общему корню. Ничто в нем не обусловливает другого. Серов-пейзажист так же самостоятелен, как Серов-портретист; Серов-историк — как Серов-иллюстратор; Серов-реалист — как Серов-стилизатор; Серов-декоратор — как Серов-станковист. Художники вообще не прочь расширять границы своих возможностей; они склонны, при случае, отходить в сторону от главной дороги; это дает им отдых, иногда — пафос дистанции. Но я не знаю в русском искусстве никого, кроме Серова, у которого до такой степени нельзя было бы различить основных линий его творчества от околичностей. Васнецов, например, делал театральные декорации, но это было для него побочной областью, так же как пейзажи для Репина, это лишь оттеняло господствующую, направляющую линию их искусства. Но где доминанта Серова? — Портреты? Однако это только количество, не выполнившее закона диалектики и не перешедшее в качество. Это давление числа, а не значимости. Это лишь результат того, что «надо жить». Сам Серов будет здесь свидетельствовать против себя. За портретной работой его жалобы громче всего. Наименее значительные, и даже резче — плохие работы есть у Серова, главным образом, среди портретов. Он уступал здесь необходимости заработка. Как ни свободно экспериментировал он над человеческими кроликами, — результаты не раз, не два и не три были сомнительными и неудавшимися.

Мы ничего не поймем в серовском пейзаже, если будем его выводить из законов его портретизма. Мы будем бессильны определить существо его исторических композиций, если станем пытаться свести их к знаменателю {34} других областей его искусства. Он мог бы повторить грибоедовскую формулу относительности: «На все свои законы есть». Его пейзаж — это самое однообразное и самое простое, чем может обмолвиться русская равнина. Она еще беднее, чем у Тютчева: «… эти бедные селенья, эта бедная природа…» Его русский пейзаж — бесконечная плоскость, чуть оттененная вертикалями — бугром, леском, избой, лошадью. Даже следующее поколение не пошло дальше Серова; наоборот, оно скорее вернулось вспять, к лирической полноте левитановских мотивов или к цветистой заостренности лубочных панорам. Серов — это крайняя точка пейзажного схимничества. Отсюда выхода никуда нет. Надо просто перейти на какой-то другой материк, погрузиться в другую действительность, чтобы отсюда добраться до его исторических картин. Для них в серовской лаборатории вывешена совсем иная формула. Тут выработана сложнейшая смесь из реминисценций XVIII века и современных отвлеченностей. В «Постройке Санкт-Петербурга», «Петре в Монплезире», «Петре на охоте» [«Петр I на псовой охоте»], «Охоте Елизаветы» [«Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте»], «Выезде Екатерины» и т. д. и т. п. он уходит с головой в поиски изгибов, светотеней, противопоставленностей; он ищет подвижного равновесия контрастирующих частей, фигур, жестов; мы узнаем регламент поз парадной знати, эстетику конных портретов, обязательность императорских изображений. Но они кривятся, подпрыгивают, искажаются в трясущемся и неровном зеркале русского декадентства 1904 – 1910 годов. Они милы, утонченны — и бескровны. Это какие-то обезьянничающие анчутки истории. Из своих реторт Серов выколдовал некое «модерн-барокко».

{35} Мы могли бы пройти так из конца в конец все серовское искусство, и нам надо было бы каждый раз менять вид и веру, чтобы столковаться с Серовым. Это можно выразить еще иначе. Можно сказать, что технические возможности Серова были лишены органической области применения. У них не было естественного русла. Его огромное мастерство было пассивно. К жанрам искусства оно относилось безразлично. Оно могло все, — но не стремилось ни к чему. Оно направлялось со стороны. Серов не знает, что такое непосредственность. Он решает задачи, а не творит. Перед каждой работой он ставит для себя вопросы с точностью химика, составляющего смесь. Он дозирует приемы, элементы, образы. Если бы он этого не делал, он не мог бы работать вообще; он изошел бы тоской, но ничего бы не добился. Серов — самый рассудочный из наших больших художников. Это он — тайный отец тех абстрактивистов, беспредметников, которые удивили нас через несколько лет после его смерти. Их отличия — лишь разница поколений; только поэтому они нашли область, которой он не заметил. Но они сделали в современном искусстве совершенно то же, что среди старых жанров сделал он; они были завершителями его дела.

Его искусством правят схема и произвол. Это два его полюса — отрицательный и положительный. Первый держит его в зависимости от реального мира, второй дает ему возможность гулять по вольной воле. Схема сводит к минимуму необходимость заниматься людьми и вещами как они есть, быть внимательным портретистом, объективным историком, подлинным природоведом. Она дает Серову тот костяк реальности, без которого нельзя обойтись, не уничтожая изобразительного искусства вовсе, как уничтожили его серовские {36} дети, русские деформаторы XX века, кубисты и супрематисты 1910 – 1920 годов. Серовская колючесть композиции, обнаженность очерка его фигур и предметов, постническая бедность его колорита всюду выходят за пределы той остроты форм, которая диктуется естественным лаконизмом художественной выразительности. Серов старается всегда стать по ту сторону изобразительного минимума. Он чувствует себя тем легче, чем упрощеннее отражается на полотне модель. Его искусство подобно голодающему индусу — этой классической фигуре человеческого истощения, которая удивляет скорее тем, что эта людская схема есть все-таки жизнь, нежели тем, что жизнь может дойти до такого схематизма.

В сущности, Серов предлагает каждому из нас заняться вместе с ним злой игрой: чтобы понять его портреты до конца, вровень с его замыслом, надо, так сказать, подвергнуть их «просвечиванию» — своего рода рентгенизации со стороны зрителя; надо освободить их от этих мелких неизбежных, докучных, явно ни на что Серову не нужных околичностей сходства костюма, быта; только тогда выступит в ней самое подлинное, серовское бытие: скелет жабы — в каком-нибудь портрете старухи Цейтлин; остов индюка — в портрете В. Гиршмана; череп обезьяны — в портрете Станиславского; чучело гусыни — в портрете Орловой; каркас куклы — в портрете Иды Рубинштейн и т. д. А когда мы насытимся этим небожественным зрелищем, Серов приступает ко второй части демонстрации. Он показывает игру своего произвола. Эти существа стоят манекенами. У них своей жизни нет. Они делают бессмысленные, смешные, ничтожные или торжественно-глупые движения. К своим реальным прототипам они {37} никакого отношения не имеют. Действительные Гиршманы и Морозовы Серова мало интересуют. Если они ему платят деньги за то, чтобы он ими помыкал, это их дело, — его же занимает игра с марионетками. Морозов стоит у него расставив ноги и уставившись перед собою, как бык у Тройона; Гиршмана он заставляет навек застыть в движении лжебарина, запустившего пальцы в жилетный карман, чтобы извлечь мелкую монету на чай прислуге; перед старухой Цейтлин мы думаем: для чего отпортретировала себя эта жирная жаба? Всепарижскую каботинку, «эту даму от искусства», Иду Рубинштейн, Серов раздел до изнанки, раздел, как раздевают куклу, с оскорбительным безразличием человека к игрушке, имитирующей человеческое существо, — не посадив даже, а приткнув ее к дивану какими-то опорными точками проволок и кукольной массы; в портрете Горького перед нами сидит мастеровой, выражающийся по-образованному; великий князь Михаил — это только красные отвороты генеральского мундира на старом человеческом тюфяке; Станиславский — гениальный урод из семьи орангутангов, ошибка обезьяньей породы, обмолвившейся человеком…

Это злость беспредметная и не ждущая себе оправдания. Она универсальна и бесцельна. Было бы напрасно искать у Серова программы и боевых ударов; говорить о социальных замыслах его портретных исказительств — нелепо. Он жалил направо и налево, близких и далеких, ибо так огрызалась его затравленная, ляскающая зубами тоска. Конечно, в жизни, в газетном чтении, в общениях с людьми он был прогрессистом, интеллигентом, демократом. В минуты, когда вся Россия стихийно волновалась и вставала на дыбы, как в 1905 году, — впивался в икры самодержавия и он. Несколько {38} политических рисунков этой эпохи не отставали от того, что в «Жупеле», «Стрельце» и т. п. помещали его товарищи по искусству. Но незадолго до этого, наперекор всему, в знаменитом царском «Портрете в тужурке» он пишет ласковою кистью тихого, светловзорого мечтателя в полковничьих погонах. — Что это? Каприз? Эпатирование друзей и соратников? Утверждение серовского «я так хочу»? — Не все ли равно! — Я говорю только о том, что никаких обязательств политического или хотя бы общественного порядка Серов не принимал и не выполнял, совершенно так же, как не чувствовал себя связанным с житейскими друзьями, которых он сажал на булавку в злющих зарисовках, или с художественными течениями, которыми он пользовался для производства своих очередных опытов.

Я хочу оговорить это особо, — ибо это имело слишком важное значение для работы Серова. Когда в искусстве наступал перелом, возникали новые движения и появлялись свежие системы приемов, — Серов понимал их сразу. Он был быстр. Для него здесь обнаруживалась лишь еще одна из бесконечного ряда возможностей. Он немедленно начинал развинчивать все на части, как не в меру любопытный ребенок механическую игрушку. Он принимал это не в качестве органического этапа искусства, а как новую шахматную партию, где можно провести неизученный ряд комбинаций. Он брал их к себе, в художественную лабораторию, и выводил решения. Они задерживались у него в меру своих собственных скрытых сил. Транспозиция персидской миниатюры в декорациях «Шехерезады» была исчерпана сразу: он удовлетворился двумя-тремя эскизами; архаизм неоантичности вызвал «Похищение Европы», «Навзикаю» и т. д. в нескольких вариантах, — после {39} чего с этим было покончено. А на возрождение XVIII века в настойчивом ретроспективизме «Мира искусства» он ответил длительной разработкой: он решал задачи овалов, контрапостов, колористических утонченностей и световых контрастов с разнообразием, соответствовавшим мастерству, занявшему целое столетие в истории нашей живописи. Только, по обыкновению, он брал для этого первую подвернувшуюся под руку модель: хорошо, когда это была милая молодостью и красотою Генриетта Гиршман, — но Серов с истинной лютостью втискивал в схемы своего Dix-huitième[[15]](#footnote-6) и вульгарную купчиху Красильщикову, и оплывшее желе мадам Кусевицкой. Проживи он дольше, он стал бы совершенно так же разбираться в алхимии футуристов и беспредметников — и опять предложил бы свои решения.

Это не пророчество о Серове, но простой учет его движения по инерции. Я готов выразиться более романтически и традиционно: Серова привело бы к этому «беспокойство, охота к перемене мест». Конечно, он не сумел бы перейти за границу своего поколения; супрематическую планиметрию он мог бы взять не в большей мере, нежели декоративное однообразие Матисса для портрета И. А. Морозова. Но я говорю о тенденциях, а не о результате. Они существеннее для понимания природы его дарования, чем их ограниченность возрастом и временем. Так, черт у Достоевского, в «Бесах», томился мечтою о превращении в многопудовую купчиху, пьющую чай; это важнее и разительнее, нежели то, что свои мечты он не осуществил и остался ограниченным своей безграничностью.

{40} Я пишу о зрелом Серове — о Серове, занявшем наше искусство двадцатью годами своей рефлексии. Я знаю, что обязан сделать оговорку о работах его молодости, — и я ее делаю. Ежели бы мы воспринимали серовское искусство с той душевной отзывчивостью, к которой обязывают его внутренние свойства, мы ответили бы Серову тем же движением, каким на пятна крови репинского «Ивана Грозного» ответил бедный сумасшедший, — мы стали бы уничтожать его искусство. Но работы 1880‑х годов нас остановили бы радостью и примирением: «Девушка с персиками» [«Девочка с персиками (Портрет Веры Мамонтовой»)], «Девушка под деревом» [«Девушка, освещенная солнцем (Портрет М. Я. Симонович)»], «Таманьо» [«Портрет итальянского певца Франческо Таманьо»], «Прудик» [«Заросший пруд»], «Осень» — это живая непосредственность, щедрость первого взрыва художественных сил, это юношеская человечность и человеческая ласковость. Видимо, в то время жизнь и творчество умели в Серове разлучаться друг с другом как раз тогда, когда это было надо: в то время Серов еще умел просто переставать работать, как только тоска приходила его мучить; он откладывал кисть и карандаш, а не взнуздывал и не сек кнутом свою музу. Он пережидал припадок. Он возвращался к творчеству лишь тогда, когда к нему возвращались спокойствие и сострадание; он умел тогда любить не только зверей и детей. Он еще не делал из яда — рабочего материала, из произвола — изобразительного метода и из преодоления отвращения к труду — творческой добродетели. Он был целен.

В русском искусстве не раз случалось, что лучшей порой у художников была их молодость. В эту пору они создавали наиболее замечательные вещи. Потом наступала {41} инерция, а далее — скат вниз, к слабости и иногда к падению. В кругу современников Серова, на переломе двух столетий, можно привести этому не один пример. Такова судьба Малявина, такова судьба Сомова. Первый, казалось, начинал вставать каким-то большим ростом; но, дотянувшись до «Вихря» (1906), он рухнул: с тех пор он засел за вялые повторения самого себя, за жирно-масляные этюды, за изготовление лоснящихся тюбиковыми красками баб и молодух. Сомов, давший обещание стать гениальным ретроспективистом, стремительно поднимавшийся, дошедший в работах 1890 – 1900 годов почти до фрагонаровского уровня, — не выдержал высоты своих тридцати лет и стал медленно сползать: через десятилетие, к 1910‑м годам, он был уже только искусным ремесленником и неувлеченным пастишером. Все это не типично для Серова. С ним речь идет о другом. Молодой Серов разнится от старого не потерей мастерства, а потерей цельности. Он стал больше уметь, лучше уметь, разборчивее уметь — но он стал ненужно уметь. Вырос опыт — но утратилась полнота. Молодой Серов, в сущности, скромнее, зависимее, традиционнее Серова зрелого; однако там был эмбрион большого художника, а здесь — только оболочка большого мастера.

Серов, одновременно, сдержал все обещания юности — и не выполнил ни одного. Эксперименты его мастерства не нуждаются ни в каком снисхождении; они не спускаются с уровня самой придирчивой требовательности. Но существо его искусства вызывает сопротивление опустошенному художнику и сочувствие мучающемуся человеку. Он родился сыном своего времени — и вырос его пасынком. Он ни во что не верил, но кипел в пустом действии. Как лермонтовский эпигон, {42} он случайно любил и ненавидел. Он был публицистом без цели, экспериментатором — от случая, разносторонним — от безразличия, мастером — от повторений. Он был первым декадентом русского искусства. — Нет, надо сказать иначе: он был первой жертвой русского декаданса, самой большой и самой неправильной. Если бы истории можно было предъявлять счет за неправильные потери, я думаю, что наше поколение должно было бы начать его Серовым.

*1929*

## **{****43}** Суриков

### 1

Иностранцы не задерживаются у Сурикова. Они его не видят. Моя память хранит лишь торопящиеся мимо силуэты. Ни один не остановился сам и не спросил, что это такое. От далекого Верхарна до недавнего Цвейга — каждого надо было остановить. Когда же им говоришь о том, кто он, — они понимают смысл наших слов, но не важность нашего тона. Они тем более удивлены, чем легче находили с нами в искусстве общий язык. Мы вдруг начинаем казаться им туземцами, говорящими у какого-то старого обломка: это святой камень. Если они не пожимают открыто плечами, то только потому, что существуют навыки вежливости и в сношениях с аборигенами экзотических стран. В лучшем случае западные гости слушают нас так же, как мы слушаем панегирик заносчивого поляка Яну Матейко или нетонкого немца — Бёклину: с этим не спорят, так как это подрубает само себя. Суриков для них таков же. Может быть, пора уже привыкнуть и не печалиться. Но каждый раз после ухода европейского знакомца или друга чувствуешь в себе горечь Иеремии, жалующегося в «Плаче»: «Он напоил меня желчью, накормил полынью меня…»

{44} На толстовских столетних торжествах, принимая в Третьяковской галерее Стефана Цвейга, я спросил его перед «Боярыней Морозовой», что думает он об этой любимейшей из русских картин. Он впервые поглядел на меня чуть-чуть недоверчиво и чуть-чуть недоуменно, как будто думать об этом ничего нельзя, и лишь мой каприз остановил его на ходу между тем примечательным, что я ему уже показал, и тем, что он еще увидит. Я тоже перестал его понимать: он только что заинтересованно выспрашивал меня о меньших мастерах и о более слабых вещах, — и в такой доброй согласованности устанавливались между нами критерии и оценки. Что из того, что он сейчас же по-джентльменски одержал над собою победу и готовно остановился? Он все же ответил на мой вопрос только вопросом; он показал себя лишь корректным европейцем, не считающим нужным утверждать, что в нем собраны все мерила истины. Но лучше бы он не говорил того, что сказал, — ибо он сказал: «Ist denn das etwas wichtiges?»[[16]](#footnote-7) Ничего пренебрежительнее он не выразил бы, даже ежели бы хотел. У него были пустые глаза человека, стоящего перед ничем. Я неприязненно подумал, что закон суриковского непонимания тверд и Цвейгу тоже его не перешагнуть. Я задержал его перед Суриковым опрометчиво. Поздно! — вино было откупорено. Я принудил себя произнести: «Это — Толстой русской живописи». Но четыре элементарных слова приобрели несвойственный им характер. Они прозвучали неуместным парадоксом. Видимо даже, они показались ему несколько вызывающими. Он огорчился, — и я тоже. Мы заторопились прочь. Я поймал себя на мысли, что недоволен собой. Однако {46} мог ли я сказать что-либо другое, более короткое и более верное, — и не Суриковым же было покупать сердечное согласие с прекрасным венцем!

Сурикова Западу уступить нельзя. Его нельзя выдать даже потомкам. Здесь спор культур, который скоро станет спором поколений. Преемственность российской истории прервана. Суриков — это: «О, Русская земля, за шеломенем еси…»; это последнее слово искусства о том прошлом, которое мы еще можем считать своим. Дальше начинается, видимо, лучшее и более молодое, — но другое. Когда европеец морщится перед произведениями, служащими оправданием опорным именам русской художественности, — нет желания парировать вызов. Вежливость здесь менее важна, нежели истина. Объективная требовательность объединяет всех. Русская живопись действительно провинциальна. Однако в ней есть несколько явлений, которые подымают ее до уровня мировых художественных культур. Среди этой плеяды Суриков — первый. Не потому, что он больше Александра Иванова, пронзительнее бедного Федотова, тоньше Рокотова, когда этот дивный колорист не маляр, — раскрытее Врубеля, артистичнее Коровина: он не покрывает, не устраняет их. Но если слово «национальное искусство» может иметь действительное бытие, если художественная форма способна стать глубочайшим проявлением народности, если российская история закончилась и отныне переливается в историю советскую, если в искусстве еще можно слышать те ее последние шаги — тогда Суриков тот, кто сообщает подлинный смысл понятию «русская живопись».

Он вызывает это с силой, которой нечего противоставить. Он дает ощущение страны и чувство поколения. {47} Он заставляет искать слов точно бы для новой «Исповеди сына века». Среди его полотен стоишь перед самим собой, как перед прозрачными часами, где движется история. Ты слушаешь свое время. Суриковский XVII век отражается в нас веком XX. Суриковские сюжеты не принудительны. Можно быть равнодушным к тому, что он изобразил. О распрях никонян и раскольников мне хочется выразиться гейневскими словами; никакие весы не соблазнят меня измерить вес стрелецкой крови, пролитой на Лобном месте; ссылка Меншикова — случайнейшая деталь случайнейшего десятилетия истории России; в сибирской борьбе ермаковских дружин и татарских полчищ оба стана — татарва и азиатчина. Исторические поводы суриковского искусства — ничто. Репин занимательнее, Шварц — точнее, Ге — назидательнее, Рябушкин — приятнее. Но Репин утомителен, как народный балаган, и его доступные страсти досадны; Шварц чопорен скукой каталога, бестактного излишней обстоятельностью; Ге простоват несложным либерализмом Островского; Рябушкин — пестр театральностью старинного фаблио, восстановленного на забаву XIX веку. А Суриков, переполненный ошибками, которым нет оправдания, случайностями, которые ничем не мотивированы, утверждениями, которым нет доказательств, Суриков — это самый русский из русских художников и единственный исторический живописец среди них, которому пристал титул «великого». Если это не так, тогда в русском искусстве не было истории, а в ней самой не было ни дедов, ни отцов, и, может быть, не было вас, мои современники. Ибо Суриков — это «рубеж земли русской».

### **{****48}** 2

Как Толстого — его больше чувствуешь, нежели помнишь. К нему надо постоянно возвращаться. Каждый раз убеждаешься, что в его эпопеях чего-то недоглядел и не обдумал. Хранителей Третьяковской галереи, изо дня в день проходящих по залам, я вижу привычно останавливающимися перед «Боярыней Морозовой» или «Стрельцами» [«Утро стрелецкой казни»]. Они медлят и во что-то всматриваются. Так останавливаюсь и я. Это не эстетический ритуал и не служебная повинность. Это — душевная потребность, пауза во имя самого себя. Суриков соединяет в нас мысль и ощущение. О нем не думаешь, идучи; но от него отходишь, размышляя. Его свойство — не богатство и не многосторонность, а то, что хочется назвать полнотой. Можно сказать, что даже когда у него не находишь желанного облика или отношения, — их чувствуешь на дальнем, непроявленном плане картины. Суриковская насыщенность дает им не условную возможность появления, но как бы потенциальное существование. Они живут, как предметы в тумане, — невидимо, но осязаемо. Когда суриковские этюды, появляющиеся время от времени на рынке, приносят нам типы, фигуры, лица, которых нет в его музейных полотнах, — они не вызывают чувства неожиданности или новизны. Их рассматриваешь в созерцательном спокойствии, свойственном суриковскому зрителю; они кажутся звеном, проступившим в предусмотренной системе элементов.

Ею обусловлены особенности суриковского историзма. Академическую историю Государства Российского она подменяет его неисторической историей. В суриковском произношении история есть то, что собирает {49} массу в народ. Простейшее происшествие может обладать тогда законом достаточного основания для исторической живописи. Тогда у Сурикова круглятся зоркостью глаза и трепещут ноздри, ибо «здесь Русью пахнет». Этого не дают ему события официальных дат. Они его не возбуждают. Они бессильны не потому, что они ложны, а потому, что в них народная стихия не свободна. В дни формального календаря истории народ взнуздан и объединен государственной принудительностью. В эти дни народ всегда безмолвствует — даже когда кричит ура. Для Сурикова же народ перестает быть массой только тогда, когда силы разобщения и сцепления уравновешиваются. Его народ говорит всегда вместе, но никогда не говорит скопом. Это равновесие вольности и ограничения. Каждый сам по себе, но всякий со всяким связан. Это и есть «толстовство» Сурикова. Он диалектичен, как Толстой. Ни одна маленькая жизнь не пропадает за его охраняющей кистью; он дает ей дышать всей мерой ее существа; она может рассказать нам о себе все, что мы способны узнать и выслушать. Но ни одной человеческой судьбе среди этого народного мира Суриков не попустительствует; он никому не позволяет заменить собой общего; у него никто не говорит «я» вместо «мы»; его закон уравнителен; он обязателен для великих и малых.

Им определены масштабы фигуры Петра в «Утре стрелецкой казни». Они ощутимы, но не первенствуют: они уступают место страдающему народному миру. Казнящий царь отодвинут в сторону стрельцом с предсмертной свечой, убивающейся горем женщиной и даже неосмысленно кричащим ребенком; боярыня Морозова — не весомее, нежели юродивый, лиловеющий рубищем на снегу, или боярышня, кланяющаяся великим {50} поклоном ее испытаниям, или даже приказная сволочь, ухмыляющаяся лисьим оскалом ее аввакумовским неистовствам. Ермак Тимофеевич — разбойный казак в толпе таких же; Суворов — гренадер, похабно веселящий товарищей, скатывающихся на заднице с Альп. Суриков — за повторные величины. Его герои — это средний разрез русской типичности. У него каждый мужской облик уподобляется безвестному казаку, скачущему через «снежный городок», а каждая женщина — встречной девушке в расписных санях. Кто они? — Никто, любой-всякий, прохожие люди.

Сурикова величали народником и клеймили реакционером. Это верно и ложно разом; это идет близко, но мимо. Здесь правда генезиса становится неправдой итога. Его социальные корни несложны; они еще проще, нежели толстовские. Народничество 1870‑х годов — да, но только народничество того оттенка, которое не переходит первых, смутных чаяний некой народной правды — черного передела, земли и воли. Суриков — это примитивное крестьянское движение, это революционность, которая не знает ни путей, ни целей, но принимает как благо всякое народное волнение уже потому, что иначе остается только пассивное страдание и умирание русского мужика; это то пугливое семидесятничество, которое уже беременно чугунными восьмидесятыми годами, уже связано обреченностью, уже носит в себе сознание, что крепка власть царя самодержавного и что сторицей воздает она тому, кто колеблет установленную тишину. Вот и вся правда суриковского генезиса. Она дает не больше, чем может дать. Знаменитая бутада Тургенева о Венере Милосской и 1789 годе, утвержденная в своем диалектическом достоинстве плехановским комментарием, здесь {51} обладает всей убедительностью; можно сказать по-тургеневски: «Суриков несомненнее принципов 1870‑х годов». Он настолько же больше их и глубже их, насколько Толстой больше своей дворянской семьи и глубже своего крестьянского пафоса. Суриков — «самое общее», что есть в русском искусстве.

Он не тенденциозен; он пассивен, потому что он стихиен. Он не позволяет себе быть ни мирским вожаком, ни тем более мирским судьей. Он не входит в обсуждение причин и правоты. У народа всегда есть достаточные причины делать то, что он делает, и народ всегда прав. Никому нельзя помешать переделывать его по-своему; но и никто не вправе предъявлять счет именем прогресса, когда народ перекатывается ему через голову. Это две стороны одного процесса истории. Суриков здесь так же ограничен, как в своих взаимочувствиях человека и массы. В его картинах существует лишь два движения народной стихии: у него народ вольничает и народ мучится. Второе так же неизбежно, как первое. Одно в другом таится. Одно другим обусловлено. Здесь разиновщина и пугачевщина, — но здесь же и четвертование Степана и Емельки, здесь та запись, которую собственноручно сделал Суриков на рисунке палача в красной рубахе, занесшего кнут над обнаженным мужичьим телом: «До 1863 года. Видел собственными глазами».

Может быть, это следует назвать его формулой. Сила его изобразительности в том, что он в самом деле все видел собственными глазами. Он не измышляет, а свидетельствует. Он непреклоннейший из русских реалистов, хоть и воссоздает бывшее, — как Репин часто фантаст, хотя и божится, что передает правду. Пафос Сурикова — в убедительности видения. Во всем {52} девятнадцатом веке только Менцель так же нагляден и так же обязателен. Его можно почтить званием немецкого Сурикова: он такой же открытый хронометр германской истории и исповедник каждого сменяющегося немецкого поколения. Прагматика суриковского творчества подтверждает характеристику. Мы знаем, как Суриков добывал свою историю. Он не был ни ретроспективистом, ни модернистом. Свое воображение, тянущееся назад, он держал в таком же подчинении, как интерес к современности, которую отвела ему жизнь. Приемы его творчества состоят в том, что в прошлом прощупывается сегодняшнее, а в сегодняшнем — прошлое. В этом основа огромной емкости его искусства. Суриков — гений отбора. Явления и образы российской жизни он подвергал двойному испытанию: на длительность — и на общность. Типы и отношения, которые больше не существовали, были Сурикову не нужны. Ему нечего было делать с тем, что захватила смерть или тронуло тление. К обломкам истории он пафоса не чувствовал. Но и только что возникшая, еще хрупкая жизнь влекла его так же мало. Злободневность он принимал равнодушно; она была поражена пороком незрелости и необязательности существования. Своим материалом Суриков считал то, что умело жить в каком-нибудь семнадцатом столетии так же, как продолжало жить в девятнадцатом. Я помню, как на углу Красной площади, у дверей церкви Казанской Божьей Матери, сейчас же после октябрьских дней 1917 года я повстречал кучку слепцов, поющих, сидя на тротуаре, духовные стихи: Никольские ворота еще зияли пушечными пробоинами, а здание Судебных установлений, выдававшееся над Кремлевской стеной, было покрыто сыпью пулевых точек. Слепцы казались нарочитыми. {53} Я испытал чувство неуместности и смущения. Но это было суриковское явление.

### 3

Он искал наиболее типического и наиболее длящегося. Он сам рассказывал о процессе собирания материала для своих работ. О следующих стадиях перехода в картину говорят его эскизы. Он не умел придумывать — он умел искать. Его сковывало бессилие, пока жизнь не выдавала ему нужный человеческий облик, тип, жест. Он зависел от жизни; но он ее одолевал, потому что не отступался, пока не получал. Суриков — один из примеров того, что гений — это высокое терпение. Уличным человеком он умел быть в той же мере, в какой бывал затворником. Одно было для начала, другое — для конца; там он добывал, здесь — сращивал. Он выходил на улицу, как на разведки. Как следопыт детских книжек, он примечал и взвешивал все. Он присутствовал на торжищах, среди скопищ, при обрядах, драках, мелких происшествиях. Он наблюдал отношения и связи. Он ходил за приглянувшимися людьми долго и настороженно. Ему пришлось узнать колебания неопределенностей, испытания приблизительными соответствиями тому, чего искал, — этим «вот‑вот», «почти что», «как будто». Он гнался за старухами, нищими, странниками, торговцами, разночинцами, попами, чтобы добиться от них согласия позировать. Его огромные холсты отмечали, как карты географов, то, что найдено, и то, что еще не определено. Белые пятна пустот зияли среди уже написанных фигур и голов. Угольные схемы очертаний взывали к прячущимся, упорствующим, недающимся в руки обликам. Линии диагоналей и многоугольников {54} ждали движения людей и их связи. Сурикову доводилось испытывать то же, что гоголевскому герою, гонявшемуся за своим носом, и видеть, как настигнутый было образ, принадлежавший белому пятну его картины, исчезал, и надо было снова возобновлять погоню. Но он ни разу не утомился и не удовольствовался полурешением и полунаходкой. Этим он отличался от сверстников по эпохе — передвижников. Где у них — жанр, у него — тип; где у них — происшествие, у него — событие; где они — рассказчики, он — историк Он окончателен. Облики и отношения получают у него решительный чекан. В русском искусстве нет более обязательных типов, чем суриковские. Это — люди с тяжестью памятников, или памятники, ведущие жизнь людей. Густота их крови так же велика, как уплотненность их душевных свойств. Следует сравнить суриковские переходы от портрета к типу или от этюда к картине, чтобы наглядно увидеть процесс этих метаморфоз. «Дочь Ольга с куклой» (1888) была существом иной породы, когда сидела меншиковской дочерью в березовской избе (1883); этюд юродивого, что в Вятском музее, такой, казалось бы, завершенный своей типичностью и непреложностью, начинает сквозить мелкотой и вариантами, когда его сопоставляешь с незыблемой фигурой у саней Морозовой. Любой эскиз стрельцов выдает свое передвиженчество возле эпических смертников Лобного места. Великая «весомость» суриковских полотен создается насыщенностью. Она соединяет тяжесть образов с их густотой в пространстве. Суриков ничего не подает зрителю на блюдечке, как Васнецов или Репин. Он не боится, что могут чего-то не заметить. Суриков любит тесноту: чем теснее, тем лучше; чем больше, тем значительнее. У него количество всегда {55} переходит в качество. Ему даже нужна сутолока. Он хочет тесноты в движении. Построение по диагонали, столь типичное для него, обусловлено этим. Это направление входа и выхода по плоскости. Его полотна вмещают столько людей и отношений, что кажется, будто картина не выдержит напора обликов и сил. Суриковские холсты трещат, стонут и скрипят от нагруженности. Это — протискивающийся друг сквозь друга муравейник, задерживающийся, образующий воронки густот вокруг предмета или существа и текущий дальше, от обода рамы к ободу рамы, все время уносимый и все время возобновляемый.

Его вечную зыбь поддерживает техника суриковской красочности. Ее фактура диковинна. Ни один из его сверстников не знал такой палитры. Это подвижное месиво. Можно ли сказать, что его создала рука художника? — Мы это знаем, но этого не чувствуем. В нем не заметно труда и расчета: оно вольно, капризно, беспорядочно. Но в нем не видно и вдохновения, ибо оно ровно. Оно набухает, замешивается, вскипает, переливается, играет цветистостью, проступает темнотами, встает бугорками, катышками, крендельками, пылинками, оседает ложбинами, дырочками как бы само собой, от внутреннего строения своего вещества. Это почти явление природы, а не мастерство. Это похоже на весеннюю землю, нанесенную ручьями на отлогий скат. Суриковская фактура так же устойчива своими закономерностями и так же неисчерпаема случайностями. В ней повторяются суриковские отношения традиции и новизны. Здесь опять столетия техники. Суриков дает нам возрожденный в своей чистоте и прозрачности тон иконы — невероятную голубизну поклонной боярышни в «Морозовой» — и дает цветовые контрапункты {56} импрессионизма: снег под морозовскими санями. Недаром еще по сей день художники говорят о Сурикове профессионально. Он все еще для них явление живого ремесла. А между тем в искусстве ничто так не устаревает, как прием. По нему узнаешь время. Поколение отрицает поколение прежде всего здесь. Художник еще долго нужен зрителю, когда уже вовсе не нужен художнику. Русские западники 1910‑х годов, после Сезанна, Моне и Матисса, продолжали ходить к Сурикову. К нему ходят и сейчас. О ком из русских живописцев можно сказать то же? Это не главное в значительности мастера, но это последнее, чего можно желать. Суриков же выдержит утверждение, что он художник и для художников.

### 4

Рисовать Суриков не любил и потому не умел. Карандаш его не радовал. Для него это был лишь рабочий инструмент. Он просто закреплял то, что нужно было удержать в памяти. Рисунки Сурикова всегда являются черновиками. Даже когда он долго трудился над ними, их характер не менялся. Время уходило на верность передачи, а не на художественность исполнения. Это почти не было искусством. Суриков относился к рисунку примитивно. Он требовал от него только полезного действия; он его не холил; он рисовал лишь то, что могло пригодиться. Самостоятельных рисунков у него нет; это всегда делалось для чего-нибудь; тут накапливался материал записных тетрадок; они предназначались для будущей работы. На отдельное существование они были непригодны. Использовать их могли впоследствии еще разве что исследователи суриковского {57} искусства; но это менее всего способно было изменить их существо; подобный материал вовсе не обязан быть художественным; для биографа и критика в той же степени важны документы, письма, воспоминания.

Рисунки Сурикова вызывают в памяти черновые записи из дневников Толстого: «Ягоды-грибы. Сено преет. Гречиха лопается. Навоз пахнет», — или: «Грибы. Шум ручьев. Птицы. Бабы. Мальчишки босиком — ноги белые», — или еще: «Белые грибы. На репьях пчелы. Плод на липе. Запах яблока» и т. д. Суриков рисовал так же упрощенно и схематично. Это наливалось соками и цвело лишь потом, в живописи. Его всегда упрекали в тяжеловесности. Во всяком случае, его рисунки приземисты и почти что неуклюжи. Они очень бедны; они не могут привлечь даже человека с невыработанным вкусом. Но этого они и не ищут. В них нет и первой капли той игры, которая превращает сырой материал в произведение искусства. Суриков их водит, так сказать, в рабьем виде. Они выполняют тяжелую работу для его живописи; только для этого они созданы; их назначение подчиненное. Они служат ей, трудятся ради нее, мучаются там, где она появляется уже на приготовленное и найденное. Такой суровости не знает вся история рисунка. Для новейшего времени она даже парадоксальна. Рисунок — это любимец художников, легкий щеголь, успешный остряк, почти что законодатель вкусов; во всяком случае, он равный среди равных в кругу искусств. Суриков же держит его на низшей ступени; это простейший регистратор накопленных кусочков жизни или черновой конструктор задуманной картины. Его рисунок — только идеограмма образа, формула типа или схема композиции.

{58} На вступительном экзамене в Академию Суриков провалился по рисунку. Он должен был много и горько проработать, чтобы снова добиться приема. Можно сказать, что потом он за это расплатился с Академией сторицей. Разница между его академическим рисованием и самостоятельными рисунками не просто велика, но декларативна. Классные этюды натурщиков и наброски заданных программ соблюдают установленные каноны. Может быть, и через силу, но учащийся Суриков послушен. Его карандаш тонок, податлив и легок; он скользит и играет с бумагой; он даже почти щеголяет округлостями моделировок и мягкостью светотеней. Он безличен старательным школярством ученика, ищущего медалей. «Апостол Павел», «Клеопатра», «Исцеление Товита» могли быть сделаны каждым академистом. Пожалуй, можно поверить, что их выполнял ученик Чистякова, но, глядя назад, изумляешься, что ученик носил фамилию Сурикова. Это было укрощение строптивца, а не обращение верующего. Знаменитый учитель добился подчинения, но не увлеченности. Вернее, он здесь оказался в одном ряду с вицмундирными Шамшиными и Шренцерами. Суриков не стал чистяковцем. Из всей плеяды больших художников, прошедших через эти руки, Суриков один, кажется, не пожелал сохранить чистяковских заветов. Он отрекся от них, как только оказался вне воздействия конкурсов и отличий. В первых же зарисовках к «Стрельцам» он уже неузнаваем. Можно сказать, что он сломал свои академические карандаши, выбросил резинку и назло, упрямо, по-свойски каким-то куском незаостренного графита стал чертить по бумаге. Кажется, будто и в самом деле его не пускали ходить даже мимо ворот Академии, как грозился на экзамене инспектор. Он опять превратился {59} в казацкого парня из Красноярска — в невышколенного самоучку. Его рисунок очень крепко сшит, но и столь же нескладно скроен. С 1878 года и по эпоху «Разина» Суриков действует огрызками карандаша на первых подвернувшихся листах. Он равнодушен к качеству бумаги и к приемам рисования. Тонкий ли, грубый ли штрих, пятно или сетка — для него почти безразлично. Его кухня даже неряшлива. Он бороздит лист, чернит его, грязнит, мнет, вспахивает. Он тут же перечеркивает, переделывает, поправляет. Он прокладывает по контуру новый контур и по пятну другое пятно. Есть какая-то неумолимость в том, как втискивает он в бедную плоскость лицо, фигуру или сцену. У него тяжелая рука; он налегает на карандаш, как на соху.

У рабочего рисунка может не быть развития. Он сохраняется неизменным, пока удовлетворяет своему техническому назначению. Живая эволюция художественного явления для него не обязательна. Суриковский рисунок неподвижен. В нем есть всего две разновидности — академическая и зрелая. Это постоянные величины, хотя первая насчитывает всего пять лет, а вторая — четыре десятилетия. В этих сорокалетних границах можно бы переместить названия и даты — и почти не найти разницы. Стрелецкие рисунки таковы же, как разинские. Даже творческая высота «Боярыни Морозовой» не отразилась совершенством карандашных работ. Серия ее композиционных вариантов, свидетельствующая об огромном напряжении поисков, как-то особенно схематична. Более чем когда-либо, это чаще чертеж, нежели рисунок, и скорее пометка, чем образ. Если это искусство, то оно — косноязычно. Может быть, надо только добавить, что один из русских поэтов называл такое косноязычие «высоким».

{60} Оно не удивляет. Я не раз ловил себя на чувстве, что тяжеловесность суриковского карандаша кажется естественной. Высокое косноязычие свойственно Сурикову вообще. Его могучая живопись ступает тяжело. Сложность его палитры, такой дифференцированной и подобранной, давит. В суриковских работах чувствуется даже их физический вес. Рисунок только обнажает коренную кряжистость его искусства. Толстовство лежит в основе его художественного склада. Великий писатель земли русской писал плохо: «накурившись, между солдатами завязался разговор» и «лошадь с подвязанным узлом хвостом». Это не описки, но настоящий толстовский стиль. Каждый грамотный человек напишет лучше, как любой обученный художник нарисует ловчее Сурикова. Но странное человечество плохо платит учителям рисования и идет в рабство к безграмотным гениям.

### 5

Для себя он оставлял немногое: угол личной жизни и папку с акварелями. Здесь он был неподатлив. Он упрямо охранял их от чужого любопытства. В какой-то мере тут может быть применена сумасшедшая формула Глеба Успенского. Было два существа: одно — Суриков, другое — Василий Иванович. Суриков был национальным достоянием и создавал «Боярыню Морозову»; Василий Иванович жил для себя и делал акварели. Его мы не знали до самой смерти и лишь понемногу узнаем теперь. Это был приветливый, веселый человек, умевший шутить и даже баловаться. Он так же легок, как труден Суриков. Он не подымался над веком. Он жил попросту. Он знал, что такое женщина. Он любил гитару. Он дружелюбно и охотно рассказывал. Старое недоверие к записям Максимилиана {61} Волошина сейчас поколеблено. Если в их торопливом красноречии мы все еще видим на первом плане автора, глядящегося в зеркало, то за его оплывшей спиной уже можно различить небольшую, подвижную фигурку Василия Ивановича. Иногда доходят обороты его речи, местами слышны даже интонации.

Акварель — искусство интимного Сурикова. Она поражает своей независимостью. От его живописи до нее простым путем не дойдешь. Это действительно мастерская Василия Ивановича, а не знаменитого творца исторических полотен. Это вполне личное искусство большого художника. Оно отвечало его особым потребностям. Письменностью Суриков владел плохо. Он трудно писал. Слова переходили на бумагу малопослушно и совсем неловко. Опубликованные письма исполнены коснеющего напряжения. Записи наблюдений и чувств были бы для него изнуряющей повинностью. Да они и не дались бы ему. Он мог бы скорее написать исторический роман, сложный и большой, по-суриковски задуманный, чем вести непринужденный и гибкий дневник. Акварель заменила ему слово. Его живая впечатлительность выработала художественное соответствие. Пока его эпический двойник медленно и сурово думал над своими огромными холстами, Василий Иванович наслаждался жизнерадостной акварелью.

Он создавал ее легчайшей, не суриковской рукой. Его тяжелый гений обертывался блестящим талантом. Он даже делался виртуозом. Академия могла бы здесь гордиться учеником, и Чистяков в особенности. На своих акварелях он мог бы написать историческую формулу Жуковского: «Победителю ученику от побежденного учителя». Во всяком случае, в мастерстве акварелиста он срывался чаще, чем Суриков. Мы помним, {62} конечно, его «Кавалера в красном кафтане», но помним и веселых «Натурщиков» и приторных «Итальянцев». Суриков ровнее и разнообразнее. Его акварели потому так и овладевают вниманием, что их неожиданный, обостренный контраст с привычной суриковской живописью сочетается с едва ли не самым разработанным мастерством этого рода, какое было в русском искусстве. Даже Репин — щеголь и виртуоз по преимуществу — должен уступить. Он здесь не первенствует, — в лучшем случае он равен Сурикову.

Может быть, это зависело от суриковского постоянства. Он ничего не делал мимоходом. Его акварель не была ни эпизодом, ни случайностью. Она сопровождала его через всю жизнь. Вместе с ним она подымалась и спадала. У нее было живое развитие. Сначала она была наивной и неловкой, как та маленькая «Петербургская улица ночью» 1871 года, которая сохранилась от академических времен. К концу его жизни она стала вялой, схематичной и декоративной, как «Девушка на качелях» 1911 года или «Скала среди волн» 1913 года. Ее высшим расцветом были все те же основные, «суриковские», 1880‑е годы. Это «Женщина с гитарой» (1882), это «Девочка с веером» (1883), акварельный этюд жены для «Меншикова» (1882), «Букет» (1884), это, наконец, та «Девушка в русском наряде» (1882), где Суриков довел красочную звучность акварели почти до парадокса, до перенапряжения, до перехода ее в плотность и силу масляной живописи.

Он иногда разрешал себе даже такое насилие, потому что если живописи служил он, то акварель служила ему. Она послушно и податливо выполняла все, что ему было нужно. Она действительно ему заменяла дневник, как теперь заменяет нам. Она сохранила даже моменты {63} шуток, юмора, сатиры — кажется, наиболее неожиданное из всего, что раскрылось в этом неожиданном Сурикове. Оно было стойко, это веселое глумление! «Любовь к старухе» была сделана в 1874 году, а самыми поздними из всех акварелей Сурикова были крымские акварельные юморески 1914 года. Этот мажорный финал поистине знаменателен.

Я встретил Сурикова в 1912 году на ретроспективной выставке В. И. Денисова. Залы были пустынны. Художника не признавали. Бродило несколько человек. Суриков стоял перед огромной холстиной. На ней были денисовские вихри красок и кривые контуры. То же клубилось справа и слева. Выставка подводила итоги работе Денисова. Было ясно, что это — беспомощно расплесканная, сырая сила. Суриков стоял подолгу, прямо, в своей типичной позе, заложив руки за спину и слегка выставив ногу вперед. Я подошел узнать его впечатление. У меня не было сомнений, что для его природной сдержанности денисовская истерика нестерпима. Его ответ меня удивил. Суриков не захотел дать обобщения. Он резко прочертил пальцем круг в углу картины и сказал: «Как горит-то — видите? Хорошо!» Обведенный им кусок действительно полыхал. Но это не было ответом, — в особенности для Василия Ивановича. Мне казалось, что он попросту неловко уклоняется от суждения. Это неприятно царапнуло и запомнилось. Но когда в работе над выставкой, спустя пятнадцать лет, впервые, одна за другой, стали передо мной развертываться суриковские акварели и чисто вспыхнули их красные, синие, зеленые, желтые блики, — я понял, что не совсем чужим стоял тогда перед денисовским пожаром этот с виду такой суровый и замкнутый старик.

*1928*

## **{****64}** Остроухов

### 1

Для своих картин, когда шла последняя развеска в Третьяковской галерее, он выбрал место сам — вернее, не выбрал, а отстоял или, еще точнее, — отвоевал с гневной настойчивостью, свойственной его защите своих художественных решений и оценок. Наши экспозиционные выкладки отвели ему место на переходе от 1890‑х к 1900‑м годам, после Левитана и Серова, перед Малявиным, Архиповым и Малютиным. Мы не особенно грешили против исторической истины, тем менее — против любовного чувства к нему самому. Он был для нас живым звеном тех двух поколений; а уважение к его художественному рангу заставило отдать его работам целую стену. Однако Остроухов не слушал ни доводов, ни заверений. Он даже подозрительно расспрашивал общих друзей, нет ли здесь каких-нибудь особых и тайных причин. А когда убедился, что их нет и что не в высокой политике тут дело, но в экспозиционном «самомышлении» разных молодых людей сорокалетнего возраста, он лично пожаловал в галерею и указал место и мастеров, где и с кем ему надлежит быть. Ему уступили, потому что это был Остроухов, потому что его вариант был вполне возможен, потому что, наконец, желать видеть себя среди тех, кого считаешь {66} своими, — историческое право каждого исторического художника.

Его гроб, на переходе от квартиры-музея в Трубниковском переулке, где он прожил столько десятилетий, к месту последнего покоя на кладбище Даниловского монастыря, поставили в этой самой, отвоеванной им зале. Над изголовьем у него висел его собственный знаменитый «Сиверко»; насупротив — портрет, сделанный с него Серовым в 1902 году, когда Остроухову было сорок четыре года. Кругом и рядом — холсты Коровина, Левитана, Серова, Врубеля. Он принимал последние почести гражданской панихиды в самом деле среди своих. И я подумал, стоя в толпе у гроба: не темное ли предсмертное чувство тяги к «своим местам» руководило его последней борьбой за себя в галерее? Давние стихи начинающей Мариэтты Шагинян хорошо выразили это; они, вероятно, живы в памяти у многих из тех, кого когда-то остановила их пронзительная простота: «Я знаю, мудрый зверь лесной — Ползет домой, когда он ранен…»

Правильно, что старик не примирился с нашими планировками, и правильно, что ему уступили. Он оказался предпоследним. Теперь в живых — один Коровин, «сей остальной из стаи славных»…

### 2

Все же «Сиверку» не заслонить собой Остроухова. Нет спору, что это одна из наиболее замечательных картин нового русского пейзажа. Ее долголетие, видимо, будет огромным. Она написана еще в 1890 году; ее со всех сторон обступили меланхолические левитановские работы; уже после нее пришла схематическая {67} заостренность пейзажей Серова. Однако «Сиверко» выглядит живее природы Левитана и не хочет уступить в обязательности пейзажным формулам Серова. Остроухов знал это и гордился этим. Он втайне — по секрету от своей официальной позы — знал и то, что, в сущности, он является «художником одной картины», как бывают писатели одной книги. Остальные его живописные работы — это только высокие или средние опыты превосходного, но не исторического мастера. Так умели писать еще многие. Без «Сиверка» не существовало бы Остроухова так же, как не было бы Саврасова — без «Грачей». Остроухов лишь много ровнее Саврасова и наполненнее его. Правда, «Сиверко» — не эпоха, как саврасовские «Грачи прилетели», а просто большое событие в истории русского искусства; «Сиверко» не открывал собой нового этапа, а только кристаллизовал общие поиски. Но зато и все остальное саврасовское наследие, его удручающе посредственная живопись, — а часто, увы, просто пьяная мазня, — никогда не станет в сравнение с тем, чем окружил Остроухов свою великолепную удачу.

И все-таки сам он — больше, разнообразнее и внушительнее, нежели то, к чему его сводит эта единственная картина. Знаю, что к будущему он обращен наглядно и осязательно только «Сиверком». Знаю и то, что в остальном его постигнет та же судьба, какая постигает больших актеров и певцов: кто их знал лично, тот ими полон, а дальше это — только хорошие или плохие рассказы современников и иногда, при удаче, живые повести биографов. Конечно, и Остроухов скоро станет лишь устным преданием. Но именно потому, что не большая, а меньшая часть его будет в истории выдавать себя за него всего, — возникает желание наступить {68} этой истории на ногу и попросить ее запомнить, что наш Остроухов несравненно красочнее, полнее и капризнее своим живым своеобразием, чем тот человек холста и краски, какого она будет предъявлять потомству.

### 3

Подлинный Остроухов — это амальгама высоких противоречий. В нем был сплав центробежных тенденций. Ригоризм общественного человека в нем уживался со своеволием индивидуалиста. Разборчивость вкуса жила рядом со страстностью ловца новых ценностей. Педантизм исследователя соседствовал с импрессионизмом любителя. Он умел подчиняться суровой общественной дисциплине с послушанием мальчика, находящегося в обучении у хозяина, но умел и бесконтрольно править, точно он один был мерилом вещей и отношений. Он делал замечательные открытия, тончайшие атрибуции — и делал классические ошибки, которые войдут в историю собирательства. Практический проповедник интегральности художественной культуры, он был разом — музеевед и живописец, коллекционер и писатель, изучатель искусства и знаток литературы, устанавливающий для себя живую связь между всеми художественными явлениями, не боявшийся разбрасываться, потому что не боялся любить, — и в то же время он наглухо запирал в себе двери для целых эпох и целых областей искусства, априорно и непоколебимо обозначив их своим любимым словом: «дрянь».

Он был подлинным Колумбом древнерусской живописи, иконы его собрания, освобожденные от «ветхой {69} чешуи» наслоений и исказительств, впервые показали общеобязательную и чисто художественную ценность этого искусства; остроуховское право на историю здесь безоговорочно и неоспоримо; но он заставил собственных же своих учеников дать себе большой бой в вопросе о реставрации такого замечательного памятника, как фрескопись Успенского собора, где он допустил поновление вместо расчистки и где он уступил только формальному постановлению большинства.

Он принял руководство Третьяковской галереей из рук самого Павла Михайловича Третьякова и с методической настойчивостью продолжал его дело; в остроуховские времена галерея стала, самым доступным и любимым русским музеем; он гордился ее всенародностью и демократизмом; он пополнял ее новыми работами с передовитостью, соответствовавшей примеру Третьякова; в сотоварищи по галерее он взял себе Серова и умел его слушаться; лучшие работы молодежи, именовавшейся в остроуховском окружении «декадентской», при нем появились, наперекор недоуменьям и недовольству, на стенах галереи. Но он же делал из «воли основателя» фетиш и с таким же упорством отстаивал ограничения, которые вытекали из буквы «завещания» и противоречили развитию его любимого детища. Поэтому он встретил враждой и сопротивлением реформы И. Э. Грабаря и неожиданно для самого себя оказался в стане людей, которые были ему не менее чужды, чем он им.

Наоборот, свою собственную коллекцию, этот чистейший пример личного собирательства, этот массив ценностей, подобранный от вещи к вещи, от находки к находке, от открытия к открытию, от случая к случаю, где Запад и Восток, старина и современность соприкасаются {70} так непосредственно и так вплотную, — он превратил в подлинный музей, в законченный организм, в тот «Дом художника», которому нет у нас другого подобия, который является столько же образцом живого музейного творчества, сколько историческим памятником остроуховской эпохи, — каким был во Франции «Maison d’un Artiste»[[17]](#footnote-8) Гонкуров. Поэтому он встретил национализацию своего собрания, после Октябрьской революции, с достоинством общественника, передающего в народную собственность то, что переросло его личную жизнь, был горд званием хранителя собственного музея, с педантической дисциплинированностью проводил реэкспозицию материала в соответствии с новыми требованиями, занимался объяснениями посетителям, вел инвентари и исходил отчетностями.

### 4

Никто никогда не мог бы предсказать, как поступит Остроухов. Наперед поручиться за себя не мог бы даже он сам. Импрессионизм в нем был системой. Его богом был случай. Он верил в неожиданность. Пафосом его художественной жизни было то, что Блок назвал «нечаянной радостью». Он скучал всем, что было наперед известно, давно оценено и прочно прижито. Он никогда не гнался за вещами, прославившимися в чужих собраниях. Он должен был все найти сам. Если к нему переходило что-либо от других собирателей, этим собирателям надлежало быть непременно незначительными или неведомыми обществу, чтобы у них, из темноты, он мог извлечь для своей коллекции жемчужину, {71} как индийский водолаз из океанских хлябей. Он был самым настойчивым, самым последовательным, самым страстным открывателем, какого знало русское коллекционерство. Он был малоплодовитым художником потому, что емкость здесь была ограничена лишь пределами его собственных сил. Он не повторялся в мотивах своей живописи, но ему были трудны медленность и колебания, с какими в нем вызревало его творчество. Мотив «Сиверки» был единственным настоящим «случаем» в его искусстве. Он не превратился в систему; между тем для Остроухова религия случая в том и состояла, что его провидение угодливо посылало ему бесконечные ряды своих возможностей. Собирательством он сублимировал затрудненность своего искусства. Тут находка догоняла находку. Предел им был только в его проницательности, в его хватке и в его капризах. Но свои капризы он считал приговорами вкуса и знания. А так как того и другого в нем было много, очень много, — он не просто допускал в себе, но культивировал свою критическую прихотливость.

Он любил делать оценку с первого же взгляда. Он мог подолгу задерживать у себя принесенную кем-либо вещь, но только для того, чтобы подобрать в книгах или у музейных знатоков доказательства тому, что он и на сей раз не ошибся. Другой ценности за исследованиями и исследователями он не признавал. Он был совершенным практиком; академическое бескорыстие разработки историко-художественной темы вызывало в нем фыркание по адресу бесцельных рассуждений. Он ценил превыше всего точные репродукции и комментированные каталоги. Когда он уведомлял кого-нибудь из нас, что мы ему нужны, это означало, что мы приглашены экзаменоваться. Экзамен открывался всякий {72} раз формулой: «А ну‑ка, сударь, скажите, что это такое?» — и заканчивался одним из двух вариантов: «Что за вздор!» — ежели мы делали атрибуцию, которая расходилась с его собственною, или: «Так‑с, угадали…» — когда определение совпадало. Если человек стоял на своем, его уничтожал остроуховский взрыв: «Сказал чепуху и упорствует… даже слушать противно!»; а в важных случаях Остроухов кончал жестокой ссорой, которая могла длиться годами, и годами непокорный не переступал порога его квартиры. Так он ссорился и мирился по очереди с каждым из нас. Во всяком случае примирение шло только за счет молчания о «том случае». Он ни разу не признал своих ошибок. Он умел оставаться одним против всех. Он не чувствовал от этого себя хуже. Никакие авторитеты Запада не могли заставить его подчиниться. Он говорил о них такие же резкости, как об отечественных знатоках.

В цепи его великолепных и странных определений было одно, которое носит черты исторические. Оно до сих пор еще вызывает вздох в каждом из нас, у кого в крови бродит музейная бацилла. Этот тягчайший удар пришелся по Д. И. Щукину. Я слыхал об этом из собственных щукинских уст. Он рассказывал шепотливым голосом, каким говорят о нечаянном убийстве в семье. Ему посчастливилось купить не более не менее как редчайшую композицию Вермеера Дельфтского. Это была гениальная случайность, способная одна уравновесить совокупность всех замечательных оказий остроуховского коллекционерства. Медлительная осторожность, свойственная собирательскому темпераменту Дмитрия Ивановича, приводила его всегда к консультации у Остроухова. На сей раз с первого же осмотра картинка заслужила эпитеты «чепуха» и {73} «дрянь», потом гнев на колебания Щукина, потом сеть доказательств, наконец — заявление, что такую вещь просто неловко держать у себя порядочному коллекционеру. Он донимал атрибуционную нерешительность Д. И. Щукина с настойчивостью, свойственной ему в тех случаях, когда была задета честь его проницательности. «И я продал, — старчески шелестит Щукин, — а теперь…» — А теперь «Аллегория» Вермеера висит в Гаагском музее, утвержденная в своем великом звании и качестве знатоками всего Запада, с Бредиусом во главе. Останься она у нас — это был бы единственный Вермеер русских музеев. Но за все годы, прошедшие с тех пор, никогда и никто не услыхал от Остроухова намека на то, что он ошибся. Наоборот, он мог при случае, с естественной грацией, приводить щукинскую картину в пример того, каким «свиным глазом» обладают так называемые искусствоведы. Он был упрям упрямством Exzellenz von Bode[[18]](#footnote-9) — недаром Остроухов питал к знаменитому директору прусских музеев такое влечение. Если он не называл его «Остроуховым Запада», то только потому, что не мыслил себе двойника. Но о его торжествах над противниками он говорил с удовлетворением лично заинтересованного человека. В один из моих последних приходов, за несколько месяцев до смерти, он мимоходом упомянул о пресловутой тяжбе Боде со всем миром из-за воскового бюста Флоры. «Так-то, сударь…» — закончил он свою ссылку на сообщение мировой печати, что бюст окончательно очищен от подозрения в подделке и упрочен «по Боде» за Леонардо. Я понял, что старик так же, как и я, в это время думал об «Аллегории».

### **{****74}** 5

Зачем заставили его реорганизовать свою коллекцию? Тут человек был принесен в жертву субботе. Систематика и наглядность обязательны для больших музейных организмов, но они вполне условны для малых. Они грозят им безличием схематизма; они уничтожают их естественное своеобразие и необычность их сопоставлений. Они превращают их живые пропорции в масштабы карликового существа — в «маленького взрослого человека». Иногда они даже создают видимость искусственной редукции. Новая распланированность музея Остроухова стала грешить этими грубостями. Нехитрая механика обобщения собрала западные картины в одних комнатах, русские — в других, иконопись — в третьих и т. д. Она связала вещи обязательными именами и эпохами. Это был один из тех неожиданных случаев, когда остроуховская неуживчивость даже не пыталась бороться и спорить, увлеклась общими шаблонами и поспешила перекроить по ним старую систему. Остроухов явно расцвел обновленной гордостью оттого, что эти новые трудные люди, новое чуждое поколение признали его дело — своим и его коллекцию — подлинным музеем. Он выводил отсюда следствие, что он сам недооценил результатов своего опыта и удачи. Интимный уклад индивидуального собрания он торопился заменить импозантностью центрального музейного хранилища. Это было ошибкой обеих сторон. Силы не прибыло, но убыла красочность; маленькой Третьяковской галереи не создалось, а остроуховское собрание обезличилось. Оно находилось прежде в каком-то непрерывном движении. Вещи менялись соседством и располагались в живых сочетаниях. {75} Экспозиционный узор имел всю остроуховскую значительность. Он соединял, сопоставлял, разлучал, сталкивал по десяткам признаков и свойств. Это было увлеченным проникновением внутрь каждого произведения — вечное обновление его прелести, всегдашнее обращение к неожиданности восприятия. Один из моих западных знакомцев, некий музейный норвежец, когда-то говорил мне о необходимости целых зал «вольной экспозиции», чтобы в старом искусстве проявлять новые черты, а в молодом — распознавать генетические связи. Я отвечал ему ссылкой на коллекцию и навыки Остроухова. Да, там молодого Коро можно было сопоставить с Сильвестром Щедриным, дать шебуевской «Смерти Фаэтона» в pendant композицию Жерико, соединять Серова и Дега, Гойю и Мане, там голубой пейзаж Александра Иванова взывал к отсутствующему Сезанну, а «Стена Коммунаров» Репина — к Менцелю, там XVIII век и XX объединялись портретами и отталкивались природой и т. д. и т. п.

Теперь прямолинейная систематика дала собранию неподвижность летаргии. Оно стало всего лишь неполным гербарием. Ни одного из мастеров, в его цельности, изучать здесь по-прежнему нельзя, общее движение форм здесь все так же не раскрыто, — но эти собранные по именным и хронологических этикеткам картины и этюды перестали жить своей собственной жизнью. Они стали подчиненными чему-то, чего нет в коллекции. Они сделались лишь дополнением к тому, что находится за этими стенами, чего не видишь, что надо знать наизусть, с чем надо сравнивать за глаза и на память. Раньше они притягивали к себе — теперь они сами одержимы центробежным движением: одни — в Музей изящных искусств, где ради них потеснятся {76} западные мастера, другие — в Третьяковскую галерею, где им найдется место среди мастеров русских, третьи — в Исторический музей, где уже ждут остроуховскую иконопись. Есть ныне печать обреченности на этой коллекции. Остроумову казалось, что он перевел ее на высшее положение. — Увы, он поставил ее только на переходный этап. Он еще раз ошибся, хотя и еще раз не признался в этом.

Однако его постоянные заботы о создании возможных правовых гарантий неприкосновенности и устойчивости собрания, эти досье бумаг, постановлений, охранных грамот, влиятельных записочек и благожелательных отзывов, которые он ревностно копил, свидетельствовали, что он знал, чем обернулась реформа, которой он же сам дал санкцию. Уже в последние два года его жизни были предупреждающие подземные толчки — набегали комиссии и органы и выносили решения о вывозе коллекции и о передаче здания под иные общественные нужды. Каждый раз старик заболевал иссушающей тревогой, вызывал друзей и полезных людей, устраивал тайные совещания, прибавлял новые бумажки и постановления к старым и не отступал, пока мы совокупными усилиями не поднимали на ноги дружественных народных комиссаров, а иной раз и Совнарком, и снова не отбивали напора. После этого на недели он ложился в постель и отходил. Оправившись, он не любил возвращаться к пережитому; он суеверно обходил поводы к этим темам; но он был явно и навсегда отравлен ожиданием повторений, которое втайне грызло ему нутро, как античная лисица своему спартанцу. Нам оставалось лишь так же уклончиво молчать. Было очевидно, что диалектика музейной жизни закончит рано или поздно процесс растворения в больших хранилищах этого драгоценного, но уже {77} смещенного со старого фундамента маленького музея. Надо было только стараться отвести финал до той минуты, которая обладает властью делать все безразличным; хорошо, что это удалось и что смерть застала Остроухова среди привычных, щедро завешенных стен. Это был последний «случай», который он выиграл.

### 6

Старая Москва звала его просто Ильей Семеновичем, без фамилии, словно никакой фамилии у него не было. Это — особая, исконная российская честь, означавшая, что другого человека с таким именем-отчеством не существует, а этого, единственного, должен знать всякий. Он делил в собирательстве это отличие только с Павлом Михайловичем — с самим Третьяковым; он — второй после него и последний. Династия людей имени-отчества вообще кончается. Новое время ее не возобновит. В нашем искусстве остался собственно один человек с таким титулом — Илья Ефимович. Некогда намечалась метаморфоза Бенуа, которого поколение «Мира искусства» противопоставляло Репину, но словосочетание «Александр Николаевич» не успело кристаллизоваться; революция оборвала этот своеобразный процесс на половине; уже нет только фамилии, еще нет только имени и отчества — есть сложное и промежуточное: «А. Н. Бенуа».

«Илья Семенович сказал…» — если это не имело прерогатив безгрешности, то имело вес последнего слова. Чужим оценкам и определениям он должен был давать свою апробацию, чтобы они получили какое-то объективное бытие. Сомневающийся и колеблющийся собиратель приобретал, когда Остроухов говорил: «Надо брать». Во всяком случае, негативно его власть была решающей. {78} Его «да» еще можно было взять под сомнение, но его «нет» обесценивало вещь. Так оставалось до самой его кончины. Никакие его ошибки не устраняли для всемосковских кругов обязательности прохождения вещи через его руки. Он тиранически охранял это положение. Он чувствительно наказывал антикваров и случайных людей, которые пытались миновать его надзор. Он мог опорочить все, на круг, начисто, непоправимо, обронив формулу: «сбывает подделки». Это разоряло человека.

Но зато он умел давать надежный и постоянный заработок тому, кто знал, чего требовал этикет. Вокруг Остроухова, не убывая, теснилась вся та Москва, которая чем-либо антикварствовала, и вся та Москва, которая что-либо коллекционировала. Она выделяла в особый слой, вплотную к нему, в его непосредственную близость, самых надежных из торгующих и самых денежных из приобретающих. Здесь все сделки совершались под его непосредственным наблюдением и санкцией. Он назначал, что кому и по скольку за что.

Я не верил когда-то старшим музейным сверстникам и друзьям, что через Остроухова «проходит все». Мне казалось это апологетическим или злостным преувеличением. Но по мере того, как шли годы и рос опыт и я узнавал людей и обычаи, — я убедился в жизненной истинности этого положения. В пределах возможного Остроухов видел и знал все. Он чувствовал физическое недомогание, когда случай оборачивался против него и стоящую вещь проносил мимо. Но как зато любил он обрывать на ходу рассказ о чем-либо принесенном в музей на продажу и сказать: «Знаю… я не стал покупать…», или же: «Знаю… я к вам послал…» Иногда, слушая, он каменно молчал. Он был точно глух и равнодушен. Но через малый промежуток, выдержав {79} дистанцию, он говорил мельком, рывком, в сторону: «Ну и что ж… купили? почем?» — и наш наметавшийся глаз и слух отмечали оттенок, свидетельствовавший, что Илья Семенович тут не совсем сторона.

Он коллекционировал без денег. Это было следствием его положения. Он покупал на грош пятаков. Надо было, в сущности, затратить состояние, чтобы составить такой музей. Он же выдал только кое-что. Конечно, он был богат. Но это имело лишь вспомогательное значение. Он не любил пользоваться своими возможностями. Искусство не должно было отягощать его кошелька. Он добровольно поставил себя в положение экспроприированного собственника задолго до революции. Когда она пришла, ничто, собственно, для него не изменилось. Он даже продолжал приобретать, как раньше. Он обогатил уже национализованное собрание первоклассными вещами. Они только стоили ему еще дешевле. Он теперь ссылался на то, что «все обесценено». В значительной мере он был прав. Антиквару податься было некуда. Мы и в музеях платили немного.

Но Остроухов ставил рекорды. Революционные возможности он трактовал так: «музейную вещь — задаром». Он почти перестал делать тайну из своих цен. Теперь это было ни к чему. Ему нравилось озадачивать нас не только качеством и атрибуцией, но и плаченными «медяками». В эти годы он довел до классицизма свои старые навыки. Он и раньше платил суммы, которые были доступны, в конце концов, каждому. Он своим примером доказывал, что значительность произведения является, так сказать, простой прибавочной стоимостью на глаз и чутье. Вещь становилась дорогой, только попав в его собрание. Он делался в этих случаях ребячливым, он начинал яростно обесценивать то, что не удалось удержать за собой, и именовать драгоценностью {80} простой этюд, включенный в коллекцию. Но это было маленькой слабостью большой силы; обычно такое распределение качества соответствовало действительности. Он считал таким же позором для себя пропустить первоклассную вещь, как и платить за нее суммы, которые были вынуждены выдавать капиталисты и нувориши. Это подобало им — и не подобало ему. В крайнем случае он соглашался на казуистический обход: он изредка допускал причинную связь между своей дешевизной и их затратами; он предоставлял им платить дорого за остатки того, что ему обошлось дешево. Тут не было ничего предосудительного, здесь действовали не скупость и не хитрость, а лишь коллекционерски-правильное применение формулы: «С каждого по его возможностям, каждому по его потребностям». Не его вина, ежели это становилось игрой в вершки и корешки, где он всегда бывал в выигрыше. Он был на то уполномочен высотой своего звания.

### 7

Он собирал у себя людей, как вещи. В остроуховской столовой перебывали все, кто что-либо значил в искусстве. Посещать его было столько же почетной повинностью, сколько и трудным удовольствием. Он принимал одних за красочность и терпел других за пользу. Я встречал у него Шаляпина и Коровина, но и сталкивался с неведомцами, чьих фамилий он не называл и которые исчезали, чтобы не возвращаться. Он вел с каждым свою политику. Директора музеев и вахтеры, дежурящие в залах, получали свои аудиенции. Редко кто знал, в каком качестве он нужен Остроухову. Прибывая по вызову или приходя навестить, можно было чувствовать себя то кардиналом остроуховского конклава, {81} то мальчиком из хора — в зависимости от предположений, в каком состоянии духа находится Илья Семенович и на что вы ему понадобились. Это узнавалось не сразу.

Первая церемония приема ничего не раскрывала. Она была всегда так же неизменна, как неизменен был его отстоявшийся облик. Он принимал всех, сидя грузно огромной своей фигурой, часто неподвижной из-за больной ноги, в старом мягком кресле, между большим обеденным столом и пристенными столиками, среди картин, рисунков, книг, бумаг, лекарств и пустых коробочек из-под них, испещренных по крышкам и донышкам цифрами, пометками и значками. Он встречал каждого новоприбывшего сердечным и протяжным «а‑а‑а!» и именем-отчеством. Он делал затем молчаливое движение рукой, приглашающее сесть. Несколько секунд он на вас не глядел, как бы давая прижиться, и продолжал есть или читать. Но потом из-под черного бархатного берета, надвинутого краем на глаза, снова раздавалось медленное поскрипывание челюстей. Со старческим пришипом выползало вступительное: «Ну, сударь…» Оно двигалось, окруженное полузвуками, междометиями, придыханиями, точно бы ничего не означающими; но уже в их тумане проступали какие-то очертания. Нарастали оттенки, грозовые, или ласкательные, или вопрошающие, — и полусмущенно-полуожидающе ловя их, вы начинали постигать, на что шли, чего ждать и что на сей раз уготовил вам этот последний Понтифекс Максимус российского собирательства.

*1929*

## **{****82}** Бенуа

С литографии Верейского глядит старое, чуть-чуть даже дряхлеющее, всем знакомое лицо. Оно исполнено тонко. Оно очень похоже. Это тот Бенуа, каким мы его знаем теперь, в конце военно-революционных лет.

Сквозь карьеровскую дымку, рассыпавшуюся на листе литографской пыльцой, проступают черты человека устало-значительного, уходящего на покой, медленно обороняя любимое жизненное дело. Верейский хорошо передал (следует всячески рукоплескать художнику!) редкостное сочетание, столь трудное в Бенуа и столь свойственное ему: ласковой злости с иронической влюбленностью; первое у него — для всего чужого, причем ласковость есть форма вежливости, второе — для всего своего, причем ирония есть форма самозащиты. В этот круг вы попадаете, переступив порог квартиры Бенуа, и так как у него за чайным столом всегда свои перемешаны с чужими, вы разом подвергаетесь влиянию обеих волн. Их излучают, на портрете Верейского, глаза, вежливо прикрытые круглыми ободками старинного пенсне, и ласковый рот, зло заостренный в углах.

Мы рассматривали книжку Эрнста, посвященную А. Н. Бенуа и только что полученную в Москве, небольшой группой. Один из крупнейших наших левых живописцев, своего рода классик левизны, коротко задумался {84} над литографией, потом усмехнулся и удовлетворенно сказал: «История!» Он выразился точно. Это действительно было наше общее чувство. Но когда, подведя этот итог, мой левый классик стал уже равнодушно, по десяткам, перелистывать страницы и замелькали репродукции известных и, кажется, когда-то любимых вещей, — я испытал резкое чувство протеста и гнева. Да, это уже история! Но герою этой истории надо ставить памятник, а не провожать его, зеваючи, в прошлое…

Бенуа стал историей в том же смысле, в каком был ею старик Ибсен, глядящий из окна каждодневного кафе на площадь со своим памятником. Я скажу так, и пусть меня должно поймут: живой Бенуа, сам, как он сейчас есть, своей повседневной личностью стал куском искусства и старины, совершенно независимо от удач или неудач своего жизненного дела и безотносительно к тому, хорошо ли было или плохо то, чему он поклонялся и во что так сильно понуждал верить других.

Бенуа был вождем течения, — Бенуа стал национальной собственностью. Вот смысл того, что с ним произошло за текущие годы. Младшее поколение когда-то шло за ним, потом боролось с ним, наконец победило его; но все это — старая схема смены живых человеческих пластов в художественной культуре. Однако финал ее становится не таким заурядным, каким он видится левой плеяде. Она хочет триумфа. Она вольна выбирать его, ибо она действительно победила. Она избрала холод равнодушия к Бенуа. Это — вид ее триумфа. Но, граждане левые классики, у вас плохой церемониймейстер! В таком триумфе у вас не будет самого значительного: живого пленника в оковах. Побежденный Бенуа волей мудрой диалектики жизни испытывает сейчас превращение и воздвигается у нас на глазах {85} живым монументом самому себе столько же, сколько русской культуре. Это надо понять всем, кого Бенуа может по-сологубовски назвать «милыми моими современниками».

Происходит процесс перемещения. Из искусства нечто самое драгоценное переходит в личность. Искусство выветривается, отмирает. Личность наполняется, зацветает художественностью. Все, что убывает там, прибывает здесь. Наконец она сама становится искусством.

Но это случается не часто. Для этого человек, принимающий в себя эманацию искусства, заменяющий его собою, должен быть совсем особым. Обыкновенно говорят в таких случаях приспособленными оборотами: «такой-то был представителем своего времени». Так говорит и Эрнст о Бенуа; он вообще пишет, точно формуляр составляет: это внимательный, добросовестный и обстоятельный биограф, но писатель совершенно казенный. О Стасове можно было бы так писать. Он, действительно, «представитель своего времени». Суть же именно в том, что отличает Бенуа от Стасова. Если в определенном разрезе можно сказать (как и говорят): «Бенуа есть Стасов девятисотых годов», то характерно как раз не это, а то, что нельзя сказать обратное: «Стасов есть Бенуа восьмидесятых годов». Существенно то, что эти два круга не совпадают, хотя Бенуа боролся против Стасова и заменил его собой так же, как наши левые художники боролись против Бенуа и сейчас заменили его собой. Но Стасов, как только кончилась полоса передвижничества, отмер, и левая плеяда, когда кончится ее время, отомрет (ежели не выдвинет какого-либо человека типа Бенуа), а вот Бенуа, хотя время «Мира искусства» уже кончилось и течение бесповоротно отошло на покой, вопреки всему этому не только {86} не перешел на положение Стасова, но ходит среди нас таким изумительным живым сосудом искусства, и мы все — и я, и вы — нет‑нет да и ловим себя на мысли, которая приходит совершенно внезапно, среди делового заседания или сутолоки встреч: «А как у Бенуа? все ли у него благополучно?» — как будто это общая драгоценная собственность, а не самому себе принадлежащий человек; мы чувствуем себя музейными хранителями, отвечающими за музейную вещь, возле которой толпится слишком много неуклюжей публики.

Замечательно, что в своем «стасовском» качестве, в роли провозглашателя лозунгов и вождя «Мира искусства», Бенуа собственно исторически не выиграл ни одного пункта своего дела. Под углом зрения его вкусов пересматривалась вся история русского искусства, им заносились в опальные листы большие имена прошлого, выдвигались на почетное место малые имена сверстников: так Бенуа создавал «русскую школу живописи». Но русской школы живописи-то из «Мира искусства» никакой и не вышло: можно сказать, что он дал все, что угодно, но только не живописцев вообще и не русских живописцев в частности.

Назовите таких русских живописцев среди «Мира искусства». Они были у передвижников, они были у реалистов, они существуют у группы «Голубая роза», у группы «Бубновый валет», но их не было и нет у «Мира искусства». У него есть немечествующие графики, есть итальянствующие декоративисты, есть универсал-прикладники, мебельщики, резчики и т. д. — но нет русских мастеров живописи.

Бенуа выдвигал лозунг «современности искусства», а сам, вместе со всей группой, дал законченный образец искусства старинствующего, ретроспективного. Бенуа {87} провозглашал возрождение театра художником, но создал закабаление театра декоратором, которое чуть было не кончилось его совершенным изгнанием со сцены. Бенуа не уступал Стасову в резкости и гиперболичности своих критических порицаний и похвал. Но в то время, как это требует и стасовской прямолинейности и стасовского упрямства, стасовского «во имя», создавших стасовскую критическую линию, — импрессионистическая впечатлительность Бенуа не только сегодня аплодировала тому, чему шикала вчера, но иногда разом и признавала, и отрицала, одновременно говорила «да» и «нет» в двух статьях об одном и том же предмете. Это ли не губительно? Да, это убило бы любого вождя и глашатая, но это не слишком важно для Бенуа!

Этот Бенуа — я назову его стасовским Бенуа — и в самом деле должен был отойти на покой, однако только для того, чтобы уступить место себе же самому, но себе другому, который и значительнее, и замечательнее, нежели исторический Бенуа из «Мира искусства».

Его настоящее обаяние не в водительстве, не в лозунгах, не в критиках, а в том, что поэтическим золотом становилось все, к чему он прикасался. В истории русской культуры — это одна из самых чистых по своей художественности и пленительных по прозрачности натур. В Бенуа живет великая артистичность. В нем есть — позвольте так сказать — чудесное пушкинство. Это самый пушкинский человек за много десятилетий русской жизни. Сейчас, пишучи, я остановился, чтобы подумать, кого же действительно можно приравнять к Бенуа по чистоте пушкинского начала — в самом деле некого! У тех нет ни этой всеартистичности, ни этой всеотзывчивости, ни этой всевоплощаемости. В череде его менцелевских график, русских игрушек, петербургских {88} рисунков, версальских пейзажей, мольеровских декораций и т. д. мы явно различаем наследственный очерк великой пушкинской линии: «Бориса Годунова», «Каменного гостя», «Сцены из “Фауста”», «Пиковой дамы». Потому-то Бенуа так национален, — не в той же мере, ибо он не гений, но в том же качестве, ибо он слеплен из того же пушкинского теста. Отходят, отошли в историю его ретроспективизм, декораторство, барство, лубок, но то, что затаено под ними — дрожь сердца перед милой стариной, пафос великолепия, холя национальной породы, сочувственная близость к земле, — все это воспринимается нами в Бенуа как пушкинская традиция, меняющая и сбрасывающая свои временные формы, но неистощимая и постоянная в своем существе. Этот ходящий по Петербургу живым монументом Бенуа пока не имеет преемника, — не потому ли так настойчива в нас мысль: «Что с Бенуа?»

Но он еще может ждать. Книжка Эрнста напомнила о двойном юбилее, которого никто из нас не отметил по незнанию: дата рождения Бенуа и дата его первых работ, 1870 – 1891 годы, говорят о полувековом юбилее жизни и тридцатилетнем юбилее творчества. Это — немалый путь. Но есть традиционное долголетие и долготворчество у больших людей культуры. Оно должно сопутствовать и ему, ибо его сутуловатый силуэт, вскидывающий перед картиной лорнет к чуть занесенной голове, стал постоянным образом нашей художественной жизни.

*1922*

## **{****89}** Юон

Старый реализм подводит итоги. Его последним большим мастером был Серов. Но этот громадный художник, пожалуй, равный по своим скрытым силам самым замечательным создателям русского искусства, оставил по себе след неопределенной значительности. Во всяком случае она двусмысленна. Нельзя перед всей жизнью ставить минус. Серовская же стихия — ум и злость. Впрочем, его ум активен, а злость пассивна. Ум держит ее на удилах, которые он ослабляет в меру своего желания. Так только могла возникнуть эта серовская категория «без вины виноватых» — ребят и зверья. В этих случаях рукой Серова управляло сложное чувство. В нем привычная злость встречалась с непривычной жалостью. Они скрещивались и шли по противоположным направлениям: жалость к этим существам, обреченным на мученья, злость — к миру, готовому их мучить. По этим работам Серова разлита ласковая горечь. Его карикатуризм здесь тонок, задумчив и ироничен.

Серовская группа художников очень мала. Последняя пора русского реализма дала два разветвления. Одно было эмоциональным, другое — аналитическим. Первое поднялось до Левитана, второе — до Серова. Разумеется, большинство художников были левитановцами. Они были лириками и чирикали при всякой погоде. Художник вообще не умеет думать. Более того, он {91} не обязан думать. В искусстве надо думать с осторожностью. По правилу ум здесь вреден. Хорошо думать меньше, еще лучше не думать совсем. Общая художественная неудача Серова была следствием нескромности его мышления. Однако думающие художники редки. Серовцы насчитываются единицами.

Юон — один из этих немногих. Его искусство также пересечено усмешкой. Она не вызывающа, но постоянна. Часто она едва проявляет себя, но она упорно гнездится в каждой его вещи. Юон — последовательный реалист; однако он достаточно свободен, чтобы не только видеть мир, но и размышлять о мире. Как всякий реалист, Юон ограничен; в его искусстве нет ничего, чего не было бы в его зрительном окружении; он — бедняк, довольствующийся ближайшими явлениями; даже когда он решается фантазировать, его фантазия приземисто катит обычные облики вещей и людей, слегка только приподняв их над видимостью каждого дня. Однако он не испытывает перед реальностью ни робости, ни умиления. Он усмехается, он отталкивается и в иных случаях слегка протестует. Его реализм, как у всех художников этой группы, сколь бы тихи по природе они ни были, в последнем счете — изменнический. Он — негативен. Капелька яда разъедает зримый мир. Она недостаточно сильна, чтобы перестроить его заново, но она старается и иногда может немного сместить отношения и облики явлений.

Это — серовское наследство. Оно делало положение Юона в художественных кругах двойственным. Друзья нередко косились, а враги охотно опускали оружие. Отношения соперничающих лагерей здесь путались. Реализм, принципиально побиваемый каменьями на левой половине, делался точно бы приемлемым в своем {92} юоновском облике. Стилизм, невыносимый для честных природолюбцев, на правой половине казался не таким уж чуждым. Юон перемещался между ними по собственным законам. Он едва ли не был ближе к чужим группировкам, нежели к своим. Среди ретроспективистов «Мира искусства» и возле символических «Весов» его можно было встретить чаще, нежели среди единоверцев. «Скорпион» даже издал цикл его рисунков. Правда, они назывались «Сотворение мира» и изображали мистерию космоса. Но даже мы, тогдашние юноши, могли разобрать, что иллюстрации к популярным «Астрономическим вечерам» Клейна здесь сыграли более прямую роль, нежели космогоническое самомышление символизма. Юон оставался самим собой. Это не помешало московским символистам почтить его рисунки разборчивой издательской маркой «Скорпиона».

Нельзя сказать, что враждующие группы за него спорили, но они охотно его поглощали. В 1910‑х годах его фигура, с уже обнажающимся, эллипсовидным черепом и еще черной клинообразной бородой, казалась всем нам ничуть не менее естественной на вернисажах «Мира искусства» и «Золотого руна», куда он приходил только праздничным гостем, нежели на открытиях выставок «Союза русских художников», где он был официальным и живым участником.

Он был обязан этим «магическому кристаллу», который он ставил между собой и изображаемым миром. Чтобы отразиться на юоновских холстах, люди и природа должны были пройти сквозь линзу. Иначе Юон не принимал их в свое искусство совсем. Этот «закон линзы» общ для всего аналитического реализма. Его художники могли скорее перестать видеть вовсе, нежели смотреть {93} на мир невооруженным глазом. Умение непосредственного созерцания было вообще давно потеряно. Оно могло жить в пору прямодушного реализма, в наивные годы Крамского и Шишкина. Великолепный реализм времен Репина и Сурикова был уже сложным, многообразным и разросшимся. Явление же Левитана и Серова прямо свидетельствовало о наступившем кризисе. Они выражали распад. Их стремления были противоположными. Левитановцы писали, в сущности, с закрытыми глазами. В качестве эмоционалистов и лириков они прежде всего чувствовали и потом только смотрели. У них был маленький запас наблюдений и обширные залежи переживаний. Знаменитую формулу Золя: «природа сквозь темперамент» — они рассматривали, акцентируя последнюю часть. В их искусстве было много темперамента и мало природы. В конце концов, даже Левитан больше всего томился поисками равновесия. Его замечательное дарование лавировало, скользило и оступалось, отыскивая «поэтическое в природе». Ученики же и подражатели просто закрывали глаза и писали наизусть.

Художники серовской группы, наоборот, не могли обойтись без помощи стекол. У каждого стекла были свои, но они были у всех. Они увеличивали, уменьшали, отдаляли, приближали, вытягивали, искривляли, но неизменно овладевали глазом в то самое мгновение, когда рука бралась за кисть или карандаш.

Стекла Юона делают природу много более четкой и выпуклой, нежели ее видит нормальный глаз. Глядя на его картины, нам кажется, что нас заставляют смотреть в более сильный номер, нежели нам по глазам. Мы испытываем раздражающую остроту видения. Контуры несколько слишком резки, краски несколько слишком {94} свежи, детали слишком ясны. Все верно и, однако, все искажено; все искажено и, однако, все верно. Среди аналитиков Юону досталась труднейшая часть. Он занимается самым тонким, чем может заниматься художник этой школы. Он не ломает и не карикатурит зримый мир. Он не фанатичен и не злоречив. В сущности, он тихий и спокойный человек. Но только он заставляет нас видеть немного больше, нежели видим мы сами. Он принимает мир, каков он есть, но показывает ясно, каков он есть. Так проявляет он свой наследственный пессимизм серовца. Его искусство созерцательно-иронично. В нем спокойная усмешка скептика. «Клейкие листочки» он любит, однако он знает цену и судьбу их наивной зелености. Мир чуть-чуть нарочит и игрушечен. Жизненная мудрость состоит в том, чтобы все принимать ласково, но не слишком серьезно. Это как бы игра для детей, в которую любят играть взрослые. Надо уметь играть в нее и по-настоящему, и по-детски — одновременно.

Юон хорошо ведет ее. Его искусство — продуманное и сознательное. Оно знает свои цели, разбирается в своих приемах и определяет систему их отношений. Он не действует ни на авось, ни сгоряча. Художник умело рассчитывает — откровенно и, однако, не утомительно. У него есть такт и тонкость, которые заменяют ему вдохновение. Он выбирает неожиданные точки зрения, с которых природа кажется не очень знакомой, а люди не очень обыденными. Мы видим, что это не настоящая действительность, но принимаем ее как действительность возможную. Искусство Юона — это «вариант действительности». Юон — художник «иронического варианта». В его распоряжении имеется весь нужный набор призм. В его человеческие фигуры введено {95} нечто от кукольных картонажей. В русских городах проступают деревянные расписные игрушки. В интерьерах есть элементы театра теней. В фантастике использованы эффекты рампы и сценических конструкций. В пейзажах переданы приемы цветных панорам. Его излюбленные перспективы суть историческая классика «di sotto in su» и «di su in sotto»[[19]](#footnote-10). Он — образованный художник. За этот-то набор стеклышек из истории искусства его ценили эклектики «Мира искусства» и энциклопедисты «Весов» и недолюбливали беспечные насчет всякой книжности левитановцы.

Обе стороны были правы. Здесь скрещиваются достоинства и недостатки такого искусства. Хорошо, ежели мы согласны глядеть в стеклышки, а если нет? Юон прикрывает ими то, что на условном языке критики принято называть «трагедией творчества». Она есть у всякого художника. Мы особенно ясно ее чувствуем у серовца Юона. Она состоит в неравнозначности задуманного и осуществленного. У Юона мозг сильнее глаза и глаз сильнее руки. Он прекрасно замышляет, хорошо отыскивает и умело передает. Его искусство действует на нас дифференцированно и сложно, когда бы должно действовать просто и целостно. Но у Юона может быть утешение, что это неизбежная и общая участь всех, *кто осмеливается думать в искусстве*, включая величайшего из великих — Леонардо.

*1926*

## **{****96}** Кузнецов

### 1

Первое десятилетие века. Девятьсот седьмой — восьмой годы: уже умирают «Весы» и бесформенно, угарно и шумно цветет «Золотое руно». Валерий Брюсов еще стоит скрестивши руки, но москвичи уже не шепчутся почтительно о «маге», и его длиннополый черный сюртук не именуется больше «панцирем». Любопытствующие могут видеть отныне весь выводок символистов на вечерах и концертах, и даже — увы! — уже уготована недавнему магу та страннейшая награда, которую «вся Москва» жалует отяжелевшим знаменитостям своим: директорское кресло в Литературно-художественном кружке, московское «кресло бессмертных», с честным безвкусием и обескураживающей наивностью имитирующее славную выдумку Гонкуров.

В живописи, по ее особому летоисчислению, это — эра «Голубой розы».

На выставках «Руна», «Розы» и «Венка» расставлено множество, в гофрированной цветной бумаге, горшков с лилиями и гиацинтами, которые одуряюще пахнут. Стены тонно задрапированы, полы устланы сукном. Художники сидят под своими картинами, с обширными астрами в петлицах, рядом с причудливыми созданиями женского пола, которых на иных полотнах можно {98} узнать в кривом и поразительном виде. Все жеманно и — страшно талантливо. По-гоголевски хочется сказать, глядя на иную гримасу кисти: «Эк тебя…» Нет сомнения, что все это маскарад, устроенный изобретательнейшими молодыми людьми недюжинных способностей. Маски, маски, маски — глядят со всех сторон. Настоящего лица художников не видно, но ясно, что оно во всяком случае не такое, с каким они вошли сюда, на выставку, дивить нас. Впрочем, и не слишком ищешь знать, что они представляют собою в действительности. Довольствуешься тем, что изумляешься необычайностям их живописи и неспешно обсуждаешь небылицы и были, которые разносит про них досужая московская молва.

Их коноводом и главарем был Павел Кузнецов. Он задавал тон; он был законодателем мод и вкусов. В плеяде изумительных он был самым изумительным. Если бросались в глаза курьезы, он был самым курьезным, если замечались непонятности, он был наиболее непонятным, если, наконец, многое ошеломляло, то ничто так не ошеломляло, как эти кузнецовские уродцы, «выкидыши», большеголовики, голубые, заревые и тающие, на краю водоемов, под смутными струями голубых, заревых и тающих фонтанов. Кузнецовская живопись находилась тогда в периоде, который получил выразительное название «периода нерожденных младенцев». Мудрено ли, что это сочли безусловным зенитом «декадентства». Может быть, так оно и было. Во всяком случае, говорили: «Дальше — некуда». Это было верно. Но забывали — или не осмеливались вслух добавить: «Но и глубже некуда». И однако это второе свойство в кузнецовских большеголовиках чувствовалось, воспринималось и возникало у всех зрителей само собой, {99} непроизвольно, свидетельствуя о даровании очень необычном и не похожем на те, которые обступали вокруг. И тут было самое важное.

### 2

Кузнецов был мечтателем, его друзья были забавниками. Он видел, они сочиняли. Он чувствовал, они играли. Он смотрел внутрь, они — наружу. Мысль о маске по отношению к нему упорно колебалась. Гримаса — да, она была очевидна и несомненна; но кузнецовское «Утро» на «Голубой розе» привело мне на память неодолимую, роковую гримасу «Человека, который смеется» — до такой степени кузнецовская кривость была убедительна и органична.

В те годы литераторствующие мистики охотно играли противоположением «лика» и «личины». Так вот: странности Кузнецова были «ликом», странности прочих — «личинами». Сквозь прорези их масок поблескивали задорные глаза, и под масками нащупывались упругие, безусые и розовые лица. Тут твердо знали аксиому славы: «Чтобы быть замеченным, надо заставить себя заметить». А Кузнецов ходил среди них Иванушкой-дурачком.

Среди их показного мира он был интимен до неприличия и до невыносимости. В его картинах была чудовищная откровенность человека, разговаривающего с самим собой вслух о вещах, о которых вслух не говорят. На первый взгляд это казалось не так, особенно по сравнению с друзьями. Бесстыдниками как будто были именно они, а он — тихим скромником. Они бросали нам в глаза десятки соблазнительностей, а он застенчиво ворожил. Но небольшой пристальности было достаточно, {100} чтобы убедиться, что их бесстыдство, эротизм, оргиазм, «апология греха», обилие объятий и обнажений — являются какими-то картонными, бутафорскими, ужасно пресными и в сущности очень благонравными. У Кузнецова же — наоборот: на вид — ни одного нескромного жеста или образа, только тишина, торжественность и благодать — фонтаны, голубые сияния, тихие дети, нежное материнство. Но перед этим кузнецовским миром охватывало чувство тревоги и неловкости.

Розанов, сердито огрызаясь на какого-то недруга, сказал как-то в сердцах про свои писания, что они «замешаны на семени человеческом». Мне всегда казалось, что Розанов должен особенно любить Кузнецова и одобрительно причмокивать и поводить носом перед его картинами. В них есть розановское «святая святых»: это полубред-полудействительность, полубодрствование-полусон, кипение и нежность, сила и слабость — та атмосфера брачной постели, для которой неистовый Василий Васильевич некогда требовал всенародного и открытого лицезрения и благословения. Пожалуй, Кузнецов еще более необычен, чем Розанов. Розанов физиологичнее, грубее, жестче, нежели Кузнецов. Розанову трудно обойтись без латинской номенклатуры. Кузнецовскую же стихию медицинскими терминами нельзя уловить. Пальцем здесь ни на что не укажешь и ничто не назовешь по имени. Кузнецов неосязаем. Его картины — игра, сгустки и движение атомов, оплодотворяющих и дающих жизнь. Рама на его картинах — словно окно, сквозь которое видно как бы колыхание какой-то светящейся и опаловой влаги, дурманной, живой и жизнеродной, в прозрачном и радужном резервуаре. Эти картины Кузнецова действуют на {101} зрителя как шум раковины, поднесенной к уху: так же отдаленно и так же несомненно.

### 3

Теперь, на расстоянии десятилетий, когда вокруг них нет споров и столкновений, разглядеть их внутреннюю правдивость и значительность нетрудно, но замечательно, что так приняли Кузнецова сразу, и приняли те, которые раздраженно и подозрительно отмежевывались от всего, что было декадентством или что можно было подвести под эту кличку. Кузнецову не пришлось ждать. В один прекрасный день он, «как Байрон, проснулся знаменитым»; во всяком случае, он был введен в сонм признанных мастеров. Ему была оказана высшая честь: его «Утро», со всеми своими нерожденными душами, фонтанами и сумерками, типичнейшее из типичных кузнецовских полотен той поры, было тут же по появлении своем, еще в 1906 году, приобретено в Третьяковскую галерею — первая работа и первое имя из всего этого круга молодых живописцев, попавшие в московское святилище. Со стороны старшего поколения, так осуждавшего кривляющуюся молодежь, это было прежде всего признанием искренности и непосредственности кузнецовского творчества.

И однако Кузнецова охотно называли «отвлеченным художником». Но больше, чем кто-либо, он мог сказать про свою работу пушкинское: «Душа стесняется лирическим волнением». «Отвлеченный художник» — не то слово. Обобщенность и смутность его «Утр» и «Рождений» — не умозрительные выкладки и не психологические экскурсы. Кузнецов — лирик и только лирик. Голубеющие туманности и тающие очертания на его полотнах {102} порождены тем, что можно назвать лирическим трепетом творчества. Кузнецов не уплотняет, не чеканит и не выверяет образов. Он закрепляет их во всей первичной хрупкости и зыбкости. В Кузнецове есть нечто от фетовской динамики творчества: «Хватает на лету и закрепляет вдруг — И темный бред души, и трав неясный запах…» Именно благодаря этой печати величайшей непосредственности, почти детскости, его декадентские полотна вызывали прямо противоположное впечатление: думалось о том, что в нерожденных младенцах и фонтанах есть острота то ли ранних воспоминаний детства, то ли интимнейших и, вероятно, мучительных переживаний в пору надлома юности.

Много позднее, спустя ряд лет, мне довелось убедиться, что это так. Два главных образа, преследующих зрителя в кузнецовском цикле этого периода, — фонтаны и младенцы — глубоко автобиографичны. О фонтанах я однажды слыхал от самого художника; о младенцах мне рассказали впервые посторонние и недобрые уста. И то и другое было замечательно.

О младенцах рассказывалось так «Кузнецов, чтобы своих выкидышей писать, в родильном приюте жил. Как баба рожать, так Кузнецов писать…» Выходило дурацки и дурно. Какая-то житейская и обывательская правда тут была несомненно, но от этой наружной правды тайной ложью отдавало. Однажды осторожно я расспросил Кузнецова. Он ответил рассказом смутным и подробным. Мне трудно пересказать его, но он удовлетворил меня своим кузнецовским простодушием и «неведением добра и зла». Все, что передавала молва, было верно: и в родильном приюте жил, и как бабы рожают смотрел, и младенцев писал. Но в трудном, медленном, косноязычном рассказе Кузнецова {103} все эти смехотворности и нелепости, эта окрошка из Розанова и Козьмы Пруткова загоралась иным светом. Пафос того, чему путанно и напряженно искал слов Кузнецов, вел его к апофеозу беременности, к утверждению, что нет на свете ничего красивее беременной женщины. Это был восторг перед вечно обновляющейся жизнью. Здесь было то же, о чем говорила в те годы прекрасная поэма молодого Брюсова «Habet ilia in alvo»:

Ее движенья непроворны,
Она ступает тяжело,
Неся сосуд нерукотворный,
В который небо снизошло…

Все старались приподнять завесу тайны, — Кузнецов был только взволнованнее, встревоженнее, наивнее и потому последовательнее других. У Розанова это было следствием его хихикающей жизненной формулы: «Любопытствующий обо всем любопытствует», у Брюсова — следствием холодной теории: «Все в жизни лишь средство для ярко-певучих стихов». От одного «потцем попахивало», у другого был привкус «литературы», как произносил это слово Верлен. А у Кузнецова-Иванушки — «как сказано, так сделано»: приподнять завесу тайны — пошел в родильный приют и приподнял. Самая безнадежная и препротивная житейщина была для него, завороженного одной мыслью и чувством, освященной и просветленной. Кузнецов не только жил в приюте. В своей последовательности он самолично занялся «святым ремеслом». В этом родильном приюте на Сретенке он вел день за днем черновую работу, как своеобразный искус и подвиг перед явлением {104} чуда, — степенно принимал ребят у баб, ухаживал за роженицами и младенцами, проходя вместе с ними по всем стадиям таинственного, страшного и прекрасного процесса.

Слушая рассказы Кузнецова, можно было думать, что он терпеливо и упорно стоял у какой-то запертой двери и все ждал, что вот‑вот она приоткроется и ему навстречу сверкнет нечто ослепительное и безмерно важное. Так стоял он дни, стоял недели, стоял месяцы. И так как ничто не отворилось и ничто не сверкнуло, он стал медлительно соображать, что кто-то, видимо, его обманул: то ли он сам, то ли идеологи и фразеологи символизма, то ли, еще хуже, та самая обязательная «потусторонность», которая должна была существовать где-то за порогом реальности и которая, однако, упорно отказывалась дать о себе знать и засвидетельствовать перед ним, Кузнецовым, свое бытие.

### 4

Тут была несомненная и большая душевная катастрофа. Она должна была сказаться в кузнецовских картинах эпохи «Голубой розы». Кто-то сказал про Кузнецова: «У него глаз в животе». Я не берусь точно перевести это на русский язык, но в этом словесном гротеске великолепно подчеркнуто бездумное чутье, внутренняя жизнь, господство ее в Кузнецове над всем остальным, особенно — ничтожная роль ума или рассудка, как угодно. Тем явственнее должна была проступать и действительно отпечатлелась на его работах трещина, которую оставило в нем ожидание «чуда в приюте».

Изучение кузнецовских образов на самом деле обнаруживает в них надтреснутость, или «разуверение», {105} как говорила поэтическая старина. Скорбь и мечтательность соединяются в них так же, как соединяются они в видениях Мусатова. И если для Мусатова горчайшее из слов — «безвозвратность», то для Кузнецова — «невозможность».

Это объясняет, может быть, почему образ фонтана — поднимающейся и тяжело падающей вниз струи — стоял в центре кузнецовских композиций в те годы.

Упорное стремление подняться в чаемый, другой и тончайший мир; больше того — такое приближение к нему, что, кажется, еще последнее, небольшое усилие, и будет перейдена пограничная черта; и внезапное отяжеление и паралич возносящихся сил, и затем неумолимое низвержение вниз, глубоко долу, — кузнецовские фонтаны об этом поют так же, как Тютчева знаменитые строки о водомете смертной мысли:

Как жадно к небу рвешься ты.
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

Эволюция образов в русском искусстве не только что не изучена, но эта тема даже еще не поставлена. Все же можно с достаточной ясностью проследить «историю фонтана» в нашей живописи — хотя бы от Семена Щедрина до Кузнецова, — чтобы прийти к заключению, что символы фонтана у Тютчева и у Кузнецова по содержанию своему тождественны. Однако истоки их разны: размышление — у поэта; жизнь души — у художника. От вымысла, от сочинительства у Кузнецова и здесь нет ни атома. Его фонтаны, как и его младенцы, — {106} автобиографичны. Это такое же блаженное воспоминание детства, как все остальное в его искусстве.

Прежде чем стать символом, эти фонтаны были предметностями. Когда-то они стояли на площади в родном городе художника, в Саратове (там родился он — в 1878 году). Их построил заезжий англичанин; потом их сломали. По вечерам, летом, когда луна светила ярко, Кузнецов в раннем детстве любил приходить на площадь и смотреть на них. Их большие чаши подпирались сфинксами, и мальчик устраивался так, чтобы луна приходилась как раз за ними: странные получеловечьи лица начинали сиять и жить, и Кузнецов глядел на них, пока от их изменений ему не становилось жутко. Он убегал домой, а днем, возвращаясь на площадь играть с детворой, изумлялся их мирному, бесцветному и полинялому виду.

Так еще в детстве узнал он о двойном облике мира: ночном — тайном и дневном — явном. Он отразил и это в своей живописи. Распознать эту третью черту нетрудно. Фонтаны и младенцы окутаны у Кузнецова зыбкой и лучащейся атмосферой, порой перламутрово-розовой, порой опалово-голубой, порой радужной. Тут отпечатлелся какой-то «час явлений и чудес», когда явственнее всего проступает двойное бытие мира и реальность кажется призрачной, а призраки получают четкость и убедительность явной жизни. Есть такой час в природе: ранний час утра, с туманом и влажностью, пронизанной слабыми лучами невидимого еще солнца, с тенями и прозрачной мглой, борющимися с медленным приливом света. Это — не произвольная догадка; художник сам указал, где следует искать источники света, наполняющего его картины: ряд его полотен носит названия «Утро» и «Пробуждение».

### **{****107}** 5

Прошло несколько лет. Уже восточный ветер долго и крепко дул в мастерских молодых художников; уже слово «ориентализм» стучало дробью на всех художественных перекрестках, и в модных гостиных по столикам и этажеркам теснились экзотические безделки; уже в особняке на Знаменке Сергей Иванович Щукин лукаво подводил немотствующие кучки посетителей к обожженным не нашим солнцем полотнам, и гости вычитывали на них сладкие в своей непонятности слова: «Rove te hiti aamu», «El aho Ohipu», «Vairaoumati tei oa» и косились на неизбежных громких молодых людей, докучно авгурствующих о Поле Гогене; уже молодое имя Сарьяна получило осмысленность и звучность, а Павел Кузнецов все еще упрямо стучал в свои «не здешние двери» и в голубой тьме, над запрокинутыми уродцами, возносил каскады своих фонтанов. Упорный чудак! Коренастый и терпеливый, он коренасто и терпеливо кружился по своему заколдованному кругу и никак не хотел признать, что «невозможное невозможно», вне зависимости от того, долго ли и настойчиво ли будет он вопрошать небо и принимать младенцев.

В фатальных границах круга он, что называется, толкался то в одну, то в другую сторону, он множил варианты уже использованных тем, словно выполняя старый завет: «Ты бы то же слово да не так бы молвил…», он пробовал даже выйти в быт и приодеть, приукрасить, преобразить своей кузнецовщиной обыденнейшую, кишащую суетливой каждодневностью жизнь. Но его потешная, ни с чем несуразная, какая-то свихнутая бытовая серия — его «Дама с собачкой», «Крестьянские дети», {108} «У костра», «Детские игры» и тому подобное, — вся она совершенно ясно говорила каждому, кто только был способен независимо видеть, что ничего путного тут Кузнецов не сделает, что он здесь и тайны своей не устережет и выхода себе не добудет. Делатели репутаций и ценители уже морщились и поговаривали: «Кузнецов выдыхается», — и это звучало внушительно и грозно, ибо предрекало обыкновенную участь русских художников: день гореть и десятилетия чадить. И я не могу сказать, чтобы у нас, тогда уже любивших Кузнецова, было мужество или предвидение, дабы оспаривать и отрицать это: упрямство или, говоря по-некрасовски, — «блажь», свойственные Кузнецову, не такие качества, чтобы обнадеживать.

Кончался 1910 год. На восемнадцатой выставке «Московского товарищества» Кузнецов был особенно вял и бледен. Потом он исчез с московского горизонта. В прикосновенных кружках прошла весть, несколько странная, что Кузнецов уехал к киргизам в степи. Почему в степи? Почему к киргизам? Это было неожиданно, и кое-кто сугубо покачивал головой, но это предвещало что-то решительно новое. «Мир искусства» 1911 года принес разгадку. Павел Кузнецов выставил свои первые восточные полотна, свою киргизскую сюиту, — и как были посрамлены все мы, нетвердые друзья или преждевременные могильщики его дарования! Тут были такие блистательные работы, как «Спящая в кошаре» из коллекции С. А. Щербатова, как «Дождик в степи» собрания А. А. Коровина, как «В степи» и «Киргизский портрет». Какая необыкновенная тишина, какая чуткая сонь, важно-цветистая, торжественно-полыхающая пламенем голубизны и зелени небес и степей, загорелась в кузнецовском искусстве! Он возвратился не просто {109} превосходным мастером русского ориентализма, несколько запоздавшим в своем появлении и успешно нагоняющим тех, кто раньше вышел на ту же дорогу, — он вернулся главарем всего течения, его кормчим, заняв место возле Сарьяна и не имея, кроме него, никого рядом. Этот 1911 год стал началом второго кузнецовского периода, «периода степей и верблюдов».

### 6

У художников такой сугубо нутряной жизни, как Кузнецов, творчество всходит на легких дрожжах юродства. Они ждут примет, как старомосковская салопница перед выходом на улицу. Им нужен какой-то толчок, некий кивок жизни, который сказал бы, что их пора пришла. Тогда они успокоены и ободрены. Они уверенно и легко выполняют то, что им положено по судьбе и таланту. Сомнений, мешающих, останавливающих, связывающих силы, у них нет. Они либо не делают вовсе, а ежели делают, то сразу. Их жизненная линия не бывает рассечена на отдельные, не соединенные друг с другом куски. Она тянется ровно и цельно. Кузнецов из этого числа людей.

Он метался по своему кругу до тех пор, пока не пришел назначенный час: в этот час круг сам собой распался и обозначился выход. От старого искусства Кузнецова к новому мост перекинулся легко и прочно. Оказалось, что не было ничего более обоснованного, естественного, закономерного, чем кузнецовское бегство на Восток. Художник вовсе не сделал какого-то «прыжка через бездну» и не порвал со всем, что было у него позади. Степи и верблюды, овцы и кошары, мерцающая светозарность синих ночей и настороженная, {110} сосредоточенная, знойная ясность дня — этот новый кузнецовский мир меньше всего был случайной находкой художника, его «нечаянной радостью». Старые нити вели Кузнецова сюда — такие же интимные и такие же крепкие, как те, что дали столь своеобразное содержание первой поре его искусства. Кузнецов и теперь, как когда-то, только приник к источнику своего детства, только вспомнил в трудный час о том, что искони знал и нежно любил.

Степная жизнь — она докатывалась до него вплотную еще в те ранние саратовские времена, когда ребенком он долгие месяцы проводил под городом у деда и бабки, державших там сады и арендовавших луга. Тут было настоящее окно в Азию. Тут Кузнецов узнал, как живет восточная степь. Тут мальчиком была измышлена пленительная и сокровенная связь между его городской, зимней, саратовской жизнью и летней, подгородней, степной. Детские размышления еще тогда точно установили, что любимые сфинксы на фонтанах саратовской площади пришли сюда из степей, которые лежали за дедовскими садами и лугами, — оттуда же, откуда пригоняют в город овец и где живут верблюды и пестрые молчаливые люди. И знаете ли, как теперь, столько времени спустя, говорит Кузнецов, рассказывая о том, что погнало его в киргизские степи в критический 1910 год: «Я тогда в живописи сильно искал вот тех самых сфинксов, которых видел в детстве, — и вдруг вспомнил про степи и поехал к киргизам…» Эта формула оставляет многого желать в смысле четкости, — но можно ли более по-кузнецовски, густо и круто, выразить суть того, что произошло в его искусстве?

Кузнецов не отрекся от себя — он переменил лишь арену для своих поисков «просвета в тайну». В новую {111} жизнь он взял с собою многое из того, что наполняло его прежние годы; порой даже те же образы проступают то здесь, то там в новых его работах, но только окрепшими и разросшимися. Возьмите «Спящую в кошаре» — можно ли не узнать в этом сне тот «сон материнства», в котором зыблились когда-то у Кузнецова существа его ранних полотен? Или замечательный «Мираж» 1911 года — те давние голубые фонтаны здесь расширились до какого-то космического видения: в ночной синеве здесь бьет водомет света, омывая и заливая белозарными струями весь небосвод. Степь, бегущая на восток, в Азию, — для Кузнецова нет на свете ничего более полного тайны и мудрости, нежели она; послушайте художника — и вы узнаете, что эта киргизская степь — какое-то сплошное философическое место. Бывалые люди и неверы могут найти основания сомневаться, так ли это в действительности, но на полотнах Кузнецова это — так в них овца состязается в многодумии с верблюдом и верблюд — с хозяином кошары. Отсюда — эта изумительная торжественность и иератическая важность, проникающая кузнецовские картины. Даже хозяйственные подробности киргизского быта: стрижка овец, варка кушанья, постройка жилища, нагрузка верблюдов — все это под кистью Кузнецова принимает характер литургического акта, совершаемого верующими и заставляющего пылать природу и живые существа несуетным восторгом.

### 7

Иератическое искусство — туго, как тетива; ни дряблости, ни тумана оно не выносит; в нем все чеканно, ритмично и певуче, — и этим уже предопределены те {112} изменения в приемах и форме, какие принесла с собой Кузнецову его восточная полоса. Я ни слова не говорил об этой стороне кузнецовской живописи, когда шла речь о периоде младенцев, не говорил потому, что это было нечто достаточно заурядное, чтобы не вызывать специального внимания. Не то чтобы никаких технических достоинств у Кузнецова в то время не было — живописец, выдвинувшийся так быстро, как он, быть посредственным мастером не может, — но какой-нибудь особо индивидуальной палитрой или самостоятельным карандашом Кузнецов не обладал. Настолько же, насколько неподражаемо и пленительно свежи были его образы и темы, — его техника была от всех и для всех. Его живописная изобретательность не выходила за пределы общеобязательной умелости, и этого было достаточно, чтобы он мог благополучно разрешать задачи тех лет. Его техника бегала вприпрыжку за темами, а они не давали Кузнецову повода укреплять и утончать свое живописное искусство. Туман, зыбкость, полуясность, скраденность контуров и колорита, когда это вызывается особенностями темы, могут матерого, зрелого художника заставить блеснуть всею живописною тонкостью и виртуозностью, на которую он способен, но неофита, только что показавшегося в свете, они соблазняют на грех «приблизительности», торопливо найденных намеков, торопливо брошенных на холст мазков и очертаний.

В этом грехе ранний Кузнецов в немалой степени повинен. Он был еще достаточно неискушен, чтобы удовольствоваться одним тем важнейшим фактором, что его видения им выражены, что их можно признать и принять, что его каскады струятся, младенцы спят у водоемов и радужное марево окутывает их; дальше он {113} не шел. Загляните внутрь этих его полотен, пробегите по их поверхности, — вы увидите, как равнодушен художник к интимной жизни мазка, к сокровенностям живописной кухни. Кузнецов не знает этого сладострастного танца кисти, когда кружевом развертываются вариации мазков, отличных в своей слоистости, направлении, размере, жирности, легкости, стремительности, увесистости, чистоте, смешанности, когда глаз зрителя плывет как бы по зыби красочного моря. У Кузнецова красочное месиво ложилось однообразно, мазок в мазок и мазок к мазку, и если у гурманов палитры надо уметь замечать их живописную стряпню, то у Кузнецова надо было уметь ее не видеть.

Но в степях его мастерство напряглось как струна. Эта степная жизнь, тесная, неразбрасывающаяся, жаркая, многоженная, многодетная, многостадная, плодоносящая, рожающая, вскармливающая, — эта жизнь, давшая, наконец, Кузнецову тот быт, о котором нам на ухо, захлебываясь, пришептывал Розанов и который сам художник когда-то беспомощно пытался вылущить из московской суетни, — заставила Кузнецова тверже взять в руки уголь и кисть и более властно подчинить себе полотно.

В его картинах появился ритм. Линия горизонта, прорезывая холст, уравновесила пространства степей и небес, и на обоих, следя друг за другом и как бы друг в друге отражаясь, стали вычерчиваться сдержанные контуры облачных масс и земных предметов. Подымаясь или опускаясь, линия степного горизонта закономерно усиливала преобладание одной из обеих частей, и тогда ее красочный ряд и линии давали норму и тон целому. На степной половине — ритмический ключ обычно находится в контурах кошары: ее полукружие {114} ведет за собой овальные купы деревьев, повторяется в изгибах молящихся и работающих людских фигур, дробится в округлости очертаний щиплющих траву овец и подчеркивается в дугах, образуемых горбами и шеями верблюдов; а на половине небесной — идет параллельная игра облачных рядов, скрепленная с нижнею частью композиции простыми и ясными отношениями. То же происходит и в сфере краски: основу дают взаимоотношение, сила и чистота цветных плоскостей земли и неба, и на этой канве развертываются ряды вариаций и контрастов, приносимых изображенными предметами. Кузнецов стал крайне лаконичен и прост. Ни схема контуров, ни цветовые гаммы не преследуют хитро рассчитанных эффектов; к трем-четырем основным направлениям и тонам легко сводится сложнейшее из этих кузнецовских полотен. Все в них обобщено, все насыщено цветом, все плоскостно, все декоративно, — и по умению ударить этим по зрителю нет у нас сейчас более прелестного и совершенного художника, нежели Кузнецов. Разумеется, главным орудием кузнецовской живописи теперь становится клеевая краска, ибо ее ровно и жидко ложащийся слой более всего отвечает плоскостности композиции, а необыкновенная сила цвета — задачам декоративности. Но поэтому же в большинстве случаев тем самым снимается теперь с очереди вопрос о достоинствах кузнецовской живописной кухни: свойство темперы — скрывать удар кисти и мазок.

Однако в тех нередких случаях, когда Кузнецов пишет маслом, к его полотнам уже не лишне подходить вплотную: его кисть уже играет, играет сознательно и расчетливо, располагая красочное месиво дисциплинированным и чутким строем.

### **{****115}** 8

В искусстве европейских стран ориентализм всегда был только побочным ребенком от непостоянного отца и случайной матери. На языке классических аналогий есть хорошее сравнение для этих бурных, но недолгих, хоть и повторяющихся припаданий к Востоку: так Чайльд Гарольд и Дон Жуан заключали в свои байронические объятия алжирских и турецких пери — Зюлеек, Гюльнар, Лейл и Гайдэ. Не знаю, может быть, современность предпочтет образ более близкий и разрушительный — образ Бодлера и его креолки; пусть так, — однако это прибавит ориентализму Европы лишь остроты и напряжения, но отнюдь не законности. В западном искусстве ориентализм во всяком случае только эпизод.

С Россией могло бы быть иначе. Страна в такой же степени азиатская, как и европейская, представляющая единственную в мире золотую арену, где уравновешенно пересекаются Восток и Запад, — должна бы она, казалось, дать Востоку подобающее место в своей эстетике и в своем творчестве. Но будем искать: где он, этот ориент, в истории русского искусства. Не следы же татарщины брать в свидетели органичного проявления этих восточных свойств его души и, разумеется, не беглые борозды восточных влияний, когда-то наблюдавшиеся в нашем старом народном творчестве — в его шитье, постройках, лубках и игрушках. Русское искусство вправе было бы предъявить Востоку притязание на кое-что большее.

Нужно признаться: мы разделили судьбу Запада; в нашем искусстве Восток — тоже лишь эпизод. Но только, как всегда, мы и здесь комичнее Запада, ибо беспомощнее. {116} В особенности ориентализм нашего нового искусства имеет совершенно своеобразное происхождение, такое же, как иные из наших дворянских родов. Он пошел от тех самых черных арапчат со сверкающими белками глаз и ало-красными выпяченными губами, которые с петровских времен на парадных портретах высовывают из-за помпезных фигур царей и вельмож свои круглые головы. На протяжении полутораста лет история русского ориентализма есть не что иное, как история портретных арапчат, где вехи исторической эволюции отмечены изменениями в фасонах их халатов и тюрбанов соответственно вкусам сменяющихся царствований. Эта линия арапчат тянется от Адольского или Растрелли к Брюллову и от Брюллова к стилизаторским жеманностям Бенуа и его друзей, у которых арапчата подсматривают за купающимися маркизами и размахивают опахалами над вислыми животами и кручеными носами балетных султанов.

### 9

Когда от подобных родителей появляются такие подлинные ориенталисты, как Кузнецов или как Сарьян, значение происшедшего переворота очевидно само собой. Тяга на Восток впервые получает в их искусстве осмысленность и силу; с Азией наконец-то перестают играть в детские прятки; больше того, русские художники отказываются от совершенно невыносимой роли знатных туристов, с Куком и «кодаком» прорезывающих Восток ради сочинительства нескольких надменных глав о курьезах азиатского быта.

Кузнецов и Сарьян — первые из наших художников, для которых Восток есть родина. В этом — весь смысл {117} того, что они дали русскому искусству. Но Кузнецов примечательнее Сарьяна. Тот пришел к нам с Востока, как туземец, как житель той страны, лишь перелагая в цвета и краски то, о чем пела его восточная кровь. Восток Сарьяна настолько специфичен, что, если бы русское искусство получило в качестве ориентализма такую, сарьяновскую, окраску, это было бы ничуть не менее парадоксальным, нежели та, прежняя, линия арапчат; это значило бы, что искусство внезапно, с головы до ног, перекрасилось в азиатские цвета. Сарьян напоминает тех бродячих торговцев — персов или бухарцев, которые прельщают нас на улицах вязками восточных материй и побрякушек. Его картины так же увлекательны и цветисты в своем ориентализме, так же естественны в своей роли для нашей жизни, но и по сути — столь же далеки от настоящей природы русского искусства.

Кузнецов, как коренной, почвенный человек, поступил иначе: он на Восток пошел добывать все, чем манит Азия, но он не потерял при этом меры вещей. Он пришел как свой человек, как друг, но не скрыл своего чужого обличья, не разыгрывал маскарада и не отрекся от самого себя. А это и есть самое трудное. У Кузнецова были знаменитые предшественники вроде Верещагина, которому нельзя отказать ни в трудолюбии, ни в техничности. Но, по справедливости, есть ли в нашем искусстве что-либо более ненужное, нежели те сотни восточных этюдов и картин Верещагина, которые когда-то отнимали несколько зал у Третьяковской галереи? Верещагин — противоположный Сарьяну полюс — слишком старался подчеркнуть, что он культурный европеец, что он лишь проездом в этих грязных и ярких азиатских странах, что он не ест руками и не вытирает {118} губ о полу пестрого халата. Высокомерием и непониманием самой сути Востока запечатлена каждая проба верещагинской кисти. Что же, история русского искусства отомстила Верещагину справедливым осуждением его «раскрашенных диапозитивов», предоставив их в полную собственность почтенной этнографии.

Но вот Кузнецов: о том, как осторожно выверял он свои отношения к Востоку и как усердно искал той золотой точки, которая дала бы ему равновесие между восточными и европейскими элементами его искусства, свидетельствует история его поездки в Бухару. Он двинулся туда, чтобы окунуться в самую гущу того, что в отраженном, умеряемом и переиначенном виде давали ему киргизские степи. И будь он одним из салонных экзотиков столичных кружков, чего большего мог бы он желать, нежели то павлинье сверкание и базарный шум, которыми встречает путешественника Бухара? Но замечательно: Бухара пришлась Кузнецову решительно не по вкусу; это был экзотический Восток, чрезмерный в проявлениях своих восточных свойств; там он почувствовал себя сразу чужаком — и, потолкавшись и оглядевшись, поспешил уехать назад.

Бухарская сюита картин, появившаяся на «Мире искусства» 1913 года — «В горной Бухаре», «Бухарский профессор живописи», «Чаи-Ханэ», «Принцесса Харта» и др., — рассказала нам, как своеобразна и красива Бухара и как равнодушен к ней Павел Кузнецов. Куда ушел его молитвенный подъем, его влюбленный экстаз? В иных картинах Кузнецов стал даже перед наихудшей опасностью: красивость, эстетическая смазливость готова была заменить прежнюю, настоящую красоту его степных полотен. И, спасаясь как бы от наваждения, {119} он опять — и уже накрепко — вернулся к любимым степям.

Прекрасная чуткость художника! И все же, когда я спрашиваю себя, есть ли Кузнецов тот мастер, который разрешил «восточную проблему» в нашем искусстве, нашло ли его творчество спасительную меру соединения западных и восточных начал, — как ни дорога мне слава моего героя, — я не отважусь ответить утвердительно. Если в ряду наших ориенталистов Верещагин и Сарьян оказываются на прямо противоположных концах, то Кузнецов вовсе не срединная точка. Он стоит где-то на полпути к ней. Он все-таки слишком азиат для корневого и почвенного русского ориентализма. Даже в замечательных nature-morte’ах Кузнецова, которые ближе всего подходят к желанной цели, ибо в их мощно и пышно раскинувшиеся формы художником искусно вкраплены звонкость, веселость и яркость русских народных изделий, которыми так блестяще пользовался еще Сапунов для своих злато-синих ваз, — даже в этих кузнецовских композициях есть только намек на должное, и в них Кузнецов — только предтеча, искра мимолетящая.

### 10

Художественные родословные стали сложны и внушительны. «Такой-то, ученик такого-то» — где теперь встретим мы эту пленительную простоту отношений между сменяющимися поколениями художников? Историки искусства плетут для своих героев родословные узоры замысловатее, чем это делали когда-то составители генеалогических древ, чтобы подбить благородной старинкой чье-нибудь свежее дворянство. Искусствоведы {120} способны раздавить нас вавилонскими башнями своих построений, в которых века, народы, мастера и ремесленники искусства заплетаются в жгуты и кружочки, чтобы стать подпоркой Менцелю, Сезанну или Гейнсборо!

С Кузнецовым это не удастся, даже если бы нам захотелось отдать дань вкусам времени. Его родословная нехитра. Его учителя и старшие спутники умещаются в кругу предыдущего поколения. Он учился просто и откровенно. Он брал только то, что ему было нужно, и лишь постольку, поскольку это было нужно. От его тугой палитры как мяч отскакивало все самое заманчивое, чем можно было поживиться у стариков и чем действительно разблистались, словно собственными драгоценностями, кое-кто из его товарищей и сверстников. Так происходило не от его тонкой вдумчивости или сложной разборчивости. Куда там! Он попросту ничего не видел и не впитывал сверх того, что было необходимо для питания и роста его искусства.

Эта блаженная ограниченность восприятия упростила всю шкалу влияний. Она схематизировалась. Учителя и антиподы уложились вправо и влево, как карты среди игры. Прежде всего, отпала опека школы. Знаменитое Московское училище живописи и ваяния, где Кузнецов проходил курс, стало фактом его биографии, а не искусства. Между тем он попал в училище не в какую-нибудь глухую пору, в сонь, тишь и одурь, а в 1890‑х годах, когда училище считало, что оно пережило бурную и освежающую революцию, когда старички были по-выпровожены за дверь и в мастерских в качестве преподавателей появились славные мастера с Серовым, Трубецким и Коровиным во главе. Но произошел один из обычных случаев: революция запоздала. Она пришла {121} тогда, когда ее новизна уже обернулась старинкой. Ей довелось только выметать за другими сор, а не самой строить новые отношения.

Младшее поколение было много дальше тех вех, какие наметило в русском искусстве творчество и вкусы Серова и князя Паоло. Обновление училища свелось к тому, что старое и окостеневшее повытряслось, но свежего и молодого взамен поставлено не было. Свобода преподавания и свобода развития — два боевых лозунга! — определили себя чисто отрицательным содержанием: учи — как хочешь, учись — чему хочешь. Учителя видели, что запоздали и что невозможно уже на свой вкус воспитывать учеников; ученики считали долгом своей ученической чести фрондировать против старших. Это казалось настолько в порядке вещей, что ни ту ни другую сторону особенно не тяготило. Каждая жила своей особой жизнью, попахивая холодком друг на друга. Ворчливыми выговорами сверху и легкими огрызаниями снизу острота взаимоотношений благополучно ограничивалась.

Кузнецов попал к Серову. Мастер «Девушки с персиками» перед кузнецовским мольбертом скупо и веско ставил приговоры, как обычно делал со всеми в классе. Порой он угрюмо выговаривал Кузнецову. Он выговаривал за беготню, за перерывы, за упрямство, за фокусничание. Конечно, он был прав. Может быть, следует только сказать, что он был ненужно прав, ибо все, что он говорил, разумелось само собой. Вообще же он был доволен. Дарование ученика было совершенно очевидным. Технические успехи росли быстро и легко. По справедливости этого было достаточно, чтобы умница Серов мог в подходящий момент сделать один из тех своих блестящих жестов, на которые он был такой мастер. {122} Он указал на юного Кузнецова самому Дягилеву. Кузнецовское «На Волге» было взято на выставку «Мира искусства». Затем его даже воспроизвели на строгих страницах дягилевского журнала. То же сделал Серов и с «Зимой» юного Сапунова. В 1902 – 1904 годах, когда знаменитый журнал находился в зените влияния и славы, быть отмеченным в «Мире искусства» значило получить удостоверение на талант и патент на известность. Так мастер учил молодежь — обязывать себе.

Нет сомнения, что Серов сделал свой жест не потому, что кузнецовская «На Волге» или «Зима» Сапунова были очень типичными и добронравными продуктами серовской школы. Нельзя сказать, что Серов поощрял себя в них. Своими учениками и продолжателями он считать их не мог. Правда, в этом 1902 году Кузнецов сделал несколько этюдов серовского склада; один из них, «Весну», Серов даже взял себе. Но ни у кого из знавших Кузнецова и весь его школьный кружок, тем более у неумевшего заблуждаться Серова, не могло быть иллюзий относительно того, чем является эта волжская серия этюдов: оправдательными ли документами работы, выполненной во время летних каникул, все той же школьной пробой кисти или началом собственного пути, первым проявлением самостоятельности.

С самого начала, как только Кузнецов поступил в училище, было ясно, что его индивидуальность — это одно, а школьная выучка — другое. Он явился в 1897 году из Саратова в достаточной мере уже тронутым модернизмом, его напором, звоном и хмелем. Он явился без точных художественных знаний, но с определенными влечениями и ясно выраженным наличием нутряной целины. Трудно было не заметить, куда его тянет.

{123} Саратов в этом отношении крепко вел свою линию: Московскому училищу он уже дал Мусатова; с Кузнецовым вместе он прислал еще целое созвездие модернистов второго призыва: Уткина, Матвеева, Карева, Петрова-Водкина. Надо добавить, что в училище были тогда же Судейкин, Сапунов, Сарьян. На какую же верность своим традициям и заветам могли вообще рассчитывать учителя? Они и не рассчитывали! Вопрос был только в том, как держать себя с молодежью — провести ли борозду и сказать им «вот вы, а вот мы» или же всюду, где можно, стараться перекинуть мосты и искать сближения. Недальновидные упрямцы и староверы действовали первым способом; люди, как Серов, — вторым. Может быть, этому способствовало обилие пластов и манер в его собственном творчестве. Его эклектизм, его многостильность должны были питать в нем сознание относительности всех эстетических догматов и временности всяких художественных мод. Как бы то ни было, он на деле, так, что это запоминалось, показал, как нужно относиться к новому поколению. Это сводилось к формуле: был бы талант, остальное приложится. У Кузнецова талант был, остальное — поддержка, известность — действительно приложилось. Это произошло опять-таки не без помощи Серова. Именно ему, влиятельнейшему члену Совета Третьяковской галереи, принадлежала преимущественная и решающая роль в том, что кузнецовское «Утро», несмотря на свое декадентство и мистические фантазии, было приобретено в 1906 году в галерею. Ту же роль Серов сыграл и в покупке для галереи «Гортензий» Сапунова. Впрочем, для приобретения этой ясной и нарядной вещи нужно было меньше храбрости или зоркости.

### **{****124}** 11

Вот и весь эпизод с училищем и Серовым. Так, как-то ненужно, проваливаются в пустоту пять школьных лет — 1897 – 1902, между саратовской архаической порой и преддверьем «Голубой розы». Все это имеет вид, точно перед Кузнецовым в эти школьные годы была не академия искусства в виде училища и не знаменитый художник в качестве учителя, а эдакие доморощенные, неудобные мостки из поленец и колышков, через которые только бы перешагнуть, раз уж это было неизбежно. А как перешагнуть, при чьей помощи — не все ли равно? Попалась рука Серова — пусть Серов! Подвернись кто-нибудь другой — был бы другой!

Неудивительно, что в кузнецовской перспективе местный саратовский Апеллес, какой-нибудь карликовый Коновалов, вырисовывается много крупнее, нежели громадный Серов. Про Коновалова мы можем во всяком случае сказать, что он формировал Кузнецова. Коновалов — вполне ощутимая величина в системе влияний, которым подвергался Кузнецов. Такой же величиной является другой карликовый живописец — Баракки. На сетчатке кузнецовского глаза оба они отпечатлелись такими грузными и широкими силуэтами, что из-за них ему долго не было видно ничего другого. Так куст, под которым в саду мы прятались от няньки в детстве, на всю жизнь нависает над нами могущественнее и тяжелее, нежели самая большая горная громада, повстречавшаяся потом. Значение Коновалова и Баракки было тем сильнее, что они не мешали друг другу и не теснились. У каждого была в Кузнецове своя отмежеванная область. Роли между ними распределились так: Коновалов — зерно художественных влечений, Баракки — {125} пример жизненного поведения. Один учил Кузнецова — что есть творчество; другой — что есть артист. Один влиял теориями; другой — житейской фигурой.

Коновалов был из русских русский — Василий Васильевич Коновалов, волжанин и попович, с дипломом питерской Академии художеств. Баракки был заезжий итальянец, питомец Миланской Академии, невзначай, совсем как его сородичи в XVIII веке, попавший в Россию и осевший здесь после незадачливых странствий по Европе, где одно время он снабжал веселящуюся Вену картинками для паноптикумов. Коновалов был истовым и жарким проповедником новых художественных идей, глашатаем и толкователем последних слов художественной Европы, в которых он отыскивал по русской привычке глубины глубин эстетической мудрости. Баракки, западный человек, знал, что нет ничего нового, что не было бы старым, что художественная традиция надежнее налетевшей с ветром новизны, что моды проходят — традиции остаются, и т. п. Надо лишь быть художником, а искусство будет; иначе сказать, что есть такое основное жизненное состояние — «художник», следствием которого, производным является творчество, теории, школы и все прочее.

Про Коновалова Кузнецов выразился так «Его все слушали, потому что он был импрессионист, хотя и ложный», — т. е. не такой проницательный и последовательный, какими позднее вырисовывались Кузнецову фигуры европейских вождей импрессионизма. Нечто в этом роде можно было бы сказать, например, про Бастьен-Лепажа. Но коноваловское прихрамывание покрывалось в глазах Кузнецова и его сверстников тем, что он учил не передвижничеству, а новым теориям, и в особенности тем, что он был учителем Мусатова. {126} И если с Баракки дело обстояло иначе, если никакого импрессионизма он не признавал, очень неуважительно о нем отзывался, вечно поминал классическую живопись и сам ловко писал волжские этюды на пуссеновский лад, зато техником он был весьма порядочным, и научиться у него было чему.

Особенная сила его состояла в том, что для кузнецовского кружка он был действительно художником, «артистом с головы до ног», с традиционным набором романтических причуд, с особой, чуть-чуть вызывающей манерой держаться, в которой имелось все, полагающееся от противоположения художника — толпе, дерзающего духа — филистерам. Это настраивало Кузнецова и его друзей на романтические воспоминания о великих мастерах прошлого, об их привычках, капризах, жизненном укладе. Кузнецов рассказывает, как нравилось ему, что Баракки требовал к себе особого респекта. Когда ездили с ним на Волгу писать этюды, строго соблюдался такой порядок: впереди всех располагался с мольбертом Баракки, а на отмеренном расстоянии сзади — Кузнецов с товарищами. Это означало, что Баракки — мастер, а они — подмастерья.

Коновалов и Баракки могли ужиться рядом лишь в провинции, где близость по ремеслу сильнее отталкиваний по направлению. Но для Кузнецова оба они были, так сказать, равно питательны. Их разные художественные природы сливались для него в одного «художника». Он шел между Коноваловым и Баракки, как между двумя няньками, учащими его ходить на полотенцах: Коновалов означал поступательный ход искусства, Баракки — традицию ремесла и жизни. Так они передали его первому настоящему учителю, учителю в истинном значении слова, — Мусатову.

### **{****127}** 12

Мусатов! Элегическая ветвь русского модернизма! Если бы ее тишайшей сени не было над Кузнецовым — пришлось бы ее изобрести, чтобы объяснить, как сложилось лицо кузнецовской живописи. Но изобретать ее не надобно не только потому, что она существует в нашем искусстве, но еще и потому, что в живой жизни саратовец Мусатов был другом саратовца Кузнецова — старшим другом, принявшим его из рук Коновалова и Баракки, сочувственно следившим за его опытами и защищавшим его при случае от саратовской черни.

Кузнецов был вторым поколением. Он да еще Уткин прямо и непосредственно сменили Мусатова. Только Уткин — нежный светляк в мусатовских травах! — так и не отошел, не смог отойти от приемов и эмоций учителя. Кузнецов же взял их, переработал, прошел насквозь и принес дальнейшее развитие и смену. Настоящим мусатовским преемником стал в русской живописи именно он. Он стал в ней историей, как прежде историей в ней был Мусатов.

Строй мусатовского искусства очень своеобразен. В нем два начала. По своим приемам Мусатов был виднейшим русским импрессионистом — лучшим проводником французского пленэра. По своему духовному облику он был ретроспективистом и романтиком — чистейшим вздыхателем по видениям русской старины. В этюдах на открытом воздухе — в «Агаве», в «Кусте сирени», в «Портрете сестры» и т. п. — он был очень смел в своей импрессионистской последовательности, останавливаясь почти на границе ученого, механического pointillage[[20]](#footnote-11). В своих романтических пастелях и {128} полотнах он столь же увлеченно пытался закрепить зыбкий мир старых теней. В какой-то точке оба начала должны были пересечься. В противном случае его творческая личность была бы разорвана пополам, точно тело преступника, привязанного к двум лошадям.

Мусатову не нужно было жаловаться на то, что в его груди «zwei Seelen wohnen»[[21]](#footnote-12). Он сделал наблюдение, которое его спасло. Он нашел, что техника последовательного пленэра может стать живописным выразителем романтических эмоций. Первенствование воздушных и световых элементов в живописи развеществило зримый мир. Его плотность выветрилась и засквозила. Он пронизался светом и растворился в воздухе. Предметы ослабли в телесности, предметы стали прозрачнее и призрачнее. Наконец, как классические «Соборы» Моне, они обратились в пыль, подвижную и светоносную. Уже Карьер использовал отсюда кое-что. Его «живопись души» — монохромная зыбь тускло светящегося тумана. Мусатов еще шире раздвинул границы. Его романтические, ретроспективные полотна выполнены приемами импрессионистской техники. По своеобразию это единственное явление в нашем искусстве. Вооруженный своим методом, Мусатов писал видения своей мечты так же крепко, просто и реально, как писал с натуры сад в мерцаниях вечерних теней или в изумрудных переливах солнечной листвы. С другой стороны, предметам природы, деревьям, статуям, колоннам и листве он мог сообщать черты романтические и привиденческие. И здесь, и там возникала полужизнь, полугреза. Создалось чудное равновесие, скрепленное особенностями живописной палитры Мусатова, — то мерцание {129} воздуха и света, которое под его кистью разрешало жизнь и движение «в сумрак зыбкий, в дальний гул»… Кузнецов принял это наследие. Техника мусатовского пленэра стала исходной точкой его мастерства. Эмоциями мусатовской романтики были вскормлены его первые образы. Мусатовское пересечение обеих линий он принял как первое решение собственных задач. Там, где Мусатов кончил, Кузнецов начал. Последним периодом Мусатова был период гобелена, — но с «гобелена» начал Кузнецов. Последние мусатовские работы были оформлены блеклым и благородным декоративизмом шпалеры, отвлеченным ритмом ее больших и немногих линий, — но именно юношески программный характер придал Кузнецов своим опытам 1902 года, прямолинейно назвав их «Гобеленами» и строя их в шпалерном стиле. Мусатовское влияние не уступало своего места в течение целого десятилетия. Кузнецов «Голубой розы» есть по преимуществу мусатовский Кузнецов. Кузнецовские «Фонтаны» бьют водой, которая проведена из мусатовского «Водоема». Ветви, округло поникшие, с меланхолическими, устремленными вниз остриями листвы, — эти ветви, так часто служащие «передними кулисами» ранних кузнецовских полотен («Рождение Весны», «Любовь матери» и др.), — ветви, сделавшиеся главным мотивом кузнецовской графики (антеты и заставки в «Золотом руне»), срезаны с мусатовских деревьев в мусатовских парках. Точно так же мы знаем, почему призрачность и «потусторонность» воздушной атмосферы, наполняющей кузнецовские полотна, разрешены в виде сети мелких мазочков или роя бесчисленных крапин; ее тонкая, перламутром отливающая воздушность, в несколько ином виде, более пейзажном, более реалистическом, была {130} раньше на мусатовском «Кусте орешника», в «Призраках», в «Ветви», в «Гробнице». Кузнецовские женщины, радужные и прозрачные, не знают других подобий, кроме старинных очаровательниц Мусатова, — опаловых привидений, очерченных такими же овальными, опадающими контурами. Это — сестры, похожие друг на друга даже типами своих лиц: сравните женские головы в «Реквиеме», «Водоеме», в «Изумрудном ожерелье» с карандашными, расцвеченными акварелью женскими обликами Кузнецова. Наконец, у кузнецовских младенцев есть свой мусатовский прототип — статуи и амуры, так странно дремлющие на пьедесталах в своих овально-разрешенных, совершенно кузнецовских позах среди парка мусатовской «Осени» или «Летней мелодии».

### 13

В 1906 году Кузнецов окончил училище и уехал на Крайний Север. На побережье Ледовитого океана он пробыл несколько месяцев. Это была странная трата времени. Он написал десяток холстов, которые и посейчас лежат забытой связкой в углу мастерской. Они были большие, холодные, неудачные, чуждые ему и ненужные другим. К их мотивам он никогда больше не возвращался и их приемов нигде больше не повторял. Видимо, эта прогулка к Северному океану была для него чем-то вроде раскольничьего бегства в леса — спасаться. Но затея была явно пустая. Месяц, два, три, четыре эскимосской жизни — и куда-нибудь надо будет возвращаться! Кузнецов поморщился немного, как пьяница перед чаркою вина, и через фиорды, через Норвегию, круто повернул в Париж.

{131} Был год «антрепризы Дягилева». Проходил первый «русский сезон». Выставка «Мира искусства» шла на завоевание Парижа. Париж позволял овладеть собой. Дягилев выступал в роли импресарио российской художественности, Бенуа — в роли Impeccable[[22]](#footnote-13) российской критики. Старики «Мира искусства» рекомендовались Парижу как самые молодые ценности русской живописи. Молодежь будущей «Голубой розы», Кузнецов со сверстниками, служили по контрасту мальчиками для сечения. Шли ссоры старших с младшими — ссоры домашние, но громкие. Париж делал вид, что все обстоит благополучно. Париж предупредительно наполнял выставочные залы дягилевского помещения. Он пытался выговорить несколько имен. Он покорно повторял суждения, почерпнутые из предисловия Бенуа к каталогу. Он был подчеркнуто внимателен и всеприемлющ. Но честно возмущались выставочные рабочие, отказывающиеся вешать на стены «сумасшедшие» картины Кузнецова, — усиленно поносила стариков и расточала Кузнецову братские комплименты парижская «левая», устанавливая связь с русской «левой», — и русская левая, пьяная искусством, абсентом и парижанками, кружила по городу, бродила табунками по знаменитым кабачкам и знаменитым ателье, изучала музеи и дома терпимости и открывала замечательные таланты в неизвестных обитателях артистических мансард и замечательных любовниц в непритязательных дивах бульварных эстрад… О, буйный воздух Парижа!

Поколение «Голубой розы» встретилось с правящим поколением Парижа в тот момент, когда импрессионизм делал уже свои последние жесты, но новые течения {132} на сцену еще не появлялись. Было умирание, с одной стороны, и эмбриональное состояние — с другой. Было ясно, что приближалась «эра левых». Но она приближалась постепенно, не сразу и не решительно. Можно было сказать, что перед официальным Парижем маячили, — как некогда горцы перед николаевскими полками или как бедуины перед французскими экспедиционными отрядами, — застрельщики левых течений.

Они уже дерзко высовывались вперед, предвещая близость главных сил, но сами отнюдь не решаясь на нападение. Перед официальным Парижем шныряло, шушукалось, возилось, ссорилось, мирилось, объединялось, рассыпалось, снова сходилось, устраивало комплоты, грозило революциями, произносило непонятные словечки, восхваляло друг друга и отрицало друг друга «нечто». Это «нечто» было левой окраски и левых признаков. Но разглядеть в его аморфной массе очертания будущего течения было еще невозможно. Перед Парижем была некая приблизительность — приблизительные имена, приблизительные лозунги и приблизительные группировки. Недаром кличка, под которой это «нечто» значилось, была столь же неопределенна: «Les fauves» — «хищники», «дикие», «варвары», если постепенно уплотнять смысл названия. Но из клички художников не выходило названия движения; это был верный признак, что Париж находился в полосе междуцарствия. Были «Fauves» — но не было «fauvisme». «Нечто» довольствовалось «кое-чем»; оно еще само точно не знало, чего оно хочет и чем оно станет. Оно взирало с надеждой на «кое-кого»; но «кое-кто» выжидал; «кое-кто» поглядывал на «кой-кого», чтобы начинать. Бегали посредники с Montmartre в Chatou, с Chatou — на rue {133} Saint-Louis en l’Isle, с rue Saint-Louis en l’Isle на quai Saint-Michel. Ha Montmartre гнездились будущий Пикассо, будущий Ван Донген, будущий Брак, в Chatou — будущий Дерен, будущий Вламинк, на гае Saint-Louis en l’Isle — будущий Марке, на quai Saint-Michel — будущий Матисс, будущий Отон Фриез и т. д. и т. д. А над их эмбриональными существованиями носился дух бедняги Руссо — Rousseau le Douanier, Руссо Таможенника, являвшегося в эти годы патроном всех «fauves», ибо руководящая роль Сезанна обозначилась несколько позднее, когда эмбрионы уже выросли, Дерен стал Предтечей движения, Матисс и Пикассо возглавили его, а Брак дал ему массовую форму; тогда-то Сезанн был канонизован, апологеты новых течений стали твердить парафразу: «Enfin Cézanne vint»[[23]](#footnote-14), и Бернар, уверяя всех в своей какой-то особенной дружбе с Сезанном, написал первое Сезанново евангелие, «Евангелие от Бернара».

В формальной области эта промежуточная пора была переходом от объективного запечатлевания к субъективному преображению природы — от импрессионизма к экспрессионизму, как настойчиво именуют немцы новую фазу. (Этот термин можно было бы принять, если бы в нем не было органического порока: он выдуман не в Париже!) А короткой зоной перехода была школа Понт-Авена, с ее некогда революционным утверждением «цвета» и «контура». Она захватила одним краем всех, если не прямо, то косвенно, — даже тех, кто не считал себя состоящим в ученических отношениях с ней. Однако ни на кого она не оказала настолько решительного влияния, чтобы на всю жизнь оставить только учеником. Ее не миновали, но от нее эмансипировались. {134} Ретроспективная выставка Гогена, состоявшаяся как раз в сезон 1906 года, была в этом смысле знаменательна. Париж венчал мастера и упразднял школу. Он исправлял личную несправедливость и приобщал великого отверженца к лику святых искусства. Вместе с тем он настойчиво посылал искусство на поиски новых учителей. Однако именно с этим надо было еще подождать. Учителя медлили с выходом на сцену. Париж находился в том томительном состоянии, которое заставляло его (разумеется, на худой конец!) спрашивать себя, не с Востока ли свет, и встречать русских пришельцев с несколько излишней внимательностью.

### 14

«Русская левая» прижилась в Париже вовремя. Гоген взял на ней реванш. Это стало его последним, уже посмертным путешествием. Писательское перо французского XVIII века назвало бы это «путешествием в Скифию». Своим смугло-золотым полотнам он нашел почетный приют в московском переулке, в щукинском особняке, а в Кузнецове, вернувшемся домой, — лучшего ученика.

Это вскрылось не сразу. Русский гогенид проступил в Кузнецове лишь спустя несколько лет. Здесь была дана еще одна иллюстрация к случаю художника Михайлова из «Анны Карениной». Кузнецов так же «схватил и проглотил впечатление… и спрятал его куда-то, откуда он вынет его, когда понадобится». Это понадобилось тогда, когда Кузнецова потянуло на Восток. Мы думали прежде, что он прошел по кратчайшей прямой: Москва — Бухара. Так могло казаться в годы первой влюбленности {135} в его экзотику. Мы знаем теперь, что его действительный маршрут был кружным и прихотливым. Он шел через Париж. Это был западный путь на Восток. Впрочем, можно считать его самым коротким и прямым, так как в искусстве путь через Париж всегда самый прямой и короткий.

Кузнецов стал центральной фигурой русской гогеновской группы. Между ним и его учителем была почти интимная общность мироощущения. Фриц Бургер назвал гогеновское чувство жизни «социалистическим». Даже если бы это было только красным словом, — это было бы очень хорошо. Но Бургер никогда не был ловцом слов. Знал он или не знал, как определяла это явление более ранняя художественная критика, — он во всяком случае шел не на приманку яркого эпитета. Он лишь основательно, по-немецки разглядывал существо дела. Он выразил то, что было в общем, хотя и смутно, понято еще ближайшими учениками Гогена. С тех пор оно неоднократно повторялось на разные лады. В большинстве случаев говорилось о «преодолении индивидуализма». При этом обычно прибавлялось, что сделанное Гогеном тем замечательнее, что он был «свирепым индивидуалистом и однако же примкнул к традициям самым народным, самым массовым, самым анонимным» (Морис Дени). Разумеется, в этом «однако же» заключена вся суть. В нем выражено то, что в Гогене всегда хотели подчеркнуть: Гоген не просто, не безболезненно, не играючи и веселясь, тянул свое искусство к «великой безыменности», но принося себя в жертву, себя обуздывая и от себя отказываясь. Гоген был подвижником, и его подвиг был двойным: он преодолевал индивидуализм в искусстве, преодолевая самого себя. Поскольку «преодоление» есть выражение отрицательное, {136} можно сказать и в положительной форме: Гоген растворил личное начало в начале коллективном; отсюда до бургеровского — «в начале социалистическом» — уже не так далеко.

Сидеть у ног такого учителя Кузнецову было легко. Ему преодолевать было нечего. Он вообще никогда не знал, что такое индивидуум, особь, — ограниченная, на себя опирающаяся человеческая личность. Сначала у него была Мировая Опочивальня, или мировой родильный приют, где бесчисленные «некто» рожают бесчисленных «кого-то», где «каждый» равен «всему», где есть только собирательное понятие: Роженица, Мать — и такое же собирательное понятие: Плод, Ребенок — роженица вообще и плод вообще, — что-то, у чего нет лица, у чего не разглядишь черт, некое безликое, почти космическое плодоношение и плодоскидывание.

А теперь — теперь появился гогенообразный, собирательный быт, собирательная народная безыменность, жизненный строй, покоящийся на том чувстве жизни, где всемассовость и всеравенство выступают на первый план, — где каждый равен каждому и каждый каждого повторяет, — где царство энов, царство однородности, — где в самом деле ничьего лица не рассмотришь и никакой фигуры не выделишь, — где все как один, один как все, — Народ с прописной буквы, — Кочевничество с прописной буквы, — Степной Быт с прописной буквы.

Но эти прописные буквы взяты у Гогена: Племя, Маори, Островитяне, Общинность, «Социализм» — первобытный социализм дикаря, так сказать, «таитянский социализм» (улыбайся, Европа!), как «азиатский социализм» у Кузнецова. Их искусство действительно обще {137} общностью рода: картины, подобные коврам, тканным руками мощных туземных Ев, картины — Племя, картины — Масса, картины — Аноним, картины — Жизнь, картины — Все…

«О воды, цветы и леса… и ты, златокожая Раса!» — поет на Таити Гоген. Слабеющим эхом вторит в степях Кузнецов: «О воды, цветы и леса… и ты, златокожая Раса!» В чем они разойдутся, в чем они могут разойтись? В обоих живет отвращение к европейской цивилизации, отвращение к искусству города, влюбленность в людскую целину, влюбленность в племя, влюбленность в нетронутую землю. — В чем же им разойтись? Может быть, в том, чья Ева прекраснее? Маорийка или киргизка? — Но оба они достаточно тронуты племенной мудростью, чтобы ученик уступил здесь учителю, а учитель не тягался с учеником: племенная эротика знает, что возлюбленная вождя всегда прекрасней возлюбленной воина, — и еще: что старший любит совершеннее.

### 15

Истории всех живописцев наших дней имеют один общий и обязательный эпизод — встречу с Сезанном. На общепринятом языке это именуется «проблемой Сезанна». «N. N. и проблема Сезанна» — так озаглавливается соответствующая неизбежная глава в исследовании о каждом крупном живописце современности. В этом словосочетании мало благозвучия, и каждому из нас предоставляется заменить его другим, но по существу отрекаться от задачи нельзя. Реакция на последнего великого мастера в самом деле должна быть испробована. Особенно если этот мастер Сезанн, если он к тому же не только велик сам по себе, но и является последним {138} боевым знаменем современности и если им порождено такое необъятное племя последователей, как племя сезаннидов, прожорливое и плодовитое, дающее самсто приплоду и пожирающее все всходы мирового искусства.

Кузнецов и сезаннизм… но уже то обстоятельство, что Кузнецов был так связан с Гогеном, достаточно характеризует положение. То, что говорил Сезанн о Гогене, — сердитые слова: «Gauguin ne m’a pas compris, Gauguin n’était pas peintre…»[[24]](#footnote-15) — можно бы, с точки зрения правоверной сезанновской догмы, отнести и к Кузнецову. Кажется, русские сезанниды и доставляют себе это удовольствие. Однако это было бы убийственно лишь в том случае, если это было бы справедливо. Тогда пришлось бы выбирать между Сезанном и Гогеном, и, разумеется, мы все, хотя и разноверы, принесли бы еще раз в жертву мастера Таити, ибо Сезанн есть Сезанн. Но жертвы не нужно: дело обстоит не так драматично — нет выбора между двумя исключительностями «либо — либо», есть тяжба двух школ. И так же, как окрик Сезанна свидетельствует не о гогеновской худобе, а о силе поднятого им раскола, точно так же наша семейная распря Кузнецова и отечественных эпигонов сезаннизма есть только тяжба двух школ, «Голубой розы» и «Бубнового валета», — тяжба, в которой пока еще никто не проиграл, ибо правила игры до сих пор не установлены и каждый может вести счет по собственной системе.

Как бы то ни было, «реакция на Сезанна» дает нам в кузнецовском случае отрицательные результаты. Конечно, дело не в том, что Кузнецов не заметил Сезанна. {139} Таких вещей сейчас не бывает. Это просто невозможно ни у кого из нынешних живописцев. Мировое искусство в течение четырех столетий, со времени Рафаэля, не запомнит такой сознательности, какая проявлена по отношению к Сезанну. Она стала настолько обязательной, что современный художник может только отказаться от влияния Сезанна, но не проглядеть его. В этом смысле элементы сезаннизма мы отыщем решительно у всех живописцев, с той только разницей, что у одних это будет прямое влияние мастера, а у других — те странные борозды и покривления, которые свидетельствуют, что тут прошла сезанновская буря.

У Кузнецова есть именно это второе. Декоративист, он может вдруг заняться в панно станковой разработкой какой-нибудь четверти аршина; синтетик, он может внезапно начать дробить мазками цветовое пятно зеленого пейзажа где-нибудь на втором плане композиции; макетных дел мастер, он может ни с того ни с сего погрузиться в передачу крепчайшей вещественности случайно подвернувшегося под кисть предмета. — Вот они, следы того, что Кузнецову ведом «le Poussin de la nature morte et du paysage vert»![[25]](#footnote-16) Вглядимся, обломок сезанновской мертвой природы, кусок сезанновского пейзажа, частица сезанновской «предметности предмета». Сезанн действительно прошелся по этим холстам. Но если его следы и есть — это следы изгнания. Кузнецов одолел, хотя и хромает после поединка.

Так хромал и Гоген; так хромают все гогениды. Кроме этого знака борьбы и победы, ничего более сезанновского у них не осталось. Я думаю, что тут не только упрямство иноверцев, которых попытались против {140} воли подчинить господству вошедшей в силу религии. Скорее это упрямство людей, знающих о совсем иной художественной правде. Во всяком случае, у всех у них «сезанновский эпизод» испорчен.

«Проблема Сезанна» здесь сводится к тому, что когда-то столь блистательно выразил гогенид Валлотон (Кузнецов мог бы повторить это): «Césanne! Ah, je l’évite respectueusement…» — «Сезанн! О, я почтительно следую мимо…»

*1917, 1925*

## **{****141}** Сапунов

### 1

Сапуновский посмертный угол на выставке «Мира искусства» 1912 года был и траурен и наряден. Лавровый венок висел между картинами строго, но кругом жизнерадостно полыхали сапуновские краски. Как всегда, они были задорны, иногда бесшабашны.

Венок ритуально отмечал смерть человека, погибшего оттого, что его ослабевшее сердце люэтика не смогло вынести нескольких минут борьбы с териокскими волнами, а принаряженные полотна беззаботно, чуть-чуть разгульно отмахивались от катастрофы и утверждали, что, раз они уже существуют, личная судьба того, кто их создал, есть, можно сказать, дело десятое.

Нас было много — знакомцев, друзей, почитателей, пришедших сюда. Мы были разные, но все чувствовали, что это столкновение двух стихий разрешается безболезненно и примиряюще. На память приходила пушкинская строка: «Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую…» Думалось, что здесь, перед лицом смерти, позволено даже улыбаться. Пожалуй, только не улыбаться, а усмехаться — типической сапуновской усмешкой, влюбленной и иронической, утверждающей себя и обреченной, знающей о преходимости всех явлений, но знающей и о сопротивлении материи уничтожению.

{143} Не следует только наивничать! Милый и глупый художник, приятель Сапунова, счел требованием приличия сказать вслух, задержавшись взглядом на важной суровости венка: «Вот и конец!» — «А может быть, это только начало?» — недружелюбно отозвался общий кум, рыжебородый критик Койранский. И хотя то, что сказал живописец, было истинно и печально, все же казалось, что он как-то неуместно нагородил, выдумал и что одернули его заслуженно и справедливо. В самом деле, сапуновское искусство только начинало расцветать славой. Она приходила к нему медленно и туго. Вся она была еще впереди. Перед сапуновским творчеством едва-едва стал раздвигаться занавес.

Есть мастера, которых поняли и взласкали сразу; есть другие мастера, которых вдруг открыли после смерти и забвения. Их судьбы, противоположные в житейском отношении, уравнивались в сфере художественной, так как для них сразу приходило настоящее признание, вскипал действенный энтузиазм, сообщавший искусству и имени этих счастливцев блеск, соответствующий их истинной ценности.

С Сапуновым случилась худшая из возможностей: его заметили, но не оценили. С одной стороны, он нравился, можно сказать: он был известен. Его творчество сочувственно отмечалось, его картины охотно покупались. Но, с другой стороны, эта известность и заинтересованность его искусством никогда не выходили за предел той средней полосы, которая в сущности означает невзволнованное одобрение художнику, наделенному качествами приятного, но малозначительного мастера. Эта равнодушная благожелательность еще более оттенялась молчанием о Сапунове во всех случаях, когда на очередь становились боевые вопросы художественного {144} модернизма и творчество его сверстников вовлекалось в водоворот споров.

Сапунов как-то оказывался художником недостаточно передовым, не едким, лишенным Колумбовой крови открывателя — может быть, чрезмерно тихим; особенно у Сапунова раннего, зачарованного своими нежнейшими цветами и декорациями, эта тишина могла казаться не только отсталостью или слабосилием, но чуть ли не дипломатическим «пай-мальчеством» по отношению к тем, против кого были направлены удары модернистических дерзаний.

Быть отверженцем, испытать «сладострастие освиста» толпы — всегда значило получить первый дар богини славы. Но титул «peintre maudit»[[26]](#footnote-17) меньше всего шел к Сапунову. Он был — для всех. Благосклонная улыбка знаменитых учителей, отметившая добронравный левитанизм его школьных работ, передалась публике консервативной; благосклонная улыбка вождей модернизма, приветствовавших его присоединение к молодым течениям, сообщилась публике новаторской. Каждая сторона могла считать его отчасти своим — в итоге его ласкали обе. Но это-то «отчасти», это полуобладание, когда тут же рядом старое и новое искусство противопоставлялось друг другу вызывающе, без колебаний, на нож, сделало то, что Сапунов был оставлен на золотой середине, вне ненависти и восторгов. Он был в первых рядах, но где-то во второй шеренге.

В атмосфере такой полуоценки и ленивого признания протекло недолгое творчество Сапунова. Нужны были несчастие териокской катастрофы и обаяние посмертной выставки 1914 года, чтобы сдвинулось {145} с мертвой полосы внимание к Сапунову и обнаружились очертания какой-то иной правды о нем.

### 2

Апология мастеров, художественная судьба которых сложилась как у Сапунова, всегда трудна, так как читателю по праву чудится, что ему грозят кипением восторга перед пустотой. Но чем дальше уходит день смерти Сапунова, тем внушительнее и шире становится очевидность того, какое исключительное творчество оборвалось 15 июня 1912 года. Среди плеяды значительнейших русских художников начала века Сапунов, такой молодой, что даже лучшие его создания носят печать еще не вполне раскрывшейся творческой воли, был одним из самых замечательных.

Первое пятнадцатилетие нового века протекло в русском искусстве под знаком эстетизма. Руководящее большинство художников искало того, что именовалось словом «красота». Это было очень неопределенно в своей положительной части, ибо у каждого была своя облюбованная область, и достаточно решительно в части отрицательной, потому что «некрасотой» было все, что не совпадало со вкусом и пристрастием имярека или его кружка. Все же можно сделать два обобщения: был эстетизм «Мира искусства» и был эстетизм московских новаторов. «Мир искусства» жил отрицанием того, что есть, и любованием тем, чего нет. Он был весь поглощен памятью о прошлом. Его программа определялась формулой: что прошло, то мило. Он искал старину, охранял старину, возрождал старину. Он был здесь всеяден. Его привлекали все эпохи и все проявления их культур, лишь бы между ними и современностью {146} чувствовалась дистанция, ставшая исторической. Это было универсальным бегством от российской действительности 1900‑х годов, пассивной добродетелью отрицания режима последнего царствования, — тем чувством исторической обреченности, которое заставляет бежать назад, когда настоящее презираешь и в будущее не веришь. «Мир искусства» — это великая меланхолия. Очертания красоты и привлекательности принимало одно былое. История вдруг лишалась теней и пятен. Все в ней стало казаться приманчивым: хмурое величие славяно-варяжских мифов, крепкая забавность Московии Олеария и Герберштейна, вдохновенное самодурство Петра — Елисаветы, тяжелое цветение Великой Екатерины, тончайшая красота ампира Александра Павловича и даже мерный топот того солдатского марша, который отбивала Россия при Николае. У начала «эпохи реформ» формула прекрасного почиталась логически исчерпанной, чтобы, миновав пятидесятилетие, встретиться с реминисценциями, копиями и стилизациями тех же старых эпох у мастеров «Мира искусства».

Московские мистики живописи, в другом лагере, провозгласили иную формулу эстетизма. По внешности она была противоположна той, петербургской, по существу же она также обходила жизнь, но только с другого фланга. Москвичи утверждали, что живая современность, конечно, прекрасна, однако ее надо брать символически; они утверждали, что за оболочкой быта есть более важный «внутренний быт» и за оболочкой действительности более значительная «глубинная» действительность; можно сказать, тут действовал догмат, провозглашенный Вячеславом Ивановым: ab realia ad realiora, «от реального к реальнейшему». Московские символисты создали ту своеобразную, зыбкую, бесплотную, {147} фантастическую живопись, которая должна была являть собою «живопись души» и сохранила в анналах нашей художественной летописи нежное наименование искусства «Голубой розы».

Сапунов от ретроспективизма взял немного. Для него, как для всех нас, испытавших очарование увлекательной пропаганды дягилевского «Мира искусства», культ старины был главным образом высокой школой, сообщавшей преемственную культуру художественной красоты. Может быть, только в том, что в картинах Сапунова есть любование старинными вещами, фарфором, тканями и драгоценностями, следует видеть непосредственное влияние «Мира искусства», да разве еще в том, что у Сапунова все предметы точно покрыты какой-то пылью времени, патиной тления; не от этого ли даже купы живых цветов у нашего мастера дают впечатление натюрморта, «мертвой природы» в тесном значении слова — связки цветов, сделанных из бумаги, уже слегка выцветших и разрушающихся?

От мистицизма московских друзей Сапунов взял не больше. Лишь общность школы, дружеское единение и хрупкость первых самостоятельных шагов сообщили сапуновской живописи на недолгую пору какую-то туманность и неосязаемость форм. Этого было достаточно, чтобы Сапунов не разрушил нежного единства «Голубой розы». Однако на самом деле в этой живописи раннего Сапунова текла другая кровь. Мистика Метерлинка и психологизм Ибсена были ей равно чужды, и декорациями к «Смерти Тентажиля» или «Гедде Габлер» Сапунов только платил насильственную, вынужденную дань восторгам друзей и духу времени. Когда в следующем же после «Голубой розы», 1908 году грянули веселые, буйные фанфары сапуновской «Карусели», было {148} очевидно, что живопись Сапунова лишь совершила дальнейший логический шаг, а вовсе не перебросилась на новый путь.

Да и действительно у Сапунова была своя цель, и он шел к ней прямо и легко. Его художественная впечатлительность была очень своеобычна. Для него мир в своих художественных ценностях перестраивался так отчетливо, что можно было бы назвать Сапунова однодумом, однолюбом, если бы в самой его любви было больше монашественности, замкнутости, келейного запаха, который есть у этих слов. Но сапуновская любовь была от толпы, от широчайшей, я готов сказать — «базарной» вседоступности.

Сапунов считал, что на свете существуют «красивые вещи» и что задача художника состоит в том, чтобы их изображать. Его не смущало то, что искусство здесь отказывается от важной и ведущей роли в жизни, что оно становится игрой в цвета и формы, делается только декорацией. Иного выхода он не искал. От культа мертвых «Мира искусства» шел такой же тяжелый дух, как от культа ирреальности «Голубой розы». Он предпочел свою узенькую тропинку, ибо на ней он мог оставаться в какой-то живой действительности, хотя и огороженной со всех сторон его «красивыми вещами». Ими он занялся, и большего он не требовал.

Перед его картинами, такими памятными по выставкам, где они бывали обычно самыми красивыми, если и не самыми значительными из экспонатов, перед декоративной прелестью сапуновских букетов, ваз, костюмов, декораций и драгоценных безделок, скрепленных красочной гаммой, замечательной по своей красоте и законченности, — неизменно приходилось убеждаться, что живописные стремления Сапунова исчерпывались {149} простейшей эстетической формулой: красиво изображать красивые вещи.

И это естественно: формула, выражающая характер сапуновской живописи, указывает, какое особое отношение к изображаемому предмету лежало в основе творчества Сапунова. «Искусство преображает действительность», — относительно Сапунова это верно в наименьшей степени. Если дана искусству власть делать художественно-привлекательным на полотне, в камне то, что оставляет равнодушным или отталкивает в живой жизни, то Сапунов этой магической властью не пожелал пользоваться. Он не преображал действительности, а попросту брал то, что в самой действительности считал красивым. Красивы цветы, красив фарфор, красивы празднества, маскарады и спектакли, и вот эту нехитрую, очевидную красоту он переносил в свои «Пионы», «Гортензии», «Розы», «Балеты», в декорации «Голландки Лизы», «Пенелопы» или «Шарфа Коломбины». Он заботился только о том, чтобы полнее и лучше передать «очарование вещей», и не старался быть мудрее и глубже их явного, всем понятного живописного облика.

Оказалось так просто, так невероятно просто обойтись на службе эстетизму без костылей истории и без очков мистики. Сапунов отказался от всего, что выходило за границы самых общих и самых устойчивых форм и обликов, — он сопоставлял, перемещал, прилаживал небольшой круг избранных и облюбованных предметов. В этом ограничении он чувствовал себя свободно, по гетевскому завету. Притязаниям эстетизма были им поставлены самые небольшие границы, но можно ли сказать, что эти границы теснее, нежели того требует логика вещей? Не потому ли даже теперь, {150} когда поэтический культ «Голубой розы» давно исчез, не оставив ничего, кроме нежного воспоминания о немыслимой грезе, а привлекательность ретроспективизма выветривается день ото дня все сильнее, когда уже стало бесспорно, что на стилизациях «Мира искусства» лежит печать какого-то «прикладного» мастерства, нечто вроде универсального иллюстраторства универсальной хрестоматии «История и старый быт», — в это безнадежное для эстетизма время одна лишь живопись Сапунова сохранила свою живую прелесть, свою легкую праздничность и неотцветающую яркость? Может статься, что будущие поколения перечеркнут начисто искусство этих лет. Но если только они пожелают приблизиться и понять, что прельщало нас когда-то в нем, тогда, думается мне, путь через Сапунова будет самым коротким, и Сапунов окажется тем ключарем, который откроет им дверь в заглохшие сады эстетизма.

### 3

В 1910‑х годах, постепенно усиливая насыщенность и глубину красочной оркестровки, достигнутой в «Карусели» (ее надо считать средней вехой от ранних блеклых «гобеленовых» гармонизаций к потрясающей декоративной звучности финальных работ), Сапунов вступил в полосу создания вещей, в которых сила живописной впечатляемости так велика, что картины этих лет по своему совершенству, по удачливости выделяются в особый круг. Перед ними зритель готов забыть о том, что это «краски, краски и только краски», и — если говорить до конца — готов простить Сапунову его влюбленность в поверхность предметов, в блестящую оболочку какой-то слепой и мертвой природы.

{151} В эти годы за праздничной ясностью сапуновского искусства как будто заколыхалась темная и могучая стихия. Спокойствие художественного созерцания было возмущено и обвеялось тревогой. Глаз художника словно смутно различил что-то за нарядной оболочкой вещей. Сапуновские картины стали звучать особенно остро. Сапунов создал такие вещи, как «Рододендроны», «Вазы с цветами», эскизы декораций к «Мещанину во дворянстве», к «Принцессе Турандот». Изощренность его палитры и его художественная проницательность получили необычайную напряженность.

Сапунов в самом деле шел к какому-то преодолению своего эстетизма. Мы теперь это доподлинно знаем. Это доказывают его последние работы. На посмертной выставке мы увидели неожиданный ряд начатых, так и не доведенных до конца картин. Это была странная сюита «Чаепитий», «Ночных чайных», «Веселых домов», ставших в противоречие ко всему, что было связано с именем «мастера красивых вещей». Произошло вторжение «улицы» — и какой улицы! — в сапуновское искусство. Сквозь цветы и декорации потянуло кабацким чадом. Но когда исчезло первое изумление, в этой необыкновенной серии обнаружилось прямое, неизбежное, логическое завершение сапуновской живописи. В свете опубликованных материалов и воспоминаний о художнике чисто сапуновский характер «Чайных» и «Притонов» стал настолько убедительным, что не для них надо искать объяснений в свойствах предыдущего творчества Сапунова, а скорее наоборот: более плодотворным будет его измерять «Притонами» и «Чайными».

Важно отметить две главные черты в этих незаконченных вещах: они чрезвычайно декоративны, так как в них широко проявилась сапуновская красочная щедрость, {152} и в то же время они насыщены какой-то трагической выразительностью. В них есть очевидная и прямая связь с театрально-декорационными работами Сапунова, но тот блестящий, звонкий и праздничный мир здесь обернулся к нему своей изнанкой. Ядом богемы, разрушительным воздухом притонов и кабаков запахло от сапуновских полотен. Насколько прежде живопись Сапунова избегала каких бы то ни было «вопросов» и «проблем», настолько теперь она стала свидетельствовать о таком надломе жизнеощущения, что нельзя отделаться от впечатления, будто художник, торопливой кистью нанося на картину образы, стонал под тяжестью своих переживаний.

### 4

Смерть — добрейший из цензоров, и темный пафос сапуновской жизни — этой «гофманианы по-московски» — стал разрешенной темой воспоминаний друзей и толкований критики. За четыре года, прошедших со смерти мастера, гофманиада была рассказана и истолкована; «Чайные» и «Притоны» посмертной выставки получили значение того узла, где жизнь художника пересекла его искусство. Да, именно здесь Сапунов — «граф», Сапунов — «Саракики», дразняще-подсурмленный, дразняще-расфранченный, Сапунов, в разгар творческой работы бросающий друзьям: «В кабак! — антиресуетесь?» — пытался слиться с Сапуновым «Ваз с цветами» и «Мещанина во дворянстве», с Сапуновым выставок и спектаклей — с «нашим» Сапуновым. Путь между «Каруселью» и «Чайными» оказался прямым и общим для искусства и для жизни: одно шло навстречу другому, чтобы перед смертью мастера встретиться.

{153} Несколько неясных формальных моментов сапуновской живописи стали теперь понятны. Оказалось, что для этого надо было заглянуть в искусство низов, в художественный кодекс балаганов, каруселей и чайных. Вот откуда была яркость, законченность и выразительность сапуновской живописи финальной эпохи. Картинный и театральный «аранжемент» последних работ Сапунова — это цветы, букеты и гирлянды веселой яркости бабьих шалей, понёв и сарафанов, это живопись трактирных чашек, подносов и вывесок, роспись ярмарочных спектаклей, изумительный мир, сияющий алостью, синевой и золотом.

В искусство Сапунова поднялись с низин элементы народной эстетики красок, пристрастия народной декоративности. Мечты о «подносной живописи», пропаганда лубка, «апология вывески», исходившая от крайних групп нашего модернизма, осуществились в живописи Сапунова с тем легким и очищающим чувством меры, которое столь свойственно счастливой природе сапуновского дарования. Общедоступность сапуновского искусства, его широта теперь могли быть постигнуты еще в ином облике — как следствие деятельности народных элементов в его искусстве.

Фрагменты «Чайных» и «Притонов» рассказали о попытке Сапунова вывести свое искусство из рамок самодовлеющего эстетизма — сразу, напролом и вниз, подальше и поглубже, в самую житейщину. За этой полосой нисхождения где-то впереди был новый подъем — может быть, просветленный синтез искусства и быта. Однако судьбе не было угодно позволить Сапунову решить новые задачи. В русском искусстве он будет жить беспечальным и нарядным живописцем красивых вещей, и только тем, кто заглянет в архивы нашей {154} художественности, в комнаты черновиков, кого любовь к прекрасному мастеру поведет далее того, чем он представлен в музеях и коллекциях, — цикл его незавершенных картин скажет о тайной творческой драме, которую смерть оборвала на первых же словах пролога.

*1919*

## **{****155}** Фаворский

### 1

Художественной критике следует чаще всего упрекать себя за пристрастие к героическому. Это означает, что слабее всего в ней развито чувство действительности. Желаемое она слишком часто принимает за существующее. Но у желаемого — всегда полный масштаб, и у критики — всегда герои, положительные или отрицательные, а не те средние человеческие существа со средними дарованиями, каких знает большинство трезвых людей.

Потому-то критика так часто кипит в пустом действии. Ее поведение — донкихонада. Она может восхвалять или уничтожать. Она лишена холода дистанции. Она ставит историю на голову, ибо привыкла греметь сопоставлением имен прошлого со случайными любимцами дня. Contrappósto[[27]](#footnote-18) — ее излюбленнейший прием. Дар нюансировки — редчайший дар в ней. Чувство оттенков в ней — исключение. Шкалы рангов, градации превознесений и отрицаний она почти не знает. Язык ее оценок приблизителен и неточен. О тончайшем создании человеческого гения она говорит шершавыми звуками. Однообразию ее восторгов и ужасов {156} можно было бы предпочесть даже отвратительную фармацевтическую латынь искусствоведения, если бы только эта почтенная дисциплина не вербовала, подобно аптекарскому искусству, своих адептов так часто среди гейневских героев. Во всяком случае, трагедия высокой критики есть трагедия гениального немого, осужденного выражать свою сложность простейшими звуками.

### 2

Но ни пороки критики, ни ее рассудительные оглядки на историю своих ошибок, ни продолжающийся общий кризис европейского творчества, ни убывающая энергия старших законодателей художественной современности не могут ничего изменить в том факте, что и сейчас в нашем искусстве есть области, которые могут быть названы героическими, где столь хулимая критическая патетика законна и легка и где все умеряющие педали не могут приглушить явственного нарастания героической темы. Такими областями являются наши графические искусства вообще и русская деревянная гравюра в особенности.

Ни одно из больших искусств не выдержит подобного испытания. Наша современная архитектура? — Но классический ретроспективизм Жолтовского и Фомина, Ильина и Щусева имеет лишь педагогическое значение. Он избавляет русское зодчество от ужасов строительного модернизма 1890‑х годов, но положительно, творчески, художественно он столь же мало соответствует архитектурному сознанию современности, как живописная скурильность «Мира искусства» — буйным палитрам молодых течений Европы. А новая {157} архитектура? — Она еще в детских панталонцах; не коробочки же с балкончиками считать за нее. Одного же умиления перед ее будущим мало.

Наша скульптура? — Но нет самого понятия «русская скульптура 1920‑х годов», и я не знаю, есть ли даже отдельные мастера, которые могли бы притязать на подобное звание (Архипенко? Орлова? Липшиц? — однако это французы, носящие российские фамилии). Наконец, наша теперешняя живопись? — Но поскольку это подлинная живопись, она, за редкими исключениями, не изменила своих старых отношений ученичества к живописи французской.

Единственная область, где мы равны Западу, где мы соперничаем с ним — это русская графика, с ее блестящей общей культурой, с ее великолепными индивидуальными дарованиями, а единственная точка, где мы стоим выше европейского искусства, где мы превосходим его и законодательствуем ему, это наша гравюра на дереве.

### 3

Она находится ныне в зените своей героической полосы. Лейтлинию современной ксилографии ведут сквозь европейское искусство русские мастера. Эпоха нашей блокады ничего не изменила здесь по сегодняшний день. Новые дарования не нарушили установившихся соотношений. Последним большим именем ксилографа, зашумевшим нам с Запада, был Франс Мазерель. Но это не незнакомец, который мог бы заставить призадуматься. Мы знаем историю развития его искусства, так же как знаем меру его дарования. От первых скромных штриховых рисунков на пролетарские {158} темы — через сюиту его иллюстраций к пацифистским книгам военных лет — до нынешних парадно изданных «рабочих циклов» — в нем везде сказывается одно и то же свойство. Это великолепный человек, но средний художник. Это пропагандист, а не мастер. Внимание к нему есть внимание в французскому социализму, а не к французскому искусству. Его поднял на своем гребне покатившийся по миру социальный протест против войны, а не художественное движение. Это, в лучшем случае, французский вариант Георга Гросса, но Гросс — не решающая величина для немецкого искусства. Техника Мазереля — вялая, рваная и приблизительная. Его приемы шаблонны. Звучание материала он плохо слышит. Он дерево крошит, как линолеум. Его резанные по дереву жанры кажутся промодулированными тушью. Путь хотя бы от Валлотона к Мазерелю есть путь художественного декаданса, хотя в то же время и путь социального подъема.

Вот расщепленность в стволе искусства, которого не знает русская ксилография! Она ничего не уступает в своей социальной отзывчивости, — недаром революция смогла использовать ее в полной мере, — но она одновременно ведет и неуклонное, настойчивое, чисто художественное движение вперед. Ее формы цветут и раскрываются новой пластической жизнью. Европейски значительно глубокое перепахивание старого поля, которое производят в области гравюры наши мастера. Европейски обязательно направление их работы и приемы, ими выдвинутые. И потому европейски оправдано то разгорающееся на Западе увлечение русскими гравюрами, которое вызывает в нас чувство, столь привычное для искусства Франции и столь редкое для искусства нашего (впервые мы испытали это {159} в области театра и его декоративных проблем) — чувство разрастания отечественных масштабов до общеевропейских размеров. Наша ксилография сейчас ставит вехи всему развитию гравюры. Она вступила в историческую фазу. Она классична.

### 4

Ее центральной фигурой является Фаворский. Это имя нельзя назвать неведомым. Но и сказать, что у него есть та известность, которая соответствует его положению в искусстве, — нельзя тоже. Его слава — странная, глухая, сомнительная и двусмысленная. Этот московский гравер, возбудитель громадного течения, кумир целой школы, стержень современной ксилографии, проходит классический путь «чудаков от искусства». Можно подумать, будто у истории есть для таких случаев лишь одна обязательная схема. Она приготовляет им некую жизненную пещеру, запрятывает их туда, плотно укрывает вход, трещит морозом и метет метелицей, засыпая дорогу. К ним проникают только любопытствующие, которые не уносят ничего, ибо ничего не понимают, и ученики, которые уносят все, ибо понимают слишком много. От них по миру идет молва о том, что живет-де в пещере пещерный человек, которого видеть — никто не видел, а кто и видел, рассказывает непонятное.

Потом наступает положенный историей срок и час. Из пещеры выходит нелюдим, поднимая над собой свое искусство, как отшельник — крест. Мир сразу гулко и кряжисто ахает. Его потрясает столько же косматость пещерника, сколько и сияние его мастерства. Грохочет и трубит слава. Ученики располагаются {161} апостолами у входа в земляную нору, и толпы людские начинают паломничество к святому месту.

Фаворский просидел в своем отшельничестве целое десятилетие и лишь медленно стал потом появляться на люди. Его разглядывают с двойным чувством восхищения и недоверия. Не верится, что эти неуклюжие пальцы могут создавать такие тончайшие вещи. Но этот большой, медведеобразный человек, с рубленным из коряги лицом, нависшей бородой, тугой речью и упругой мыслью, проходит воочию обремененный своим слишком большим искусством. Он раздает его неразборчиво, пригоршнями, кругом, все равно — кому и все равно — как. Он оставляет его на руках верных и предательских учеников, бросает на прилавках всех редакций, благодушно и терпеливо выслушивая каждого, будь то ветеринар из «Вестника коннозаводства», профессор из «Страниц искусствознания», пропагандист из «Революции и прессы» или антикварий из «Ежемесячника собирателей».

### 5

Его охраняет то, что он раздает не глядя и слушает не слыша. Он, как добрый слон, приветливо качает головой на тыкание тросточками и беззлобно перебирается на другое место. Он великолепно терпим и широк. Он всегда наперед готов признать, что его искусство не подходит, что оно не то, какое нужно заказчику. Он скорее даже удивляется, когда редакторы и заказчики заявляют, что они удовлетворены, что это им нравится, что он работал не впустую. Он привык, что его печатают скорее из равнодушия — одни и скрепя сердце — другие. Он точно бы примирился, что у самых замечательных его работ глухая судьба: что они годами лежат {162} у издателей и не появляются вовсе на свет, либо опубликовываются тогда, когда уже поздно, либо выходят с пропусками. Такова история его вещей к «Аббату Куаньяру» А. Франса, к бальзаковским «Озорным сказкам», к муратовской «Эгерии», к циклу «Москва» и т. д.

В его отношении ко всему этому есть какая-то, я бы сказал, святоотеческая ласковость. Он понимает, что людям, от которых все это зависит, трудно торопиться и делать для него то, что нужно. Для этого надо было бы, чтобы они прошли такой же тяжелый художественный искус, как он; этого же им не дано, и этого нельзя с них спрашивать.

Так устанавливаются взаимоотношения между Фаворским и обществом. Оно готово его признать, но не собирается в нем разобраться. Оно соглашается на оказание ему всех установленных академических почестей, но без обязательств точного отчета, за что и надолго ли. Оно чувствует только его вес, но не его содержание. Кроме самого факта давления, ничто другое не говорит ему, насколько значителен художник. Доступным Фаворский не станет никогда, — он станет только известным. Он всегда будет больше именем, нежели искусством. Он делает общественными любимцами своих учеников и подражателей, и это является, по-видимому, единственной общеприемлемой формой любви к нему — через призму его школы.

Это усиливается еще тем, что у Фаворского нет чувства общественной декоративности и масштаба художественных конвенансов. Большой или малый труд — ему безразлично. У него все свято и все важно. Он отдается гравированию буквы с той же напряженностью, как и работе над монументальной композицией. Экономии сил у него нет, нет выбора направления и нет {163} отбора точек приложения. Чем он занят — это решает жизненный случай. Но случай всегда не прочь предложить работу невидного масштаба. И общество твердит: слишком много букв, слишком много заставок, концовок и обложек, — слишком мало больших вещей.

Попробуйте разубедить его, попробуйте сказать, что буквы к «Аббату Куаньяру» стоят каких угодно отдельных работ, что это потрясающая сюита, не имеющая равной в современной гравюре, что, быть может, следовало бы назвать ее гениальной, если бы только гениальность позволяла распознавать себя на таком близком расстоянии; попробуйте утверждать, что иллюстрации к «Эгерии» не уступят «Натюрморту», а иллюстрации к «Домику в Коломне» — «Екатерининскому залу», двум большим листам, впервые вызвавшим открытое общественное одобрение и признание.

Общество твердит свое упорно и уверенно, и этот спор о «масштабах» если и сможет решиться, то, во-первых, только ненароком, волей случая, когда он среди заказов безразличных издателей, опытов рисующихся модников и просьб настойчивых друзей вдруг предложит Фаворскому какую-то капитальную работу по большому дереву, а во-вторых, каково бы ни было решение — оно ляжет все же далеко в стороне от вопроса о «малом и большом пространстве», ибо оно определит не то, в каких мерах длины должен работать мастер, а то, к какому художественному типу он относится, поскольку Kleinmeisterei и Grossmeisterei[[28]](#footnote-19) являются проблемой типологической и никогда, при прочих равных условиях, свои количественные отличия не могут перевести в отличия качественные.

### **{****164}** 6

Как бы то ни было, постоянные элементы в Фаворском определяются не этим. Что они при любом решении сохраняют свое единство, это доказывается их наличием в работах всех масштабов, взятых художником. Его заставку они так же формируют в особый организм, в «гравюру Фаворского», как его среднюю иллюстрацию и как самостоятельный композиционный лист.

Я должен буду характеризовать их не путем подробного исследования, а резкими и крупными чертами, как это подобает в критическом этюде, где критик является дегустатором, определяющим по нескольким каплям букет, возраст и качество вина.

У Фаворского три отличительных свойства: в первом проявляется его отношение к граверному материалу; во втором — его отношение к граверной форме; в третьем — их перекрещивание и сочетание в нем самом, художнике-ксилографе. Первый Фаворский — архаик; второй Фаворский — будущник; третий же — наш современник.

Нет ничего более типического, нежели это соотношение первого и второго рода. Момент архаики падает именно на отношение к материалу, момент новизны — на отношение к форме, и момент современности — на их взаимодействие. Это — явление общее для каждой центральной фигуры. Никакая другая эпоха и никакое случайное имя не выдержат его. Современность, как узел, связывает обращение к прошлому, чтобы заставить звучать материал, с угадкой будущего, чтобы заставить жить форму. В этом именно его своеобразие и пафос, поднимающийся над ее колеблемой кризисами поверхностью.

### **{****165}** 7

Разъединить части этой формулы — нельзя. Если они станут проявлять себя в ином сочетании, они дадут результаты, чуждые современному искусству.

Простое обращение к прошлому создает лишь ретроспективизм. В эпохи застоя это может быть положительным движением, но лишь в той же степени, в какой иногда поезду надо дать обратный ход, чтобы двинуться дальше. В этом — значение Остроумовой-Лебедевой, единственного имени, которое на протяжении четверти века, с 1900 года, может быть по своей значительности сопоставлено с Фаворским. Ее обращение назад тоже было методом освобождения гравюры. Остроумова-Лебедева освобождала гравюры столько же от ремесленнического эпигонства Серякова, сколько от эклектического хаоса Матэ. Но для Остроумовой этот путь в прошлое казался панацеей против всех недугов. Ее представление о форме, ее обработка материала, ее граверные идеалы — все совместилось в нем. Она брала прошлую жизнь гравюры синтетически, не дробя ее, не производя отбора. Она была в русле общего мировоззрения «Мира искусства». Освобождение из тюрем эстетики 1880‑х и 1890‑х годов было куплено ценой решительного отхода назад, в историю, в лучшие эпохи сложной, цветной гравюры XVI века. Для 1900 года это было несомненным открытием. Молодость Остроумовой-Лебедевой была бесспорно героической. Ее прекрасная известность заслужена. Но, как всему счастливому поколению «Мира искусства», ей достаточно было сделать свое героическое усилие только раз, на заре творчества, чтобы потом всю жизнь жить за его счет. Это типическое свойство ретроспективизма. {166} Это его пенсия ретроспективистам. Недаром лучшая пора каждого из вождей «Мира искусства» падает на первые годы его работы: так было с Сомовым, так было с Бенуа, так было с Трубецким, так было с Остроумовой.

Фаворский — архаик, а не ретроспективист. Среди исторических пластов деревянной гравюры он отыскивает один, самый основной, и в нем отбирает одно свойство, самое важное. Он знает, что гравюра — это след дерева на плоскости листа. Он ищет свежести первого оттиска. Ему нужен чистейший голос гравюры. Вот что ксилография потеряла за время своей истории и чего не нашла, да и не искала, Остроумова-Лебедева! Как ни образцово-невежественны были ценители ее первого цветного листа «Персей и Андромеда», но в том, что они его приняли за акварель, была своя правда. Устами этих простаков говорила истина. Цветная гравюра XVI века была «акварелью» своего времени. Ее сложность и нюансированность скрывали ее природу. Они растворяли и поглощали тот материал, который давал ей имя. Дерево как материал — резьба по нему как формование — накат краски как проявление — нажим как передача — оттиск как заключительная фаза сложного процесса — все это в ней вуалировано и искажено. Это — искусство, представляющееся не тем, что оно есть.

Фаворский — архаик потому, что он хочет того, что есть. Дерево должно сказываться всегда. Каждый прием, каждая стадия обработки не может утрачивать основной граверной ноты. Штихель, краска, тиснение — все только усиливает ее специфичность, но не скрывает ее. Сложная гравюра есть лишь сочетание разных граверных свойств, но не уничтожение их, хотя бы во имя какого-то нового организма. С этой точки зрения история гравюры есть история вырождения гравюры. Может {167} быть, только первое полстолетие своего существования ксилография говорила для себя и на своем собственном языке. Потом она перестала быть самоцелью. Из своих звуков она начала складывать какое-то чужое наречие. От граверных свойств она постепенно переходила если не к неграверным, то, во всяком случае, к внеграверным. Жизнь черной и цветной ксилографии к концу XIX века стала действительно паразитической. Это был самоубийственный маскарад, в котором ксилография имитировала и гравюру на меди, и рисунок тушью, и акварель и т. д. Отыскать «ксилографическое в ксилографии» значило не просто обратиться вспять, а замкнуться в пределах строгого и последовательного примитивизма деревянной гравюры.

Архаика Фаворского очерчивает себя эпохой первой зрелости ксилографии. Ее область — последние десятилетия XV века и немецко-нидерландская почва. За 1520‑е годы, за Дюрера, Фаворский не переступает. Это его аванпост по направлению к нам. Когда Фаворский врезается инструментом в доску, мы ясно видим, какой урок извлекает он. Он желает ксилографической ясности и ксилографического единства. Ясность дана дифференцированностью элементов, единство, — общностью приема. Ничто не привнесено извне, ничто не затемняет материала. «Это гравюра на дереве», — говорит глаз, и говорит это не потому, что у него есть знание истории гравюры, а потому, что такую реакцию может вызвать в нем только оттиск дерева на листе. Рисунок тушью, перенесенный на бумагу штриховым клише, может стилистически имитировать ксилографию, но не может совпасть с ней. Архаика Фаворского есть архаика органичности. Между его доской и оттиском нет средостения. Его оттиск только результат {168} пластической жизни его доски. Его гравюра живет в ее извилинах — как мысль в извилинах мозга.

### 8

Исторический опыт был здесь очищен от ненужного багажа. Он был сведен к точной и сжатой формуле, которой могла пользоваться современность во имя своих целей, не внося в новое искусство атавистических и пассивных элементов. Но это решение было преимущественно отрицательным. Оно было обращено назад. Оно освобождало место для новых форм ксилографии, но для каких — этого оно не определяло. В руках гравера был теперь идеально чистый, свободный от всяких примесей материал; но из него нужно было сложить новые построения. Как там шло дело о прошлом, так здесь надо было думать за будущее. При всем поразительном чутье Фаворского, он мог здесь нанизывать ошибку на ошибку, если бы он не открыл объективного момента, обязывавшего его принять именно этот, а не другой путь. Его решение было просто, как «Колумбово яйцо». Фаворский определил положение гравюры соотносительно с современной живописью и рисунком. Достаточно было выстроить их в один формальный ряд, чтобы сразу же узнать, чего ждет новое искусство от гравюры, насколько отстала она от других его областей и что надо с ней делать, чтобы она снова могла стать живым миром, сквозь который уже прорастает будущее. Все плоскостные искусства только что прошли сквозь проблемы третьего измерения, они перестроились под углом объемности, тяжести, весомости. Только гравюра стояла в стороне и занималась чем угодно, но не решением современных {169} задач. Архаика недаром была последней формой выражения ее современности. Но как ни естественно и как ни важно это было, это не меняло парадоксальности такого положения. Надо было нажать ручку какого-то рычага, чтобы гравюра тоже стала на свое место в современном ряду искусств.

Открытие Фаворского дало ему этот рычаг. Гигантский мост, поверх четырех столетий, перекинулся от граверной архаики к граверному кубизму. Освобожденный материал ксилографии набух и зацвел новой, выпуклой формой. Под резцом Фаворского стало проступать уже не одно лишь звучание дерева, но оно повело свою освобожденную сущность дальше, в глубь зрительных форм, оно стало разгруппировывать свои изобразительные элементы не только по поверхности доски, но и как бы внутри нее, в ее толщину.

Этот последний оттенок любопытен в новых ксилографических опытах Фаворского. Он дает особый тон разрешению граверных объемов, трехмерностей и весомостей. Мне всегда казалось, что, не работай когда-то Фаворский в качестве скульптора и не будь времени, когда он непосредственно перешел от масс камня, кости и дерева к резанию по доске, не знай его пальцы на опыте чувства тяжести и осязания выпуклостей и впадин, — никогда не мог бы он так понять и так передать этот мир трех измерений в гравюре. Он никогда не сообщил бы нам, что гравюра — «не совсем плоскость», во всяком случае не только плоскость; что проникновение в доску, углубление в ее массу резцом должно на гравюре отразиться чувством какого-то третьего измерения; что в этом, в конце концов, отличие рисунка тушью по листу от того же рисунка, резанного по дереву; что, хотя они почти те же, в этом «почти» — все отличие {170} и разность граверного эффекта от эффекта плоскостно-графического; что это могло быть прикрыто и несущественно, пока сама ксилография стремилась давать решения в двух измерениях, но когда новое искусство запросило ответа об объемах, о протяжении вглубь, тогда это «почти» разрослось до границ, которые проложили пропасть между графикой и гравюрой. Фаворскому надо было много упорства, чтобы пройти все стадии извлечения из гравюры ее объемных возможностей и наметить абрисы некоего граверного «кубизма». Он ныне устанавливает целые системы переходов от чистой плоскости к глубине, сопоставляет формы равновесия и противоположений, облегченностей и давления. Этот медленный и осторожный мастер в поисках своих решений, в борьбе с формой становится порой неистовым. Тогда под его резцом, безжалостно взрезывающим доску, как будто обнажается вся ее природа, даже слоистость ее конструкции отливается в невиданную форму, и мы чувствуем, как перелил мастер всего себя в свой нажим и как весь мир замкнулся для него в прямоугольник, который он терзает своим штихелем.

### 9

Эти черты слишком односторонни, выпуклы и тяжеловесны, чтобы их носитель в современности мог быть гармоническим художником. Гармония вообще не есть то, что свойственно современности. Старикам «Мира искусства» их счастливая ясность стоила всей индивидуальности творчества. Куда как весело быть только комментатором чужого и мертвого искусства и иллюстратором чужой и давно остывшей жизни! Но зато эта подчиненность прошлому позволяла держать в идеальном {171} равновесии свои вкусы и мысли. Вражда «Мира искусства» к левым течениям была духовно оправдана потребностью отпора тому кризису художественной культуры, который надвигался на мир с кубизмом, футуризмом и их младшими аналогами. Слова о «добром старом времени» были в эту пору, единственный раз в русском искусстве, наполнены содержанием. С появлением левых течений в ясные долины ретроспективизма пришли глыбистые, могучие, односторонние существа. Не каждого из них можно было даже назвать человеком. Эти святые модернизма, эти подвижники, герои, любимцы современного искусства отмечены чрезмерным развитием, набуханием двух-трех отдельных черт и атрофией всех остальных. Фантастические повести о людях-носах, людях-ушах, людях-глазах никогда не могли быть такими жизненными и такими осуществленными, как ныне. Это не «faculté-maîtresse»[[29]](#footnote-20) тэновской школы, ибо это не доминанта среди совокупности других способностей человека. В современном художнике «способность-властительница» одинока и оголена, как ствол без ветвей.

Фаворский именно таков. Он не менее своего искусства, но и не более его. Он им исчерпывается. Он — своя собственная гравюра. Он велик и мал одновременно. В своем центре он глубок почти до гениальности и на периферии — ограничен почти до атавизма. Это — тот духовный тип, который получил классическую отливку в Сезанне и к которому художник тем ближе, чем большую роль играет он в современности. От центральности положения художника в новейшем искусстве {172} можно умозаключить к его «сезаннизму», и, наоборот, чем чище сказываются в нем сезанновские черты, тем полновеснее направляет он движение искусства.

Фаворский в обоих отношениях может быть назван «Сезанном современной ксилографии». Это точно выражает столько же характер его искусства, сколько его художественную роль, и столько же его духовный облик, сколько его отношение к своим преемникам. Фаворский — единственный большой художник современной «абстрактной ксилографии», замечательный мастер граверных объемов и устойчивостей, регулятор наших отношений к гравюре исторической и к гравюре будущей. Фаворский, «докубистический кубист», основоположник кубизма в гравюре, — как и Сезанн, — художественно более значителен и широк, чем само течение, им вызванное. Фаворский — героическое существо современного склада, все устремленное в одну точку, воспринимающее весь мир с одного конца, нечеловечески зоркое к тому, что связано с его искусством, и почти бесчувственное ко всему другому. Наконец, влияние Фаворского — по-сезанновски широко разветвленное и всепроникающее и по-сезанновски же одинокое и трудно постигаемое.

### 10

Оно огромно. В большом кругу учеников, столпившихся вокруг его искусства, мы встречаем импозантное разнообразие темпераментов, возрастов и опыта. У Фаворского едва ли не столько же неофитов, начинающих его именем свой художественный труд, сколько и Савлов, ставших во имя него Павлами. Все, что живо сейчас в русской деревянной гравюре, носит на себе {173} его печать. Я не знаю, кого следует исключить из перечня его «школы», разве только единственного последователя Остроумовой-Лебедевой — Фалилеева, с его высокой техничностью и пониженной художественностью типического воспроизводителя старой гравюры (надеюсь, никто, кроме библиографов, не потребует такой же оговорки для И. Павлова и его помощников, ибо никто, кроме библиографов, не назовет этих достойных всякого уважения деревообделочников художниками гравюры).

Все остальное — есть «плеяда Фаворского». Как ни прячут свое ученичество одни и как ни преодолевают его другие — мимо Фаворского не удалось пройти никому. Ксилографы работают ныне, либо от Фаворского начиная, либо через него проходя. Лучше всего тем, кто наиболее слаб, или честен, или зорок. Такие несут ярмо его искусства со смирением, дающим потом освобождение. Это — апостолы Фаворского. Другие бросаются с ним в борьбу и ломают себе в ней члены. Это — жертвы Фаворского. Хуже всего приходится модникам, щеголям, фразерам гравюры, гримирующимся под Фаворского, кокетничающим его жестами и играющим его средствами на всех перекрестках нашей графики. Они быстро достигают успеха, но еще быстрее платятся за него: яд Фаворского, введенный имитаторами в свой организм слишком неопытной рукой, сначала возбуждает их дарование, а потом так же молниеносно опустошает его.

Ученики, иконокласты, ветреники: это начинается от Павлинова и Усачева, идет через Купреянова, охватывает Масютина и Кравченко и исчезает где-то в нарицательной группе Пискаревых, необъятной и многофамильной.

{174} Павлинов — первый апостол Фаворского. Он раньше всех понял и принял его. Сближение с Фаворским пошло через него. Он сложил свое прежнее, вполне зрелое искусство к ногам Фаворского. Он представитель самой честной веры в новую ксилографию. Он принял наиболее существенные и простые ее черты. Но именно поэтому в его простоте есть нечто от простоватости. То, что он увидел раньше всех, поразило его больше всех. Он как бы застыл на этой первой минуте впечатления. Вперед он почти не двигается. Его собственное искусство до сей поры отражает первую встречу с Фаворским. И как тогда он был ближе других к нему, так и теперь он едва ли не дальше других от него, ибо не развивался за ним вслед. Но он спокоен и тверд. Он знает, что, когда наступит неизбежный момент слишком большого разрастания и вульгаризации школы, к нему вернутся опять как к хранителю важнейших и подлиннейших заветов учителя.

Усачев — самый истовый ученик Фаворского, старательный до механичности, послушный до безличия. Но он слишком старателен и слишком послушен, чтобы не возбуждать подозрения. Действительно ли он так предан и надежен, каким представляется? Сейчас нет ни одного штриха учителя, которого он не заметил бы себе и не воспроизвел бы в точности. У него как бы нет своих слов, своих интонаций и движений. Он отражает Фаворского так зеркально, что с первого взгляда его можно принять за самого мастера, пока на свету не обнаружишь идеальную копию, почти подделку. Но этот тщательно запрятанный темперамент, эта неизменная молчаливость наводят на раздумье: «Я не люблю людей, которые молчат». Когда Фаворскому придется изведать тайный удар, не эта ли рука вдруг нанесет его?

{175} Купреянов — первый открытый бунтарь, ослушник Фаворского, разочарованный энтузиаст, громче всех клявшийся Фаворским и раньше всех отрекшийся от него, жаждущий уже новой веры, но не знающий, откуда ждать ее. Когда-то, в нескольких работах, он ближе, чем кто-либо, подошел к Фаворскому, восприняв существо его искусства с почти женской впечатлительностью. Потом он возмутился и вступил с ним в борьбу, как Иаков с ангелом. Он хотел очистить себе путь. Но, уподобившись праотцу в одном, он не достиг другого: охрометь — охромел, Фаворского же не осилил.

Масютин — благополучнейший и легкомысленнейший из имитаторов Фаворского, с независимым видом повторяющий его приемы. Его поверхностность соперничает только с его работоспособностью. Он, быть может, — лучший популяризатор Фаворского и, конечно, наибольший вульгаризатор его. Его роль тем полезнее и тем вреднее — тем двусмысленнее, — что до последнего времени он был монопольным представителем русской гравюры при западном искусстве. Только теперь стали проникать туда другие наши мастера, и лишь сейчас появляется там Фаворский. Масютин свел систему Фаворского к нескольким несложным приемам, почти к двум-трем звучным манерностям, которые просто воспринимаются и легко нравятся. Математическая, непреложная линия Фаворского свищет у него декоративным и звонким штрихом, развевающимся наподобие тещиных языков на вербном гуляньи, а первичная тяжесть граверных объемов заменена легчайшими картонажами графических конструкций. Они складываются и варьируются в зависимости от формата и сюжета, всегда равно модные и всегда равно пустые. Они используются Масютиным без остановки и {176} устали. Он выпускает одно издание за другим. Их перечень громаден. Видимо, они нравятся; Масютин очень популярен; и это столько же свидетельствует о незначительности графических вкусов за рубежом, сколько и о громадной действенности искусства Фаворского, проникающего даже сквозь подобные призмы.

Кравченко выполняет масютинскую роль в России. Но он делает это тактичнее и медленнее. В этом сказывается большое понимание гравюры или большая осторожность к себе самому. Кравченко пришла счастливая мысль: перевести Фаворского на язык «Мира искусства». Он закрепил качание маятника на обратном размахе. Трудная, монолитная, тугая, влекущаяся вперед форма получила знакомый, старинный, мило-галантный вид. Кравченко выступил со своими ксилографиями сравнительно недавно, но он не только замечен — он все более ширится по журналам и книгам. Нет сомнения, что он скоро будет излюбленным ксилографом петербургских издательств. Надо учесть исконный антагонизм московских и петербургских вкусов и репутаций, чтобы оценить степень ретроспективизации, какой Кравченко сумел подвергнуть Фаворского. Еще немного усилия, и Кравченко достигнет того уровня академической общепризнанности, когда ретроспективисты московские будут спорить за него с петербургскими.

Наконец, многоголовая группа начинающих, учащихся, нерешительных, незадачливцев, с еще нарицательными фамилиями, с ничего не говорящими сочетаниями букв. Она плотным кольцом обступила плеяду, но она пассивна и сера. Если кто-нибудь проявит себя — то в будущем; если кто отпадет — то незаметно. Сейчас это только обобщенный, туманный фон, служащий для {177} выделения плеяды, как сама плеяда есть дифференцированный, сложный фон для фигуры Фаворского.

### 11

Это говорит о его одиночестве. Однако оно не больше той традиционной и естественной изолированности, которая суждена каждому новатору среди народившейся школы. В этом нет ничего трагического. Героическая тема в искусстве не так часто кончается трагическими нотами. Тем более у Фаворского: не все могут показать такую развитую сеть влияния и столько учеников. Его линия до сих пор была восходящей линией «светлого героя». Ничто не предвещает ее обрыва или ее превращения в линию трагедии. Фаворский еще не достиг своего зенита, но между ним и его сверстниками уже образовалась та дистанция, какая нужна, чтобы героическая композиция его жизни была оправдана.

*1923*

## **{****178}** Шагал

### 1

Он входит в комнату — так входят люди дела, уверенно и четко преодолевая пространство крепкой походкой, свидетельствующей о сознании, что земля есть земля и только земля. Но вот на каком-то шаге его тело покачнулось и смешно надломилось, точно в театре марионеток надломился Пьеро, смертельно ужаленный изменой, и, чуть клонясь в сторону, надтреснутый, с извиняющимся за неведомую нам вину видом, Шагал подходит, жмет руку — и косо садится, словно падает, в кресло. У Шагала доброе лицо молодого фавна, но в разговоре благодушная мягкость порой слетает, как маска, и тогда мы думаем, что у Шагала слишком остры, как стрелы, углы губ и слишком цепок, как у зверя, оскал зубов, а серо-голубая ласковость глаз слишком часто сквозит яростью странных вспышек, прозорливых и слепых вместе, заставляющих собеседника ловить себя на мысли о том, что он, собеседник, вероятно, отражается каким-то фантастическим образом в зеркале шагаловских глаз и, может быть, потом узнает себя в одном из зеленых, синих, красных, летающих, взвихренных, изогнутых, выкрученных людей — на будущих картинах Шагала. И когда в беседе пробегут часы и, говоря о дорогой обыденности, о работе, о жене, о ребенке, {179} Шагал вдруг вскипает какой-нибудь непонятной привиденческой фразой, вроде: «… мы говорим лишь как перед Богом, наш путь не ошибочен, ибо это путь Бога…» — мы уже более не удивляемся, мы даже видим, какими прочными нитями связаны эти фантасмагорические изречения Шагала с его искусством и его рассказами о повседневности жизни, — и что они так же неизбежны у Шагала и кровно ему свойственны, как эти вот неожиданные седые пряди, прорезавшие светловьющиеся волосы молодого художника.

### 2

Как сам Шагал, так трудно его искусство. Чтобы его полюбить, надо к нему приблизиться, а чтобы приблизиться, нужно пройти медленный и настойчивый искус проникновения сквозь его твердую оболочку. Потому что первый взгляд беспомощно путается в противоречиях и диковинах шагаловского искусства.

Что Шагал очень талантлив — эта сторона видна сразу; но зачем он делает все эти странности? Отчего этот чудесно написанный еврейский старец — зеленый? А у другого — красные и зеленые руки? У третьего на голове стоит совершенно такой же маленький еврейчик, лишь повернувшийся в другую сторону? У лошади виден в брюхе нерожденный жеребенок, а под копытами торчат две людские фигуры? У старухи отскочила голова и мчится ввысь, а безголовое тело стремительно спускается с высоты к корове, стоящей на крыше дома? А у девушки с букетом — к губам приник юноша, перекинутый в воздухе, через ее голову, словно кошка, подброшенная вверх? У вола — мужской сюртук и человеческие руки, и он сидит, раздумчиво {181} облокотившись, меж двух свисающих с его плеч голых ног, принадлежащих, вероятно, той, в платке, бабьей голове, что, затылком вниз, плюет ему в рот? У человека, смотрящего сквозь окно на Париж, голова Януса — с лицом вперед и лицом назад, — и кошка, с девичьим обликом, глядит с подоконника на двух людей, лежащих, затылками друг к другу, возле Эйфелевой башни и ростом равных покосившимся многоэтажным домам окрест?

Что это — болезнь или озорство, то особенное эстетическое озорство молодости, художественное “рапенство”, которым начинали свой творческий путь так много больших художников?

Может быть, все, что сейчас требуется по отношению к Шагалу — это только простить ему нынешние дерзости ради его большого будущего? Или есть еще какая-то третья точка зрения, с которой открывается иной «вид на Шагала», где его теперешнее творчество уже не сумасшествие и не пускание пыли в глаза, а художественно оправдано и психологически убедительно в своих житейских несообразностях и где вопросы людей неискушенных — «Зачем он это делает?» — мы, зрители, «пришедшие к Шагалу», будем встречать с таким же большим изумлением, с каким глядит сам Шагал на посетителей выставки, сыплющих у его картин своими «для чего» и «к чему»?

Да, именно так!

### 3

Сближение с Шагалом трудно тем, что необходимо одолеть его противоречия, уметь синтезировать их, найти за стремящимися в разные стороны элементами {182} его искусства единый стержень и общенаправляющую силу, верховную для всего множества пестрых частей.

Шагал — бытовик, но и Шагал — визионер; Шагал — рассказчик, но и Шагал — философ; русский еврей — хасид, но и выученик французского модернизма; но и, наконец, вообще некий космополитический фантаст, несущийся, как колдун на помеле, над земным шаром и в стремительном полете увлекающий вослед себе множество разных частиц множества разных жизней, роем оседающих на его полотна, когда наступают часы раздумий и творчества и пластически претворяется в образы и краски текучая и вихреная стихия шагаловских видений.

Если бы Шагал был только визионером, принять его было бы нетрудно, — как нетрудно было принять визионерство Чюрлениса. Было бы еще легче, будь Шагал чистым бытовиком, хотя бы он принадлежал к самым левым и самым крайним из числа тех художников, которые создают формы новобытовой живописи: мы достаточно искушены уже в разных «деформациях», чтобы не пугаться их и, может быть, даже находить в них прелесть. Наконец, нетрудно было бы соблазниться возможностью разгадать путанную и сложную аллегорию, если бы безголовые и зеленые люди Шагала были только аллегориями, которые можно обратить в простую и понятную притчу, как чудовищ, страшилищ и уродов в офортных циклах Гойи.

Но у Шагала нет ни того, ни другого, ни третьего. Его визионерство целиком живет в пределах простейшего быта, а его быт весь визионерен. В людях и предметах повседневности у него сквозит природа привидений, но эти шагаловские привидения отнюдь не тени, у которых нет ни плотности, ни объема, ни окраски и которых {183} рубить и пронзать так же бесцельно, как рубить и пронзать воздух. Этот привиденческий быт Шагала обладает всей осязаемостью и тяжестью обыкновенных вещей и тел. А если все же им правит некий закон, который разрывает его на части и разметывает по воздуху людей, зверей и вещи, спутывает всю логику и разумность земных пропорций и взаимоотношений, то меньше всего в этом повинен бедный закон аллегории или низкий закон ребуса; перед нами не логическая игра, но подлинное, безусловное видение громадной внутренней насыщенности.

### 4

Понять Шагала можно лишь путем вчувствования, а не путем уразумения. Закон деформации, дающий такой странный облик творчеству Шагала, тот же самый, которым движутся небылицы и странности детских сказок, вымыслов и страхов, — тот же, которым создается фантасмагорический мир национальной еврейской мистики, пытавшейся в движении хасидизма преобразить нищенский и мучительный быт местечкового существования.

Излюбленная и главная связь между событиями в рассказах детей есть слово «вдруг», и оно совсем не механично и не внешне, — иначе бы чистейшая правдивость детской фантазии решительно отбросила его; наоборот, слово «вдруг» выражает самую суть и интимную природу той стихии неограниченных возможностей, которой полон для ребенка мир; словом «вдруг» слушатель лишь предупреждается, что эта всемогущая стихия сейчас плеснет одним из своих капризов. Переведем это «вдруг» на язык визионера, и мы получим {184} «чудо». Но не «чудо» в смысле необычайного и редчайшего исключения, нарушившего законы естества, а «чудо» как привычный элемент обыденности, «чудо», отвергающее самую возможность какой-то «жизни вне чуда» и утверждающее, что «все может случиться и все случается»; и это именно есть то мироощущение, которым в новейшей истории еврейства было создано практическое чудотворство хасидизма.

В Шагале говорит такая внутренняя вера, что «все случается»; потому-то проникнуть внутрь его искусства, не разбиться о скорлупу можно, лишь разбудив в себе остатки детских снов и воскресив в душе те забытые ощущения, когда в нас жила боязнь темной комнаты, ибо было знание, что сквозь пустынные и черные стены могут протянуться мохнатые руки какого-нибудь чудовища и уволокут, а старый стул может вдруг оскалиться и броситься нам вслед.

Какова разница между требованиями, которые предъявляет к читателю фантастика Гофмана и фантастика барона Мюнхгаузена? Не та ли, что Гофман требует веры в свои небылицы, а Мюнхгаузен — неверия? Не это ли основа, на которой они строят свои эффекты? Шагалу нужен такой же верующий в него зритель, как Гофману; его зритель должен уметь так же отдаться необычайности его образов и видений, так же довериться их особой логике, как умеет он отдаваться течению гофмановских вымыслов. Вот почему, когда простодушный зритель подходит к Шагалу со своим натуралистическим критерием и возмущенно указывает на «шагаловские нелепости», художнику остается лишь горестно изумляться: он истинно ничего не понимает в негодовании своего зрителя, ибо не той меркой мерят его искусство, которая свойственна ему. Гёте говорил, {185} что понять художника — значит изучить законы его «страны». Искусство Шагала неодолимо хаотично и безнадежно нелепо, когда к нему подходят извне и измеряют беззаконным аршином реалистически-бытовой живописи; но оно раскрывается ясно, почти схематично, когда следуют за его собственной логикой.

### 5

Тогда в развитии шагаловского искусства, как оно протекало доныне, совершенно отчетливо встают перед нами четыре периода. Внешние границы позволяют определить первый период как подготовительный, провинциально-петербургский, когда из своей Витебской губернии Шагал приехал в Петербург учиться живописи, посещал школу Бакста и работал над первыми самостоятельными картинами. Второй период — заграничный; Шагал, уехавший в Париж, стал там Шагалом, загремев среди буйной богемы «La Ruche»[[30]](#footnote-21) своими необычайными полотнами, которые выдвинули его в ряды интереснейших «мастеров завтрашнего дня» и были триумфально увезены на выставки новой живописи в Берлин и Амстердам; это — время возникновения химерических полотен «Париж сквозь окно», «Погонщик», «Продавец телят», «Невеста» и т. п., с их безголовыми телами, двулицыми головами и летающими коровами. Третий период — время возвращения в Россию с началом мировой войны, когда Шагал создал свой «витебский цикл»: «Парикмахерская», «Местечко Лиозно», «В провинции», «В окрестностях Витебска», {186} «Молящийся еврей», «Именины», «Гитарист» и др. Наконец, последний — нынешний, снова заграничный, еще неотстоявшийся, неуверенно пробующий новые формы сквозь старые навыки.

Внутренняя линия творчества пролегла по этим хронологическим вехам совершенно цельно. У Шагала не было ни перебоев, ни топтания на месте, ни уклонений. Своеобразие шагаловского искусства проявилось с самого начала и пошло своим особым путем, на котором границами указанных внешних периодов развития отмечены только моменты перелома во взаимоотношениях обоих главных элементов его творчества. Эти элементы, связанные между собой неразрывно с первых же шагов Шагала, суть: бытовой жанр и фантастика визионерства. Самые ранние картины Шагала уже создали основное «шагаловское» впечатление: нереального облика реальной жизни. Шагал этих работ — мечтательный ребенок, выросший в хасидской семье еврейского местечка. Но детство и хасидизм — это мечта, помноженная на мечту; здесь источник безмерных залежей шагаловской фантастики. А быт кругом него — быт маленького витебского местечка, то есть самая квинтэссенция быта, самая гуща жалчайшей бедноты и беспросветной житейщины.

Шагаловская мечта и местечковый быт должны были или разбить друг друга, или найти высшее и целостное соединение. Искусство дало Шагалу спасительный синтез. Шагаловская живопись показала, чем светит смиренная бедность людей, улиц, скотины, домишек его маленького Лиозно, которое он изобразил со всей остротой любви к месту, где родился. Детское визионерство и хасидский ирреализм Шагала открыли в мире обыденности мир чуда.

{187} Есть две картины — «Свадьба» 1908 года и «Похороны» 1909 года, — по которым можно точно и глубоко проследить, как преображается у юного Шагала родной быт и как вообще строит он свои полотна. Прежде всего это простой рассказ о простом событии из простой жизни. Рассказ — без подробностей и без прикрас, лаконический и ясный. «Свадьба»: идут улицей два музыканта, за ними — жених с невестой, потом — старик со старухой и двое детей, за ними еще трое родных; водоноша и торговец, баба и пара ребят остановились среди улицы и смотрят на шествие, а сзади длиннополый еврей возбужденно потрясает в воздухе рукой.

Протокол быта! Но какой диковинный облику всего: как в детских рисунках, люди — больше домов, ибо люди важнее домов, и круто вздыблена перспектива улички, ибо иначе не всех будет видно и не все будет ясно для нас, зрителей, — а можно ли не показать нам чего-либо в этом лиозненском раю, вплоть до фонаря, как факел возвышающегося над шествием? И как в хасидских легендах, эти фигуры евреев шагаловской страны — необычные и преображенные: да, это — местечковые евреи, но они, видимо, сделаны из какого-то особого вещества, и мы не удивимся, если вся процессия вдруг поднимется на воздух и там будет продолжать пиликать скрипач и жених поведет невесту; мы не удивимся потому, что перед нами «жизнь в чуде», и, может быть, о последнем чуде, о рождении мессии от этой новой четы пророчествует потрясающий рукой длиннополый еврей, ибо от каждого брака ждут мессии верующие…

В «Похоронах» лиозненский быт еще яснее открывает свою визионерскую природу: снова все просто и снова все призрачно, но слишком просто и слишком {188} призрачно. Среди встающей вверх улицы, меж домишек, лежит мертвец в саване, окруженный горящими свечами, и громадный могильщик уже занес лопату, и женщина, высоко раскинув руки, метнулась в сторону, а над всеми ними, сидя верхом на крыше избы, странный еврей, согнувшись над своей скрипкой, тянет какую-то мелодию — в тон ветру, воющему под хмурым небом, рвущему облака и качающему стрехи с башмаком или чулком, висящим вместо вывески над избами. Знаменательно, что уже в эти ранние годы Шагал пользуется краской и колоритом как средством характеристики и воздействия на психику зрителя, а не для одной лишь передачи реально-бытовой окраски предметов. Шагал здесь идет нога в ногу с наиболее передовыми и чуткими из мастеров нового искусства. Живопись современности стала сознательно пользоваться влиянием цвета не только на глаз, но и на душевный мир: живописной фактуре картины ставится задача — непосредственно, минуя пластический образ, вызвать реакцию во внутреннем мире зрителя, играя на нем, как на клавишах, цветом, линией, слоистостью краски и изгибом линии; порой художник пытается даже характеризовать предмет самим подбором красок. У Шагала эта «психическая ценность» краски выдвинута была сразу — тонко и свободно. И едва ли не этому свойству палитры больше всего были обязаны его картины тем, что в них реальная жизнь засквозила строем фантастического, чудесного бытия.

### 6

Когда Шагал очутился в Париже и получил возможность приникнуть к самому сердцу мирового искусства, {189} равновесие между бытовым и визионерским элементами его искусства было глубоко нарушено. Над лиозненским мирком, с его малыми масштабами и домовитой теснотой, нависли громады и пространства циклопического города. С другой стороны, то, чем встретил Шагала парижский художественный мир, расшатало все бытовые скрепы его образов и тем. Шагаловское визионерство уже по самой своей сути, по стремлению магически преобразить облик обычной жизни носило в себе центробежную силу, стремившуюся разорвать застывшие формы видимого бытия. Однако тот ранний Шагал был еще слишком связан «с землей», со «своим Лиозно», чтобы не держать на узде разрушительные порывы своего фантазма. Но теперь Париж снял с него все путы, и от безмерного взрыва его лиозненский быт был буквально разорван на куски.

Шагал попал в Париж в тот момент, когда кубизм находился в зените торжества и влияния. То есть извне в качестве обязательной эстетической программы навстречу Шагалу поднималось в кубизме то, к чему изнутри стремилось его собственное искусство. Кубизм раздроблял на куски и части весь зрительный мир во имя абстрактного эстетического принципа, но и фантастика шагаловского творчества, хоть и по иным законам, так же силилась разорвать оболочку быта. Если по своей природе холодная, головная стихия кубизма была чужда огненной непосредственности Шагала, то по итогам торжествовавший кубизм давал ей как раз то, что нужно. Главное же — кубизм уничтожил в глазах мастеров нового искусства ценность какого бы то ни было воспроизведения предметов в их обычном, «бытовом» виде; обязательность коренной «деформации предметов» была провозглашена основным параграфом {190} искусства. Фантастике Шагала, таким образом, были настежь раскрыты двери. Буйствующая стихия вырвалась наружу. Какой-то страшный катаклизм искромсал родной шагаловский мир местечкового еврейства. Тот цикл химерических полотен, который был описан выше, который создал Шагалу гремящую известность среди новаторов и их приверженцев и возбудил такую же ярость у обывателей и бытовиков, — этот цикл является поистине потрясающей исповедью, изумительным рассказом о пламенной буре, пронесшейся над шагаловским искусством в Париже. «Рапенство… фокусничанье…» — но я не знаю ничего более осязательного и наглядного в своей убедительности и искренности, чем эти необыкновенные картины. Поистине много внутреннего мужества и художественного дарования нужно было иметь, чтобы так непосредственно и так пластично запечатлеть ярость разбушевавшихся сил. Может быть, не так уж неправы те, которые именно этот цикл ценят выше всего у Шагала, потому что такого сочетания напряженной глубины и художественной значительности потом у него уже не повторялось; впрочем, эта оценка была бы верна лишь в том случае, если бы то, что поведал нам здесь Шагал, не имело столь исключительного узкого, личного характера, если бы здесь проступала та широкая, общезначительная ценность внутреннего опыта, какой отмечено творчество обоих других его периодов.

Как бы то ни было, во всяком случае бесспорно замечательна чисто художественная организованность этих парижских композиций. Ввести в пластическое русло дробный хаос обесформленных видений можно было только крепкой живописной скованностью всех частей картины. Кубизм и тут много помог Шагалу, ибо {191} если чем особенно и силен кубизм, то именно железной цельностью своих живописных построений, той совершенно гранитной устойчивостью, которыми отличаются сооружения, воздвигаемые кубизмом из частей распавшихся на составные элементы предметов. Шагал умел достичь того же — он ввел в крепчайшие живописные берега разлив своей анархической стихии. Словно бы стальной оправой оковали ее яростная цветистость и четкая ритмика парижских полотен, и их великолепная сорганизованность успокаивала глаз зрителя, взволнованный внутренним хаосом картины.

### 7

Шагалу предстояло или вернуть свое искусство в образы реального мира, или перестать быть художником. Нельзя годы и годы носиться в расплавленном потоке смутных бесформенных видений, ибо это пламя не только озаряет, но и сжигает. Возможен еще третий исход — маньеризм, когда с остывшей рукой и испепеленным сердцем художник сочиняет подражания самому себе и лжевидения выдает за подлинные. Но, конечно, не Шагалу с его необыкновенной, последней искренностью можно было стать таким «эпигоном самого себя».

Возвращение в Россию, когда началась война, было целением для Шагала. Как блудный сын в отчую обитель, так вернулся он в свой еврейский местечковый мир. Он приник к нему с тем же жаром и яростью духа, с каким в Париже дробил и кромсал его бедные формы. Витебский цикл шагаловских картин возник в каком-то лихорадочном и страдающем порыве, и работоспособность Шагала, всегда большая, здесь не знала удержу. {192} Шагал создает десятки полотен, и каждое из них — точно объятие, протянутые руки ко всему, что опять увидел он на родине. Он изощряет и расточает всю тонкость и нежность своего изумительного колорита и благородство изысканного рисунка, чтобы достойно запечатлеть этот лик вновь обретенной отчизны.

Разорванные части лиозненского быта соединяются снова воедино, «души вещей», бушевавшие в общем потоке, возвращаются в предметы, и в живописи Шагала вновь возникает прежний еврейский мир. Шагал пишет каждую уличку, каждого человека, каждый дом родных мест. В витебском цикле перед нами проходит вся семья художника, старые и малые, друзья детства, соседи, уличные ребятишки, нищие, дома, избы, деревья, трава, скотина, — даже запретную свинью умиленно живописует Шагал, ибо поистине все благостно и свято в этом обретенном вновь быте. Но в то же время какая разница с бытом его первого, допарижского периода! Если там визионерская стихия Шагала стремилась вырваться из предметов наружу, то здесь она извне стремится внутрь вещей. В «Свадьбе» 1908 года люди еще ходят по земле, и мы только чувствуем, что они могут вот‑вот покинуть ее и подняться на воздух, куда влечет их подлинная природа их бытия, а в картинах витебского цикла эти люди, наоборот, еще носятся по воздуху, как в картинах парижской поры, но они уже снижаются к земле и скоро должны будут окончательно опуститься и стать на ноги. Так носится над местечком молодая чета в картине «Жене», так летит над городом старый еврей с сумой — в «Окрестностях Витебска», так над девушкой с букетом — в «Именинах» — застыл в воздухе юноша, целующий ее в губы. И даже то, что уже спустилось на землю, все еще имеет в этих картинах {193} какую-то неустойчивость, нетвердость, свойственную первому прикосновению к земле после долгого полета, точно земная тяжесть еще не вполне овладела этим новым шагаловским бытом. В этом смысле нужно отметить, как хрупко и как легко стоят на витебских полотнах люди и вещи и как даже дома и комнаты словно непрочно еще скреплены с землей. Отсюда же — странная раскраска предметов, зеленые, фиолетовые, красные тела и лица людей: это — наследие парижского вихря, его фантасмагорической красочности, зарева его цветных пожаров.

### 8

Русское искусство можно назвать искусством в гриме. Подходить к нему слишком близко не следует, иначе вместо героя встанет перед нами NN в гриме. Русские художники — очаровательные рассказчики, искусные режиссеры и чуткие психологи. Но скольких из них можно назвать также и мастерами? В нашей живописи радуешься столько же проницательной жизненности портретных характеристик, сколько меткости бытовых сцен и почти пугающему ясновидению исторических воскрешений; русские картины можно читать без устали. Но не приближайтесь к их холстам вплотную. Когда из-за фигур и предметов выступит перед глазом шероховатая поверхность торопливо закрашенного полотна и взгляд потянется по кочкам и рытвинам мазков, — какое уныние овладеет им среди этого болотистого разлива краски! Он различит с убийственной ясностью, что пленявшие его черты — не живопись, а лишь грим живописи, в котором все эффекты рассчитаны на «взгляд издалека», «взгляд на расстоянии», «взгляд из {194} зрительного зала», пропущенный сквозь обманчивую призму рампы и ее огней: нестойкие слои красок шатко держатся на полотне, утрирован цвет, приблизителен тон, вихляет контур.

Искусство в гриме… Я помню Верхарна в Третьяковской галерее, ищущего мастеров кисти и находившего лишь гримеров живописи. Нам нечего было возразить ему, когда он процеживал наших живописцев сквозь золотое сито французской палитры — палитры мастеров и мастерства, — и пролетали куда-то в небытие за залой зала и за художником художник. Наше искусство мы сами часто называли провинциальным, но мы верили, что провинциал, сознающий свою провинциальность, не безнадежен. Однако так скудно наше мастерство мы все же не расценивали.

Суд Верхарна был судом художественной метрополии над провинциальной школой, и когда от древнейшей иконы, сутулясь, подергивая свисающими нитями бесконечных усов и роняя точные оценки, перебегал поэт к «Даме в чепце» Щукина и длинными пальцами чертил по воздуху перед «Анной Давиа» [«Портрет Анны Давиа Бернуцци»] Левицкого; когда, вскидывая на нос стекла перед Сильвестром Щедриным, Федотовым или Ивановым, он произносил многозначительные афоризмы о Сезанне, Коро и голландцах и потом, не останавливаясь, помедлив задумчиво лишь перед вспышками снега суриковской «Морозовой», пронесся мимо даже Репина, Левитана и Серова, чтоб утвердительно покивать нам головой перед «Портретом жены» [«Портрет Н. И. Забелы-Врубель»] Врубеля и закончить глубоко удовлетворительным «Voilà…»[[31]](#footnote-22) перед сомовской {195} «Дамой в голубом», — крут мастерства был очерчен им авторитетно и убедительно.

Примириться ли с этим? Но что делать: это так, этого не обойдешь и не объедешь; наше искусство — искусство художников, но не мастеров; в нем нет вкуса к pâte[[32]](#footnote-23), и истинным событием является каждое новое имя, увеличивающее короткую династию русских мастеров кисти.

### 9

Как случилось, что провинциал Шагал оказался обладателем этого редчайшего дара, в котором было отказано стольким большим и холеным талантам? Случайный каприз судьбы? Или это — ростки французского семени, павшего на болезненно-обостренную восприимчивость шагаловского дарования? Как бы то ни было, но многочисленная плеяда юнейшего поколения наших художников насчитывает в своей среде лишь одного мастера, и этот мастер — Шагал.

Кисть искусная и отменно-тонкая; то словно бы ласково лижущая, то царапающая; то купающаяся в ровной зыби мазков, то рассыпающая по цветной глади чудесные «шагаловские» точечки, крапинки и узорчики, веселые, звонкие, алые, зеленые, желтые, прыгающие и змеящиеся, как россыпи букетиков и китайцев на веселых обоях полузабытой нами детской; поверхность — изощренно разработанная, здесь шероховатая, там выглаженная, порой проступающая лысинами фона, порой набухающая слоистыми пригорками краски; ровное-ровное нарастание и убывание силы тона, {196} отчетливое и отточенное, напоминающее рост звуковой гаммы под пальцами безукоризненного пианиста; и особый, мягкий налет бархатистости или даже нежной пушистости персика, лежащей на всем и вызывающей у зрителя желание потрогать — погладить картину, чтобы ощутить на концах пальцев ее зернистость, — вот палитра Шагала, превращающая красочный покров его картин в своего рода рельефную географическую карту, по которой можно путешествовать долго и плодотворно, сознавая совершенную закономерность неровностей, выпуклостей и впадин каждого сантиметра.

Колдун средь образов и видений своих картин, он колдует и среди тюбиков с красками, позвякивая кистями и постукивая мольбертом, — точно алхимик в островерхой шапке стучит ретортами и колбами, где в дыму и пламени выкристаллизовывается философский камень. Какое варево специй надо было пустить в ход, чтобы создать живопись «Зеленых любовников», «Марьясеньки с собачкой», «Метельщика», «Молящегося еврея»? Только такая гибкость художественных средств изобразительности, оперирующих «бесконечно малыми» величинами живописных элементов, позволила Шагалу не заблудиться в вихревых туманах своего привиденческого быта, наполнить движением какой-то пламенной и тончайшей материи покров и кости самых простых существ и предметов и заставить нас, зрителей, поверить, что аксиомы обыденного живописного опыта, — будто у тела «телесный цвет», большой предмет крупнее маленького, вещи не суть, а кажутся, и так далее, и так далее, — лишь скучное заблуждение усталой рутины, которую он, Марк Шагал, имеет полномочие и силу устранить.

### **{****197}** 10

Мы говорим о живописном искусстве Шагала в его высшей точке и в статическом разрезе, опираясь на лучшие удачи его последних опытов. История развития шагаловского мастерства внесла бы в нашу характеристику несколько оговорок — это явствует само собой.

Однако и в этой своей пока последней и совершеннейшей стадии Шагал не безгрешен в одном отношении. Он не умеет быть грубым. Он недостаточно мужествен. Он, точно юноша в пору надлома, не вышел еще из незрелой припухлости и округлости членов. Заставить свою кисть зарычать и потрясти он не может. В его распоряжении нет гулких и грозных тонов. Он бывает гневен, яростен, иногда бешен, но не ужасен. Он похож на капризного ребенка. Он исходит криками и угрозами. Они не путают — они заставляют только его утешать. Благо ему, что его нынешний период — примирения с бытом — только и требует, что умиленной элегичности и небурной радости, и всем нежнейшим и искуснейшим приемам его палитры здесь есть ряд и место. Но вспомним про его парижский цикл — цикл вихря, потрясений и хаоса. Что же! К этому периоду главным образом и относится наш упрек. Не то чтобы рев апокалиптических бурь Шагал насвистывал на лирической свирели; пронзительные, смятенные и острые тона у него нашлись, ибо не забудем, что он — мастер; приливы и отливы ярости и страсти он бросает в нас с размаху всей большой силой своего дарования. Но это не та кисть, которой обеими руками бьет по дрожащему и стонущему полотну обуреваемый ужасом катаклизма и раздираемый душевной болью {198} художник. Есть некое несоответствие между разметавшимися, растерзанными, повисшими в пустотах полотна частями предметов и недостаточно простой и суровой, слишком утонченной и аристократической фактурой живописного письма. Когда даже воздух трещит, коробится и оседает кубическими складками и гранями, как на парижских работах, тогда одной шагаловской тревоги и смятения недостаточно.

Одного лишь пока мы не знаем: эта немужественность и мягкость, свойственна ли она природно Шагалу и навсегда ли будет лиризм первоосновой его творчества? Или же по мере хода времени, закаляясь и крепня, Шагал найдет другой язык для пламенных и роковых видений своего творчества? Ежели бы так случилось и ежели бы так раздвинулись границы его умения и сил, тогда в лице Шагала пред нами встало бы поистине одно из самых совершенных дарований нашего искусства.

### 11

Живописец, взявшийся за графику, становится философом собственного творчества.

Это признают, если вспомнят, что графика — самый отвлеченный и обобщающий вид искусства. Она — больше расчет, чем порыв, больше мысль, нежели чувство, больше проза, чем поэзия. Потому-то живопись всегда таинственней графики, и художник, переходя от палитры к перу, как бы разоблачает себя и из полумрака выносит на свет свое настоящее лицо. Может быть, следует даже сказать, что графика живописца есть только формула его живописи — сгусток, состоящий из главных черт его искусства.

{199} Шагал прибегает к графике внезапно, часто и бурно. Ряд живописный и ряд графический у него пересекаются и скрещиваются. В долях, мотивах и сюжетах они необычайно близки. Есть графические темы, позже ставшие картинами; есть картины, перешедшие впоследствии в тушь и бумагу. Шагал — график столько же, сколько живописец. Поэтому графика у него — не побочный параграф его искусства. В ней нет места случайностям. Это не плоды творческих пауз или смутных раздумий, зачерченных на клочках бумаги, как чертит их большинство художников, если только они не графики по призванию. Графические создания Шагала еще более густы, насыщены и наполнены, чем его живопись. Но им и надлежит быть такими, потому что если над полотном Шагал творит свои образы, то над бумагой он размышляет о них, исследует их природу. В этом отношении очень знаменательно, что сейчас Шагал особенно много и охотно занимается графикой. Уже длинный ряд названий составляется из его графических работ. Иногда думается, что это обилие графического материала служит признаком того, что Шагал стоит перед завершением нынешнего периода своей живописи, ибо художник слишком усиленно осознает свою работу, чтобы быть в состоянии долго еще оставаться при своих теперешних темах и приемах. Однако преувеличивать значение этого было бы крайне неосторожно. Шагал никогда не становится аналитиком, классификатором, головным человеком. Он всегда горяч, и пусть его графика является лишь философией его искусства — она сродни той пламенной философии, которой некогда каббала опалила мысль и сердце средневекового еврейства. Потому-то Шагал, размышляющий о своих видениях, Шагал-график воспринимается {200} еще острее Шагала-живописца. Читая графическую «книгу Шагала», читаешь как бы мастерской compendium[[33]](#footnote-24) его искусства, точный, лаконичный и четкий, в котором все на виду и нет недоговоренностей. Это — Шагал, как он есть.

В его живописи цвет и тон красок, легкость и меткость ударов кисти, хитрая сеть мазков заслоняют и скрадывают ярость духа, наполняющую полотно; они соблазняют своей собственной мягкой красотой. В графике же неистовый динамизм его искусства предстает нам совершенно обнаженным. Черные клочья, черные пылинки, черные узоры, черные сети, куски фигур и предметов, тугие, как бы закрученные до отказа, — они действительно бросаются на зрителя, месят его в своем водовороте и уносят. В образах своей живописи Шагал нередко бывает неуверенным; еще чаще неуверенно воспринимаем их мы; части картины кажутся нам иногда чересчур смутными, а видения — пойманными на лету, за одно крыло. Графика Шагала кристаллизована до последней степени; она найдена им безусловно и окончательно. О ней мыслим мы прежде всего, когда, пользуясь определением Гюго, говорим, что Шагал создал в искусстве «новый трепет».

### 12

В принципе живопись и графика взаимно противоположны и враждебны, но в творчестве одного художника таких отношений между ними быть не может, ибо примиряюще действует живая личность мастера. В этом случае они иногда даже окрашивают друг друга. В живописи {201} проявляются тогда черты графической схематичности и остроты, а в графике можно наблюсти некоторую как бы живописную шкалу тонов и проблески светотени. Так обстоит дело с Шагалом. Для его живописи показательным образцом этого рода могут служить «Именины», возникшие в самый разгар последних графических «шагалесков» и явственно носящие на себе печать графичности. Но и графика Шагала — графика живописная, хотя бы уже по одному тому, что для нее характерны и отсутствие контура, и отсутствие сплошного пятна.

У Шагала есть прием, ставший знаменитым, вызвавший подражание друзей и недругов и являющийся осью его графической техники; благодаря ему появление образа на бумаге имеет следующую видимость: из бумаги начинают как бы проступать отдельные черные волокна штрихов разной крепости и нежности; продвигаясь к середине, они сгущаются, уплотняются, твердеют, переходят в заливные пятна, формируют ими опорные части образа, дают им окончательную чеканку; затем текут дальше, снова убывают в плотности и в массе, расщепляются, становятся прозрачнее, разреженнее, сетчатее, опять переходят в пучки волокон и отдельными нитями совсем пропадают в плоскости листа.

Надо ли говорить, насколько живописен по существу этот прием, применяемый Шагалом с изумительным, не знающим себе равного мастерством. Он предопределяет как отсутствие контурной линии, так и возможность в нужный момент использовать эффекты графической светотени. Благодаря этому приему линия контура действительно становится у Шагала только «подразумеваемой». Между частью одной и частью другой {202} образа не оказывается никакой непосредственной связи. Лишь мысленно и непроизвольно, сквозь белые пустоты листа, от одной сети волокон к другой ведет зритель линейную границу и окаймляет образ. Таким образом, — и это второе важнейшее следствие — белая плоскость бумаги в графике Шагала является не фоном для образа, а частью его, живым, активным веществом, его формирующим и индивидуализирующим. И отсюда же типичные для Шагала рваные и расщепленные края фигур, тон густых и разреженных пылинок-точек вокруг предметов, ритмические ряды цветочков, кружочков, ромбиков, которыми он заливает костюмы своих графических героев, все это — варианты основного строя, так же как и отзвуки «рембрандтовской», штриховой, сетчатой светотени, которая то тут, то там пробегает иногда по шагаловскому листу.

Шагал уже вышел к иллюстрации. Он создал прелестную графическую оправу к детским сказкам. Таким Шагала мы не знали раньше. Лист словно бы проглотил жидкую и мятущуюся лаву его обычных черных масс. Четко и даже скупо разбросались грани и пятна, напоминая сухой узор ветвей на вечернем небе. Перо Шагала стало лаконично и ясно. Он подчинил его себе, ибо сам подчинился тексту сказок.

### 13

В 1920 году Шагал вернулся из Витебска в Москву. В Витебске он по-своему делал революцию. Он был там кусочком новой власти. Он был советским комиссаром искусства. Но затем он пресытился и сложил с себя бремя высокого звания. Так по крайней мере он рассказывал. Правдой было то, что после двух лет правленствования {203} его сверг супрематист Малевич. Он отбил у него учеников и захватил художественное училище. Он обвинял Шагала в умеренности, в том, что он всего-навсего неореалист, что он все еще возится с изображением каких-то вещей и фигур, тогда как подлинно революционное искусство беспредметно. Ученики верили в революцию, и художественный модерантизм был для них нестерпим. Шагал пытался произносить какие-то речи, но они были путанны и почти нечленораздельны. Малевич отвечал тяжелыми, крепкими и давящими словами. Супрематизм был объявлен художественной ипостасью революции. Шагал должен был уехать (я чуть было не написал бежать) в Москву. Он не знал, за что взяться, и проводил время в повествованиях о своем витебском комиссарстве и об интригах супрематистов. Он любил вспоминать о днях, когда в революционные празднества над училищем развевалось знамя с изображением человека на зеленой лошади и надписью: «Шагал — Витебску»; ученики его тогда обожали и потому покрыли все уцелевшие от революции заборы и вывески шагаловскими коровками и свинками ногами вниз и ногами вверх; Малевич — бесчестный интриган, тогда как он, Шагал, родился в Витебске и прекрасно знает, какое искусство Витебску и русской революции нужно.

Впрочем, он быстро утешился. В 1920 году в Москву переехал Грановский со своим Еврейским театром. Ему нужен был художник Шагал стал первым в династии его декораторов. Он принялся за работу вполне по-своему. Он не ставил никаких условий, но и упорно не принимал никаких указаний. Театр предался воле Божьей. Из маленькой зрительной залы Чернышевского переулка Шагал вообще не выходил. Все двери он запер. {204} Доступ внутрь был только для Грановского и для меня, при этом он каждый раз придирчиво и подозрительно опрашивал нас изнутри, точно часовой у порохового погреба; да еще в положенные часы сквозь слегка приотворенную половинку двери ему передавали еду. Это не было увлечением работой — это было прямой одержимостью. Он исходил живописанием, образами и формами радостно и безгранично. Ему сразу стало тесно на нескольких аршинах нашей сцены. Он заявил, что будет одновременно с декорациями писать «еврейские панно» на большой стене зрительного зала; потом он перекочевал на малую стену, потом на простенок и затем на потолок. Вся зала была ошагалена. Публика ходила столько же недоумевать перед этим изумительным циклом еврейских фресок, сколько и для того, чтобы смотреть пьески Шолом-Алейхема. Она была в самом деле потрясена. Я вынужден был неоднократно выступать перед спектаклем с вступительным словом и разъяснять, что же это такое и для чего это нужно.

Я много говорил о левом искусстве и о Шагале и мало — о театре. Так выходило само собой. Теперь можно признаться, что Шагал заставил нас купить еврейскую форму сценических образов дорогой ценой. В нем не оказалось театральной крови. Он делал рисунки и картинки, а не эскизы декораций и костюмов. Наоборот, актеров и спектакль он превращал в категорию изобразительного искусства. Он делал не декорацию, а все те же панно, подробно и кропотливо обрабатывал их разными фактурами, как будто зритель будет перед ними стоять на расстоянии нескольких вершков, как он стоит на выставке, и оценит почти на ощупь прелесть и тонкость этого распаханного Шагалом красочного поля. {205} Он не хотел знать третьего измерения, глубины сцены, и располагал все свои декорации просто по параллелям, вдоль рампы, как привык размещать свои картины по стенам или по мольбертам. Предметы на них были нарисованы в шагаловских ракурсах, в его собственной перспективе, не считающейся ни с какой перспективой сцены. Зритель видел множество перспектив; написанные вещи контрастировали с совершенно реальными; Шагал ненавидел их как незаконных нарушителей его космоса и яростно выкидывал их со сцены и яростно закрашивал, можно сказать — залеплял красками тот минимум предметов, без которых нельзя было обойтись. Он собственноручно расписывал каждый костюм, превращал его в сложное сочетание пятен, палочек, точек и усеивал мордочками, зверюгами и загогулинами. Он явно считал, что зритель — это муха, которая улетит со своего кресла, сядет к Михоэлсу на картуз реб-Алтера и будет тысячью кристалликов своего мушиного глаза разглядывать, что он, Шагал, там начудесил. Он не искал ни типов, ни образов, он просто сводил их со своих картин.

Конечно, в этих условиях цельность впечатления у зрителя была полная. Когда раздвигался занавес, шагаловские панно на стенах и декорации с актерами на сцене только повторяли друг друга. Но природа этого целого была настолько нетеатральна, что сам собой возникал вопрос: зачем тушится свет в зале и почему на сцене эти шагаловские фигуры движутся и говорят, а не стоят неподвижно и безмолвно, как на его полотнах? В конце концов вечер Шолом-Алейхема проходил, так сказать, в виде оживших картин Шагала. Лучшими местами были те, где Грановский проводил систему своих «точек» и актеры «от мгновения к мгновению» {206} застывали в движении и жесте. Линия действия превращалась в совокупность точек. Нужен был великолепный сценический такт, свойственный уже проявившемуся дарованию Михоэлса, чтобы шагаловскую статику костюма и образа соединить в роли реб-Алтера с развертыванием речи и действия. Спектакль строился на компромиссе и шел, переваливаясь из стороны в сторону. Густое, неодолимое, шагаловское еврейство овладело сценой, но сцена была порабощена, а не привлечена к сотрудничеству.

Мы должны были пробиваться к спектаклю, так сказать, через труп Шагала. Его возмущало все, что делалось, чтобы театр был театром. Он плакал настоящими, горючими, какими-то детскими слезами, когда в зрительный зал с его фресками поставили ряды кресел; он говорил: «Эти поганые евреи будут заслонять мою живопись, они будут тереться о нее своими толстыми спинами и сальными волосами»; Грановский и я безуспешно, по праву друзей, ругали его идиотом, он продолжал всхлипывать и причитать. Он бросался на рабочих, таскавших его собственноручные декорации, и уверял, что они их нарочно царапают. В день премьеры, перед самым выходом Михоэлса на сцену, он вцепился ему в плечо и исступленно тыкал в него кистью, как в манекен, ставил на костюм какие-то точки и выписывал на его картузе никакими биноклями не различимых птичек и свинок, несмотря на повторные, тревожные вызовы со сцены и кроткие уговоры Михоэлса, — и опять плакал и причитал, когда мы силком вырвали актера из его рук и вытолкнули на сцену.

Бедный, милый Шагал! Он, конечно, считал, что мы тираны, а он страдалец. Это засело в нем настолько крепко, что с тех пор в течение ряда лет он больше {207} не прикоснулся к театру. Он так и не понял, что полным, непререкаемым победителем был он и что от этой его победы юному Еврейскому театру было очень трудно.

### 14

Революция застигла Шагала в самом разгаре новых поисков, — с тех пор и по сей день он выбит из колеи. Куда приведет его новый этап, можно только угадывать. Было основание думать, что мечущийся Шагал выйдет, должен выйти к тому grand art[[34]](#footnote-25) преображенного быта, какой наметился у него в нескольких последних больших работах, сделанных в России, — в великолепном «Молящемся еврее», в «Зеленом старике» и т. п.; здесь местечковые евреи выросли в громадные национальные фигуры, глубоко почвенные в своей бытовой типичности и в то же время наделенные всей внутренней значительностью символа.

Однако в эти же годы стали прорываться в вещах Шагала и другие черты. Это — черты еще более тесного, жаркого, спешащего, добровольно-покорного подчинения «тирании мелочей», господству дорогого быта. Это проявилось в витебской сюите «Дачный цикл». Человек, живущий на даче, у которого есть палисадник с зелеными деревцами и на балконе висят красные, в горошинах, занавески, на столе золотится самовар и в плетеной корзинке алеют и синеют ягоды, — вот он, человек в раю, точно бы после трудного земного пути обретшийся «в месте светлем, в месте злачнем, в месте покойном»…

{208} Может быть, через это окончательное примирение с обыденностью должен пройти смирившийся живописец? Но что же тогда соединит его grand art с «апологией дачи»?

Как знать, как знать… Что кроме гаданий оставляет нам на долю Шагал? Его сегодняшний парижский день смутен. Надо мужественно признаться, что нет более безнадежной вещи, чем предсказание о будущем этого опьяненного беззаконием своих вдохновений художника.

*1918, 1926*

## **{****209}** Чехонин

### 1

Уже мой мальчик, уже дети наши, растущие советичами, для которых серп и молот есть не новый, юнейший в мире государственный герб, только что заменивший после ужасной борьбы столетнего двуглавого орла, а есть единственное им известное, всю их жизнь им сопутствующее, и потому в их мыслях исконное и непререкаемое, без начала позади и без конца впереди, выражение торжественной и огромной власти государства, — уже они, кровные питомцы революции, ничего не поймут в том чувстве изумления и недоверия, каким, участники и свидетели эпохи 1917 – 1922 годов, мы встретили выступление Чехонина в качестве художника октябрьского переворота.

Его пышная советская эмблематика, тяжелая, проработанная, вычеканенная, устойчивая, государственно-давящая, государственно-законченная, государственно-определительная, была для нас настолько же неожиданна и парадоксальна, насколько спустя одно-два десятилетия, когда дети станут взрослыми, она покажется им очень обыкновенной, той самой, какую они видели в своем детстве, в первые годы советского строя, когда на зданиях, на колоннах, на мачтах, на трибунах, на заборах, на поездах, на автомобилях, на флагах, {211} на околышах, на шинелях, на пушках, на декретах, на воззваниях, на газетах, на календарях — вдруг возникли, растеклись, распластались тысячами тысяч серпы, молоты, пятиверхие звезды и лозунги советского строя.

Они не поверят, они не смогут поверить нашим стариковским утверждениям, что все это было вовсе не таким, как это им помнится, и меньше всего именно чехонинским — совершенным, тонким и блистающим, — а что это были очень бедные, очень суровые и очень скудные вещи, невзрачные, прямолинейные, неуклюжие, наспех выведенные неискушенной, простой и жесткой рукой, которая спешила скорее переметить все куски жизни своим клеймом, которая не пугалась своей непривычности и неумелости, а ставила на революционных праздниках и на революционных могилах свои торжествующие и печальные эмблемы так, как умела и как это у нее выходило.

С нашими детьми произойдет то же, что было с нами, когда, начитавшись декламаций героев Великой французской революции, иератических программ ее празднеств и античных донесений ее армий, мы не верили и не могли поверить, что это лишь мираж, иллюзия, сон мечтающего бедняка, что это революция, говорящая уже языком будущего, что это ее завещание ему, а что в действительности она была не только другой, но и прямо противоположной тому, какой мы ее для себя сочинили.

Нужно было подступить вплотную к революционным реликвиям, к гравюрам и изображениям, заставить себя мысленно войти внутрь их и как бы воочию пройтись по этим улицам Парижа, Лиона, Марселя, замешаться в процессии, в панику, в празднества, в свалки, {212} дышать полными ноздрями запахом этой жизни, волноваться, нет — неистовствовать у решетки, на скамьях, на трибунах Легислативы и Конвента, буйно требовать кар на заседаниях революционных судилищ и промаршировать вместе с босоногими и оборванными армиями, под наивными, детски-изукрашенными и пламенными знаменами, к границам Республики, — чтобы мы, наконец, поняли и признали, что искусство этой вулканизирующей, величайшей Франции было по-молоду — грубо, по-неумелому — просто, по-голодному — скудно, что это были только черновики, заметки, схемы, походя кинутые ею следующим десятилетиям, и что лишь тогда они расцвели тем величавым и мировым стилем, который стал более победоносен, чем ее армии, и более долговечен, нежели ее идеи.

Так свою младенческую уверенность сохранят и наши дети до тех пор, пока им не доведется побывать в музеях советской революции и пока зрелыми и трезвыми глазами они не сравнят того, что записала их ранняя память, с подлинными вещами, выставленными перед ними в витринах, засвидетельствованными фотографиями и фильмами и одушевленными живой памятью еще не умерших, последних ее очевидцев и делателей. Тогда они поймут, почему так удивлялись и почему так различали мы между советским ампиром Чехонина, этим тогда еще непонятным языком будущего, этой дорогой нашего государственного искусства от РСФСР к СССР, — и между теми прорисями серпа, молота и пятизубия красноармейской звезды, которые вычерчивала такая же самая тяжелая рука, какая сто с лишком лет назад выводила на быте революционной Франции фригийские колпаки, ликторские связки и триады священных слов: «свобода», «равенство» и «братство».

### **{****213}** 2

Мы были вправе не верить Чехонину; его советский облик был слишком неожидан; ничто раньше не предвещало его; его искусство и его пафос были старорежимны. Это был очарователь и дамский кумир; это был эмальер, ювелир, фарфорщик, акварелист богатой жизни; это был созидатель виньет и миниатюр для коллекционеров, гербовщик родовой плутократии и формовщик дворянских эмблем, поэт вековой государственности, воскреситель старой эстетики дней Александровых, чистейший чувственник прелести ампира, образец ретроспективизма, пай-дитя «Мира искусства», изготовитель очаровательных и драгоценных безделиц, самых хрупких и самых бесцельных вещей, какие в состоянии был произвести российский императорский декаданс.

А они? — Они были серые, шершавые, мордастые, тяжелопалые, они окали, акали, гакали и придыхали, они были володимирские, рязанские, харьковские, вологодские, иркутские, они были мастеровые, фабричные, солдатские, крестьянские, они на веселый кумач нашивали кривые буквы, они малярили на заборах: «Всех стран соединяйтесь», они сколачивали из досок корявые пятиугольники звезд, они ненароком или озорно били те самые драгоценные и бесцельные вещи, какими вдохновлялся и какие сам выделывал для дам и собирателей Чехонин, — их эстетикой было только «поярчей да побольше», им хотелось лишь одного: чтобы всем было видно, чтобы все почувствовали, каким лихим колесом завертелась, закружилась, загудела от их толчка круглая и сонная российская равнина.

{214} От какого же трамплина должен был оттолкнуться Чехонин, чтобы очутиться среди этого низового, громыхающего, лязгающего, рушащего, разинского, пугачевского, «большевицкого» стана?

Если бы еще он изменил своему искусству, забыл свое старинное мастерство, отказался от нежнейших гирлянд и гербов, повернулся спиной к ампирному этикету; если бы перестал быть спутником аристократии, опростился, ушел в народ, как хаживало столько наших великосветских опрощенцев; если бы его искусство заговорило, или хотя бы старалось заговорить, теми простыми, всем понятными, нужными словами, какими заговорил граф Толстой, ставши яснополянским Львом Николаевичем, — если бы Савл стал Павлом! — тогда мы, свидетели и современники, еще поняли бы его. Но этого именно не было — не было метаморфозы, внезапного обращения, скинутых одежд, наготы, препоясанных чресл и пепла на голове; Чехонин ни от чего не отказался, своего искусства не изменил, любимых вещей не забросил, продолжал говорить тем же высокомерным языком ампирных форм, каким говорил раньше, даже становился все сложнее, обращался к более искушенным глазам, рассчитывал на более придирчивый вкус, — и однако же его перо и его кисть тончайше выписывали не императорские вензеля, а октябрьскую аббревиатуру «РСФСР», и нежнейшим голоском фарфора, два века привыкшим грассировать про «веру, царя и Отечество», выводили советскую сюиту: «Долой помещиков и капиталистов», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», «Да здравствует Октябрьская революция» и т. д.

Я сделаю такое сравнение: в 1912 году, в столетний юбилей Отечественной войны, русская армия была заново {215} переобмундирована в «стиле 1812‑го». В самый канун серых, прячущихся, защитных форм мировой войны армия засверкала многоцветием сукон и лаков киверов, а в придворно-хлыстовских кружках, играя на смене императорских вензелей на мундирах, заговорили о «преемстве славы». Так вот, Чехонин продолжил эволюцию: он сорвал императорские буквы, наложил на александровский мундир эмблемы серпа и молота — и убежденно, как если бы это был официально-утвержденный «style soviétique»[[35]](#footnote-26), вошел в таком наряде в строй рабоче-крестьянской государственности.

Искренности его никто не заподозревал. Маклеры морали, вычислявшие, кто, когда и за какую цену продался большевикам, в этом случае молчали. То, что он сделал, было явно мужественно. Он не только пошел против своей исконной клиентуры: в те годы быть в одном лагере с «захватчиками» и «переворотчиками» было страшно. Неустойчивая доска политики взлетала и падала так бешено, что любое благоразумие требовало отойти в сторону и не рисковать головой. Чехонин же оставался на этих чертовых качелях до конца — вместе с футуристами. Ну, этих-то мы понимали: кругом визжало, скрежетало, дребезжало, рушилось — значит, шел их пир! В этом социальном землетрясении они видели, как осыпается старый строй форм, как воочию скользят пласты и осуществляются их заповедные сдвиги, как обнажается остов вещей и отношений, как освобождается чистая динамика жизни и вырываются потоки развязанных ею сил и как возникает то еще «нечто», то «между пальцами», то тайное, всепроникающее и удушливое, точно смертельный газ, что всегда питало {216} их разрушительные восторги и чем их собственное искусство разъедало глаза и душу зрителя.

Эти были неизбежны. Они зарождались в пыли, которую поднимала метла революции. Они должны были густо облепить все, — они облепили все: их бесноватые краски разбулькались и расплескались по площадям советских городов, буквы Республики разбежались кусочками завитков и столбиков в разные стороны, лозунги диктатуры разлезлись по частям, как оборванная паутина, и скривились статуи, выбухнув кусками и втянувшись дырами, — революционная страна покрылась цветной проказой.

Но Чехонин? Как мог он быть с ними, — ибо он был с ними: я помню сенсацию в художественных кругах, когда пришло известие, что Чехонин является членом той футуристической директории, которая объявила в 1918 году свою диктатуру в русском искусстве. Что ему было делать в этом обществе? — Не больше чем в том, рабоче-крестьянском. Эти уничтожали то, что он любил в искусстве, — те разрушали то, что он любил в жизни. Но он стоял каким-то их жарким товарищем, вместе, за одним делом, — и вместе с тем продолжал чеканить свой императорско-советский ампир.

### 3

Я знаю ценителей и друзей его искусства, которые от «чехонинского случая» просто отмахнулись. Они говорили о чехонинском безразличии и обвиняли его в механичности ремесла. Они доказывали, что ему все равно, что делать, лишь бы делать. Их присказкой было: затвердила сорока Якова одно про всякого — вчера царский, сегодня рабоче-крестьянский. С их точки зрения, {217} это был дурной профессионализм, выполняющий заказ и не задумывающийся о его цели. Советизм — только лишняя область приложения чехонинского труда. Наслаждение искусства — в делании искусства, а не в его назначении. Мастер, гранящий флакон, не спрашивает, будут ли в нем духи или яд. По их суждениям, в Чехонине сказывалось блаженное неведение добра и зла — специфическая ограниченность, присущая иным художникам, которая делает их работу почти физиологическим отправлением — расходом накапливающейся художественной энергии.

Но это объяснение явно никуда не годилось. Я не знаю вообще, к кому из художников этого десятилетия оно применимо. Когда-то, в мирные годы, в затянувшемся, привычном, отстоенном строе, не менявшемся десятилетиями, можно было быть «художником вообще», ибо и самая жизнь была «жизнью вообще». Тогда можно было, как Серов, одной кистью рисовать социалиста Горького, фабриканта Морозова, графиню Орлову, великого князя Михаила и императора Николая. Но октябрь 1917 года выжег из искусства это бесстрастие так же решительно, как выжег из жизни. Безразличных больше не было — в крайнем случае, были пассивные. Однако это не уничтожало существа отношения к тому, что происходило. Среди художников была громадная, хотя и не сцепленная группа отрицающих, неприемлющих, неверящих, честно сложивших кисть, перо и штихель, чтобы не работать против души; крохотная кучка «ромен-ролланов» (да простит мне почитаемый мной большой писатель и человек!), игравших в игру: «белого и красного не покупать, да и нет не говорить», умевших радоваться и ужасаться в одно и то же время и потому бессильных, ненужных и чужих столько же {218} друг другу, сколько остальным; наконец, тесный круг активистов, заостренный и волевой, связавший себя с новой властью и ее именем захвативший государственный руль искусства.

Чехонин не мог быть au-dessus de la mêlée[[36]](#footnote-27), ибо он никогда не был только профессионалом. Он мог быть «за», он мог быть «против», но не мог быть «над» или «посередине». Его искусство слишком эмоционально. Он даже больше поэт, чем мастер. Бывает, что его рука кажется утомленной, но его искусство взволновано патетикой всегда. Если он был с большевиками — он был с ними по сердечному влечению. Если он сюда принес свое старинствующее, ретроспективное мастерство, значит октябрьский переворот гудел ему в уши тем звоном, какой всегда подымал в нем кровь, какой ему слышался в его ампирной старине, какой бил по нервному центру его искусства, отливался в образы, расцветал формами, составлял «тайну Чехонина».

Тайна Чехонина… Я впервые задумался над ней накануне лейпцигской графической выставки, в 1914 году, перед самой войной, рассматривая в редакции «Аполлона» великолепный материал, приготовленный Сергеем Маковским для отправки. Его было много. Это было состязание наших лучших графиков. Чехонин до тех пор ни разу не бывал победителем. Правда, его любили, его хвалили, ему давали заказы, но он был обычно какой-то первой фигурой во втором ряду. Теперь же, протягивая мне чехонинские листы, Маковский сказал: «Вот кто стал замечательным графиком… Лучший номер русского отдела…» В самом деле, это было так, или почти так Чехонин резко рванулся куда-то вперед. Но {219} куда и откуда? Что, в сущности, происходило с его искусством? Маковский по-пшютовски втянул в плечи голову, сделал свое любимое движение округленными руками — вперед и, приятно улыбаясь, сказал мне только: «Растет».

Можно было подумать, что он детский доктор, а не художественный критик. Я его спрашивал, конечно, не о росте. Это было бесспорно и самоочевидно. Это было нечто для простого констатирования. Это был факт. Я же думал, что он уже знает о чем-то «под фактами». Он не знал. Надо было ждать и следить за Чехониным.

Он подымался скачками, как ртуть под внезапным огнем. Война прядала вверх и вниз, вверх и вниз, фронты набегали и откатывались и опять наседали, и точно детонациями от их канонад и потрясений взрывались в Чехонине нетронутые залежи мастерства. Годы войны были для него решающими. Это были его годы. В это именно время он стал быть. Он сделался Чехониным. Была явная хронологическая связь между его расцветом и войной. Но только ли хронологическая? — В такие эпохи не бывает внешней причинности. Между временем и искусством должны протянуться внутренние, подземные каналы, чтобы искусство могло жить. Наверху сообщение и питание прервано. Там искусство истощается и замирает. Мы помним, как оцепенела русская художественная жизнь, когда началась война: не было выставок, закрылись журналы, не работали художники, — и как совсем замерла она в параличе, когда прокатилась Октябрьская революция. С ней вскипели, запузырились, закишели только футуристы. Но у них для этого был закон достаточного основания. А у Чехонина? — В 1918, 1919 годах он был таким же исключением, {220} каким был в 1914‑м и 1915‑м. Все остановилось в его кругу, а он рос, — там молчали, иногда бормотали, а он был, как никогда, красноречив. Он не просто совпал с войной и с революцией по времени, как могут на одном отрезке хронологической плоскости протянуться два параллельных, несоприкасающихся, равнодушных друг к другу явления, — в природе войны было, очевидно, нечто, что прямым путем перелилось в революцию и что составляло становой хребет чехонинского искусства, сочленяло все его части в течение двух десятилетий работы, между 1902 и 1923 годами.

### 4

Что это было? — Это было нечто настолько редкое в живом кругу чувств, волнующих современного художника, что, не будь послеоктябрьского периода в чехонинском искусстве, открыто, программно, страстно бросавшем свои лозунги, — можно было бы направить характеристику в любую сторону, но только не в эту. Искусство всходит на страсти. Художников, увлекавшихся ампирной классикой, было у нас необычайно много. Классицизм давно стал общим местом. Целых два поколения толпилось здесь с 1900 года. Они были так цепки и довольствовались столь малым, что на самых лысых местах, где ничто не прививалось, это пушилось какими-то ростками и мшисто затягивалось. Выросло громадное племя декораторов, прикладников, графиков, от Бенуа до молодого Нарбута, — и Чехонин был в их числе. До лейпцигской выставки, до военных лет, он казался таким же, как они, — он отличался от них какими-то пятнышками, крапинками, полосками, может быть очень важными и тонкими, но с общей, {221} родовой точки зрения мало заметными и совсем несущественными. — Это был утенок среди утят.

Но он оказался гадким утенком. Перелом, начавшийся в нем в период войны и с такой неистовостью прорвавшийся после революции, обнаружил, что между его классикой и классикой его друзей и учителей есть разница двух пород, двух кровей, двух жизнечувствии. Классицизм Бенуа и всей его плеяды был мечтательным, мирным, воспоминательным, пассивным. Чехонин же вдруг вырвался из этого круга. Его классицизм стал жарким, боевым, мужественным. Для них это было, прежде всего, то, чего уже нет, что не вернется никогда, о чем можно вести лишь беседу, занятную или даже взволнованную. Для него это было то, что есть, что должно быть, — чем пахнет и опьяняет современность. Они чувствовали, в конечном счете, все же свое превосходство над тем временем и любили его двоедушной любовью внуков к знаменитой в фамильных преданиях старинной прабабушке. Он же вообще не знал никакого «того времени», — для него это было «сейчас», оно должно было быть в действительности и расти под ним, над ним, вместе с ним. Для них это было эстетическим воспоминанием — для него эстетикой жизни. Поэтому Бенуа был ироником, Сомов — циником, Добужинский — сентименталистом, Нарбут — архивником. Чехонин был трибуном! Бенуа не уставал щурить глаза и подмигивать нам на милую смехоту старины, Сомов — любовно издеваться над ней, Добужинский — томно вздыхать, а Нарбут — усердно, по-детски, насупившись, калькировать китайские тени, цветные картинки и канцелярские росчерки.

Чехонин гудел в свои ампирные формы, как в боевые трубы. Он трубил сбор. Он звал героев. Он пророчил {222} победы. Он славил великую силу власти. Он был мастер ампира в подлинном, исконном, единственном значении слова. Здесь горело чувство, утраченное, казалось, в искусстве давно и невозвратно, начисто выветренное анархическим и демократическим столетием. Это поднимался пафос государственности, пафос поклонения тому монолиту сцепленных, сплавленных, тугим снарядом в одну цель брошенных миллионов гражданских воль, который определил когда-то тяжкую поступь Рима и легчайшую стремительность Франции. Идол, с которого не уставали сдергивать его рваные завесы столько поколений социологов и философов, которого клеймили антихристом и дьявольским порождением все радикальные мистики и все раскольники господствующих церквей, которого вяло защищала и которому вяло кадила расслабленная каста официальных правителей и служителей, — вдруг ожил, выпрямился, налился, сдвинул брови и загремел боевым перуном. Чехонин звенел его эхом один — больше никто. Это был инстинктивный бросок, слепой, не разбирающийся, не рассчитанный, не проверенный; это был бросок в неизвестность, — но бросок к будущему. Чехонин выиграл. Сквозь упадочную императорскую войну он пронесся в новую государственность революции. Его товарищи остались на том берегу. За XIX век они переступить не могли. Война была для них сумасшедшим финалом родного столетия; дальше виднелся конец и кровавая пустота. Хуже всех было таким художникам, как Бенуа, перед которым задребезжала осколками великая и любимая культура прошлого. Он проклял войну, закрыл лицо руками, отвернулся, замолк, отказался что-либо понять и принять. Добужинский как-то по-женски затосковал и захлопотал одновременно; он {223} словно бы осенился человеколюбивым знаком красного креста, — в его искусство музой вошла сестра милосердия: он ездил, зарисовывал, свидетельствовал о событиях, будил жалость. Легче всего сначала было Нарбуту: он играл в солдатики, как раньше играл в теневые картинки; Нарбут старательно вычерчивал и раскрашивал «Взятие Львова» и «Взятие Эрзерума», «Кузьму Крючкова», «Польского легионера», «Бомбардировку Дарданелл», «Вторжение русских войск в Восточную Пруссию», «Выступление Италии» и «Крест над Святой Софией», — и это была не лирика, не публицистика, не философия, это были длинные ряды оловянных фигурок, очень новеньких, очень ярких, очень щегольских, очень воинственных — и очень кукольных. Но революция расплавила их в комочки олова, — и он загрустил, как смертельно обиженный ребенок, — потом пытался помириться с обидчиком, — не помирился, — умер.

Чехонин чувствовал у своих губ Роландов рог. Его парадоксальный, ни с чем современным ранее не вязавшийся пафос ампира, сонно трепетавший, как огонь в недостаточном воздухе, — забушевал. Он видел двойной шаг истории: он видел, как расползшийся, расслабленный колосс Российской империи на несколько исторических мгновений, в войне, внезапно налился государственной волей, выпрямился во весь рост, размахнулся каким-то давним и молодым жестом — и рухнул, точно перед ним разбили Кащеево яйцо. Он видел, как, перехватывая и взнуздывая центробежные силы распада, революция поднялась новой властью и стала собирать новое государство. И вот, еще неистовствовал буйный ветер, еще молодая гражданственность молодых народных пластов впервые опоясывалась государственным гранитом, еще «власть советов» только {224} скрепляла швы, и «диктатура пролетариата» бетонировала щели, еще щебень, мусор, камни, месиво грязи, нагроможденные инструменты, согнувшиеся люди толпились хаотично кругом, — когда Чехонин уже трубил торжествующий финал. Он чувствовал себя ясновидцем. Он словно бы перебросился через целое поколение. Он говорил о будущем, как о настоящем. Неслыханное художественное сочетание — советский ампир — проецировалось под его нетерпеливыми руками. Неустроенная, блокированная, голодная советская страна стояла у него уже крепко, тяжко, законченно и цвела великолепной классикой форм. Его советский ампир то изгибал свой вековой материал по новым ложбинам, то стариннейшей красотой одевал беглые лозунги политического дня. В пифическом опьянении Чехонин сместил прошлое и будущее в настоящее. Эмблема РСФСР сплеталась у него и из цветочных гирлянд отошедшего столетия, и из сдвигов и разрывов футуристической эстетики 1918 – 1919 годов, и из строгих очерков на некоем законченном фронте советской государственности. Можно сказать, что горячечным, атакующим, порывным, борющимся лозунгам революции он стал давать свою собственную, чехонинскую, вневременную, абсолютную редакцию.

### 5

Взыскательный социолог должен покачать головой: «Значит, голый пафос власти?» — «Чистейший пафос государственности!» — поправя, подтвердим мы. — «И это художник советской революции?» — «Это верный спутник ее!» — опять поправим и подтвердим мы. — «А где же другие?» — «Их не было!» — скажем мы и пустим {225} киноленту времени обратным ходом. И тогда социолог воочию увидит все то, о чем здесь было сказано: отвернувшиеся толпы художников на том берегу, несколько шаманствующих футуристов у начала подъема на этой стороне — и одинокую фигуру в старинном мундире, но с советскими эмблемами, поднимающуюся в гору вместе с революцией.

*1923*

## **{****226}** Розанова

### 1

Я пишу о Розановой. Смерть, как хороший косец, косит полным рядом. Умирают легко, умирают много. Может быть, следует сказать: умирают охотно. Умереть стало естественнее, нежели жить. Плывут по московским улицам гроба на подводах и санях, «тесной чередой», совсем по-пушкински; спиной к гробу, на тех же подводах и санях, сидят два‑три родича, нахохлившись от холода и уткнувшись носами в воротники; мертвые и живые едут вместе, попросту, ибо нынче не до церемоний. Встречая покойника, мы почти не снимаем шапок, во всяком случае — уже не глядим ему вслед, как неизменно и невольно делали раньше. Полуужаса, полужалости к усопшему, к его родным и к себе мы не испытываем. Смерть стала эпическим явлением. Внутренним слухом мы слышим библейское: «погибель, пустынь и глад на тебя, о житель Земли!» С собственной участью, с участью близких и участью чужих, миримся наперед и не прекословя. Нужно, чтобы смерть пришла как-нибудь необычно, жестоко и зазорно, дабы заворошилось в груди уныние по умершему и захотелось вздохнуть по себе и по нем, как вздыхается теперь по Розановой.

Что было жалостливого и острого в ее смерти? В те дни, когда мы еще не голодали и в чуланах у нас были {227} припасы, ночью, по бессоннице, иногда мы слышали кряк мышеловки и короткий писк там мышь была удушена. Так смерть удушила Розанову. Подстерегла, поймала, разгоряченную, с разбегу, и коротко раздавила по-мышиному.

### 2

Я встречал Розанову на выставках. Ее облик отличали совершенная настороженность и бесшумная неугомонность. Впрямь, она казалась мышью, хозяйственной и тревожной. Выставки и картины были ее мышиным царством. Она появлялась незаметно, перешептывалась с друзьями — «попискивала» — и пропадала; появлялась в другом углу — и опять пропадала. Те же мышьи черты были в ее удлиненном, немного тусклом лице и в короткой фигуре, привычно одетой, если не изменяет память, в глухие тона. Глядя на нее, хотелось иногда вообразить, что она может поднять вверх голову и станет втягивать воздух, пошевеливая носом и подергивая усами.

Ее искусство было таким же: нежным, ночным, неуемным и тревожным. Как прелестно-точное определение творческой сущности ее работы вспоминалось: «Парки сонной лепетанье, жизни мышья беготня…»

Ее футуризм был вскормлен этим. Ухо, открытое всем шорохам и грохотам городской жизни, глаз, подхватывающий скрещения и вспышки комнатных огней и уличных зарев, — что, как не это, основное, футуристическое, было у нее природным свойством таланта и натуры? Оттого-то она была истинной футуристкой настолько же, насколько ее друзья и соратники по большинству случаев — только слуги теории. Мне нелегко {229} назвать среди них кого-нибудь, кто был бы так же, как Розанова, непринужденно свободен в своей футуристической работе.

Футуризм бесплоден и неумен, как отвлеченная школа искусства, притязающая на господство. Но футуризм значителен и прекрасен, как пластическая исповедь художника, чувствующего себя растворенным в прибоях, отливах и водоворотах жизни города. Как о поэте, о футуристе можно сказать, что им не делаются, но родятся. Розанова родилась футуристкой. Если бы движение не пришло ей навстречу уже сложившимся и готовым, она должна была бы изобрести нечто подобное, очень близкое по форме и совершенно тожественное по сути, или же не стать вовсе художницей. Недаром она не строила свои полотна, но скорее пела их, как поют свои шумливые игры маленькие дети.

### 3

У футуризма два облика. Один — обращенный внутрь, домашний и тишайший, погруженный в шепоты и возню быта, подслушивающий и подглядывающий интимную «жизнь в комнатах».

Он создает своего рода «искусство домового», или «искусство мыши», или искусство сверчка, доброго друга или мирного недруга домашнего очага. Это искусство негромкое и довольно пугливое, зарекающееся выглядывать на улицу, которая мыслится ему всегда враждебной и безжалостной к домашней тишине. Это искусство, привязанное к мелочам обихода и черпающее свои образы из хозяйственной поэзии кухни, детской и спальни, а свои эмоции из душевного строя людей, возвращающихся домой, в свои комнаты, после толчеи и скитаний {230} среди городских дел. Футуризм этого склада — современный наследник старинной и уютной живописи intérieurs[[37]](#footnote-28). Он не отрекается от них, но перелицовывает на новый лад. Он перекрещивает былую «живопись вещей» новой «живописью эмоций». К пластическому быту предметов он присоединяет пластический быт души.

Другой облик футуризма обращен наружу. Он — уличный, громадный и грохочущий. Он привычнее нам, нежели первый, потому что он старше и обширнее. Известность футуризма пошла от него. Он дал течению отличительные черты. Он не интимен, не мирен и не тих, ибо родился в Италии, где дом как улица и улица как дом. Он питается массовой жизнью площадей и обращается к жизни масс на площадях. Его образы — образы грохота, дыма и лязга; его эмоции — эмоции штыковых атак, народных восстаний и фабричного гула.

Этот футуризм есть нынешняя форма старинных батальных картин и старой видописи кермесе. Пересекая живопись души живописью предметов, он кидает на полотно обрывки приводных ремней, куски динамо-машин, иглы труб, множественность работающих рук или шагающих ног, вместе с яростными вспышками кричащих пятен и острых линий, являющихся зеркалом души художника, удесятеренной в силе, но и растворенной в массовом неистовстве городских толп.

### 4

Интимистов футуризма немного, ибо греметь легче, чем шептать. Среди пионеров движения их нет. Редки {231} они и у второго поколения. Вообще же они встречаются скорее у нас, на севере, охлаждающем жизнь улицы, в странах, где затворены окна и заперты двери, где улица только путь от комнаты к комнате и где выход наружу знаменует событие дня: демонстрацию, похороны или отправку войск.

Розанова была в числе этих редких мастеров — интимистов футуризма. Прозрачность и чистота ее интимизма так значительны, что она изумляет даже среди подлинных поэтов комнатного быта и хозяйственности. Она столь же необычна тишиной, как шумная бой-баба футуризма Гончарова — своим зыком и грохотом. Розанова — оборотная сторона Гончаровой. Эта пишет, точно воз горшков везет. Силищи у нее через край, вся она крепка, ядрена, вынослива, драчлива и задорна. А та — только пищит, посвистывает и шуршит у подбуфетной норки; ее грохоты — разве лишь упавшая с полки ложка или задребезжавшая чашка, задетая стремительным мышиным бегом.

Действительно, футуристические полотна Розановой часто уподобляются посудному шкафу. С какой хлопотливой любовью она располагает в их футуристическом строе ложки, вилки, тарелки, ножи. И притом она ничуть не обманывает ни себя, ни нас. Она не находит нужным скрывать, что именно ради этих малых предметов затеяна ею разработка всей темы.

Футурист не знает жалости к вещам. Он отрывает от них куски, ломает их и показывает нам обломки, которые нужны ему для иллюстрации своих душевных движений. Дробление предметов он считает своим основным футуристическим правом. И это действительно так по сути дела. А вот Розанова недолюбливала этого права. Во всяком случае, она пользовалась им осторожно, {232} разборчиво, не излишествуя, отбрасывая все, что привносила мода и что не отвечало истинным законам футуризма. И если для тех, душегубов, характерно сладострастие разрушения и о них можно сказать: «ломают и причмокивают губами», то относительно Розановой следует подчеркнуть противоположное стремление: если уж нужно разъять вещь на куски, то пусть это будет помягче, поделикатнее, без лишней боли, так, чтобы не обидеть вещи.

Когда она добиралась до своих ложек и чашек, до своего хлопотливого хозяйства, ее бережность становилась прямой нежностью. Только старинные натюрмортисты выказывали такую трогательную любовь к вещи. У сподвижников Розановой — хотя бы и среди старшего поколения — вещь была средством художественной изобразительности, но не самоцелью. В Розановой же жил старый фетишизм вещи.

Откровенная, следует сказать — *программная* эмоциональность ее футуризма дает мне право на такое утверждение. Вот хозяйственная композиция Розановой: изображена посуда, приборы и т. п. Смотрю и вижу: старания, чтобы вся вещь была видна как на ладони, лежала удобно, свидетельствовала о своем назначении, показывала добротность своего материала, — словом, заботы, которые мы встретим лишь на витринах магазинов. Но там это создано стилем рекламы, это витринная заботливость, она не ради вещи, но ради прохожего. Розанова же берет, ласкает и нежит вещи ради них самих, делая это со столь глубокой привязанностью, что долго заглядываться на ее полотна почти что неудобно, как неудобно заглядывать в случайно раскрытый чужой буфет, таинственно зияющий интимным бытом чужого хозяйства.

{233} Где же сохранить последовательность и решительность при этом складе дарования? Действительно, Розанову часто упрекали в компромиссности ее искусства. Я не знаю, защищалась ли она на словах, но на деле она некоторое время крепилась. Она пыталась остаться верной интимному и предметному характеру своих полотен. Затем она уступила. Но уступила только тогда, когда ее друзья ушли столь далеко вперед, что упорствовать — значило остаться одной на дороге. Ну, это было не для ее мышиной натуры! И она поспешила догнать их.

### 5

Случилось это так. Однажды несколько упрямых молодых голов поставили вопрос: «Что есть живопись?» Звучит это по-достоевски, да так оно и выходило на самом деле. Это был один из вопросов, которые «русские мальчики» кровно и истово решают в «проплеванных трактирах, за чаем». Решение вынесли такое: «Та живопись есть живопись, то есть заслуживает этого названия, которая ничего не изображает, но выражает самое себя». Мальчики приняли название «беспредметников». Розанова — это были ее друзья — пошла за ними.

Но какая же она была «беспредметница»? Она очень старалась ничего не изображать и удовольствоваться отвлеченной схемой кругов и угольников, прямых, пересеченных, монохромных и цветных. Все ее последние полотна добросовестно упражнялись в этих вариациях и сочетаниях. Однако они не давались ей. Она оставалась явно неспособной к подобной живописной планиметрии. Суетливая нагроможденность ее композиционных решений, цветистая пестрота ее красочных {234} схем откровенно свидетельствовали, что она тоскует по своему буфетному хозяйству и что ей холодно на отвлеченных высотах «беспредметничества».

Помню, после одной из выставок я ставил вопрос: не слишком ли подозрительна эта тряпичная нагруженность розановских полотен? Не контрабанда ли это? Уж не проникает ли под ее прикрытием сюда то прежнее розановское посудное царство, лишь несколько загримированное и подцвеченное под новый, обязательный, беспредметный лад?

Надо только высказать эту догадку, чтобы понять особенности розановских абстрактных композиций. Иначе отчего они так неплоскостны? Отчего они напоминают планы каких-то построек, правда фантастических, немыслимых, однако наделенных явственной ощупью, предметностью, вызывающей в воображении коридоры, ходы, норы, переходы, — лабиринты, наполненные тревожной и обильной жизнью? В некоторых картинах Розанова так смелела, что перед нами — как отрицать это? — нечто вроде арабского города с птичьего полета: цветные прямоугольники маячат, словно плоские крыши мазанок, которые далеко внизу припластались к земле.

### 6

Да, мышь тосковала. У беспредметной живописи она была в плену, в дружеском плену, но все же в плену. Пленники тайно чертят на стене каземата очерки милых существ, — так зачерчивала она на своих отвлеченных полотнах прежние реальные видения.

Бежать из плена? Кажется, она замыслила это. У нас есть данные об этом говорить, после того как была ее {235} посмертная выставка и были показаны ее последние работы, сделанные совсем недавно, перед самым концом.

Что же, разве это не начало конца ее беспредметничества? Плоскость, отвлеченность, безобразность? О, нет, в них совсем иное, в них есть какое-то откровенное упоение пленэром. Они насыщены светом. Это — солнце за туманом, — воздух! воздух!

Розанова спускалась опять на землю. Мышь возвращалась восвояси. Много ли оставалось ей дойти? По-видимому, совсем немного, раз смерть поторопилась подстеречь и срезать ее, — ибо так стерегут только у последнего шага.

*1919*

## **{****236}** Нарбут

Смертная очередь пала теперь на Нарбута. По обыкновению, этому долго не верилось. Такое количество зарубежников (а Нарбут был на гетманской Украине) преждевременно хоронилось и оплакивалось, что самые слова «там-то умер такой-то» стали звучать юмореской и встречались со смешливой гримасой. В течение нескольких месяцев так улыбались и мы вестям о смерти Нарбута. Но потом из Киева приехали люди, сами шедшие за его гробом, и смерть стала смертью. В русской графике образовалась очень большая пустота. Он был не просто хороший художник. Ежели мы захотели бы назвать два‑три лучших имени нашей графики, — Нарбута мы не обойдем.

Однако суть вовсе не в размере его таланта. Это был прекрасный талант и действительный талант, но совсем не исключительный. Сила его не поражала. Таких у нас я мог бы насчитать достаточно. Да и времени созреть у Нарбута не было. Он умер молодым, тридцати четырех лет (1886 – 1920). Его дарование еще носило печать порывистости и, пожалуй, даже неустойчивости. Он таким бегом одолевал свою графическую дорогу, чуть ли не скачками и вприпрыжку, что задержек у него не отметишь нигде. Из его работ не образуешь отдельных, замкнутых циклов, связанных с таким-то или другим периодом. У него все течет, извивается, варьируется — {237} и вдруг, на очередном извиве, обрывается смертью. В целом — это одно и то же. Это ровное искусство. Первый Нарбут и последний Нарбут многим не разнятся. Нарбут отлился в цельную фигуру сразу; в этом и была тайна его яркости.

У нас графиков много, — но только графиков у нас почти нет. А Нарбут именно только график, и ничего больше. У нас много превосходных графиков, но прирожденных графиков у нас нет вовсе. Нарбут же был прирожденным графиком. Таким был он один, а теперь не осталось ни одного. Есть дарования куда большие, чем у Нарбута, по красоте и по силе. Но в графике эти художники — люди случайные, а он свой; на графическую область они уделяли себя лишь частицами, походя, между прочим, а Нарбут в ней весь, с головой. Он видел и мыслил только графически, а не, скажем, живописно, скульптурно, декоративно или как-нибудь еще. Наши художники — все какие-то энциклопедисты: энциклопедист Бенуа, энциклопедист Головин, энциклопедист Бакст. У них и живопись, и декораторство, и графика; а он — узкий-преузкий. В этом он черпал такую силу, что ею преодолевал и природные недостатки дарования, и несовершенство молодости. У него была сила односторонности, помноженная еще на любовь к этой односторонности. Он знал, что он только график, и хотел быть только графиком, — упрямый хохол! Он ни разу не согрешил против упрямства. На него не подействовал ни один соблазн, даже такой совершенно неодолимый, как театр, которому уже все, буквально все заплатили дань. Нарбут же, неизменный член того же братства, в кругу Бенуа, Добужинского, Рериха, Головина и прочих восторженников сцены, никогда ничего не поставил.

{239} Он — книжник, он — книжная личинка; книга его родила, книга его прихлопнула, в ней он жил, и другого облика для Божьего мира у него не было. В этом смысле он прямо-таки гофманическое существо; он был одержим книжными недугами; у него кровь была смешана с типографской краской; он пропах запахом наборных, печатных и переплетных; каждый его рисунок, хотя бы маленький и разрозненный, всегда вызывает в нас ощущение новой книги, только что оттиснутой и сброшюрованной, зеркально-чистой и свежепахнущей.

О таком художнике говорить, что он техник, значило бы употреблять не те слова. Техником всякий первый ученик может быть, — надо только стараться. У Нарбута техницизмом называли органичность его графического искусства. Но это такой же природный дар, как рыжие волосы и голубые глаза. Это дается сразу; и он стал графиком сразу. Он сразу, едва лишь сделав восемнадцати лет первый рисунок для общины св. Евгении, зарисовал так, как «техник», человек выучки, человек одоления препятствий будет рисовать к концу жизни. Но только он к этому прибавил еще природное упорство в труде и изумительное знание ремесла. Если он и мог совершенствоваться, то только в этом направлении. Он мог быть все лучшим мастером, но не художником. Так он и совершенствовался в самом деле. Его лучшие вещи, — скажем, рисунки к басням Крылова, — по сравнению с работами послабее, — только и выдают, что более тонкое ремесло, или, вернее, более разборчивые приемы, а вовсе не взлет или упадок вдохновения.

Вдохновение же его однообразное. С этой точки зрения его всегда можно было критиковать, и с этой точки {240} зрения его всегда критиковали. Он был высокий делатель искусства, а не поэт; он — то, что Бенедиктов назвал когда-то «работник вдохновенный, ремесленник во славу красоты». Это грань, конечно, тонкая, такая тонкая, что нет‑нет да и потеряешь ее из глаз; но она есть, и если уж угодно договариваться до последних слов, то я скажу, что перед Нарбутом она обычно проходила, оставляя его по ту сторону себя. Может быть, надо было бы всю критику его строить только на утверждении, что он холоден, а поэзия всегда горяча, обжигая даже тогда, когда она ледяная.

Пожалуй, это так Нарбут очень уж строил свою графику, вычислял, отмерял, расчерчивал. Вспышке огня здесь нет места, непосредственной удаче он не доверял, — он должен был наперед знать место каждой точки и соединенное действие всех эффектов. В его графике всегда есть давление циркуля и линейки. Чем старше он становился, тем сильнее это давало себя чувствовать. Он делался совершеннее, но и делался холоднее. Опыт утончал его расчетливость, а расчетливость утончала, в свою очередь, опыт. В последние годы жизни у него были работы, где он предстает почти схематиком. Графика вообще лаконична по своей обобщающей и типизирующей природе; но даже для нее схема — это предел, это только остов, костяк. Существует понятие «божественная худоба», за ней начинается уже «скелет»; так вот Нарбут кое-где балансировал на самой грани божественной худобы и скелета. Его абрисы и пятна становились все оголеннее, все морознее и все скупее. Чистая, нетронутая плоскость листа — необычайно прекрасная вещь, и я думаю, что идеальный график, график фантастический, график немыслимый, должен считать, что последнее совершенство искусства — {241} это нанести на белоснежную пелену всего одну какую-нибудь черную точку или малое пятнышко; тронуть больше — значит возмутить гармонию плоскости и унизить графику.

В предсмертном Нарбуте была эта трудная страсть к пустотам листа. Он стремился сократить все, что можно сократить из черных масс и черных линий, наносимых на изначальную белизну плоскости, — только бы она играла перед глазом. В этом я вижу высокую природу его графической натуры. Он шел от листа к пятну, тогда как низкая графика идет обратно: от пятна к листу; таков, например, друг и антипод Нарбута Митрохин. Но в этом же всегда сказывалась и слабость его сил.

Чувство меры у него было только приблизительное, угадывать он не умел, а расчет обманчив; Нарбут то переоголял, то недооголял листы. Если говорить, что Нарбут иногда мучился своим искусством, то именно про такие случаи. Испарина напряжения чувствуется в его последних «графических схемах», в листах, созданных во время войны 1914 – 1917 годов, в аллегориях, в геральдике, в орнаментировке.

По-видимому, ему доводилось порой так трудно, что на него находило какое-то художественное отчаяние. Тогда он точно бы решал начать жить по-новому — «совсем по-новому». Он несколько раз пытался облегчить себе специфичность своей графики и зажить хотя бы немного вольнее, не так строго и замкнуто. Он тогда позволял себе маленькое свободомыслие, ничтожную вольность: считать иллюминованный рисунок тоже своей графикой, — и он рисовал и раскрашивал, делая такие вещи, как, например, заглавный лист к «Архитектуре Галиции» Лукомского или к «Аполлону» 1916 года.

{242} Но мне кажется, он сам сознавал, что это не спасение для него, а лишь облегчительный самообман, художественная валерьянка для усмирения потрясенных чувств. Мы теперь знаем все, что он делал в Киеве за годы гетманщины: они ничего не изменили, они лишь обострили внутренний разлад. По-видимому, в самом разгаре этого конфликта с самим собой его и постигла смерть, выполнившая свое обычное назначение в эти годы — внешним вмешательством обрывать то, что в мирные времена решалось изнутри, по вольной воле.

*1920*

## **{****243}** Альтман

### 1

Если бы времена не были такими бурными, — войны и революции не хлестали так через голову человечества, и кровь в наших жилах не плясала так судорожно и безрассудно, подпрыгивая, точно вербный чертенок в своей красножидкостной стеклянной трубочке, — я, вероятно, мог бы еще ощущать в себе астрономическое спокойствие, присущее присяжным историкам искусства, и стал бы не спеша, с высоты исследовать движение художественных форм и разглядывать жизнь моих современников, наклонившись над ними в позе Гулливера, пропускающего между своими гигантскими ногами процессию лилипутов.

Но нынче чувствовать себя историком невозможно. Гений истории вырядился сальтимбанком; история выкидывает цирковые курбеты и сальто-мортале; историческая почва не перестает ворочаться под ногами, разбухать и шумно трескаться; злосчастные аналитики и наблюдатели, не успев наморщить лоб для размышления, уже взлетают на воздух и падают, думая только о том, как бы не переломать себе рук и ног; а история истории вычерчивается под их пальцами непонятными, судорожными и даже просто дурацкими зигзагами.

{245} В такие времена что делать нам, как не отказаться честно и сразу от притязательности жрецов и авгуров искусствоведения и не удовольствоваться простой сменой художественно-критических суждений, набегающих, может быть, слишком беззаконно и беспокойно, но зато совершенно оправданных событиями текущего дня.

В такие времена тяжелые главы исторических трактатов сменяются заостренными абзацами сочинений критических, а вместо введений пишутся прологи.

Таков и мой пролог к Альтману.

### 2

Я рассказываю:

— как все смешалось в доме Облонских: как в искусстве стали замечаться невиданные дотоле процессы; как искусство перестало различать в себе отдельные течения; как признаки, когда-то отделявшие одну школу от другой, перестали быть такими признаками; как все признаки переместились и перетасовались, и все оказалось всюду, и нигде не оказалось ничего;

— как теоретики направлений, которые прежде говорили очень разные и непохожие друг на друга слова и гордились тем, что говорили разное, и не могли друг с другом сговориться, и не уставали друг друга опровергать и отвергать, — вдруг с изумлением заметили, что все они стали говорить одно и то же, что каждый у каждого перенял его мысль и термины, и все у всех перемешалось, и все стали похожи как близнецы, и все поэтому стали равно ненужны, и было бы довольно какого-нибудь одного из них, все равно какого, который стал бы этой кашей кормить людей, согласных этой кашей кормиться;

{246} — как художники разных течений, которые раньше работали по-разному и очень старались быть разными, и гордились этим, и объявляли, что только они, которые так делают, суть художники, а другие, работающие иначе, суть не художники, а бог знает что, — с таким же изумлением увидели, что и у них ничего непохожего друг на друга не осталось, и отличить их друг от друга больше нельзя, и каждый мог бы друг за друга писать, лепить и строить, и каждый мог бы на чужом произведении поставить свою подпись, а на свое произведение принять чужую, без ущерба для себя и без выгоды для другого;

— как, вследствие этого взаимопересечения, стало утрачиваться различие между художниками талантливыми и художниками бездарными; как у талантливых художников стали особенно настойчиво замечать и отмечать ошибки и слабости, а у художников бездарных — находить и подчеркивать какие-то особенности и приятности; как образовалась одна общая, огромная, бесформенная категория «художников вообще», которых одни критики огулом ругали, а другие хвалили;

— как даже между народами и странами, дотоле руководившими движением искусства, и между народами и странами, лишь подбиравшими крошки с чужого стола, стала стираться разница, и как мир перестал понимать, что такое суть французы в искусстве, и что суть в искусстве немцы, и что суть в искусстве мы, русские;

— как вследствие этого произошла дальнейшая чепуха и чертова путаница; как немцы тут же ловко сочинили несколько теорий о том, что у них процветает искусство, чего мир раньше никак не мог разглядеть; как французы, растерявшись от хлынувших хлябей, единственный раз в истории забыли, что они — французы {247} Божьей милостью, и собрались идти по части художественного ремесла на выучку к нам, русским, а по части художественного вкуса — к немцам; как мы, русские, сразу же потеряли стыд человеческий и страх Божий и послали Ларионова и Гончарову обучать французов живописи, а у себя занялись семейными делами и петушиными боями, стравливая Якулова и Лентулова и уверяя Лентулова, что он лучше Якулова, а Якулова — что он лучше Лентулова;

— как мастерские художников, раньше накрепко запиравшиеся из боязни, что сосед у соседа что-нибудь подглядит и стянет, вдруг открыли все двери настежь, и все всех стали зазывать к себе, и все у всех стали собираться, и все всем стали жаловаться, что пошла чепуха и чертова путаница, и все стали друг друга величать маститостями и знаменитостями, и все стали друг у друга восторгаться оставшимися этюдиками и эскизиками, и все стали друг за друга предлагать оставшиеся этюдики и эскизики в музеи и коллекции, и все стали друг другу настолько добрыми друзьями, что на общих, огромных, бесформенных выставках, сменивших прежние выступления групп и течений, принялись с доброй улыбкой друг возле друга вешать оставшиеся этюдики и эскизики, как если бы от малых лет все были влюблены друг в друга и никогда не было времени, что имярек не хотел висеть рядом с имяреком, имярек требовал себе стену и место имярека, и имярек кричал об имяреке, что он сапожник;

— как везде заговорили о кризисе искусства; как заговорили о кризисе искусства у нас; как все согласились, что кризис искусства есть; как все у нас пришли в уныние; как пришли в уныние даже первейшие люди; как даже всехитрый Бенуа, дотоле один утверждавший, {248} что все обстоит благополучно, ибо весь Божий мир превратился в сплошной «Мир искусства», — перестал играть лорнетом и пером и затих; как даже всеядный Грабарь, из боязни отстать от века скупавший для музеев все у всех и вешавший в музеях все возле всего, дабы всюду был сплошной «Мир искусства» и Бенуа, его друг, был бы доволен, — теперь не знал, что у кого покупать и что куда вешать;

— и как, как над всей этой чепухой и чертовой путаницей, поверх унылой русской равнины, затопленной хлябями, — точно над водными безднами голубь Ноя или ворон Гильгамеша, — знамением времени, прищуриваясь, прицеливаясь, примериваясь, носился дух Натана Альтмана, зорко высматривающего твердую землю и знающего, что нынче пришло его время — время Натана Альтмана — жить, творить и величаться.

### 3

Эсхатологические черты в его облике так крупны, что их труднее проглядеть, нежели заметить. Он ходит среди нас живым символом потопа. Он не подмигивает и не принимает значительного вида, — но, поглядев на него, каждый знает, что в общей гибели этот спасется. Его внешний образ силен и закончен. Он зловещ и труден, но он покоряет нас впечатлением, что от него податься некуда.

У него скорее облик собирательного существа, нежели отдельной личности:

его душевный склад — пронзительный и острый, однако скрывающий свое жало, как кошка когти, в мягкости поверхностного общения:

{249} ум — холодный и быстрый, играючи разбирающийся в хаосе событий, всегда точно отличающий блеск летучих эфемерид моды от горения больших светочей современного искусства, но и всегда пригашающий свою слишком жадную разборчивость, дабы не испугать тех, с кем он приходит в соприкосновение;

темперамент — позволяющий ему чувствовать себя особенно хорошо именно в общем смятении и бестолковщине, легко нырять в панической толпе художников, как ныряют прирожденные люди ярмарок и давок, артисты человеческих скопищ, погружаясь в них, но не исчезая и оказываясь поверх всех плеч и голов, на каком-нибудь бочонке, повозке или ларе, когда можно притянуть к себе взор и слух людских мириад;

воля — напряженная и хищная, совершенно непоколебимая в стремлении добиться своего, умеющая затаиваться и выжидать, способная пригнуться до земли и даже войти в нее, чтобы не надломиться под тяжестью какого-нибудь гиганта искусства, настигшего Альтмана на общей дороге современности, но выпрямляющаяся эластично и уверенно сейчас же по мере того, как проволочившееся чудовище освобождает место;

восприимчивость — напоминающая лист бумаги, смазанный клеем, удерживающая все, что налетит и осядет, не пропускающая мимо даже мелкого изобретения мелкого таланта и случайного приема случайной знаменитости, складывающая их методически и настойчиво в запасах памяти;

вкус — в противоположность уму, медленный и осторожный, отодвигающий надолго возможность использовать собранное, почти колеблющийся, почти готовый вовсе отказаться от точных определений и оценок, но напоследях, подхлестнутый умом и волей, всегда {250} безукоризненный в своих конечных выводах, и если неприятный, то лишь тем, что носит на себе печать усилия и утомления, покрывая иногда искусство Альтмана как бы испариной лошади, под кнутом сдвинувшей с места слишком большую кладь;

воображение — цепко держащееся за каждый достигнутый результат, закрепляющее наглухо каждую удачу фантазии, однако разогревающееся столь тяжело и медленно, что нам, зрителям, легко усомниться, есть ли у Альтмана действительная творческая изобретательность или она подменена выдающимся даром комбинации, хитрым умением размещать старые элементы на новый лад, пригоняя их друг к другу так, что швов и скреп не видно;

наконец, его искусство — до странности слаженное и чистое, искусство изумительно монолитное, искусство подобное биллиардному шару, гладкое, тяжелое, лощеное и холодное; искусство столь отточенное и отполированное, что, с какой стороны к нему ни подойдешь, наталкиваешься на ровное сопротивление блестящей, округлой и ледяной поверхности; искусство, возбуждающее в нас сначала удивление, а потом подозрительность: мастера последнего пятидесятилетия были не таковы, — они не трудились над тем, чтобы скрыть себя от нас; они приучили нас к тому, что в их искусство входы были всегда открыты; они могли нас не замечать и нами не интересоваться, и часто, великие чудаки, они утверждали, что нас просто нет, когда мы были у Них под носом и возбужденной толпой шумели над их работами; но никогда они не ставили между собой и зрителями заборов, затворов и засовов; и вот, стоя перед Альтманом, мы спрашиваем себя, откуда у него эта старательная замкнутость, и мы думаем: может быть, {251} и в самом деле у него есть что хранить, но может быть и то, что он слишком беден и что это лишь тактика лукавой нищеты, не желающей выдать себя: так последний дворянин где-нибудь в эмиграции будет носить, за неимением другой одежды, прямо на голом теле придворный костюм и на неприглаженной голове треуголку.

### 4

Альтман появился среди нас года за два до мировой войны. Он появился бесшумно и уверенно. Однажды художник и художественники заметили, что их число стало на одну единицу больше, чем прежде. Но особого интереса это не вызвало. Альтман не шумел, не кричал «я! я!», не разводил теорий. Все произошло чрезвычайно спокойно и тихо; может быть, надо сказать: все произошло чрезвычайно прилично. Альтман вошел в чужое общество, как к себе домой, и сразу стал существовать в качестве равноправного сочлена.

Он сделал это с такой безукоризненной вескостью, что все инстинктивно подвинулись и дали ему место. Казалось, каждый был уверен, что все остальные, кроме него, хорошо знают вошедшего, и он, незнающий, пожалуй, даже виноват в том, что его не знает. Только два‑три человека, понизив голос и наклонившись друг к другу, спросили, откуда прибыла молодая знаменитость, ибо, по всей видимости, он был столь же знаменит, сколь молод. Но так как спрашивающие были из числа присяжных биографов и библиографов, у которых на карточках ничего не значилось под словом «Альтман» и интересами которых никто, кроме них самих, не интересовался, то и удовлетворить друг друга они не могли, {252} а попытки расспросить других встретили даже обидное недоумение, до такой степени Альтман уже казался своим человеком и старым членом общества.

Все сразу забыли, что он неизвестно где родился и неизвестно где вырос; никому не представлялось подозрительным, что у него как бы не было детства; что не могли назвать его учителей; что он держался зрелым художником, никогда не быв молодым; что он числился крайне левым, ничем того не проявив; что в своей работе он был гомерически скуден среди общего многоделания; что никому не удавалось подглядеть его ошибок, колебаний и неудач; что это был художник без черновиков; что в 23 года он был так загадочно закончен; что в 23 года он был так странно музеен… — Магия, которой был наполнен воздух вокруг Альтмана, делала правдоподобным все неправдоподобное.

Благодаря ей Альтман, как герой сказок, мог очутиться прямо в середине жизненной карьеры и продолжать путь, которого он никогда не начинал. Альтман сразу занял место в виднейших группировках; Альтман сразу стал членом влиятельнейших кружков; Альтман сразу попал в поле зрения руководящей прессы; Альтман сразу приобщился к крупнейшим кошелькам художественной биржи. И среди всех этих удач, которых его сверстники ждут годами, а получают крупицами, он оставался спокоен и бесшумен, точно все делалось помимо него и за него; его судьба ни разу не изменила ему: кто-то — не он сам — хлопотал, чтобы «Дама с собачкой» попала в стены Русского музея; кто-то — не он сам — грозил и грохотал, когда старики «Мира искусства» как-то обошли его избранием; кто-то продавал его единственную скульптуру в гельсингфорский Атенеум; кто-то засыпал его заказами, кто-то {253} делал за него одно, кто-то делал за него другое; кто-то за Альтмана всегда прокладывал путь Альтману.

### 5

Но он стоит того. В своих отношениях к искусству он проявлял тонкость, которая была восхитительна. Он был несомненный пришелец, он был еврейский юноша, бахур из Винницы (с тех пор мы кое-что узнали: две‑три даты и два‑три факта), он был недоучившийся питомец одесского Костанди, он так и не кончил ни одной художественной школы, он лишь несколько месяцев побывал в 1911 году в Париже; он и там только смотрел, впитывал и размышлял, был сам себе учителем и учеником; но он появился в Петербурге зимой 1912 года таким аристократом от искусства — аристократом европейского склада, что все мы готовы были предположить за его спиной наличие самой утонченной генеалогии.

Утонченная генеалогия… За его спиной была всего-навсего лишь способность принимать окраску и вид окружающей среды. У Альтмана был дар мимикрии. Добрый жребий его состоял в том, что он был одарен ею до совершенства. Он окрасился Европой молниеносно и прочно. Попав из Одессы в Париж, бахур Натан Альтман стал сразу monsieur Nathan Altmann[[38]](#footnote-29), миновав воздействие всероссийского Петербурга и всерусской Москвы. Он распоряжался своим европеизмом просто и свободно. В Петербург он прибыл даже в поношенно-европейском виде, словно Европа была его исконной родиной, а к русским берегам его прибил какой-то {254} роковой и странный случай, как некогда Тома де Томона в изображении Ф. Ф. Вигеля.

На русские влияния он как будто не реагировал. Его можно было стирать и мыть в десяти российских водах, — он выходил из них таким же бесшумным, блистающим и холодным. В этом была причина его успеха и значительности. Его живопись была европейской складки. В ней было то, что являлось предметом всегдашней тоски русских художников, чьи национальные влечения возникают не столько от ощущения себя русским, сколько от противоположения себя европейцу: своеобразный национализм от обратного — национализм au rebours[[39]](#footnote-30).

Петербург мог особенно оценить европеизм Альтмана; Петербург его оценил. Альтман попал еще в полосу гегемонии «Мира искусства», которая, правда, быстро заканчивалась, но еще не закончилась. Старики «Мира искусства» еще считались аккредитованными европейцами при русской художественной культуре; европеизм был их главным коньком. С появлением Альтмана они стали казаться старомодными и смешноватыми. Достаточно было посмотреть и посравнить, чтоб сразу же почувствовать разницу между ними, отечественными барами, англоманами и галломанами русского финала XIX века, старающимися так же поставить на европейский лад свое искусство, как в финале века XVIII их прадеды свою речь, жилеты и сады, — и этим Натаном Альтманом, прибывшим из Парижа европейски отшлифованным насквозь и поверху. Альтман принес к нам новое понятие о том, что значит быть европейцем в русском искусстве. Он стал первым, {255} можно сказать, образцовым представителем этой разновидности. У него можно найти какие угодно недостатки и достоинства, но среди них нет одного исконно русского и типично русского: провинциализма — милого и ужасного провинциализма нашего искусства, трогательного и невыносимого, свежего и утомительного, которому мы все так радовались и который мы все так бранили.

Как часто русские критики, опытные и неопытные любители чужих краев, спрашивали с тоской: где русская живопись, которую можно послать в Европу с уверенностью, что там не спросят: «Это, вероятно, из России?» — тем тоном, каким мы спрашиваем провинциала: «Вы из какой губернии?» О, если дело идет только об этом, то вот Альтман — вот, наконец, Альтман, теперь можно послать всего Альтмана, и ни один тончайший француз не сделает предупредительно наивного лица и не заговорит, как бы мимоходом, о «нерастраченных силах провинциальных культур». Другой вопрос, заговорит ли он вообще о чем-либо перед Альтманом… но это уже вопрос о размерах альтмановского дарования, а не о виде его.

### 6

Альтман — математик искусства, а не поэт. Если у него есть вдохновение, это — вдохновение вычисления, а не одержимости. «Поэзия, прости господи, должна быть глуповата…» — но этой пушкинской мерки к нему никак не приложишь. Альтман удручающе умен, или радующе умен, смотря по вкусам, — он умен всегда. Точно так же он удручающе удачлив или радующе удачлив, — но всегда удачлив.

{256} Чего хотели бы мы другого? О, разумеется, ничего: Альтман такой законченный и превосходный художник, что упрека не навертывается на язык. Но почему-то невольно и бессмысленно вздыхается: «ах, если бы…» Конца у этого «ах, если бы», конечно, нет, ибо его нет в самом деле. Вероятно, так вздыхать можем только мы, россияне; нам просто трудно в этой атмосфере западного чекана и холода: «Point de contraintes fausses! Mais que pour marcher droit-tu chausses, Muse, un cothurne étroit…»[[40]](#footnote-31) Мы тайно замираем от робости перед этим требованием Теофиля Готье. Мы говорим: «Конечно, конечно, так только и должно ходить искусство, но… у нас такие старые мозоли и такая старая привычка к мягкой, широкой и теплой обуви; ведь валенки — наша национальная обувь». Я даже думаю, что, если бы нам не было очень стыдно перед Европой, мы бы Русскую Музу всегда водили в валенках. И вот мы почтительно стоим перед строгим обликом альтмановского искусства, но мы вздыхаем…

Нам трудно понять, что Альтман никогда ничего не терял, что он не знает случайных движений и жестов, что, когда он проводит черту углем или мазок кистью, он их делает наверняка, что он их делает только наверняка. Недаром его называют художником без черновиков.

Организованность его художественной воли изумительна. Это не художник, а «делец искусства» с мертвой хваткой, не знающий неудачных комбинаций и остающийся в выигрыше при всяком положении.

{257} Написать картину — значит для него решить уравнение, в котором все части ему ясны. Он должен наперед знать результаты. У него всегда есть или точный расчет, или же нет ничего. Неожиданность — его худший враг. Он не терпит порывов. Он не знает, что значит творческая бессонница. Моцартовское «Вчера меня бессонница томила» есть для него только старинный курьез. В душевном споре Моцарта и Сальери он на стороне Сальери уже потому, что он на стороне самого себя. «Музыку я разъял, как труп» — вот что ему понятно и знакомо до тончайшей тонкости.

Перед тем, что не разымается, он отступает. Если что-либо в искусстве его возмущает, то именно эта последняя прозрачнейшая капля, которую он не может ни разложить на части, ни взять целиком незамутненной. Она дается только «гуляке праздному», между тем как артистическое безрассудство есть вещь, которой он кровно не понимает.

Он даже не пробует драпироваться в эту романтическую ветошь. Она мешает его движениям художника. Он путается в ее свободном покрое. В ней есть какая-то несоразмерность частей, которая претит его любви к строгости и слаженности. Он своенравно стыдлив — романтическая вольность творчества кажется ему неряшливостью, неодетостью, почти уличным бесстыдством. Говорить о «свободе творчества», сказать, что художнику следует «петь, как поет птица», значит для него то же, что сказать, что нужно обратиться в какого-нибудь туземца ньям-ньям и питаться человеческим мясом. Пафос искусства он ощущает совершенно иначе. Он человек новой Европы. Его восхищают в проявлениях творчества организованность и закономерность. «Необходимость» наполняет его таким же трепетом радости, как былого художника — «Свобода».

{258} Если Альтману сказать, что его творчество механично, он расцветет от удовлетворения. Принцип экономии энергии заложен в самой сердцевине его искусства. Каждое усилие должно доходить до цели и оплачиваться результатом. Альтман по природе своей не в состоянии выронить из рук то, что в руки попало, но он не возьмет и ненужного. Он не сделает лишних усилий, но и не сделает усилий недостаточных. Он каждую минуту может подвести итог сделанному и сказать, сколько нужно ему и что нужно ему, чтобы довести до конца. Его картины можно было бы назвать продукциями, и он, умник, сочтет это опять-таки столь же высокой похвалой, сколь глубоко оскорбился бы художник старого склада.

Мы с молоком матери всосали в себя представление о том, что нарастанию вдохновения нет закона. Капризы творящей воли для нас аксиоматичны. Гений художника неупорядочен. Он плодовито и порывисто забрасывает нас произведениями в один год, а потом может молчать целое пятилетие. Расчетливость и постоянство не для него. Величайшие уста даже сказали об этом: «Гордись» — и, предчувствуя вопрос «почему?», отвечали странным афоризмом: «Затем, что ветру и орлу, и сердцу девы нет закона…» Но можно ли представить себе с этим «затем, что» Альтмана? Если это «затем, что» обязательно для художника, — тогда он не художник, а рабочий от искусства, и опять-таки это не только не удручит его, но даст высшее удовлетворение.

Его идеал — непрерывность и равномерность творческого действия. Он стремится получить в известное количество времени известное количество выработки. Разумеется, это не фабрика искусства, но это — техническая лаборатория. Его картины, скульптуры, графики {259} выходят из его мастерской, как выходили аэропланы у Блерио из его гаража. Это не поток вещей, а редкие единицы. Альтман мог бы занумеровать их, как нумеровал Блерио: моноплан № 8… моноплан № 16. Поэтому у каждой картины Альтмана есть своя биография — долгая история рождения. Каждая его вещь есть организм с иной конструкцией, ибо это индивидуальное построение, а не массовая выделка.

Вот почему у Альтмана так мало работ. Я думаю, что не преувеличу, если скажу, что среди молодых русских художников у него самый короткий список произведений. Повторять ему легко. У него есть усидчивость и работоспособность. Будь его работы совершенно тождественными — Альтман делал бы их десятками. Он мог бы производительностью сравниться с Кончаловскими, Машковыми, Коровиными, Кузнецовыми. Но то, что прекрасно у них, — было бы невыносимо у него. «Сальеризм» плодовитый ужасен. Альтман многоделающий был бы не созидателем художественных ценностей, а фабрикантом предметов массового производства. Он же хочет быть строителем: в этом заключается его честолюбие.

### 7

Это тот же идеал, что у всего крайне левого крыла художников современности: они тоже не живописцы и не скульпторы, а строители живописных и пластических форм: они — конструкторы живописи и скульптуры, они — такие же организаторы художественных тел, как современные механики и инженеры в области своих машин и построек. Они легко могли бы повторять старые системы отношения художественных материалов, {260} но это — плохо и на старом языке искусства это именовалось подражательством, эпигонством. Их общее честолюбие состоит в том, чтобы открыть новые формулы сочленения художественных элементов, их мечта — быть изобретателями в искусстве.

История искусства есть, с этой точки зрения, история пластических изобретений и должна писаться так же, как пишется история паровой машины или история воздухоплавания. «Картина», «статуя», в обычном смысле слова, представляются им такой же смешноватой, отжившей стариной, как рыдваны, дормезы, дрожки и прочие чудаковатые экипажи минувших дней. Вместо картин и статуй у них есть «рельефы» и «контррельефы», есть скрещение чисто живописных форм с чисто скульптурными — sculpto-peinture, есть живописная планиметрия супрематизма. У них есть Татлин и его группа, Малевич и его секта, Архипенко и его подражатели. Названий для своих произведений они избегают: что значит «Вечер», «Дождь», «Коленопреклоненная» или «Гладиатор»? Ведь это только беспомощная и беззаконная апелляция к природе. Они предпочитают метить свои работы нумерами, ибо нумер показывает очередной итог очередного изобретения или усовершенствования.

Таков пафос Альтмана. И однако этот пафос есть только официальность; это его, так сказать, паспорт; а сущность, сокровенность, подлинность — не такова. Тут-то и начинается смысл нашего проникновения за пределы блестящей и твердой оболочки его искусства. За его очевидной современностью, за его столь счастливой левизной притаилось другое начало. Что оно столь хорошо прикрыто — нас нисколько не удивляет. Такт Альтмана нам известен. В конце концов, он состоит, {261} главным образом, в том, что Альтман не ходит туда, где он может поскользнуться и быть не на высоте положения. Он никогда не рискует и потому не проигрывает. Но под наружным видом законченной уверенности он носит ущербленность самим собой. В чем состоит она? В том, что он — срединный человек. Он искусно сидит между двух стульев, так что с каждой стороны кажется, что сидит он именно на этом, одном, ближайшем к зрителю; но все же под ним два стула, и сидеть ему неловко.

Его честолюбие состоит в том, чтобы быть конструктором, и однако он не конструктор. С другой стороны, всего неприятнее ему старое художественничество, и однако в нем есть старый художник. Положение трудное, ведущее к раздвоенности, следовательно, к ослаблению. Но будем верить в Альтмана.

Спросим себя так: что делать историческому движению искусства с «контррельефами» и «супрематизмом», как не взять то, что они в поте лица и таланта открыли нового, и вместить эту новизну в традиционную линию, а их самих предать собственной участи? Она, конечно, будет трагична; вернее — она уже стала трагична, и вся задача для умного художника в том, чтобы вовремя войти и вовремя выйти, не дать увлечь себя вниз, к распаду. Альтман так и делает. Он приходит и уходит всегда вовремя. Он не сектант, и героическое упрямство не для него, но он знает, на что годны «контррельефы» и «супрематизм». Он использовал в них то, что можно использовать; когда же шестерня этих машин искусства потащила все левые измы на отброс, в «мусорные ящики истории», — он был уже поодаль, в безопасности и с приобретениями. Он взял у измов повышенное чувство изощренности в разработке {262} поверхности каждого вершка полотна, он узнал, что значит игра свободного пространства и сочетание абстрактных плоскостей, — что значит бросить вперед рельеф и вдавить впадину, — что значит столкнуть два контура, пересечь две геометрические фигуры, скрестить две объемных формы…

В этих вещах он — действительно левый, совсем левый, конструктор от живописи, инженер от искусства, — строитель современнейшего склада, утонченный применитель утонченных форм, художник с сертификатом, подписанным самыми крайними, роковыми людьми левых течений, — соратник Пикассо и Татлина, Шагала и Малевича, Боччони и Архипенко.

И тем не менее это — мундир, это — декорация; это — деревья, из-за которых можно не заметить леса, а лес Альтмана — старый лес, привычный лес, исхоженный лес: живопись как живопись и скульптура как скульптура, какая была, какая есть и какая будет. Портреты Альтмана суть обычные портреты, его пейзажи суть пейзажи, натюрморты суть натюрморты; они всегда хранят в себе старое, основное, выверенное свойство каждого такого рода искусства, и если уклоняются от него, то лишь настолько, чтобы не повредить своего родового признака: портрет Альтмана всегда похож на портретируемого, пейзаж говорит о лике природы, натюрморт верен облику предмета; но все это хитро, вкусно, умно, расчетливо приправлено сдвигом, разрывом, сложной фактурой, многопланностью, как кушанье приправляется пряностями.

Левизна Альтмана есть именно перец на традиционности его искусства. Альтман всегда держится на линии золотого разреза движения: все у него очень современно, но не слишком современно, — очень крайне, но не {263} слишком крайне; это вполне левые вещи, выставленные для вполне передового зрителя, — но не в «салоне отверженных», а в музее.

Конечно, они попадут там не в залы стариков, а в залы современного искусства, самого свежего, самого последнего, какое существует, какое даже еще не представлено: это — крайнее острие музея, упершееся вплотную в современность, но все же это «музей» и по духу и по плоти, и когда вещь Альтмана вносят в эти стены, в которых почиет дух минувшего, ей и приживаться в них нечего: она сразу становится своей, исконно музейной, исторической, родственной всем тем полотнам, которые давно уже живут в этом бледном воздухе святилища. В Элизиум художественных теней входит родственная тень, ибо как Альтман от рождения зрел, так его искусство от рождения музейно.

### 8

В этом проявляют себя два крупнейших дара, отпущенных Альтману. С одной стороны, у него тончайший нюх на новизну, с другой стороны — всякую новизну он превращает в служанку традиций. Еще «молчит сомнительно восток», а ноздри Альтмана уже расширяются, и он чует; не «что-то» чует, не «вообще» идет-де «нечто», а именно «то-то», «такое-то», ясное и определенное; появляются его новые картины, и на них точно и последовательно выражается то, что он расчуял и что можно вместить в общее течение искусства, не насилуя его исконных форм и не нарушая его настоящей природы. В этом смысле есть нечто барометрическое в Альтмане, — я говорю барометрическое, а не пророческое, ибо Альтман пророк и ведун — было бы выражением {264} столь же неверным, как Альтман конструктор и изобретатель.

История альтмановского творчества с точки зрения смены в нем форм левого искусства может быть разделена на четыре периода, начиная 1906 годом — предпоследним годом его пребывания в Одесском училище, которое он бросил в 1907 году по неудовлетворенности обучением, и кончая текущими 1920‑ми годами. Эти четыре периода делятся на: а) период 1906 – 1910 годов — период импрессионизма (Одесса); б) период 1911 — 1912 годов — период европейского ученичества (Париж); в) период 1913 – 1917 годов — период кубизма (Петроград); г) период после 1918 года — период футуризма (Петроград-Москва).

Конечно, эти границы относительны не только потому, что конец одного проникает в начало другого и эклектизм Парижа окрашивает первый год Петербурга (1912), а кубизм 1917 года протягивает щупальцы вплоть до 1919‑го, но еще и потому, что Альтман не доходит ни в чем до конца и полирует свое искусство только по поверхности, меняя маски и моды, а не природу и миросозерцание.

Однако для характеристики альтмановского чутья и для анализа того, что такое импрессионизм, кубизм, футуризм, супрематизм, конструктивизм в понимании Альтмана (ибо поистине это — особое понятие: альтмановский «изм»), наши четыре периода столько же реальны, сколько и критически удобны.

Начнем с первого. Когда я думаю, что в 1906 году нашему герою было 16 лет; что в те годы от одесского искусства до Европы сорок лет скачи — никуда не доскачешь; что Костанди был только Костанди; что даже в Петербурге все еще усердно цвел романтический ретроспективизм {265} «Мира искусства», гулявший между «Версалями» и «Царскими Селами»; что даже Москва была еще под апогеем влияния «Весов» и до «Голубой розы» оставалось целых два года, а до первых выставок западных неоимпрессионистов в салонах «Золотого руна» — даже три и четыре; когда я думаю, что в эти годы подросток Альтман каким-то верхним чутьем расчуял пленэр, пуантилизм (может быть — по репродукциям, может быть — по рассказу, может быть — по домыслу: припомним «житие Сезанна», плохие репродукции с Греко и «Даму в боа» — смотри «евангелие от Бернара»), — я восхищен и умиляюсь. После этого можно ли удивляться, что начатки кубистического течения обнаружили себя в его картинах в числе наиболее ранних проявлений кубизма в России, еще в пейзажах с прямоугольными домами 1911 года — года, когда только еще начинал становиться на ноги «Бубновый валет», взявший у нас по принадлежности знамя движения; что в области, параллельной основному течению его работ, в области еврейского искусства, Альтман открыл собой новую главу «национального народничества» своей золото-черной «Еврейской графикой» и что это случилось еще в 1914 году, когда Шагал только лишь заканчивал свои парижские неистовства, а хороший рисовальщик семейных сцен Пастернак снисходительно и дрянно перерисовывал с синагогальных завес и чехлов на свитках торы тех геральдических зверей, за которые получил среди еврейской молодежи столь обидную парафразу своего имени; и наконец, что Альтман одним из первых оказался в руководящей группе художников, объявивших диктатуру футуризма в Советской России, и не только приложил руку к тем декорировкам площадей и улиц, какими российские футуристы {266} почтили приход коммунистической эры, — но даже принял на свои плечи, со всей находчивостью дипломата, разрешающего щекотливую задачу, то историческое одеяние Александрийского столпа, которое в октябрьские торжества 1918 года пересекло его вековую колонну разноцветными холщовыми треугольниками и сегментами, повисшими на ней по правилам абстрактного конструктивизма.

Конечно, во всех этих проявлениях было много странного, чутье Альтмана оказывалось что-то уж слишком хрупким и деликатным: обнаружив и отразив первое проявление нового изма, оно вдруг, без всяких поводов, как раз тогда, когда, казалось, только бы и начать пользоваться своим приоритетом, — неожиданно прятало свои проявления, как бабочка хоботок, и иногда протекали целые годы, прежде чем Альтман снова обращался к тому, что некогда он же первый расчуял и что за это время уже другие успели сделать своей собственностью и даже укрепиться в звании мастеров и вождей. Это явление свидетельствует, что чутье Альтмана носит только разведывательный характер, само же его искусство живет какой-то другой жизнью, — однако, как бы то ни было, факт остается фактом, и история альтмановского искусства есть восхитительная история барометрического предсказания приходов и уходов левых измов в России.

### 9

Но, восхитясь, и умилившись, и отдавши должную дань этому поразительному феномену, мы не упускаем из виду нашей главной цели и спускаемся несколькими ступенями глубже. Перед нами темнота, — в темноте {267} смутно обрисовывается облик альтмановского искусства. Мы подходим ближе и разглядываем его: каково же оно?

Мы знаем: измы проходят, — Альтман остается. Альтман — искусный делатель гримов, умеющий заставить даже на близком расстоянии принять наложенные краски за настоящие черты лица. Но зададимся целью удалить ретушь и накладку и восстановить его подлинный облик, — мы получим итог, который сначала покажется неожиданным и даже парадоксальным, а потом станет бесспорным, ибо его каждому легко проверить.

Этот итог можно было бы выразить так. Если спросить, какой эпохе родственна природа альтмановского дарования, то обнаружится, что Альтман, по своему настоящему, тайному, кровному отношению к предметному миру, стоит на ступени не 1920‑х годов и даже не 90‑х или 80‑х годов прошлого века, а где-то в самой близи начального реализма, русского «курбеизма» Крамского и раннего Репина, с их прямолинейной, можно сказать, святой бережностью к вещи, какова она в действительности, с их наивным реализмом, с их влюбленностью в материальность предмета, с их чувственным ощупыванием каждого куска поверхности, с их стремлением передать все ее физические свойства.

Не дадим себя в обман второстепенным свойствам альтмановского искусства. Будем говорить о сути: по сути это тот же конструктивизм, только с другого конца, — не с точки зрения искомого, а с точки зрения уже существующего; и тогда, и теперь предмет как чисто живописное явление отвергается, и тогда, и теперь художественная вещественность предмета одна влечет к себе; она одна наполняет сердце художника пафосом. Различие состоит только в том, что тогда эта любовь {268} к вещественности соединялась с тенденциозным использованием изображаемого предмета, теперь же, у Альтмана, эта вещественность соединяется с абстрактивизацией ее прикладных свойств. Но эти разнствующие приставки суть элементы внехудожественные, лежащие за скобками, они вторичные и потому не решающие; а по существу и формально, по приемам ремесла и по направлению духа, по обработке материала и творческому складу Крамской такой же вещественник, как Альтман, оба они принадлежат к одному типу художника, хотя и живут в разные эпохи и одеты по разной моде.

Если мы не будем отступать перед деформаторским нарядом альтмановских вещей, заставим себя преодолеть их сопротивление и добьемся ответа, каков метод работы Альтмана, тогда сравнение его приемов с приемами подлинных мастеров абстрактивизма и деформаторства дает поразительную картину. Мы обнаружим, что сначала Альтман идет всегда нога в ногу с настоящими кубистами, супрематистами, конструктивистами; но он проходит этот путь не целиком, а только в части, причем самое любопытное состоит в том, что Альтман бросает спутников как раз в решающий момент, когда начинается спуск дороги и идущие подходят к цели. Именно в это мгновение Альтман поворачивает назад и возвращается к исходной точке. Это происходит у него так: возьмем его кубическую фазу — настоящие кубисты очищают какую-нибудь позирующую им госпожу или господина от всех пластов, наросших на первичном сочетании первичных объемов, составляющих их фигуры; для этого кубист сначала абстрагирует личные черты модели, капризы природного индивидуализма, доводя их до черт семейно-типических; {269} затем эти последние расчищаются до вообще человеческих; под этим пластом обнаруживается та форма, которая описательно может быть представлена в виде оболваненного манекена из камня, какой обычно подготовляется формовщиком для скульптора; наконец, вскрывается последнее, простейшее, абсолютное отношение последних, простейших, абсолютных объемов; теперь кубист у цели, к которой стремился: кубистическая живопись, кубистическая скульптура закрепляет полученный итог.

Но вот что мы видим у Альтмана: он идет по пути кубизма до того места, когда ему уже видны последние формы, но он глядит на них издали, как бы запечатлевая их в глазах и запоминая абсолютную структуру своих женщин и мужчин; на этом его движение вперед кончается. Он начинает двигаться вспять. Он опять покрывает эти первоформы одним пластом за другим, он продолжает наслаивать их до тех пор, пока снова не восстанавливаются индивидуальные особенности данного человеческого лица. Кубистические выпуклости и впадины становятся у Альтмана податливыми и индивидуализованными. В этих столь похожих портретах проступает, с одной стороны, основное, незыблемое, исконное строение начальных форм человеческого лица, но, с другой стороны, эти начальные формы в свой черед зацветают чертами неповторяемого своеобразия данной единственной человеческой особи.

Таков характер всей линии альтмановских изображений: от автопортрета 1912 года, через «Даму у рояля», «Старого еврея», портрет Н. Добычиной 1913 года, Анны Ахматовой 1914 года, портреты Дзюбинской и Н. А. К. 1915 года, скульптурную голову молодого еврея 1916 года — к портретам М. Вавельберга и Д. Пасманика {270} 1917 года, С. И. Г. и М. Ясной 1918 года, вплоть до мемориального бюста Рентгена 1919 года.

Кубистическая картина, кубистическая скульптура Альтмана готова. Его кубистическое назначение выполнено. В чем оно состоит, теперь ясно: кубизм вошел в традицию, традиция приняла кубизм.

### 10

Это повторяется в каждом из четырех хронологических отделов его искусства. Отойдем еще на десятилетие назад, к периоду 1906 – 1910 годов. Можно уже наперед ожидать (зная свойство Альтмана одевать по последней моде свою истинную природу «начального реалиста»), что формой альтмановского импрессионизма будет пленэр типа Сера и его эпигонов, ибо этот вид пленэра есть поверхностная игра света на неизменном и прочном облике вещей.

Этим отличается он от классической линии импрессионизма, от импрессионизма Мане и Моне, Писарро и Дега, у которых, при всех различиях и даже отталкиваниях друг от друга (мы отнюдь не забываем особого облика и места каждого из них), импрессионизм все же был не простым приемом ремесла, но универсальным художественным миросозерцанием, совершенно целостным путем познания мира, исключающим всякий другой путь. Уже у Сера это стало больше техническим приемом, чем выражением «видения художника», а у его эпигонов это сделалось всего только манерой — «пуантилизмом» — и таким же приемом, хотя и видоизмененным, это стало у Альтмана.

Для молодого Альтмана есть в мире непререкаемость: жизнь кругом него — есть бабушка, есть мать, есть брат, {271} есть товарищ, которые существуют независимо от того, видит ли он их или не видит; все они имеют определенный и автономный облик, безотносительно к тому, как станет выражать их тот или другой художник и прежде всего сам он, Альтман. Однако у него, Альтмана, есть власть: одеть их на своем полотне в тот или другой наряд; наряды же существуют старомодные и даже древние, которые скучны и не обращают на себя внимания, — живопись стариков, — и наряды новые, яркие, свежие, притягивающие взор, — живопись молодых течений. И если нюх Альтмана привел его к импрессионизму, то такт Альтмана сделал выбор разновидности.

На веранде сидит старая дама («Дама», 1906, коллекция Молло), она совершенно такова, какова она в действительности, она существует независимо от Альтмана, и он это чувствует, и мы это видим; но Альтман может дать себе волю примоднить ее, и вот ее платье вибрирует пятнами, полосками и крапинками — платье становится ударным местом портрета, его вибрация заполняет глаз, ее он запоминает прежде всего и больше всего. Молодой режиссер применяет наивный эффект, но этот эффект вполне в линии традиции и своей цели в конце концов достигает, большего же Альтману пока не нужно.

Через два года он становится увереннее, решительнее, но не глубже: в «Бабушке» (1908), портрете Ф. Рубинштейна (1908) вибрация точек, мазков и пятен уже заливает и фон, и платье, и околичности, отбрасывает даже нечто на лицо, местами переходит почти в пуантель, в точечничество, но Альтман все также почтительно останавливается перед бабушкой как бабушкой и Рубинштейном как Рубинштейном. Альтман по-прежнему знает, что они не его собственность, а отдельные {272} существа, их внехудожественная индивидуальность, их житейская внешность все так же спокойно противопоставляет себя тому пленэрному наряду, какой набрасывает на них Альтман.

Природу портретов следующего периода, 1914 – 1918, мы уже видели, — посмотрим, как он строит в эту пору свои натюрморты. Правоверный кубизм не знает различий между отдельными видами вещей. Для него все они равно пригодны, ибо первоформа всех их одинаково сводится к «кубу, цилиндру, шару». Пристрастие к «фруктам» вовсе не обязательно: наличие их скорее явилось результатом пиетета к индивидуальным привязанностям Сезанна, умилением наивным кубизмом его «яблок», нежели следствием формального отбора, вытекшего из существа течения. У развитой и возмужалой системы кубизма в предметном мире нет «мовешек». Во всяком случае Альтман не тот художник раннего кубизма, который имел бы право на наивность. «Наивный Альтман» есть словосочетание парадоксальное. Между тем прямо-таки замечательно, как близка к приемам наивного кубизма живопись его натюрмортов этой поры. У Альтмана есть то, чего в подлинном кубизме быть не может и чего в нем действительно не было: у него есть «свои» и «не свои» предметы. Но что означает у Альтмана «свой»? Оно означает предмет, который в обиходном своем виде имеет черты кубические. Таким образом, Альтман использует течение не как универсальный метод живописного познания мира, а как частный прием, как способ усилить, подчеркнуть остроту тех вещей, которые сами по себе кубистичны в действительности.

Предметы у подлинных кубистов отличаются теми же чертами, что и их портреты, они столь же противоположны {273} тому облику, какой имеют в жизни. Наоборот, у Альтмана мертвая природа так же, как его портреты, по существу совершенно сходна с действительностью, совершенно реалистична. Его натюрморт есть собственно «портрет вещи» как она есть. Но черты ее строения снова тонко и умело схематизированы до той степени, чтобы это ее строение ясно давало себя чувствовать. Поэтому абстрактные, идеальные формы — цилиндр, куб, пирамиду, шар, конус и т. д. — Альтман подменяет — чем же? — склянкой, бутылкой, свертком бумаги, коробкой, доской, стеклом, рамкой. Его опыт показывает, что достаточно умело скомбинировать предметы с собственного письменного стола, расчетливо расположить их друг около друга, чтобы получить не просто кубистический натюрморт, но даже крайне кубистический, крайне левый натюрморт.

В руках у Альтмана страшное оружие деформации опять превращается в кисточку для грима. Кубизм для него есть режиссерский прием, и эффекты, которых он достигает, показывают, что, видимо, он прав и что в историю живописи кубизм войдет именно в таком, академическом, альтмановском, консервативном виде. Альтман ставит бутылку возле склянки на фоне какой-то шероховатой глади, затем отражает их под углом в поверхности блестящей доски, — и получается натюрморт с фантастической, сложной, революционнейшей внешностью: я описываю его «Натюрморт с бутылкой» 1918 года. Альтман располагает понаискось сверток гладкой бумаги и сверток шероховатой, далее между ними, боком, одну коробку ставит, другую кладет, от них вверх под углом прислоняет к плоской стене две багетовые рамки, одна в другой, затем подчеркивает их параллелизм куском багета, и возникает, в противоположность {274} первому, другой, «простой», «абстрактный» натюрморт, снова чрезвычайно левого вида: я описываю вторую вещь того же рода — «Натюрморт с рамкой».

Теперь становится понятной та черта альтмановского кубизма, которую в свое время уже подметили в нем художники, но не объяснили: отсутствие обязательной, характерной для кубизма тяжести предметов, давления их веса, массивности форм. И точно: подлинный кубизм абсолютно тяжел, ибо его объемы зрительно выражают абсолютную устойчивость предметов, силу их притяжения к земле. У Альтмана же — словно не объемы, а какая-то скорлупа объемов, пустая изнутри, какое-то облегченное соединение тонких поверхностей, почти картонажи, крашенные под бетон.

Если такой вид принял даже суровый кубизм, — ясно, в какую мирную посудину превратилась у Альтмана после 1918 года адская машина футуризма. Есть точный образ для альтмановского искусства советских лет. В каждой семье во время европейской войны были кастрюльки, термосы, кофейники, сделанные из… артиллерийского снаряда. По внешности это было внушительно и странно; по существу это было мирно и даже философски успокоительно — этакая смертоносность, и вдруг стоит себе и кипятит кофей. Машина футуризма и беспредметничества, разрывавшая на части весь видимый мир, внесшая в современность эстетику разрывов, пафос хаоса и раздробления, — в руках Альтмана получила совершенно благополучное применение.

Футуризм и супрематизм в этой интерпретации получили ту же облегченную форму, что и кубистические объемы. Для этого было достаточно, чтобы подход Альтмана к ним был декоративистический и прикладной. В применении к триумфальным мечтам, стягам и {275} лентам, к лозунгам, плакатам и диаграммам это искусство было как нельзя более приспособлено, его абстрактивизм тут умещался совершенно органично, а яркость соответствовала назначению. Для того же, чтобы теоретически оправдать этот подход, был выдвинут клич: «Станковая живопись кончилась! — Смерть картине! — Искусство на улицу! — Искусство в производство!» И надо было видеть, с каким усердием Альтман отстаивал эти максимы, чтобы отдать вновь должное его великолепной находчивости и уменью использовать положение. Его мольберт в эти годы был пуст. Он делал проекты декорировок, марок, стягов, гербов, воздвигал мачты, протягивал цветные полотнища, декорировал театральные пьесы, был абстрактен, был футуристичен, был крайне лев, без вреда для себя и без помехи для своей репутации. Его глазомер оправдал себя еще раз; еще раз консервативная сущность безопасно облеклась в левейшие формы.

### 11

Особенность нашей художественной эпохи состоит в том, что у нее есть период начальный и есть период конечный, но нет середины. Вся она как бы складывается из начала и конца. Ядра, тела — того промежутка, когда культура кульминирует, цветет, наливается лучшими соками и торжественно стоит, отягченная плодами, — как бы не существует. У нее есть молодость и есть старость, но нет зрелой поры. Это находится в совершенном соответствии со стремительным характером всей современности. Бурно и быстро начинает произрастать что-то и потом так же взволнованно и взрывчато торопится сойти на нет. Есть путь подъема и {276} есть путь спуска; вершина же — лишь точка перелома. Вся эпоха составлена из пролога и эпилога. Наша общая душевная согласованность с характером времени так велика, что нас вовсе не посещает чувство безумственности, неорганичности того, что мы делаем. Мы слиты с временем. Мы выражаем его, не противопоставляя себя ему; какое громадное количество книг критико-философского и литературно-критического порядка носит заглавия: «Прологи», «Эпилоги», «Начала и концы», «Вступления», «Кануны» и т. д., во всевозможных вариантах и оттенках. Лихорадочному пульсу современности мы отдаемся творчески и даже апологетически.

Поэтому наши художники — либо начинатели, либо завершители. Одни изобретают, другие применяют. Центра же нет. Нет мастеров, занимающих доминирующее положение, накладывающих печать на всю эпоху; нет мастеров, стоящих в ней в качестве средоточия, куда сходятся и откуда исходят все лучи; наше искусство слагается прямо из предтеч и эпигонов.

Но у предтеч нет учеников, а у эпигонов — учителей. Искусство занято головоломной игрой: предтечи предтекают эпигонов, эпигоны эпигонируют предтеч. Тот же, кто занимает точку вершины, точку связи и перелома между теми и другими, — тот находится на святейшем месте «первого художника», но в то же время таким первым художником не является. Он — ни первосвященник, ни непервосвященник. Он человек верхней точки, но только верхней точки. Он гоголевское «ни то, ни се, а черт его знает что». Он — juste milieu[[41]](#footnote-32). Он малое отражение кого-то большого. Он — лжепапа.

{277} Альтман — такой лжепапа русского модернизма. Он как-то разом находится и среди предтеч, и среди эпигонов, и в то же время он ни тут, ни там. Он пребывает в кругу Татлиных, Шагалов, Малевичей, Архипенок, числится революционером и новатором, но он ничего не изобрел и ничего не опрокинул. У всех тех есть свои школы; все они перегружены учениками; ученики повторяют, распространяют, размножают их приемы; зачастую нам даже трудно как следует оценить их новизну или остроту, ибо в руках школы все приобретает вид общего места, легчайшего достояния. Альтмана же никто не вульгаризует, ибо «школы Альтмана» нет. В его искусстве не за что ухватиться. Все концы спрятаны. Все резкости сглажены. «Альтманства» не существует.

Значит, он эпигон. Однако эпигон всегда является чьим-нибудь учеником, числится в чьей-нибудь школе, а в чьей же школе Альтман? — Ни к одной его не приткнешь. Он — «всех и ничей». Он одинаково питается соками каждой, берет у любой. Но ведь это как раз и значит, что собственно он не связан ни с одной, что он совершенно индивидуален. Да, но только эта индивидуальность особая. Он и впрямь умещается на самом острие, на краешке края, между одной стороной и другой стороной, высясь, но не правя, будучи точкой пересечения обоих направлений, но не их двигательным узлом, их центром, но не их главой.

Это характеризует его искусство в настоящем свете. Оно подобно изображению Януса, двумя своими ликами глядящего в противоположные стороны. Оно стоит среди нашей современности, как герма бога стоит под деревом у дороги: одно лицо прячется в тени, укрытое ею, невидимое, другое — сверкает на солнце, притягивая глаза пешехода еще издалека. Весь художественный {278} путь Альтмана состоит как раз в том, что в тень отбрасывается то, что уже использовано, что стало общим достоянием, что может быть включено в инвентарь традиции, что поэтому дает впечатление старины, выученичества; и, наоборот, под живые лучи выставляется то, что Альтман берет в данную минуту, что еще носит печать свежести, дерзновения, необычности, крайности.

Альтман в каждую данную минуту берет только у левых течений; на виду всегда — Альтман-революционер, а Альтман-консерватор — в тени. Это роялист с манерами якобинца, своего рода Филипп Эгалите модернизма. Свою роль отбирателя у каждого течения наиболее бесспорных и выигрышных кусков он выполняет непрерывно, но он делает это так, что его революционный ореол всегда свеж Выполняя задание академиста, традиционалиста, консерватора, классика, он числится и всегда будет числиться левым художником и даже крайне левым. Его искусство всходит на чужих дрожжах, на усилиях и крови настоящих новаторов, но оно выбирает эти дрожжи так, что сохраняет весь облик независимости и даже аристократизма. Оно съедает то, что вырастили другие, но оно умеет это взятое чужое «количество» превратить в «качество» и потому себя противопоставить им. Альтман никогда не приходит как реставратор. Он не позволяет своему искусству звучать ретроспективно. Он глядит всегда вперед. Завидя новое течение, он подходит к нему и взнуздывает его. Эта способность Альтмана поразительна. Нет достаточных похвал той гибкости и умению, с какими он усмиряет дикие измы, носящиеся по современности, и впрягает их в старую колесницу традиции.

{279} Он знает срок, когда это можно сделать безошибочно. Он подходит к намеченному левому течению в особый момент. Он делает это не в пору начальную, сомнительную, рискованную (тогда он только первым расчует его и сейчас же спрячется) и не в пору финальную, общепризнанную, расхожую (тогда оно ему уже не нужно), а в ту пору, когда, с одной стороны, новое течение уже перевалило через зенит и клонится к закату, а с другой стороны — еще не утратило жизненной силы и впечатления новизны и яркости. В этом смысле то направление, к которому Альтман подходит за данью, может быть спокойно за свою участь: это значит, что ему предстоит еще жить в течение такого периода времени, из-за которого стоит бороться и дерзать.

При подобной системе отцеживания революционные элементы отбираются и укладываются в эволюционную линию безболезненно. Историческое развитие художественных форм не только оказывается способным принять их, но и принять, обогащаясь, подвигаясь вперед, не застывая в старых канонах. Альтман, втихомолку сквозь свое искусство, пропускает традицию дальше, вперед, на левые позиции. В тени дерева оживает его второе лицо: охранителя исконных основ. Его роль становится единственной в нашем искусстве. Оно вообще страдает слабой связанностью своих исторических частей; оно всегда проявляло склонность к распаду на звенья; каждый период порывается быть своим собственным предком и прикидывается «непомнящим родства». Альтман же приводит к нам с собой французское начало, где внук всегда держит за руку деда, поколение стоит на плечах у поколения и новатор никогда не забывает оглянуться назад. Альтман устанавливает равнодействующую старины и новизны. Он создает {280} что-то вроде «реакционного кубизма», «ретроспективного футуризма», и если за это злая точка зрения не устает называть его «пенкоснимателем», то добрая может ласковее выразиться, что он «академический революционер».

### 12

Таков этот герой нашего времени, человек золотой точки, стрелка художественного барометра. Говорить о нем — значит говорить не о живой личности, которая может быть и очень занятна, но совсем не поучительна в своей неповторяемости, а о собирательном существе, о «групповом художнике». «Портрет Альтмана» неизбежно становится характеристикой русской художественности в том самом важном ее пункте, где она устанавливает свою связь с прошлым и будущим, где ее революции и кризисы благополучно замирают в крепких берегах традиции. Кто хочет видеть, как скрытые силы искусства наглядно перемещают свои направления, куда текут, что отбирают и что обрекают на гибель, тот должен следить за работами Альтмана. Пока его творчество налицо — налицо и все необходимое, чтобы видеть и описывать движение сегодняшнего искусства к новым берегам.

У Альтмана есть значительная известность, но, конечно, она ничтожна по сравнению с той, которая была бы у него, если бы все понимали его значение. Он мог бы поистине насытиться славой, если бы ему уделяли должное внимание. Люди такого поучительного склада рождаются не часто. Только глубокая косность нашего неподвижного художественного быта не обставляет Альтмана условиями, которые дали бы ему возможность {281} без помех и недостаточностей проявлять свои типические свойства. Революция сдвинула и перевернула много укладов и навыков, но она не сдвинула, к сожалению, старого отношения общества и государства к нашему художнику. Будь иначе — государство учредило бы своего рода «обсерватории», наблюдающие за Альтманом, и их сведения играли бы совершенно исключительную роль как по точности, так и по современности предупреждения о том, какие поветрия искусства надвигаются и как следует обходиться с ними.

Это имело бы значение даже во времена большего расцвета искусства. Нынче же, когда оно мечется среди жесточайшего из кризисов, когда-либо потрясавших культуру; когда все затемнено и скрыто; когда желание знать, где мы и что нам предстоит в дальнейшем, является не просто потребностью любознательности, а прямой душевной необходимостью дать направление нашим общим и напряженным поискам выхода, особенно же когда этот общеевропейский художественный распад еще усложняется и ускоряется ломкой и сдвигами, поднятыми нашей революцией, — в такие времена и в таких условиях альтмановские «обсерватории» выросли бы до значения учреждений совершенно общей важности. А между тем вот первый же предостерегающий пример: сейчас художники и общество бросаются опять назад, к старому реализму, даже к передвижничеству, и уже успели увлечь за собой не одно неустойчивое дарование и не одного податливого зрителя. Но поглядим на работы Альтмана: на них еще лежит печать абстракции и конструктивизма, и Малевич с Татлиным еще глядят на нас с их поверхности. Это значит, что можно безошибочно крикнуть уходящим {282} вправо: берегитесь! — время еще не пришло! — вы на ложной дороге! — альтмановский барометр еще показывает бурю!

### 13

Когда для Альтмана настанет смертный час в конце долгой, Бог даст, крепкой и задачливой жизни и вестник смерти поставит его перед престолом справедливости для подсчета и приговора; и пустые чаши воздушных весов заколеблются от крупинок добра и зла, бросаемых вестником правосудия за каждый день и каждый час его жизненных дел; и будут вызваны свидетели, и они начнут излагать свои свидетельства и станут спорить друг с другом; и обвинители, радуясь, что пришла расплата, скажут то, что сказано у меня на предыдущих страницах: «… он жил чужим гением… он питался чужим искусством… он преуспевал чужой мыслью», а защитники печально замолчат, ибо возразить нечего, и земное правосудие вопиет о возмездии; и лик справедливости взглянет на Альтмана, и задумается, и спросит: «Что скажешь ты?» В тот час Натан Альтман выступит перед правосудным ликом с давно приготовленными и взвешенными словами и ответит: «Все, что говорят прокуроры, верно. Однако это мне не ко злу, а к благу. Я — художник, творец мира малого, и я должен быть подобен тебе, о творец мира большого! Но я был подобен тебе, ибо делал лишь то, что делал ты. Для своего первочеловека ты брал от любой твари то, что тебе было надобно; для своего искусства и я брал у этой твари (и Альтман обозначит перстом всех нас) то, что мне было надо. Если мое искусство плохо, покарай меня; но если оно хорошо — награди».

{283} Так кратко и точно возразит Натан Альтман.

Тогда наступит тишина, какая наступает, когда справедливость произносит свои решения, — и справедливость произнесет:

— Ты согрешил, но ты был умный грешник… Сядь одесную меня!

В последний раз дрогнут мгновенной усмешкой утлы крепкого альтмановского рта, и он проблеснет узким взглядом поверх неудачных свидетелей. Потом он примет святейший вид и упокоится в веках.

*1922*

## **{****284}** Штеренберг

Штеренберг родился в Житомире, учился в Париже и стал художником в Москве. Он не говорит ни на одном из трех языков, но объясняется на всех. Недостающее он заменяет междометиями и жестами. Слушая его медлительную речь, в которой ужимки лба и губ, звуковые неопределенности и паузы играют такую же роль, как слова и понятия, — представляешь себе его живопись неуверенной и осторожной. Такими в Париже бывают первые полотна иностранцев, пробующих держать кисть по-французски. В маленьких галереях на Rue de Seine они год за годом демонстрируют свои упражнения в подборах живописных нюансированностей. Через десять и через пятнадцать лет они еще числятся молодыми и начинающими. От среднего дарования Париж требует дара терпения. Как девы радости, копящие себе годами приданое, чтобы превратиться в честно-замужних провинциалок, так русские, японские, немецкие, американские юноши проходят во французском искусстве долгий искус. Они должны уметь столько же работать, сколько ждать. Маршаны придирчиво выдерживают и сортируют их. Они испытывают ими покупателя. Они обязывают их к определенным темам и приемам. Наконец избирается клиент и приглашается журналист. Но первым собирателем бывает иностранец, а литератором — хроникер. Коллекция атташе {286} восточного посольства (я видел у Ван Леера японца, ежемесячно покупающего неофитов по указке руководителя галереи) и петитная заметка в газете — это трамплин, с которого надо уметь высоко прыгнуть. Кто не умеет, тот уступает место другому — таковы правила игры. Он должен примириться с тем, что он только ремесленник. Ежели у него есть силы для упорствования, он обязуется начать сначала. Он заказывает себе выдержку еще на десятилетие. Тогда к первой проседи художник, может быть, увидит первые знаки удачи. Но эта выносливость — для немногих. Большинство благоразумно предпочитает возвратиться восвояси. Ими руководит нажитый опыт. На родине их ремесло сходит за искусство. Печать парижской манеры выдвигает их там даже в группу избранных и передовых художников. В отечественной живописи они представляют европейское мастерство.

Никто не слыхал о Штеренберге у нас до весны 1918 года. Штеренберг возник после октябрьского переворота возле Луначарского. Ему была присвоена должность чего-то вроде субкомиссара по делам изобразительных искусств. Он являлся официальным рулевым той маленькой группы художников, которая в те годы объявила футуризм законным стилем революции. Но в этом кружке хорошо знали всех, кроме Штеренберга. Там люди и стремления были ясны; темен был один он. Там был дальновидный Альтман, там был бесноватый Пунин, там был шумолюбивый Маяковский, там был цинический Брик, там был апологет крепкой власти Чехонин, там был упорно пробивающийся Карев, там был настоящий святой комфутуризма, вдохновенный юродивый — Татлин. «А что такое Штеренберг?» — спрашивали мы. Говорили, что он {287} фотограф. Этому никто не изумлялся — все могло быть. Самое любопытное состояло в том, что на сей раз шептуны не рассказывали лжи: они только маленькой правдой прикрывали большую. Штеренберг в самом деле подрабатывал на жизнь фотографом, ибо Париж не торопился признать его художником. Но так жило, в конце концов, большинство его сотоварищей по судьбе и дарованию. Ежели не считать трех-четырех удачников, вроде Шагала или Липшица, которые были встречены желанным шумом сразу, остальные подкармливались такими же доступными ремеслами. Штеренберг был типической фигурой среди обитателей «Улья», пресловутой «La Ruche» — этой круглой деревянной башни с трапециеобразными комнатками, этого увеселительного сооружения народных гуляний, которое некий расчетливый хозяин купил после всемирной выставки за гроши, перевез в отдаленный Passage Dantzig и с тех пор, не торопясь, многолетне отрабатывал на начинающих художниках. Тут селилась преимущественно русская голь. Шагал начинал здесь же. Отсюда недавно ушел Сутин. «La Ruche» полна людом по сей день. Но теперь в ней есть уже пласты разных поколений. Я встретился там с юношами, делающими первые живописные пробы, встретился со старожилами, для которых уже никогда, ни в какой отдаленный день не потратят рекламы собственники галерей и концессионеры критических обозрений; но встретился и с теми дождавшимися своего часа, кому удалось, наконец, занять внимание торгующих и собирающих. Эти остаются в «Улье» из суеверия, из снобизма, из сентиментальности. Выселить их отсюда может только настоящий успех — такой, который делает для маршанов интересным отделать им мастерскую где-нибудь в приличном {288} квартале. Так было с Сутиным — с неловким, милым, местечковым, удивленным неожиданной славой Сутиным, не знающим, что делать теперь со своими несколькими комнатами и со своим телефоном: в пустой и необжитой квартире лежит мертвая пыль, сам он приткнулся коечным жильцом в одном углу, где стоит взлохмаченная целый день постель, по полу разбросаны бумага, кисти, краски, холстины и на столе пахнет недоеденная и неубираемая снедь. В парке Монсури Сутин восстановил для себя кусок «Улья».

Штеренберг уехал в Россию в то время, когда ни к одной из этих категорий он уже не принадлежал, или еще не принадлежал. Начинающий? — Совсем нет, давно нет! В 1917 году Шагал и Липшиц, Ханна Орлова и Кислинг — сверстники, сородичи, соперники — были уже фигурами с устойчивым настоящим и верным будущим. Штеренберг же отставал, и отставал намного. Безнадежный? — Вовсе нет! Для этого он еще недостаточно раскрыл себя. Он слишком мало был на глазах у галерей и ценителей. Более того, там, где в конце концов, под сурдинку, испытывались и вышлифовывались оценки художников, на него отнюдь не махали рукой; Аполлинер — открыватель и вождь — считал его своим; левая группа живописцев дружила и манифестировала с ним. Правда, он был в ее вторых рядах. Но второй ряд у Аполлинера стоил первого ряда официальных салонов. У Штеренберга было, несомненно, затрудненное, замедленное созревание; его искусство отставало от его возраста; бывают такие запоздалые дети. Однако это еще не порочило его будущих возможностей. Retardataires[[42]](#footnote-33) не раз побивали в конечном итоге выскочивших {289} вперед товарищей. Может быть, Штеренбергу оставалось ждать совсем немного, чтобы досидеть до счастливого поворота в своей парижской судьбе.

Он не досидел, — вернее, за него не досидела русская революция. Он прибыл к нам вместе с ней как в капризной сказке — ни пешком, ни верхом, ни одетым, ни раздетым, ни тем, ни сем. Показать русским художникам ему было нечего. Во всяком случае, никто не мог об этом ничего рассказать. «Видали вы картины этого Штеренберга?» — спрашивали друг друга зоилы и на взаимные разуверения добавляли: «А фотографии?» — «Тоже нет!» Усмехнувшись, удовлетворенно расходились. В самом деле, много ли стоил такой руководитель искусства? Но он и сам не старался давать себя чувствовать. Он оказался вовсе не шумным. Он не красовался на виду. Выступать с речами он, видимо, так же затруднялся, как выступать со статьями. Если он и лидерствовал, то где-то за занавесом, келейно, внутри, неощутимо. На людях грохотал Маяковский, заикался Пунин и картавил Брик. Только в листке «Искусство Коммуны» можно было прочесть фамилию Штеренберга в заметках о заседаниях коллегии изобразительных искусств, причем сообщалось, что Штеренберг председательствовал.

Этим ограничивалось общественное доказательство его сана. Но это все же свидетельствовало, что он был действительностью. Вскоре в самом деле мы увидали его воочию. Он появился в Москве со всем штабом. Я встретился с ним впервые в гостинице «Метрополь». Он приехал спасать нас от разгрома. Нас одолевали правые художники — вредная моль, вообразившая, что пришло ее время. Она воспользовалась неразберихой в молодом московском Совете и захватила художественные рычаги. Она засела во всех комиссиях и инстанциях. {290} Она что-то делала с кремлевской стариной, с коллекциями, с музеями. Даже в Третьяковскую галерею, в нашу цитадель, сами себя назначали начальством — «рыжий Яковлев», Жуковский, Виноградов и другие последыши передвижничества; все они теперь уже давно эмигранты. Они не успели, однако, наделать никаких бед. Время было недисциплинированное: мы, грабаревская группа, попросту выпроводили их из галереи вон; было решено без боя ее не сдавать. Тогда-то в поисках союзников мы протянули руку Петрограду. В ответ штеренберговцы выехали в Москву.

Наша встреча была назначена в номере у Луначарского. Грабарь и я долго бродили по никем не обслуживаемому «Метрополю». Нас посылали из этажа в этаж. В одном номере была полуоткрыта дверь. Человек с узким лицом и черепом, с бородкой, в пенсне, прикрикивая, кидал слова в телефонную трубку. Мы спросили его, не знает ли он, где остановился Луначарский. «Луначарский — это я, — ответил человек, — идите, товарищи, в номер такой-то — заседать будем там». У номера такого-то мы недоуменно остановились. За дверью были слышны протяжные и визгливые звуки: точно кто-то кричал петухом. «Попробуем», — сказал Грабарь и открыл дверь. Навстречу послышался петушиный голос, певший человеческими словами: «… Наш бог — бег, сердце — наш барабан!..» Он шел с диванчика, откуда вверх, торчком, поднимались чьи-то ноги. «А‑а‑а!.. входите, входите!» — пропел нам петух и, поднявшись, оказался Луниным. За столом и у окна была в сборе вся петроградская коллегия. Незнакомый, низкорослый, бритый, обезьянообразный, с собранным в морщины лбом и чуть седеющими, торчащими бобриком волосами — был Штеренберг.

{291} Заседание длилось недолго. Мы оказались обязанными этим Штеренбергу. Он вмешался, как только объявилась опасность традиционных, московско-петроградских тяжб и пререканий. Он откровенно выказывал к ним презрение. Он не упускал цели, ради которой приехал. Он сказал несколько не очень понятных фраз, в которых была, однако, видна совершенно ясная мысль. Междометия, слова и гримасы выразили простейшее и нужнейшее положение: спорить о первенстве и принципах будем потом, — сейчас у нас общий враг. Он закончил запомнившейся фразой: «… Анатолий Васильевич… э‑э‑э… так нельзя… Видите ли… (это оказалось его любимым оборотом)… московских товарищей… надо помочь…»

Совещание было решающим. Моль прихлопнули. Рыжий Яковлев больше в галерею не заявлялся. Образовалась коллегия по делам музеев с Н. И. Троцкой во главе. Началась эра «Мертвого переулка, 9». Там, в знаменитом особняке Маргариты Кирилловны Морозовой, на смену Религиозно-философскому обществу засела грабаревская группа, открыв первый период советской музейности.

«А он умный человек — этот Штеренберг», — сказал Грабарь, когда мы спускались вниз, и вдруг, приблизив ко мне лицо, пониженным и почему-то доверительным голосом спросил: «Скажите… а вы никогда не видели его живописи? Может быть, он действительно художник?» Но я ничего не видел и мог только примирительно согласиться, что это не исключено.

Однако Штеренберг выставил свои работы напоказ не скоро. Он упорно не торопился. Я бы сказал теперь, что он спокойно и даже солидно сживался с русской художественностью. Он приглядывался и привыкал {292} к ней так же, как она привыкала и приглядывалась к нему. Он выступил со своей живописью только тогда, когда счел, что все готово внутри и вовне. Действительно, то, что мы увидели, было неожиданным. Прежде всего, его искусство предстало совершенно зрелым. Во-вторых, оно оказалось совершенно своеобразным. Перед нами была готовая, завершенная, продуманная, точная всеми своими деталями система. На живописном языке Штеренберг выражался так же отчетливо, как неловко путался в языке словесном. В искусстве он говорил даже лаконическими формулами. Это было почти утомительно по своей ясности. Схема, логика, простота, — но с эпохи его сидения в «La Ruche» прошло, в конце концов, так немного времени, что трудно было примириться с тем, что парижский Штеренберг — это какой-то другой Штеренберг, неопределенный и нерешительный неофит, о котором молчат, ибо у него еще нет своего лица, и которого не тревожат, ибо его возраст уже не способствует ожиданиям.

Его прошлое теперь интересовало всех. Но он все так же не спешил представиться. Со своими парижскими работами он познакомил нас только через десять лет. Лишь тогда он счел, что пришла пора для ретроспективной выставки. Там он продемонстрировал свои начала. Все оказалось на месте. В Париже никто ничего не проглядел. В Париже Штеренберг был одним — в Москве другим. 1917 год стал исторической границей и для его собственной работы.

После октябрьского переворота он вовсе не променял искусства на администрирование. Он ждал и работал потому, что было ради чего работать и ждать. То, что должно было созреть в Париже, собралось в Петрограде и прорвалось в Москве. Парижские работы {293} вполне объясняли незавидную двойственность его тогдашнего положения. Понятно, почему аполлинеровцы общались с ним; но понятно также и то, почему он был вторичной фигурой. Эти пейзажи и фигуры, цветистые и ритмизованные, были всего только обещаниями ученика стать мастером. В отдельности в них было много обнадеживающего; в совокупности — в них было мало осуществленного. Штеренберг обнаруживал явное понимание цвета, — но он не знал, как это применить. Он наполнял свои холсты многоцветием и в то же время боялся решительных сопоставлений и противоположений. Он начинал пятиться назад и каким-то средним тоном объединял, заглаживал, притуплял все. Штеренберга влекло к контурному ритму, в нем проглядывал несомненный компонист, но едва он давал волю этой склонности, как уже начинал делать оговорки и поправки, так сказать, извинялся и приседал — прикрывался тем, что таково-де все это в натуре и он, Штеренберг, упаси боже, ничего не выдумал и не преувеличил. Его парижские опыты поэтому не столько многоцветны, сколько пестры, и не столько ритмичны, сколько загромождены. «Во что это выльется?» — спрашивали себя парижские судьи и должны были пожимать плечами: может быть, в запоздалое исповедание понт-авенской школы, в эпигонство у Гогена и Матисса; а может быть — в абстрактный декоративизм Леже и его присных. С таким художником все могло произойти.

Революция вмешалась вовремя, подоспела в самый нужный момент. Она разучила его извиняться. Он перестал приседать. Комиссарство воспитало в нем искусство приказа. Он выучился предписывать даже самому себе. Штеренберг-комиссар отдавал распоряжение {294} Штеренбергу-живописцу: сделать и об исполнении донести. В конце концов, это было не так трудно; надо было лишь идти с товарищами в ногу. Если умели Александровскую колонну и Зимний дворец одевать к октябрьским торжествам в супрематические многоугольники и абстрактную разноцветность; если умели ставить на всех перекрестках памятники «революционерам политики, науки и искусства» из кубов, цилиндров и пирамид; если в театрах и клубах стены, занавесы и декорации покрывались кусками букв Советской Республики и обрывками рассеченных на части лозунгов и завитков, — что тогда значило в собственной живописи позволить полным голосом звучать любимому цвету и не держать на узде ритм контуров?

Штеренберг в самом деле решился развязать себя. Это не только значило стать художником, — это значило догнать опередивших. Изумившая нас определенность его живописи свидетельствовала, что у него есть все возможности сделать это. Из года в год, от выступления к выступлению, от выставки к выставке упорно и неуступчиво Штеренберг врастал в искусство. Он приступал к этому делу одиночкой — через несколько лет он был уже явлением. Он начинал среди отрицания — он вскоре стал обязательной частью художественной жизни. Это не глава школы, но это учитель многих. Во всяком случае, он самостоятелен. Существует штеренберговская марка в живописи. Существует его манера видеть и его способ передавать. Их узнаешь еще издали, сразу, без колебаний. Есть особое понятие: натюрморт Штеренберга. Это самое выразительное, что он умеет делать, и наиболее частое, над чем он работает. Были ландшафты и людские облики вначале; появилась природа и фигурные композиции сейчас; первые — робки {295} не только художественной незрелостью, но и своей внутренней неуверенностью: не видно, нужно ли самому Штеренбергу то, что он изображает; последние — обещают новую полосу мотивов, но они все еще единичны: мы готовы с доверием ждать, но несогласны наперед уверовать. В промежутке же, на протяжении целого десятилетия 1918 – 1927, Штеренберг — это натюрморт.

Он очень прост. Это самая простая разновидность «живописи мертвой природы», какая существует в нашем искусстве. Здесь ее крайний край. Штеренберг упрощает формулу изображаемого и приемы изображения до конца. Они словно бы состоят из простейших элементов. Но характеризовать их трудно. Начинаешь чувствовать в себе штеренберговское косноязычие; сугубо вспоминаешь слова Мериме: «Notre langue, et aucune autre que je sache, ne peut décrire avec exactitude les qualités d’une œuvre d’art»[[43]](#footnote-34). Здесь почти те же трудности, какие представляет описание произведений абстрактной живописи: прямоугольники, треугольники, ромбы, квадраты, круги, овалы, сегменты, линии всех цветов и оттенков, всяческих сочетаний и соотношений, — что же дальше? — Дальше должна следовать или описательная топография их расположения (но на что она?), или же лирика, эмоциональный комментарий, отчет о чувствах, которые возбуждает эта живописная планиметрия.

Штеренберговский натюрморт в самом деле — незаконное дитя супрематизма. Это супрематизм, прорвавшийся в предметность. Человек есть обезьяний урод: {296} так вещи Штеренберга — уроды абстрактивизма. Им бы ничего не изображать — просто занимать пространство своими протяжениями, границами и окрасками; а они тянутся в строй людского быта и жизненных отношений. Бывший отвлеченец становится вещником. В этом состоит развитие натюрмортизма у Штеренберга. Чем дальше назад, тем его предметы отвлеченнее, схематичнее, уподобленнее своим супрематическим прародителям; тем скорее они только повод для установления взаимодействий геометрических фигур в пространстве. Чем больше вперед, к нынешним годам, — тем они греховнее в своих изобразительных намерениях, забывчивее к вере праотцев и настойчивее в притязаниях быть не только формулами, но и портретами вещей и существ. Прежде мы видели: в прямоугольнике — треугольник, в треугольнике — круг, в круге — эллипсисы; лишь потом это постигалось как очертания стены, куска стола, тарелки и селедок. Теперь Штеренберг прежде всего показывает нам доски, утварь и пищу — и только после подчеркивает обобщенность их форм и схему их положений. Кто сказал «аз», дойдет до «ижицы», — реалистические стремления Штеренберга могут вывести его ныне так далеко, как он того пожелает: вся изобразительная сюжетность для него впредь открыта. Его последние попытки построить усложненную картину с человеческими фигурами, с отражением мотивов труда, даже с разнообразием людских типов отнюдь не обречены заранее на неуспех. Они не слишком свойственны его faculté-maîtresse[[44]](#footnote-35), главенствующей страсти к «мертвой природе», но они достижимы. Во всяком случае, он и здесь не потеряет важнейшего, {297} что отличает настоящего и созревшего мастера: единства формы и самостоятельности видения. Он выдержит в них давление формулы Аполлинера: «Le tableau doit présenter cette unité essentielle qui seule provoque l’extase»[[45]](#footnote-36).

Штеренберг отвечает не только ее существу, — он отвечает ее музыкальной, фонетической окраске. Перед его вещами можно не переводить Аполлинера на русский язык. Звучание иностранных слов у его натюрмортов и композиций совсем не кажется чужим. Ежели существует какое-то сродство словесных и изобразительных форм — то, что Бодлер вложил в понятие «correspondance»[[46]](#footnote-37), — тогда язык европейской критики, пожалуй, легче найдет термины и оттенки для пластических своеобразий штеренберговского искусства. Штеренберг — западник и не желает быть иным. Нитей между его приемами и традициями русского искусства не протянешь. Если все же он — часть нашего искусства, то потому, что левый фланг течений и группировок подчеркнуто и патетически европеизует себя. Все, что молодо и действенно в нашей художественной культуре, — западничествует. Этому явлению уже немало лет. С тех пор как живописцы «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста» демонстративно повернулись «спиной к Руси — лицом к Европе», прошло два десятилетия, 1909 – 1929. Но никогда не было ни такой быстроты передачи, как сейчас, ни такой немедленной реакции. Прием, переработка, отклик действуют непосредственно. Потерял силу закон запаздывания, который приносил {298} в русское искусство западные открытия лишь тогда, когда они были уже в расцвете признания. Они приходили после выигранной борьбы и утраченной свежести. Теперь это расстояние уничтожено. Мы получаем тотчас же или не получаем совсем. Что не нужно, то не доходит, и что не доходит, то не нужно. В этом положении нет ничего исключительного. Это общее состояние мирового искусства. Взаимное воздействие национальных школ находится в разгаре: каждая каждую окрашивает, и каждая от каждой берет. Даже Франция — великий и вековой гегемон — должна нынче спрашивать себя, что она такое: не только ли интернациональная лаборатория, общая мастерская художников всех стран? Знаменательно, что имя нации почти уже заменилось именем города: центральное явление сегодняшнего искусства — это «Ecole de Paris»[[47]](#footnote-38). Русская, немецкая, итальянская, испанская, японская и всякая иная молодежь занимает в «Парижской школе» место, невиданное по объему и небывалое по значимости. Передовой слой французского искусства стал подлинным mixtum compositum[[48]](#footnote-39).

«Московская школа» сегодняшнего дня такова же. Западничество Штеренберга типично. Его влияние обусловлено тяготением молодежи к европейскому техницизму. Начинающие художники глядят на обильные иллюстрации в каких-нибудь «Cahiers d’art», потом собираются кучками перед двумя-тремя полотнами, свежеприобретенными на свои бюджетные гроши Музеем нового западного искусства, и идут учиться к тем, кто в Москве работает по-европейски. Их не останавливает {299} штеренберговская узость: ежели даже игольное ушко — проход в царствие небесное, тогда натюрморт Штеренберга — настежь распахнутая дверь в западную живопись. Молодые стараются взять у него умение лаконично построить композицию, ясно сопоставить цвета, экономным контрапунктом разместить разнообразие фактурных приемов. Он не туманит им зрение, потому что его живописная машина работает на виду у всех, как показательная модель под стеклом. Он не темнит им мысли, так как он не философ, а практик, не артист, а техник, не романтик, а механик. Он не сколачивает систему живописи, а показывает, как уверенно вытягивать и бороздить красочное месиво, вымеривать и распределять пространство холста под предметы, наполнять отведенные места противопоставлениями цвета и соединениями тона. Он схематичен, прост, удобен, как заграничный бритвенный прибор, дорожная чернильница, вечное перо, переносная лампа, телефонный блокнот.

Путь через Штеренберга, конечно, не единственный. В «московской школе» есть и другие. До западного искусства можно добраться через сложные составные химические живописи Фалька; есть кружное направление через запоздалый сезаннизм Кончаловского; есть перегороженная дорога через негостеприимное, ревниво охраняющее себя мастерство Альтмана; есть далекая линия «Восток-Запад» через ориентализм Павла Кузнецова; есть сумасшедший авиапуть, вверх-вниз, вкривь-вкось, не то в местечко Лиозно, не то в Boulogne sur Seine, через неуправляемую живопись Шагала. Но путь через Штеренберга — самый короткий, хотя и самый узкий. Нужно только уметь добраться от него до его парижских двойников, до таких же конструкторов {300} отвлеченно-реального натюрморта — до Леже, до Озанфана, до Гри, чтобы дальше идти по вольной воле, куда глаза глядят. Штеренберговская одноколейка довозит нас до самой границы.

А дальше? Не приходится ли нам прощаться с самим Штеренбергом, переезжая пограничную линию? Жест приветствия и сожаления — и все же он остается по ту сторону. Что ежели его искусство — лимитроф, какой-то участок «призападной» школы, европействующий, но не европейский, двойственный двойственностью промежуточных явлений? Я задумался над этим, когда Штеренберг собрал все свои вещи воедино. Пока он скупо выступал на ежегодных выставках с немногими очередными полотнами, на которых иностранная печать была так явственна, — сомнений не было. Попервоначалу они не возникали и на большой ретроспективной выставке 1927 года. На входящего тянуло западным ветром. Залы старого, плохо расположенного, не слишком светлого помещения, когда-то занятого музеем Строгановского художественного училища, были неузнаваемы. Штеренберговские композиции расположились искусно, свободно и рассчитанно. Чувствовалась европейская подтянутость. Выставка напоминала ожившую иллюстрацию иностранного ежемесячника левого искусства, передающую общий вид какого-нибудь вернисажа у берлинского Flechtheim или парижского Bernheim-Jeune. Чудаковатой и даже неуместной казалась вывеска у ворот, на училищной ограде, где так по-российски было обозначено, кто, что и как, и выведены инициалы имени и отчества художника. «При чем тут, однако, это вывесочное “Давид Петрович”? — сказал я вместо ответа на вопрошающее “ну?” Штеренберга, обходившего вернисажных гостей. — Надо было {301} написать лаконично, по-парижски: “Exposition Sternberg!”» Удовлетворенный свет, разлившийся по лицу художника, показал мне, что я понят.

Но выставка заговорила другим языком, когда спустя некоторое время мне довелось работать на ней в пустынности и тишине, вне вернисажной приподнятости, от вещи к вещи, с каталогом и карандашом в руках. Впервые у Штеренберга эти десятки сопоставленных работ заговорили не только языком форм, но и языком смысла. Наружность — европейская, это неоспоримо; но таково ли ее существо? У Леже или Озанфана нет разлада между формой и содержанием. Утонченный схематизм их полотен равнозначащ высокому строению машин и высокой отделке предметов, которые они передают. Их глаз и их чувство взаимно обусловлены, приемы и темы — связаны. Их манера — не чехол, натянутый на чужеродную вещь. Эпоха машинизма и стандарта говорит у них своим голосом. Будущее этой живописи таково же, как будущее западного техницизма. Она футуристична — в настоящем значении слова. А у Штеренберга? Разве его европейское облачение не прикрывает совершенно инородного уклада жизни? Пройдите вдоль этих стен, проникните внутрь картин, прочтите их темы, вслушайтесь в пафос, — где в них, не говорю — Запад, но хотя бы кое-как европеизированная жизнь наших городов? Штеренберг изредка покажет нам принадлежность своего ремесла, — какой-нибудь натюрморт, скомпонованный из кистей, палитры, тюбиков и банок с красками; еще реже — кусок «элегантной жизни», натюрморт с перчатками, модным кашне и цветами; но это все присказки или обмолвки, а по-настоящему, на всем своем протяжении, его искусство заполнено обликами совсем другого быта. Это — {302} вещи скудной, черной, мелкой, надоедающей, озабоченной жизни. Натюрморт Штеренберга — это мир селедки и халы. Это тарелка с одной-двумя рыбицами, одной-двумя булками, это какой-нибудь горшок снеди, какой-нибудь пучок лука и укропа, какая-нибудь вязка баранок. Они не встречают ничего рядом с собой. На цветном и холодном пространстве полотна они лежат одиноко и пустынно. Они дразнят голодной иллюзией насыщения. Штеренберг подает их нестерпимо четко и рельефно, точно на вывеске лавчонок. Он придвигает их к нам, каждый в отдельности, с набожной тщательностью, ибо это — хлеб насущный. Вся его живопись есть рассказ о хлебе насущном, которого надо припасти так немного, чтобы прожить, но над которым надо помучиться так много, чтобы достать. Пафос Штеренберга — пафос ремесленной бедноты. Голос Штеренберга — голос старорежимной «черты оседлости». Это даже не житомирская окраина, это «местечко». Штеренберг раздвоен между своим прошлым и своим будущим. Ни от того, ни от другого он оторваться не может. Он бродит по Берлину и Парижу в полном европейском параде, в боковом кармане у него лежат, может быть, визитные карточки, набранные иностранными литерами, но под модной материей с «искрой» или в клеточку бьется местечковое сердце. Этим он подобен Шагалу. Казалось бы, нет ничего противоположнее шагаловскому беспамятству, нежели штеренберговская рассудительная ясность. Но это только с виду, — в действительности же оба они работают на одной и той же горбатой уличке, если не на одном дворе. Это традиционная пара — мечтатель и рационалист, фантаст и практик, «боки» и «хариф». Шагал с размаху, как есть, в чем есть, прорывается из лиозненских теснот {303} в панъевропейский мир; Штеренберг солидно укрывает западным покроем свою ветхобытовую породу. Но она выдает себя. Даже в величайшей проработанности его художественной фактуры начинает проступать ее вторая основа. Я уже различаю в ней не одну высокую техничность отделки, но и кропотливость терпеливого ремесла, кладущего стежок к стежку и шов ко шву. Мне видятся облики многих поколений людей, десятилетиями просидевших у маленьких окон, скрестив ноги, округлив спину, нашершавив пальцы над работой.

И тогда мне кажется, что эти штеренберговские полотна, эта нарядная выставка точно бы грешны забвением и отступничеством и что не холодно сверкающее «Exposition Sternberg» должно бы стоять над ней, и не это московское: «Выставка картин и рисунков», а те слова, которые написали бы ему старики: «Здесь пишут и гравируют. С почтением — Д. Штеренберг».

*1929*

# **{****304}** Список иллюстраций

## В тексте:

С. 23. *И. Е. Репин*. Портрет В. А. Серова. 1901. Холст, уголь. Государственная Третьяковская галерея, Москва (далее — ГТГ).

С. 45. *В. И. Суриков*. Автопортрет. 1910. Бумага, карандаш. ГТГ.

С. 65. *Н. А. Андреев*. Портрет И. С. Остроухова. 1921. Бумага, карандаш.

С. 83. *Г. С. Верейский*. Портрет А. Н. Бенуа. 1921. Литография.

С. 90. *К. Ф. Юон*. Автопортрет. 1929. Бумага, карандаш.

С. 97. *П. В. Кузнецов*. Автопортрет.

С. 142. *П. В. Кузнецов*. Портрет Н. Н. Сапунова. 1907. Бумага, уголь, карандаш. ГТГ.

С. 160. *В. А. Фаворский*. Автопортрет. 1912. Бумага, тушь, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург (далее — ГРМ).

С. 180. *М. З. Шагал*. Автопортрет в шляпе. Конец 1920‑х гг. Офорт.

С. 210. *П. И. Нерадовский*. Портрет С. В. Чехонина. 1922. Бумага, карандаш. ГРМ.

С. 228. *О. В. Розанова*. Автопортрет. 1913. Бумага, карандаш. Местонахождение неизвестно.

С. 238. *Б. М. Кустодиев*. Портрет Г. И. Нарбута. Этюд для неосуществленной картины «Групповой портрет художников “Мира искусства”». 1914. Картон, пастель. ГРМ.

С. 244. *Н. И. Альтман*. Автопортрет. 1926. Бумага, карандаш. ГТГ.

С. 285. *Д. П. Штеренберг*. Автопортрет.

## **{****305}** В альбоме:

1. *В. А. Серов*. Девочка с персиками (Портрет Веры Мамонтовой). 1887. Холст, масло. ГТГ.

2. *В. А. Серов*. Портрет княгини О. К. Орловой. 1911. Холст, масло. ГРМ.

3. *В. А. Серов*. Портрет Г. Л. Гиршман. 1907. Холст, темпера. ГТГ.

4. *В. А. Серов*. Портрет Иды Рубинштейн. 1910. Холст, темпера, уголь. ГРМ.

5. *В. А. Серов*. Портрет К. С. Станиславского. 1911. Бумага на картоне, пастель. ГТГ.

6. *В. А. Серов*. Ифигения в Тавриде. Эскиз. 1893. Картон, масло. Музей-квартира И. И. Бродского, Санкт-Петербург.

7. *В. А. Серов*. Выезд Петра II и цесаревны Елизаветы Петровны на охоту. 1900. Картон, темпера. ГРМ.

8. *В. А. Серов*. Стог сена. 1901. Холст, масло. ГТГ.

9. *В. А. Серов*. Лихач. 1908. Бумага на картоне, темпера, пастель. ГТГ.

10. *В. И. Суриков*. Боярыня Морозова. 1887. Холст, масло. ГТГ.

11. *В. И. Суриков*. Утро стрелецкой казни. 1881. Холст, масло. ГТГ.

12. *В. И. Суриков*. Переход Суворова через Альпы. 1899. Холст, масло. ГРМ.

13. *В. И. Суриков*. Меншиков в Березове. 1883. Холст, масло. ГТГ.

14. *И. С. Остроухов*. Сиверко. 1890. Холст, масло. ГТГ.

15. *И. С. Остроухов*. Первая зелень. 1887 – 1888. Холст, масло. ГТГ.

16. *А. Н. Бенуа*. Прогулка короля. 1906. Бумага, гуашь, акварель, бронза, серебро. ГТГ.

17. *А. Н. Бенуа*. Венеция. Мост вздохов. До 1927 г. Картон, акварель. Музей-квартира И. И. Бродского, Санкт-Петербург.

18. *А. Н. Бенуа*. Эскиз фронтисписа к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». 1904. Бумага, тушь, акварель, белила. ГРМ.

{306} 19. *К. Ф. Юон*. Псков. Лодки у берега. 1917. Бумага, гуашь. Музей-квартира И. И. Бродского, Санкт-Петербург.

20. *К. Ф. Юон*. Купола и ласточки. 1921. Холст, масло. ГТГ.

21. *К. Ф. Юон*. Мартовское солнце. 1915. Холст, масло. ГТГ.

22. *П. В. Кузнецов*. Голубой фонтан. 1905. Холст, темпера. ГТГ.

23. *П. В. Кузнецов*. Гадание. 1908. Холст, масло. ГРМ.

24. *П. В. Кузнецов*. Вечер в степи. 1908. Холст, темпера, пастель. ГРМ.

25. *П. В. Кузнецов*. Спящая в кошаре. 1911. Холст, масло. ГТГ.

26. *П. В. Кузнецов*. Натюрморт с хрусталем. 1927. Холст, темпера. ГТГ.

27. *В. Э. Борисов-Мусатов*. Автопортрет с сестрой. 1898. Холст, темпера. ГТГ.

28. *В. Э. Борисов-Мусатов*. Водоем. 1902. Холст, темпера. ГТГ.

29. *Н. Н. Сапунов*. Натюрморт с вазой и цветами. 1910. Холст, темпера. ГРМ.

30. *Н. Н. Сапунов*. Карусель. 1908. Холст, темпера. ГРМ.

31. *Н. Н. Сапунов*. Театральные костюмы. Эскиз. 1900‑е гг. Бумага, гуашь. Музей-квартира И. И. Бродского, Санкт-Петербург.

32. *Н. Н. Сапунов*. Эскиз декораций к пантомиме А. Шницлера «Шарф Коломбины». 1910. Холст, темпера. ГТГ.

33. *В. А. Фаворский*. Фронтиспис книги П. П. Муратова «Эгерия». 1921. Ксилография.

34. *В. А. Фаворский*. Фронтиспис «Книги Руфь». 1924. Ксилография.

35. *В. А. Фаворский*. Фронтиспис к трагедии А. Глобы «Фрамарь». 1921. Ксилография.

36. *В. А. Фаворский*. Обложка журнала «Маковец». 1923. Ксилография.

37. *М. З. Шагал*. Я и деревня. 1911. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

38. *М. З. Шагал*. Муза (Явление). 1917 – 1918. Холст, масло. Собрание З. К. Гордеевой, Санкт-Петербург.

39. *М. З. Шагал*. Интерьер на даче. 1917. Бумага на картоне, масло. Музей-квартира И. И. Бродского, Санкт-Петербург.

{307} 40. *М. З. Шагал*. Прогулка. 1917. Холст, масло. ГРМ.

41. *С. В. Чехонин*. Обложка к третьей части поэмы Данте «Божественная комедия» — «Рай». 1918.

42. *С. В. Чехонин*. Натюрморт. 1916. Холст, масло. ГРМ.

43. *С. В. Чехонин*. Обложка журнала «Октябрь». 1921. Литография.

44. *С. В. Чехонин*. Поднос с монограммой «РСФСР». 1921. Фарфор, надглазурная роспись, серебрение, золочение. ГРМ.

45. *Г. И. Нарбут*. Обложка книги «Журавль и цапля. Медведь». 1907 (М., изд. И. Н. Кнебеля).

46. *Г. И. Нарбут*. Титульный лист книги Л. Н. Андреева «Черные маски». 1908 (СПб., изд. «Шиповник»).

47. *Г. И. Нарбут*. Иллюстрация к басне И. А. Крылова «Ворона и Курица» в книге «1812 год в баснях Крылова». 1912 (СПб., изд. Общины св. Евгении).

48. *Г. И. Нарбут*. Обложка книги Л. А. Саккетти «История музыки». 1913 (СПб., изд. «Шиповник»).

49. *Г. И. Нарбут*. Обложка сказки Г.‑Х. Андерсена «Стойкий оловянный солдатик». 1913 (М., изд. И. Н. Кнебеля).

50. *Г. И. Нарбут*. Титульный лист книги «Эллинистическо-римская культура». 1914 (СПб., изд. «Брокгауз-Ефрон»).

51. *Г. И. Нарбут*. Заставка и иллюстрация к «Сказке о любви прекрасной королевы…». 1916 (Пг., изд. «Башня»).

52. *Г. И. Нарбут*. Заставка для журнала «Мистецтво». 1919. Бумага, тушь, перо. Частное собрание.

53. *О. В. Розанова*. Рабочая шкатулка. 1915. Холст, масло, коллаж, кружево. ГТГ.

54. *О. В. Розанова*. Буфет с посудой. 1915. Холст, масло. ГТГ.

55. *О. В. Розанова*. Супрематизм. 1916. Холст, масло. ГТГ.

56. *Н. И. Альтман*. Обложка журнала «Пламя». 1918. Картон, итальянский карандаш. ГРМ.

57. *Н. И. Альтман*. Портрет А. А. Ахматовой. 1914. Холст, масло. ГРМ.

58. *Н. Н. Альтман*. Портрет молодого еврея (Автопортрет). 1916. Гипс, медь, дерево. ГРМ.

59. *Н. И. Альтман*. Натюрморт. Цветовые объемы и плоскости. 1918. Холст, масло, гипсовая крошка. ГРМ.

{308} 60. *Н. И. Альтман*. Александровская колонна при вечернем освещении. Эскиз оформления площади Урицкого. 1918. Бумага, акварель. ГТГ.

61. *Н. И. Альтман*. Беспредметная композиция. РСФСР. 1919 – 1920. Холст, масло, эмаль. ГРМ.

62. *Н. И. Альтман*. Материальный подбор. 1920. Холст, масло, эмаль, штукатурка. ГРМ.

63. *Д. П. Штеренберг*. Тетя Саша. 1922 – 1923. Холст, масло. ГРМ.

64. *Д. П. Штеренберг*. Натюрморт с лампой и селедкой. 1920. Холст, масло. ГРМ.

65. *Д. П. Штеренберг*. Солнце свободы. Эскиз панно. 1918. Бумага, акварель. Музей политической истории, Санкт-Петербург.

# **{****309}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Адольский И. [*116*](#_page116)

Александр I, российский император [*146*](#_page146)

Алпатов М. В. [*12*](#_page012), [*16*](#_page016)

Альтман Н. И. [*14*](#_page014), [*243*](#_page243) – [*282*](#_page282), [*286*](#_page286), [*299*](#_page299), [*304*](#_page304), [*307*](#_page307), [*308*](#_page308)

Андерсен Г.‑Х. [*307*](#_page307)

Андреев Л. Н. [*307*](#_page307)

Андреев Н. А. [*65*](#_page065), [*304*](#_page304)

Антокольский М. М. [*27*](#_page027), [*30*](#_page030)

Апеллес [*124*](#_page124)

Аполлинер Г. [*288*](#_page288), [*297*](#_page297)

Архипенко А. П. [*157*](#_page157), [*260*](#_page260), [*262*](#_page262), [*277*](#_page277)

Архипов А. Е. [*64*](#_page064)

Ахматова А. А. [*269*](#_page269), [*307*](#_page307)

Байрон Дж. Н. Г. [*101*](#_page101)

Бакст Л. С. [*23*](#_page023) [*7*](#_page007)

Баракки Г. П. [*124*](#_page124) – [*127*](#_page127)

Бастьен-Лепаж Ж. [*125*](#_page125)

Бенедиктов В. Г. [*240*](#_page240)

Бенуа А. Н. [*77*](#_page077), [*82*](#_page082) – [*88*](#_page088), [*116*](#_page116), [*131*](#_page131), [*166*](#_page166), [*220*](#_page220) – [*222*](#_page222), [*237*](#_page237), [*247*](#_page247), [*248*](#_page248), [*304*](#_page304), [*305*](#_page305)

Бернар Э. [*133*](#_page133), [*265*](#_page265)

Бёклин А. [*43*](#_page043)

Блерио Л. [*259*](#_page259)

Блок А. А. [*70*](#_page070)

Боде (Bode) В. фон [*73*](#_page073)

Бодлер Ш. [*8*](#_page008), [*115*](#_page115), [*297*](#_page297)

Борисов-Мусатов В. Э. [*105*](#_page105), [*123*](#_page123), [*125*](#_page125) – [*130*](#_page130), [*306*](#_page306)

Боччони У. [*262*](#_page262)

Брак Ж. [*133*](#_page133)

Бредиус А. [*73*](#_page073)

{310} Брик О. М. [*286*](#_page286), [*289*](#_page289)

Бруно Дж. [*8*](#_page008)

Брюллов К. П. [*116*](#_page116)

Брюсов В. Я. [*31*](#_page031), [*96*](#_page096), [*103*](#_page103)

Бургер Ф. [*135*](#_page135)

Вавельберг М. [*269*](#_page269)

Вазари Дж. [*8*](#_page008)

Валери П. [*8*](#_page008)

Валлотон Ф. [*158*](#_page158)

Ван Гог В. [*9*](#_page009)

Ван Донген см. [Донген Т.‑М. ван](#_Tosh0008445)

Ван Леер [*286*](#_page286)

Васнецов В. М. [*2*](#_page002) [*7*](#_page007), [*33*](#_page033), [*54*](#_page054)

Веласкес Д. [*30*](#_page030)

Верейский Г. С. [*82*](#_page082), [*83*](#_page083), [*304*](#_page304)

Верещагин В. В. [*117*](#_page117), [*119*](#_page119)

Верлен П. [*8*](#_page008), [*103*](#_page103)

Вермеер Дельфтский Я. [*72*](#_page072), [*73*](#_page073)

Верхарн Э. [*43*](#_page043), [*194*](#_page194)

Вигель Ф. Ф. [*254*](#_page254)

Виноградов С. А. [*290*](#_page290)

Вламинк М. де [*133*](#_page133)

Волошин М. А. [*61*](#_page061)

Врубель М. А. [*46*](#_page046), [*66*](#_page066), [*194*](#_page194)

Ге Н. Н. [*47*](#_page047)

Гейнсборо Т. [*120*](#_page120)

Герберштейн С. фон [*146*](#_page146)

Гершензон М. О. [*18*](#_page018)

Гете И.‑В. [*8*](#_page008), [*184*](#_page184)

Гиршман В. О. [*30*](#_page030), [*36*](#_page036), [*37*](#_page037)

Гиршман Г. Л. [*10*](#_page010), [*13*](#_page013), [*22*](#_page022), [*39*](#_page039), [*305*](#_page305)

Гиршманы [*37*](#_page037)

Глоба А. А. [*306*](#_page306)

Гоген П. [*107*](#_page107), [*134*](#_page134) – [*139*](#_page139), [*293*](#_page293)

Гойя Ф. [*75*](#_page075), [*182*](#_page182)

Головин А. Я. [*237*](#_page237)

Гонкуры Ж. и Э. де [*22*](#_page022), [*70*](#_page070), [*96*](#_page096)

Гончарова Н. С. [*231*](#_page231), [*247*](#_page247)

Горький М. (собств. Пешков А. М.) [*37*](#_page037), [*21*](#_page021)

{311} Готье Т. [*256*](#_page256)

Гофман Э.‑Т.‑А. [*184*](#_page184)

Грабарь И. Э. [*32*](#_page032), [*69*](#_page069), [*248*](#_page248), [*290*](#_page290), [*291*](#_page291)

Грановский А. М. [*203*](#_page203) – [*206*](#_page206)

Греко см. [Эль Греко](#_Tosh0008446)

Гри (Грис) Х. [*300*](#_page300)

Гросс Г. [*158*](#_page158)

Гумилев Н. С. [*256*](#_page256)

Гюго В. [8](#_page008), [*200*](#_page200)

Данте Алигьери [*8*](#_page008), [*307*](#_page307)

Дега Э. [*75*](#_page075), [*270*](#_page270)

Дени М. [*135*](#_page135)

Денисов В. И. [*62*](#_page062)

Дерен А. [*133*](#_page133)

Дзюбинская [*269*](#_page269)

Добужинский М. В. [*221*](#_page221), [*222*](#_page222), [*237*](#_page237)

Добычина Н. [*269*](#_page269)

Донген Т.‑М. ван [*133*](#_page133)

Достоевский Ф. М. [*39*](#_page039)

Дюрер А. [*30*](#_page030), [*167*](#_page167)

Дягилев С. П. [*122*](#_page122), [*131*](#_page131)

Екатерина II Великая, российская императрица [*34*](#_page034), [*146*](#_page146)

Елизавета Петровна, российская императрица [*34*](#_page034), [*305*](#_page305)

Ермак Тимофеевич [*50*](#_page050)

Жерико Т. [75](#_page075)

Жолтовский И. В. [*156*](#_page156)

Жуковский В. А. [*61*](#_page061)

Жуковский С. Ю. [*290*](#_page290)

Забела-Врубель Н. И. [*194*](#_page194)

Золя Э. [*93*](#_page093)

Ибсен Г. [*84*](#_page084), [*147*](#_page147)

Иван IV Грозный, русский царь [*40*](#_page040)

Иванов А. А. [*46*](#_page046), [*75*](#_page075), [*194*](#_page194)

Иванов Вяч. И. [*146*](#_page146)

Ильин Л. А. [*156*](#_page156)

{312} Карев А. Е. [*123*](#_page123), [*286*](#_page286)

Карьер (Каррьер) Э. [*128*](#_page128)

Кислинг М. [*288*](#_page288)

Клейн [*92*](#_page092)

Кнебель И. Н. [*307*](#_page307)

Козьма Прутков [*103*](#_page103)

Койранский А. А. [*143*](#_page143)

Кокто Ж. [*8*](#_page008)

Колумб Х. [*68*](#_page068), [*144*](#_page144), [*168*](#_page168)

Коновалов В. В. [*124*](#_page124) – [*127*](#_page127)

Кончаловский П. П. [*259*](#_page259), [*299*](#_page299)

Коро К. [*75*](#_page075), [*194*](#_page194)

Коровин А. А. [*108*](#_page108)

Коровин К. А. [*46*](#_page046), [*66*](#_page066), [*80*](#_page080), [*120*](#_page120), [*259*](#_page259)

Костанди К. К. [*253*](#_page253), [*264*](#_page264)

Кравченко А. И. [*173*](#_page173), [*176*](#_page176)

Крамской И. Н. [*93*](#_page093), [*267*](#_page267), [*268*](#_page268)

Красильщикова Е. А. [*39*](#_page039)

Крылов И. А. [*239*](#_page239), [*307*](#_page307)

Кузнецов П. В. [*14*](#_page014), [*15*](#_page015), [*96*](#_page096) – [*140*](#_page140), [*142*](#_page142), [*259*](#_page259), [*299*](#_page299), [*304*](#_page304), [*306*](#_page306)

Кук Дж. [*116*](#_page116)

Купреянов Н. Н. [*173*](#_page173), [*174*](#_page174)

Кусевицкая Н. К. [*39*](#_page039)

Кустодиев Б. М. [*238*](#_page238), [*304*](#_page304)

Ларионов М. Ф. [*247*](#_page247)

Левитан И. И. [*64*](#_page064), [*66*](#_page066), [*194*](#_page194)

Левицкий Д. Г. [*194*](#_page194)

Леже Ф. [*293*](#_page293), [*300*](#_page300), [*301*](#_page301)

Ленен, братья [*32*](#_page032)

Лентулов А. В. [*247*](#_page247)

Леонардо да Винчи [*8*](#_page008), [*73*](#_page073), [*95*](#_page095)

Липшиц Ж. [*157*](#_page157), [*287*](#_page287), [*288*](#_page288)

Лукомский Г. К. [*241*](#_page241)

Луначарский А. В. [*286*](#_page286), [*290*](#_page290), [*291*](#_page291)

Мазерель Ф. [*157*](#_page157), [*158*](#_page158)

Маковский С. К. [*218*](#_page218), [*219*](#_page219)

Малевич К. С. [*203*](#_page203), [*260*](#_page260), [*277*](#_page277), [*281*](#_page281)

Малютин С. В. [*64*](#_page064)

Малявин Ф. А. [*41*](#_page041), [*64*](#_page064)

Мамонтова В. С. [*12*](#_page012), [*27*](#_page027), [*40*](#_page040), [*305*](#_page305)

{313} Мане (Манэ) Э. [*75*](#_page075), [*270*](#_page270)

Мантенья А. [*30*](#_page030)

Марке А. [*133*](#_page133)

Масютин В. П. [*173*](#_page173), [*175*](#_page175), [*176*](#_page176)

Матвеев А. Т. [*123*](#_page123)

Матейко Я. [*43*](#_page043)

Матисс А. [*39*](#_page039), [*56*](#_page056), [*133*](#_page133), [*293*](#_page293)

Матэ В. В. [*165*](#_page165)

Машков И. И. [*259*](#_page259)

Маяковский В. В. [*286*](#_page286), [*289*](#_page289)

Мендель А. [*52*](#_page052), [*75*](#_page075), [*120*](#_page120)

Меншиков А. Д. [*47*](#_page047), [*305*](#_page305)

Мериме П. [*295*](#_page295)

Метерлинк М. [*147*](#_page147)

Микеланджело Буонарроти [*8*](#_page008), [*9*](#_page009)

Митрохин Д. И. [*241*](#_page241)

Михаил Николаевич, великий князь [*37*](#_page037), [*217*](#_page217)

Михайлов [*134*](#_page134)

Михоэлс Ф. М. [*205*](#_page205), [*206*](#_page206)

Молло [*271*](#_page271)

Моне К. [*56*](#_page056), [*128*](#_page128), [*270*](#_page270)

Морозов И. А. [*37*](#_page037), [*39*](#_page039), [*217*](#_page217)

Морозова М. К. [*291*](#_page291)

Морозова Ф. П. [*48*](#_page048), [*49*](#_page049), [*54*](#_page054), [*55*](#_page055), [*59*](#_page059), [*60*](#_page060), [*305*](#_page305)

Морозовы [*37*](#_page037)

Моцарт В. А. [*257*](#_page257)

Муратов П. П. [*162*](#_page162), [*306*](#_page306)

Мусатов В. Э. см. [Борисов-Мусатов В. Э.](#_Tosh0008447)

Нарбут Г. И. (Е. И.) [*14*](#_page014), [*220*](#_page220), [*221*](#_page221), [*223*](#_page223), [*236*](#_page236) – [*242*](#_page242), [*304*](#_page304), [*307*](#_page307)

Нерадовский П. И. [*210*](#_page210), [*304*](#_page304)

Николай I, российский император [*146*](#_page146)

Николай II, российский император [*217*](#_page217)

Озанфан А. [*300*](#_page300), [*301*](#_page301)

Олеарий А. [*146*](#_page146)

Орлова О. К. [*36*](#_page036), [*217*](#_page217), [*305*](#_page305)

Орлова Х. [*157*](#_page157), [*288*](#_page288)

Островский А. Н. [*47*](#_page047)

Остроумова-Лебедева А. П. [*165*](#_page165), [*166*](#_page166), [*173*](#_page173)

Остроухов И. С. [*64*](#_page064) – [*81*](#_page081), [*304*](#_page304), [*305*](#_page305)

{314} Павлинов П. Я. [*173*](#_page173), [*174*](#_page174)

Павлов И. Н. [*173*](#_page173)

Пасманик Д. [*269*](#_page269)

Пастернак Л. О. [*265*](#_page265)

Петр I, российский император [*34*](#_page034), [*49*](#_page049)

Петр II, российский император [*34*](#_page034), [*305*](#_page305)

Петрарка Ф. [*8*](#_page008)

Петров-Водкин К. С. [*123*](#_page123)

Пикассо П. [*133*](#_page133), [*262*](#_page262)

Писарро К. [*270*](#_page270)

Пискаревы [*173*](#_page173)

Пугачев Е. И. [*51*](#_page051)

Пунин Н. Н. [*286*](#_page286), [*289*](#_page289), [*290*](#_page290)

Пуссен Н. [139](#_page139)

Пушкин А. С. [*9*](#_page009), [*10*](#_page010), [*18*](#_page018), [*305*](#_page305)

Разин С. Т. [*51*](#_page051), [*59*](#_page059)

Растрелли Б.‑К. [*116*](#_page116)

Рафаэль Санти, [*30*](#_page030), [*139*](#_page139)

Рентген В. К. [*2*](#_page002) [*70*](#_page070)

Репин И. Е. [*23*](#_page023), [*33*](#_page033), [*47*](#_page047), [*54*](#_page054), [*62*](#_page062), [*75*](#_page075), [*77*](#_page077), [*93*](#_page093), [*194*](#_page194), [*267*](#_page267), [*304*](#_page304)

Рерих Н. К. [*23*](#_page023) [*7*](#_page007)

Рильке Р. М. [*8*](#_page008)

Розанов В. В. [*100*](#_page100), [*103*](#_page103)

Розанова О. В. [*226*](#_page226) – [*235*](#_page235), [*304*](#_page304), [*307*](#_page307)

Рокотов Ф. С. [*46*](#_page046)

Рубинштейн И. Л. [*36*](#_page036), [*3*](#_page003) [*7*](#_page007), [*305*](#_page305)

Рубинштейн Ф. [*271*](#_page271)

Руссо А. (прозв. Таможенник Руссо) [*133*](#_page133)

Рябушкин А. П. [*47*](#_page047)

Саврасов А. К. [*67*](#_page067)

Саккетти Л. А. [*307*](#_page307)

Сальери А. [*257*](#_page257)

Сапунов Н. Н. [*14*](#_page014), [*119*](#_page119), [*122*](#_page122), [*123*](#_page123), [*141*](#_page141) – [*154*](#_page154), [*304*](#_page304), [*306*](#_page306)

Сарьян М. С. [*107*](#_page107), [*109*](#_page109), [*116*](#_page116), [*117*](#_page117), [*119*](#_page119), [*123*](#_page123)

Сезанн П. [*56*](#_page056), [*75*](#_page075), [*120*](#_page120), [*133*](#_page133), [*137*](#_page137) – [*140*](#_page140), [*171*](#_page171), [*172*](#_page172), [*194*](#_page194), [*265*](#_page265), [*272*](#_page272)

Серов В. А. [*11*](#_page011) – [*13*](#_page013), [*21*](#_page021) – [*42*](#_page042), [*64*](#_page064), [*66*](#_page066), [*67*](#_page067), [*75*](#_page075), [*89*](#_page089), [*91*](#_page091), [*93*](#_page093), [*120*](#_page120) – [*124*](#_page124), [*194*](#_page194), [*217*](#_page217), [*304*](#_page304), [*305*](#_page305)

Серова О. Ф. [*30*](#_page030)

{315} Серяков Л. А. [*165*](#_page165)

Сера Ж. [*2*](#_page002) [*70*](#_page070)

Симонович М. Я. [*40*](#_page040)

Сомов К. А. [*41*](#_page041), [*166*](#_page166), [*221*](#_page221)

Станиславский К. С. [*36*](#_page036), [*37*](#_page037), [*305*](#_page305)

Стасов В. В. [*85*](#_page085) – [*87*](#_page087)

Суворов А. В. [*50*](#_page050), [*305*](#_page305)

Судейкин С. Г. (С. Ю.) [*123*](#_page123)

Суриков В. И. [*14*](#_page014), [*43*](#_page043) – [*63*](#_page063), [*93*](#_page093), [*304*](#_page304)

Сутин Х. [*287*](#_page287), [*288*](#_page288)

Таманьо Ф. [*40*](#_page040)

Татлин В. Е. [*260*](#_page260), [*262*](#_page262), [*277*](#_page277), [*281*](#_page281), [*286*](#_page286)

Тициан (Тициано Вечеллио) [*30*](#_page030)

Толстой Л. Н. [*44*](#_page044), [*48*](#_page048), [*49*](#_page049), [*51*](#_page051), [*214*](#_page214)

Тома де Томон Ж. [*254*](#_page254)

Третьяков П. М. [*69*](#_page069), [*77*](#_page077)

Тройон К. [*37*](#_page037)

Троцкая Н. И. [*291*](#_page291)

Трубецкой П. П. [*120*](#_page120), [*121*](#_page121), [*166*](#_page166)

Тургенев И. С. [*50*](#_page050)

Тэн (Taine) И.‑А. [*18*](#_page018)

Тютчев Ф. И. [*105*](#_page105)

Усачев А. И. [*173*](#_page173), [*174*](#_page174)

Успенский Г. И. [*60*](#_page060)

Уткин П. С. [*123*](#_page123), [*127*](#_page127)

Фаворский В. А. [*14*](#_page014) – [*16*](#_page016), [*155*](#_page155) – [*177*](#_page177), [*304*](#_page304), [*306*](#_page306)

Фалилеев В. Д. [*173*](#_page173)

Фальк Р. Р. [*299*](#_page299)

Федотов П. А. [*46*](#_page046), [*194*](#_page194)

Флобер Г. [*22*](#_page022)

Фомин И. А. [*156*](#_page156)

Франс А. [*162*](#_page162)

Фриез А.‑Э.‑О. [*133*](#_page133)

Цвейг С. [*43*](#_page043), [*44*](#_page044)

Цейтлин А. В. [*36*](#_page036), [*3*](#_page003) [*7*](#_page007)

Цейтлин М. С. [*24*](#_page024)

{316} Чехонин С. В. [*14*](#_page014), [*209*](#_page209) – [*225*](#_page225), [*286*](#_page286), [*304*](#_page304), [*307*](#_page307)

Чистяков П. П. [*61*](#_page061)

Чюрленис М. К. [*182*](#_page182)

Шагал М. З. [*7*](#_page007), [*16*](#_page016), [*179*](#_page179) – [*208*](#_page208), [*262*](#_page262), [*265*](#_page265), [*277*](#_page277), [*287*](#_page287), [*288*](#_page288), [*299*](#_page299), [*302*](#_page302), [*304*](#_page304), [*306*](#_page306), [*307*](#_page307)

Шагинян М. С. [*66*](#_page066)

Шаляпин Ф. И. [*80*](#_page080)

Шамшины М. Н. и П. М. [*58*](#_page058)

Шварц В. Г. [*47*](#_page047)

Шишкин И. И. [*93*](#_page093)

Шницлер А. [*306*](#_page306)

Шолом-Алейхем (собств. Рабинович Ш. Н.) [*204*](#_page204), [*205*](#_page205)

Шренцеры [*58*](#_page058)

Штеренберг Д. П. [*284*](#_page284) – [*304*](#_page304), [*308*](#_page308)

Щедрин Сем. Фед. [*105*](#_page105)

Щедрин Сильв. Феод. [*75*](#_page075), [*194*](#_page194)

Щербатов С. А. [*108*](#_page108)

Щукин Д. И. [*72*](#_page072), [*73*](#_page073)

Щукин С. И. [*107*](#_page107)

Щукин С. С. [*194*](#_page194)

Щусев А. В. [*156*](#_page156)

Эгалите Ф. [*278*](#_page278)

Эль Греко (собств. Теотокопули Д.) [*265*](#_page265)

Эрнст С. Р. [*82*](#_page082), [*85*](#_page085), [*88*](#_page088)

Эфрос А. М. [*7*](#_page007) – [*16*](#_page016)

Юон К. Ф. [*14*](#_page014), [*89*](#_page089) – [*95*](#_page095), [*304*](#_page304), [*306*](#_page306)

Яковлев А. Е. [*290*](#_page290), [*291*](#_page291)

Якулов Г. Б. [*247*](#_page247)

Ясная М. [*270*](#_page270)

1. *Шагал М*. Моя жизнь. СПб., 2000. С. 329. [↑](#endnote-ref-2)
2. *Эфрос А*. Профили. М., 1930. С. 193. [↑](#endnote-ref-3)
3. *Эфрос А. М*. Мастера разных эпох. М., 1979. С. 41 – 42. [↑](#endnote-ref-4)
4. Там же. С. 112. [↑](#endnote-ref-5)
5. *Эфрос А.* Профили. С. 6. [↑](#endnote-ref-6)
6. Там же. [↑](#endnote-ref-7)
7. Там же. С. 11. [↑](#endnote-ref-8)
8. *Алпатов М*. Воспоминания. М., 1994. С. 217. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Эфрос А*. Профили. С. 157 – 158. [↑](#endnote-ref-10)
10. *Фаворский В. А*. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 371. [↑](#endnote-ref-11)
11. … Это сборник статей; признаюсь, я люблю этот вид литературы. Прежде всего, можно бросить книгу на двадцатой странице, начать с конца или с середины; вы не слуга, но господин; вы можете обращаться с ней как с дневником; это и есть дневник ума. *И. Тэн (фр.)*. [↑](#footnote-ref-2)
12. Каждое созданное им произведение кажется восставшим миром *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-3)
13. Здесь и далее в квадратных скобках даны названия произведений в соответствии с современными музейными каталогами *(Ред.)*. [↑](#footnote-ref-4)
14. Наоборот *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-5)
15. Восемнадцатого века *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-6)
16. «Это что-то важное?» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-7)
17. «Дом Художника» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-8)
18. Его превосходительства фон Боде *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-9)
19. «Снизу вверх» и «сверху вниз» *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-10)
20. *Здесь*: письма мелкими мазками *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-11)
21. «Две души живут» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-12)
22. Непогрешимого *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-13)
23. «Наконец Сезанн явился» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-14)
24. «Гоген меня не понял, Гоген не был художником…» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-15)
25. «Пуссен натюрморта и зеленого пейзажа» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-16)
26. «Проклятый художник» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-17)
27. Противопоставление, антитеза *(ит.)*. [↑](#footnote-ref-18)
28. Малое мастерство, большое мастерство *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-19)
29. «Способность-властительница», «главная способность» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-20)
30. «Улья» *(фр.)*. Имеется в виду общежитие художников в парижском районе Монпарнас. [↑](#footnote-ref-21)
31. «Так…» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-22)
32. Мазку *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-23)
33. Путь *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-24)
34. Великому искусству *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-25)
35. «Советский стиль» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-26)
36. Над схваткой *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-27)
37. Интерьеров *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-28)
38. Господин Натан Альтман *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-29)
39. Наоборот *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-30)
40. О светлая подруга,

Стеснения гони,

Но туго

Котурны затяни *(фр.)*.

 (*Т. Готье*. Искусство. *— Пер. Н. Гумилева*). [↑](#footnote-ref-31)
41. Золотая середина *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-32)
42. Отставшие *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-33)
43. «Ни наш язык, ни любой другой, насколько мне известно, не может точно описать произведение искусства» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-34)
44. Главной способности *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-35)
45. «Картина должна демонстрировать это необходимое единство, потому что только оно вызывает восторг» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-36)
46. «Соответствие» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-37)
47. «Парижская школа» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-38)
48. Смешением *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-39)