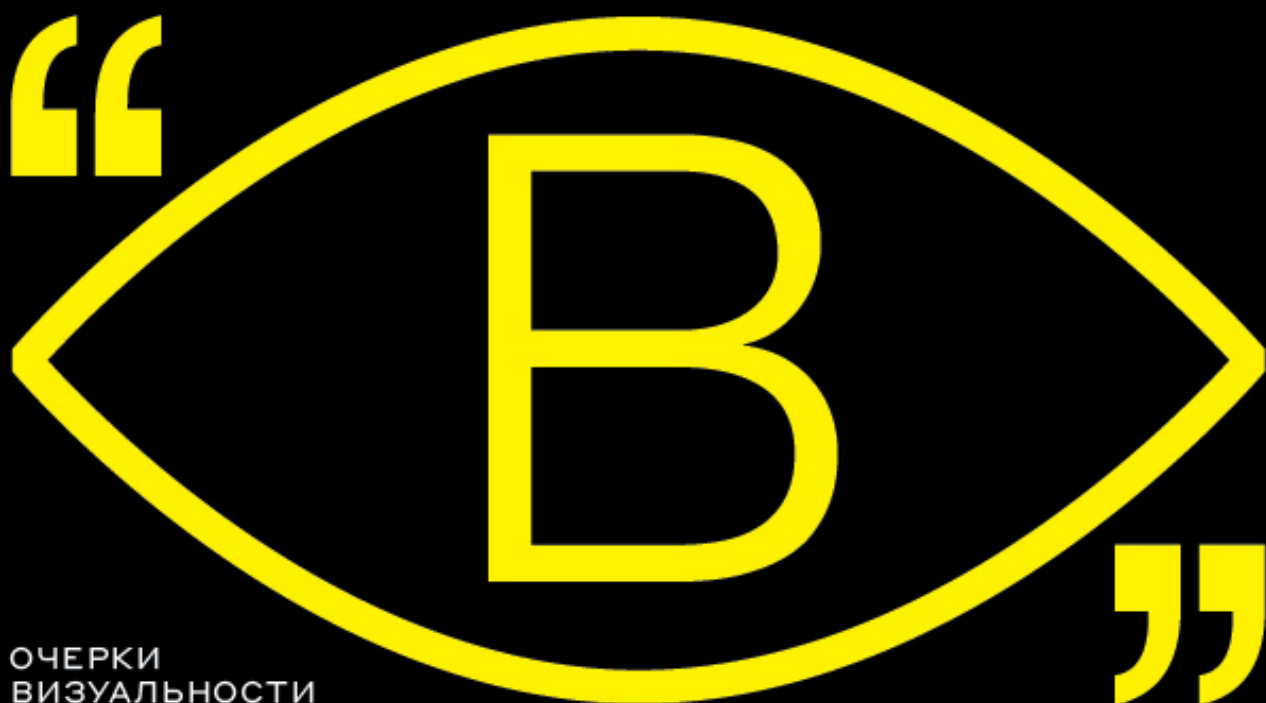


Ирина Вакар

Люди и измы

К истории авангарда



Философские заключения хороши,
пока искусство обзревается
с высоты птичьего полета;
в приложении к фактическому
материалу они дают сбой

Ирина Вакар

Люди и измы. К истории авангарда

«НЛО»

Вакар И.

Люди и измы. К истории авангарда / И. Вакар — «НЛО»,

В фокусе внимания Ирины Вакар – знаковые фигуры и важнейшие направления русского живописного авангарда. Существовал ли «русский сезаннизм»? Какую роль сыграл импрессионизм в начале и конце пути художников авангарда? Чем творчество Ларионова, Малевича, Татлина оказалось схожим с творчеством Пикассо? Почему беспредметность была неизбежным этапом русского искусства? Чем отличалось сознание и жизненные приоритеты модернистов и авангардистов, например, Бенуа и Малевича? И что делал авангард, когда все битвы были уже проиграны? На все эти вопросы отвечают «Люди и измы». Ирина Вакар – главный научный сотрудник Третьяковской галереи, специалист в области русской живописи первой трети XX века, куратор многих выставок. Большинство глав книги написаны на основе докладов, прочитанных автором на научных конференциях.

Содержание

От редактора	5
I. ИСТОКИ 1	6
О традиции импрессионизма в живописи русского авангарда 1	6
О датировке некоторых ранних картин Михаила Ларионова 22	13
«Возвратный импрессионизм»: Михаил Ларионов, Казимир Малевич 52	19
Читая первые главы книги В. Ф. Маркова «История русского футуризма».	26
II. ИСТОКИ 2	39
Проблема живописного пространства: от символизма к авангарду 144	39
Между самоопределением и самоотрицанием: театр и живопись в преддверии авангарда 164	47
III. ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ	55
Протеизм в русской живописи конца XIX – начала XX века 189	55
Конец ознакомительного фрагмента.	68

Ирина Вакар

Люди и измы. К истории авангарда

От редактора

Статьи Ирины Вакар создавались в период с 1991 по 2019 год по локальным поводам. Собирая из них книгу, мы руководствовались не датами написания, но логикой процесса, которому статьи посвящены, – процесса формирования и последующего существования русского авангарда. Процесс этот не был линейным, поэтому тематические блоки сборника следуют друг за другом скорее по принципу маятника, нежели по жесткой хронологии. Рассматривая историю авангардных движений, автор предусматривает смену оптики («дальнозоркой» – в теоретических статьях, прицельной – в персональных) и даже возвратно-поступательного порядка чтения; пунктир отделения собственно авангарда от модернизма прослеживается в смене ракурсов и исследовательских подходов – сама многоаспектность предмета делает возможным методическое разнообразие.

Начинается с предыстории. Многие художники прошли импрессионистский этап в начале пути, а у некоторых рецидивы импрессионизма случались и позже: данной проблематике посвящены четыре статьи, открывающие книгу. Для других же не менее важной была линия, ведущая от символизма – и в этой зоне исследуется проблема живописного пространства и параллели между живописью и символистским театром. После анализа этих точек естественно обозначить саму множественность вариантов нового или условно нового формотворчества – и здесь статья «Протеизм в русской живописи» дополняется, с одной стороны, «крупным планом» одного из героев этой статьи, Валентина Серова, а с другой – разбором живописания «картин с картин», теоретически предложенного и практически осуществленного Михаилом Ларионовым. Далее авангард как бы приближается – в разных своих источниках и составляющих: примитивизм, кубизм и экспрессионизм (кроме текста о выставке «Бубновый валет» в этот блок входят исследования русского сезаннизма), – и наступает эпоха беспредметности. Ее анализ открывается статьей «В поисках утраченного смысла», после чего происходит представление героев – главным образом Малевича, но не только. И, наконец, в последнем блоке сначала авангард рассматривается с поведенческой стороны («Беспочвенные и укорененные»), а затем на материале выставки «Некто 1917» и в разговоре о позднем творчестве Гончаровой происходит попытка обозначить его судьбу уже в послереволюционные годы.

I. ИСТОКИ 1

О традиции импрессионизма в живописи русского авангарда ¹

Как известно, исходным пунктом своей эволюции художники русского авангарда считали французский импрессионизм. Сегодня это может показаться странным. Стилистически эти явления не имеют между собой ничего общего; они значительно отдалены друг от друга во времени и пространстве, ведь импрессионизм возник еще до рождения большинства русских новаторов в стране, где многие из них не бывали. В западном искусстве Нового времени такое обращение к далекой, *чужой* традиции случалось нечасто – пожалуй, только в эпоху Ренессанса, когда открытия итальянцев распространились во многих странах Европы. В России, напротив, такой Kulturtransfer не был чем-то уникальным – достаточно вспомнить европеизацию русской культуры в XVIII веке. Но с импрессионизмом дело обстояло иначе, хотя бы потому, что он не насаждался сверху – напротив, долгое время воспринимался правящими кругами как сомнительное и нежелательное явление. Проводниками французских новаций стали сами художники: И. Репин, В. Поленов, ученик Поленова К. Коровин, В. Борисов-Мусатов; все они бывали в Париже и видели живопись импрессионистов. Благодаря им на русскую почву постепенно проникали отдельные элементы новой художественной системы: пленэр, бессюжетность, свободная манера письма, осветление колорита. В 1890-х годах они естественно вошли в стилистику московской живописной школы; к середине 1900-х в полотнах И. Грабаря, Н. Тархова, Н. Мещерина определились характерные черты русского импрессионизма.

Одна из них, как писал Д. В. Сарабьянов, – «сочетание нового видения с традиционным мотивом»², обычно передающим поэзию национального пейзажа. «Моне охотно писал Лондон ради туманов, Венецию – ради воздуха, окруженного водой, и готов бы был приехать в Россию ради снега. Ему нужны были вода, воздух, снег. Грабарь же – хотя он и учился импрессионизму в Мюнхене – стал собственно импрессионистом только в России – возле старой усадьбы, в русской деревне, возле русского леса»³. Значимость мотива была связана с традициями *идейного реализма* XIX века, от которых русская живопись еще не была готова отказаться. К тому времени, когда будущие авангардисты подошли к самостоятельному творчеству, традиция русифицированного импрессионизма уже полностью сложилась. Но здесь-то и оказалось, что версия и первоисточник совсем не одно и то же.

Первая встреча русских с образцами французского импрессионизма документирована: в 1896 году на Французской выставке в Петербурге и Москве⁴ было показано три произведения – Клода Моне и Огюста Ренуара. Если две работы Ренуара не обратили на себя особого внимания, то единственная картина Моне – «Стог сена на солнце» (1891, Кунстхаус, Цюрих) произвела громадное впечатление; спустя годы о нем вспоминали Василий Кандинский и Петр Кончаловский, именно после этого события избравшие профессию художника⁵. Текст Кандинского хорошо известен, но напомним главное. «До того я был знаком только с реалисти-

¹ Опул.: *Vakar I. Dissolution of the Object: Impressionist Traditions in the Russian Avant-Garde // Impressionism in Russia. Dawn of the Avant-Garde. PRESTEL Munich – London – New York. 2020. P. 74–85.*

² *Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. С. 178.*

³ Там же. С. 180.

⁴ См.: *Дорониченков И. А. «...почва... для вечного движения вперед». Как в России понимали и не понимали импрессионизм // Импрессионизм в авангарде: Каталог выставки. М., 2018. С. 17.*

⁵ Оба ошибочно датировали это событие 1891 годом.

ческой живописью, и то почти исключительно русской»⁶, – пишет художник, вспоминая, как юношей подолгу изучал фрагменты картин Репина, Поленова, Левитана. Заметим, речь идет о картинах с развернутым повествованием, но оно, очевидно, привлекало Кандинского гораздо меньше, чем отдельные удачно написанные *куски* живописи. Произведение Моне, напротив, сразу было воспринято им целостно – как *картина*, причем главное впечатление производила «сила палитры». А вот «предмет», который в реалистической живописи был носителем смысла, оказался дискредитированным («Смутно чувствовалось мне, что в этой картине нет предмета»)⁷.

Следует отметить, что «Сток сена на солнце» – образец позднего творчества Моне (специалисты считают его стиль выходящим за границы «классического» импрессионизма). Но, может быть, благодаря этому обстоятельству стало особенно ясно коренное различие русского варианта системы – и тех возможностей и путей, которые открывались на пути следования прообразу.

Давид Бурлюк и Казимир Малевич описали свои впечатления от другого позднего шедевра Моне – «Руанского собора» («Руанский собор в полдень. 1894. ГМИИ им. А. С. Пушкина). Их отзывы очень похожи – оба сравнивают его живопись с растениями: Бурлюк – с цветными мхами, растущими на холсте («...краска имела корни своих ниточек – они тянулись вверх от полотна...»)⁸; Малевич – с посадками, которые произвел художник, но почвой ему послужил не холст, а изображаемый предмет:

...тело собора было рассмотрено им как грядки <...>, на которых росла необходимая ему живопись, как поле и гряды, на которых растут трава и посева ржи. Мы говорим, как прекрасна рожь, как хороши травы лугов, но не говорим о земле. Так должны рассматривать [и] живописное, но не самовар, собор, тыкву, Джоконду⁹.

В поздних воспоминаниях Малевич возвращался к этой мысли:

Работая над импрессионизмом, я узнал, что в задачу импрессионизма никогда не входил предметный образ. Если он сохранил еще свое подобие, то только потому, что живописец еще не знал той формы, которая бы представляла живопись «как таковую», не вызывала бы ассоциации о природе и предметах, ничего не говорила бы о правде предметной, <...> но была бы совершенно новым творческим фактом, новой действительностью...¹⁰

Все эти высказывания, хоть и сделанные в разное время, свидетельствуют об одном: будущие авангардисты уже в молодые годы остро восприняли важную – а для них самую существенную – особенность французского импрессионизма, когда-то сформулированную критиком Жоржем Ривьером: «Разработка сюжета ради тонов, а не ради самого сюжета...»¹¹ Осознав это качество, русские художники уже в начале авангардного движения подняли его на щит и сделали своей программой. При этом наименование направления – *импрессионизм* – стало удачным боевым лозунгом, хотя содержание его было достаточно размытым: так, в первом

⁶ Кандинский В. В. Ступени. Текст художника // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М.: Гилея, 2001. Т. 1. С. 273.

⁷ Там же.

⁸ Бурлюк Н. Д. [Бурлюк Д. Д.] Фактура // Пощечина общественному вкусу. М., 1913. С. 105–106.

⁹ Малевич К. С. О новых системах в искусстве // Малевич К. С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929 / Общ. ред., вступ. статья, сост., подгот. текстов и коммент. А. С. Шатских. Раздел «Статьи в газете „Анархия“ (1918)»: публикация, сост., подгот. текстов и коммент. – А. Д. Сарабьянов. М.: Гилея, 1995. С. 176.

¹⁰ Малевич К. С. Главы из автобиографии художника // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма, документы, воспоминания, критика: В 2 т. / Авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: РА, 2004. Т. 1. С. 32 (Далее – Малевич о себе).

¹¹ Цит. по: Сарабьянов Д. В. Указ. соч. С. 169.

манифесте Бурлюка «Голос импрессиониста в защиту живописи», с которым он выступил в 1908 году в Киеве, говорилось вовсе не о специфике этого направления, а о новой живописи в целом. Здесь сказались и нечеткость терминологии (в то время слова *постимпрессионизм* еще не существовало), и ситуация борьбы за новое искусство, в которой стилевые различия между импрессионистами и Сёра, Ван Гогом, Гогеном или Сезанном не имели большого значения – все они воспринимались как «освободители» (выражение Кончаловского). Позднее Бурлюк, характеризуя свое поколение, писал, что в живописи оно «шло под флагом *воинствующего импрессионизма* (выделено мной. – И. В.), кубо-футуризма, примитивизма...»¹², подчеркивая не просто новаторский, но бунтарский характер начальной фазы живописного авангарда.

Если теперь мы обратимся к живописи Бурлюка, то не увидим ничего ошеломляющего. Его первые опыты в новом направлении, относящиеся к 1906 году, выглядят скромными, почти ученическими. Насколько он в это время был знаком с французским импрессионизмом, доподлинно неизвестно: Бурлюк жил в провинции, еще не видел в Москве собрание С. И. Щукина, уже приобретшего первоклассные картины Моне и его друзей. Правда, в 1903–1904 годах Бурлюк недолго учился в Мюнхене и Париже, но, по собственному признанию, больше всего его увлекла живопись Курбе. В «Пейзаже с цветочной клумбой» (1906, ГРМ) французского влияния незаметно; это выполненная непосредственно на пленэре, но тщательно законченная работа, в которой художник добросовестно и правдиво передает все, что видит в природе: солнечный свет, легкие голубоватые тени, мельчайшие формы растений и резной узор веранды. Вероятно, именно такие работы сам Бурлюк характеризовал как «реалистический импрессионизм»¹³. Осенью того же года он пишет «Портрет матери» (1906, ГТГ), где, помимо точного изображения натуры, его интересует и стилистический прием – техника отдельного цветового мазка. Правда, манера письма не везде одинакова – лицо написано с почти академической иллюзорностью, скатерть и предметы на столе более широкими ритмичными мазками. На протяжении следующих двух-трех лет Бурлюк упорно работает над фактурой, применяя разные приемы: то длинный диагональный мазок, напоминающий Ван Гога, то короткий и плотный, то цветную пуантель. Так же экспериментально он обращается и с цветом: сильно разбеливает цветовую гамму, как художники из символистской группы «Голубая роза», вводит ваноговский цветной контур и т. п.

Сами по себе эти приемы в то время уже не были в новинку (пуантелью, например, с успехом пользовался Грабарь). Непривычной была вариативность стиля, которую критики объясняли попыткой угнаться за *dernier crie* художественной моды; именно это качество явилось одним из признаков складывавшегося авангардистского мышления. Другая черта, ставшая заметной в работах Бурлюка, – их внешняя бесстрастность, отсутствие эффекта «эмоционального заражения». В картинах Грабаря или Мещерина лиризм, поэтическое восприятие мотива, элегическое настроение легко передавались зрителю, готовому ради этого мириться с непривычной формой. Но Бурлюка уже с первых выставочных выступлений обвинили в «механистичности» и «фабричном производстве» – иными словами, в бездушии и бессодержательности. В дальнейшем упреки в рассудочности, теоретичности и прочих грехах будут сопровождать авангардистов на всем протяжении их пути.

Другая фигура, особенно важная для нашей темы, – Михаил Ларионов. Молодые годы Ларионова прошли под знаком импрессионизма. Уже в 1902–1903 годах он был знаком с собранием Щукина, в некоторых работах напрямую цитировал картины Клода Моне, по его примеру изображал один и тот же мотив (угол сарая, розовый куст) в разные часы суток, делая, как писал его биограф Илья Зданевич, до 40 этюдов с одного ракурса (что маловероятно). Одновременно Ларионов испытал влияние русских импрессионистов – своего учителя Коро-

¹² Бурлюк Д. Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. М., 1994. С. 62.

¹³ Там же. С. 121.

вина и Борисова-Мусатова. Его работы имели успех. В 1906 году он участвовал в организованной Дягилевым Выставке русского искусства в Париже и был избран пожизненным членом Осеннего салона; в 1907-м его картину приобрела Третьяковская галерея – такое признание молодого художника в то время было редкостью.

«Весенний пейзаж» (1906–1907, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань), приобретенный галереей, ближе других его работ подходит к этапам импрессионизма. В нем царит пространство, наполненное воздухом и светом, но есть и внимание к деталям, как и у классиков импрессионизма. Живопись вызывает ассоциации с реальным состоянием природы, одному из критиков «Весенний пейзаж» показался «пропитанным каким-то дрожащим светом», другой похвалил его как «этюд, написанный без всяких претензий, с натуры»¹⁴. Многие ожидали, что Ларионов остановится на столь удачно найденной манере, но этого не случилось. Как и Бурлюк, он вступает на путь разнообразных стилевых экспериментов. Но если Бурлюка прежде всего интересовала фактура, то внимание Ларионова в большей мере сосредоточено на решении пространства.

В картинах исчезает горизонт – он то поднят выше верхнего края холста, то так же сильно опущен, то заслонен объектом первого плана, что создает ощущение плоскостности («Розовый куст после дождя». 1906, ГРМ; в ГРМ датируется 1904). Ослабляется значения мотива – внимание перенесено с предметов на живописную кладку, на «гобеленный» ритм мазков. Фрагментация подчас затрудняет восприятие: в квадратном холсте с диагональными полосами («Сад». Середина 1900-х, ГРМ) не сразу угадывается кусок земли с рядами посадок в синеватой утренней тени. Композиционные изыски говорят о том, что концепция импрессионизма уже не вполне удовлетворяет Ларионова; непосредственность, свежесть, правдивая передача впечатления представляются ему пройденным этапом. Не отказываясь от работы с натуры, он усложняет (или, напротив, упрощает) взгляд на мотив, изобретает новые способы его подачи. Любопытно, например, как в серии «Рыбы» Ларионов совмещает импрессионистическую вибрацию цвета с уплощенной композицией в духе японской гравюры. Иногда он будто вовлекает зрителя в игру, как в картине «Дождь» (1907–1908, Центр Помпиду; в Центре Помпиду датируется около 1904–1905), заставляя его одновременно видеть стекло со стекающими струями и сад за окном (что Ортега-и-Гассет в «Дегуманизации искусства» считал принципиально невозможным). Здесь вспоминается Пьер Боннар. На каком-то этапе отказавшись от декоративности в духе ар-нуво и «японизма», он склонялся к тому, чтобы продолжать линию импрессионизма:

... когда мои друзья и я решили следовать за импрессионистами, пытаюсь развивать их достижения, мы стремились преодолеть их натуралистические представления о цвете. Искусство – не натура. Мы строже относились к композиции. Из цвета как средства экспрессии тоже следовало извлекать больше. Но темп развития очень ускорился, общество приготовилось встретить кубизм... прежде, чем мы достигли намеченной цели¹⁵.

Ларионов обладал другим темпераментом – ускоренный темп развития искусства он ощущал как биение собственного сердца. В 1908 году, сблизившись с Бурлюком, он некоторое время увлекается пуантилизмом. Но этот год становится и временем прощания с импрессионизмом – Ларионов поворачивает к фовизму и примитивизму.

Ларионов и Бурлюк, несомненно, главные импрессионисты среди мастеров авангарда. Его принципы органически соответствовали их привязанности к природе и характеру видения. Ларионов достиг здесь самых бесспорных результатов, Бурлюк не расставался с найденными приемами на протяжении многих лет. Что касается других авангардистов, то почти все они

¹⁴ Цит. по: Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. I. Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 68.

¹⁵ Цит. по: Костеневич А. Г. Пьер Боннар и художники группы Наби. СПб.: Бурнемут: Аврора; Паркстоун, 1996. С. 46.

прошли стадию импрессионизма чрезвычайно быстро. Так, для Наталии Гончаровой период его освоения ограничивается 1907–1908 годами. По примеру Ларионова она выбирает мотивы сада («Рябина. Панино». 1907–1908, ГТГ), но ее меньше интересует проблема пространства, чем цвет и фактура. С традицией импрессионизма ее живопись сближает работа небольшим красочным мазком, но он не дает впечатления вибрации света и воздуха, а скорее напоминает мозаику, выложенную из плотного, твердого материала. В картине «Угол сада» (1907–1908, ГРМ; в ГРМ датируется 1906) формы обведены четким контуром, что свидетельствует о выходе из системы импрессионизма в сторону декоративного стиля, который Гончарова будет развивать в дальнейшем.

Хотя в теоретическом наследии Казимира Малевича импрессионизм занимает значительное место, его ранние опыты в этом направлении трудно признать большой удачей. В 1906 году он пишет «Портрет родственницы» (СМА) в бледном холодном тоне, который мы видели у Бурлюка, и с почти таким же ученически робким отношением к натуре. О желании приобщиться к импрессионизму говорят и пейзажи того же года, хотя импрессионистский стиль художник явно понимает как отсутствие линейного начала и густоту краски; ни света, ни воздушного пространства в его картинах нет. Некоторое время Малевич продолжает опыты с нагруженной фактурой, пробует свои силы в пуантилизме. Но вскоре его ориентация меняется: в 1907 году он переходит на позиции символизма и модерна.

Ларионов, Гончарова, Малевич работали в Москве. Другим центром раннего авангарда становится Петербург, где в 1908 году не без влияния вездесущего Бурлюка складывается группа художников, назвавших себя импрессионистами, под предводительством художника и теоретика Николая Кульбина. Кульбин организовал несколько выставок под этим заглавием и выпустил альманах «Студия импрессионистов», причем, как и Бурлюк, использовал этот термин для декларации общих принципов нового искусства. В собственной живописи он так же не ортодоксально применял разнообразные формальные приемы, все дальше уходя от импрессионизма в сторону декоративной условности. Эти стилистические вариации Кульбин продолжал и в 1910-х годах, пытаясь совместить их с увлечением итальянским футуризмом, за что радикально мыслящие авангардисты упрекали его в непоследовательности и эклектизме.

Особое место в петербургском авангарде занимали будущие создатели так называемой «органической школы» Михаил Матюшин и Елена Гуро. Если импрессионизм Гуро больше проявился в поэзии и прозе, то живопись Матюшина конца 1900-х – начала 1910-х годов демонстрирует особый тип воздушного одухотворенного пейзажа, в котором предметы почти растворяются в световой среде, что предвещает его «учение» 1920-х годов о новом восприятии пространства.

Нельзя не упомянуть и некоторых авангардистов, начинавших свой творческий путь в провинции. Уроженец Пензы Аристарх Лентулов, в будущем один из лидеров общества «Бубновый валет», в 1907–1908 годах пытался, как и другие, модернизировать импрессионизм, отказавшись от его натуралистических тенденций. В «Портрете Н. А. Соловьева» (1907, Пензенская областная картинная галерея им. К. А. Савицкого) натуральный образ преобразуется с помощью ярких цветных теней, что выглядит слегка нарочитым, искусственным приемом. Но уже в картине следующего года «В Крыму» (1908, ГТГ) побеждает декоративность, а какие-либо признаки импрессионизма исчезают. Несколько видных художников авангарда вышло из Одесского училища: это Натан Альтман («Дама на веранде». 1906, ГТГ), Владимир Баранов-Россине, Владимир Бурлюк. Тесно общаясь, они выработали своеобразную манеру письма, где исходным был принцип пуантилизма, переработанный в чисто декоративный стиль.

Так в общих чертах можно обрисовать импрессионистский этап русского авангарда, продолжавшийся у большинства перечисленных художников приблизительно в 1906–1909 годах. По мере своего развития их живопись теряла связь с первоисточником, импрессионизм все чаще понимался авторами не как способ воспроизводить живое, непосредственное впечатле-

ние от природы, а как возможность экспериментировать с формой. Специфику импрессионизма стали видеть в дробности цветового пятна, вибрации цвета; такой технике противопоставляли «синтетический стиль», идущий от Гогена и Матисса. Около 1910 года этот стиль победил, вскоре сменившись более радикальными концепциями. Казалось, импрессионизм остался в далеком прошлом. Но здесь мы сталкиваемся с неожиданным поворотом сюжета.

В конце 1910-х годов русский авангард подошел к новому этапу своей истории. Выйдя за границы живописи как таковой, разработав разнообразные версии беспредметности, художники обратились к теоретическому осмыслению сделанного. Ведущая роль здесь принадлежит Малевичу, который еще в 1915 году начал выстраивать теорию эволюции нового искусства, сначала «от кубизма к супрематизму», затем постепенно двигаясь вглубь, к истокам, включая в число предшественников футуризм, сезаннизм и, наконец, импрессионизм; его Малевич вводит в круг «новых систем» искусства только в 1923 году. Одновременно он включает импрессионизм в свою педагогическую программу, с него должно было начинаться теоретическое изучение и практическое освоение учащимися пяти систем нового искусства. В каждой из них выделялась главная формальная категория (в терминологии Малевича – «прибавочный элемент»); в импрессионизме, который Малевич делил на две стадии (импрессионизм Моне и Ренуара и неоимпрессионизм, или пуантилизм Сёра и Синьяка), таким элементом он называл свет («культуру света»). Сохранились образцы так называемого *учебного импрессионизма* Константина Рождественского и Анны Лепорской, но им занимались и другие ученики Малевича. В конце 1920-х – начале 1930-х годов импрессионизм оттеснил другие системы и в программе обучения, и в сфере теоретических интересов Малевича – размышления о нем приобрели для художника особую актуальность.

Сегодня можно утверждать, что педагогическая концепция Малевича – уникальное явление в истории художественного образования. Ее реализация могла бы полностью изменить облик русского искусства XX века, во второй раз направив отечественную культуру на путь мирового развития; к сожалению, этого не случилось. Малевичу приходилось слышать упреки в том, что он создает новую академию. И это отчасти верно. Он так же подводил итоги и закреплял достижения нового искусства, как Болонская академия и другие академии художеств – итоги Ренессанса. К XX веку академическая традиция омертвела, выродилась в сумму приемов, набор незыблемых правил – этой ошибки Малевич хотел избежать. Он не просто обучал техническим приемам, но стремился вызвать в учениках *ощущения*, лежавшие в основе каждой из пяти систем. Ни одна из систем не канонизировалась – они проходились «как предметы в университете», чтобы стать культурной основой для самостоятельного творчества. «Я сам в молодости изучал все течения, которые были, но не стал ни импрессионистом, ни кубистом, а сделал вывод и развил свое»¹⁶, – говорил Малевич ученикам. Утверждая, что «эпоха импрессионистической культуры исчерпана»¹⁷, он не исключал возможности возвращения к ней на новом витке развития искусства: «В течении, которое отошло уже в область преданий, мы можем открыть <...> элементы очень живые, современные, полные содержания. Греция давно отжила, а французы и Кирико сделали ее современной»¹⁸. Слова Малевича подтверждает удивительный факт: и он сам, и другие художники русского авангарда как раз в конце 1920-х – начале 1930-х годов вернулись в своей живописи к наследию импрессионизма. Не только те, кто жил в Советской России, но и парижанин Ларионов обратились к традиции, с которой соприкоснулись на заре своей творческой жизни. Однако «возвратный импрессионизм» – это отдельная тема, исследование которой еще впереди.

¹⁶ Цит. по: Карасик И. Н. Проблема импрессионизма в теоретической и педагогической деятельности Казимира Малевича // Импрессионизм в авангарде: Сборник материалов международной конференции, прошедшей в рамках выставки «Импрессионизм в авангарде» (Москва, 7–8 июня 2018 года). М.: Музей русского импрессионизма, 2018. С. 122.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

«Импрессионизм, который внес свой щедрый вклад в освобождение искусства от деспотизма неправильно понятой традиции, может теперь сам занять место среди великих традиций»¹⁹, – писал в 1946 году Джон Ревалд. Но эта традиция оказалась непохожей на прежние. Те, кто шел на смену импрессионизму, не могли игнорировать его открытия, но не хотели следовать его принципам – он научил их свободе. Так же поступили и художники русского авангарда. Французы показали пример борьбы искусства с обществом, его предрассудками и вкусами.

Необходимо было <...> броситься в бой, сражаться против всех школ, <...> нападать не только на официальное искусство, но даже на импрессионистов, неоимпрессионистов, на старую и новую публику... брать штурмом самые крайние абстракции, делать все, что запрещалось <...>. Побороть всякую неуверенность, как бы над вами ни насмехались²⁰.

Под этими словами Гогена русские авангардисты могли бы подписаться. Но был еще один, главный урок, который они извлекли из импрессионизма. Он заключался в освобождении от предметного начала в искусстве, отождествления образа и смысла, которое тяготело над русским сознанием. Импрессионизм научил «живописи как таковой», богатству ощущений, внепредметному (беспредметному) восприятию художественных форм; «...искусство Моне и его соратников <...> открыло путь новым исканиям в области техники, цвета и абстракции»²¹, и движение по этому пути привело русский авангард к его самым большим достижениям.

¹⁹ Ревалд Д. История импрессионизма. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 381.

²⁰ Цит. по: Ревалд Д. Указ. соч. С. 381.

²¹ Там же.

О датировке некоторых ранних картин Михаила Ларионова²²

Живопись Михаила Ларионова 1900-х годов, условно называемого периода импрессионизма, давно признана выдающимся явлением русской художественной школы. Однако датировка конкретных произведений далеко не удовлетворительна. Вот один пример.

В экспозиции Третьяковской галереи находится картина «Купальщицы». На этикетке стоит дата «1904», английский исследователь Э. Партон в монографии о Ларионове²³ датирует ее «1907–1908», Г. Г. Поспелов в последней книге²⁴ – «1905–1906». Откуда эти даты? У нас – из авторского списка в брошюре Эганбюри, Партон датирует картину по первому выставочному показу (весна 1908), Поспелов опирается на стилистический анализ, «встраивая» эту работу в эволюцию творчества Ларионова, какой она представляется ученому.

Небольшая историческая справка.

Источников сведений, по существу, только два: авторский список работ Ларионова, опубликованный в брошюре Эли Эганбюри (Ильи Зданевича) «Наталья Гончарова. Михаил Ларионов» (М., 1913) и каталоги выставок 1900-х годов. Оба источника ненадежны. Во-первых, в силу неполноты: Ларионов выставлял далеко не все, что создавал; список Эганбюри также отличается чрезвычайной краткостью, например в сравнении со списком работ Гончаровой, помещенным в той же брошюре. Во-вторых, из-за малой информативности названий картин, особенно серийных («Сад», «Розовый куст», «Весенний пейзаж», «Этюд» и т. п.).

Не будем забывать и о тенденциозности списка Эганбюри: в это время Ларионов взял на вооружение установку на «омоложение» дат: впервые этот метод использовал Давид Бурлюк, начинавший историю русского литературного футуризма с 1908 года – на год раньше появления первого манифеста итальянских футуристов. Неудивительно, что у Эганбюри, к примеру, кубистический период в творчестве Гончаровой начинается в 1906-м, то есть за год до «Авиньонских девиц» Пикассо.

На протяжении XX века эти авторские даты пересматривались дважды. Впервые такая работа была проделана Г. Г. Поспеловым в 1980-х годах, но тогда изменения коснулись в основном самых принципиальных новаторских периодов в творчестве Ларионова – неопрimitивизма (в частности, солдатской серии) и лучизма, начало которых передвинулось соответственно с 1908 на 1910-й и с 1909 на 1912-й.

В 1993 году вышла в свет книга Э. Партона «Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde», в которой масштабному пересмотру подверглось уже все раннее творчество художника. Хочу оговориться: несмотря на негативное отношение к недавней книге этого автора²⁵, я считаю его работу о Ларионове серьезным исследованием и во многом согласна с его доводами. Партон исходит из того, что датировки Эганбюри и выставочная история постоянно расходятся, как будто Ларионов (как и Гончарова) постоянно давали на выставки работы двух-трехлетней давности, что кажется маловероятным для молодых, ищущих и активно развивающихся художников.

Очевидно, что для тотального пересмотра авторских дат этого аргумента недостаточно. Г. Г. Поспелов в статье 2003 года, подвергнув позицию английского профессора резонной кри-

²² Опубл.: Третьяковские чтения 2012: Материалы отчетной научной конференции. М., 2013. С. 177–186; вариант: Михаил Ларионов и его друзья: творческие параллели // Антикварный мир. Вестник антикварного рынка № 5. М., октябрь 2012 [2013]. С. 116–121.

²³ Parton A. Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde. London: Thames and Hudson, 1993.

²⁴ Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. Михаил Ларионов. М.: Галарт; RA, 2005.

²⁵ Parton A. Goncharova. The Art and Design of Natalia Goncharova. Antique Collectors' Club, 2010.

тике, в то же время признает: «Сегодняшние даты – всегда „вокруг“ определенного года!»²⁶ Действительно, нынешние датировки скорее конвенциональны, чем точны, опираются на стилистический анализ, а не на документальные свидетельства, поскольку таких свидетельств попросту нет.

Но насколько последовательной и логичной была стилевая эволюция Ларионова? Или художник, как пишет В. С. Турчин, шел «в своем развитии по какой-то замысловатой траектории»²⁷, которую еще предстоит вычислить? Приведу отзывы критиков на 4-ю выставку СРХ (начало 1907 года):

М. Ф. Ларионов – художник, в котором чувствуется крупнейший талант, но талант совершенно еще не определившийся. Наряду с отличным «Весенним пейзажем» <...> он показал навеянных японцами рыб, каких-то странных, хотя и интересных павлинов, и двух совершенно уже безобразных купальщиц. Как будто три разных художника писали эти вещи: один – тонко и с чувством воспринимающий природу, другой – странный фантаст и третий – грубый, безвкусный (Н. Кочетов)²⁸.

Чего искал Ларионов в своих уродливых купальщицах? Чего искал он в этой уродливой форме <...>? А между тем, тут же рядом очень хороший реальный этюд того же Ларионова, купленный Третьяковской галереей, этюд, написанный без всяких претензий, с натуры (С. Глаголь)²⁹.

Такое впечатление можно объяснить двумя причинами. Или Ларионов показал на выставке работы разных периодов – и тогда участие картины в выставке не может быть основанием для ее датировки. Или он одновременно работал в разных стилевых системах, и тогда формально-стилистический анализ не дает объективных данных.

В этой ситуации поиск каких-либо опорных точек приобретает особую важность. Об этом два предлагаемых сюжета.

Анималистические жанры

В Третьяковской галерее хранится группа анималистических полотен, традиционно датируемых 1906 годом: «Волы на отдыхе», «Верблюды», «Борзые», «Гуси», «Утки»; к ним примыкает «Свинья» из Центра Помпиду. Они явно написаны в один период и близки по стилистике: это довольно крупные натурные этюды, однотипные по композиции, выдержанные в духе неоимпрессионизма, с одной особенностью – фигуры обведены цветным, в основном красным контуром.

Хотя на обороте «Волов» стоит позднейшая авторская дата «1902», она уже давно никого не вводит в заблуждение. Современная датировка «1906» кажется убедительной. Она совпадает со списком Эганбюри, где значатся «Этюды птиц 16 №№» и «Этюды домашних животных 18 №№» 1906 года³⁰. Ближайшей стилистической аналогией является серия «Рыбы», тоже с красной обводкой, которая появилась на выставках в конце 1906 года и, вероятно, продолжала создаваться в следующем, 1907 году.

²⁶ Поспелов Г. Г. Ларионов на выставках «Золотого руна» (к вопросу о датировках работ середины 1900-х годов) // Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. М.: Наука, 2003. С. 149.

²⁷ Турчин В. С. Послесловие // Ковалев А. Е. Михаил Ларионов в России 1881–1915 гг. М.: Элизиум, 2005. С. 311.

²⁸ Цит. по: Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 // Исторический обзор: В 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Т. 1, кн. 1. С. 67–68.

²⁹ Там же. С. 68.

³⁰ Эганбюри Э. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М., 1913. С. XVIII.

На ранних выставках картины из собрания ГТГ не участвовали, только «Свинья» экспонировалась в 1908 году на киевской выставке «Звено». Позже датировки колебались в диапазоне от «1902» до «1906»³¹.

Посмотрим еще раз на эти работы. Яркий свет, словно льющийся с холстов, заставляет думать, что они написаны на юге, а именно в Тирасполе, где Ларионов обычно проводил лето. (Об этом пишет Пospelов в своей книге.) Но возможна и другая версия.

В одном из архивов хранится фотография картины Д. Бурлюка «Борзые» (сама она, по всей вероятности, не сохранилась)³².

Было бы опрометчиво утверждать, что художники писали один объект, сидя рядом, как это иногда делали французские импрессионисты и фовисты; нельзя даже сказать, что это одна и та же собака – некоторые детали не совпадают. Но обстановка в целом очень похожа. Это огороженное пространство, где находятся несколько собак, нечто вроде псарни, окруженной зеленью. (Правда, у Бурлюка видно больше подробностей: часть сарая, кормушки, отчетливо выписан заборчик слева, чего у Ларионова нет.) Тот же яркий свет заливает картину. Хотя живописная манера Бурлюка суше и графичнее, все же складывается впечатление, что работы принадлежат единомышленникам. Оба художника пишут небольшим, неплотным, разреженным мазком, оставляя участки незаписанного грунта, хотя у Ларионова мазок свободнее, у Бурлюка методичнее (параллельные штрихи в манере Ван Гога).

Если работы создавались в одно время, то где и когда?

Знакомство Ларионова и Давида Бурлюка точно документировано. Бурлюк впервые приехал в Москву поздней осенью 1907 года и сразу сблизился с Ларионовым. Уже в декабре 1907-го они организуют (на средства Бурлюка) выставку «Стефанос» (закрылась в январе 1908). Затем происходит не совсем понятное охлаждение со стороны Ларионова, которое А. В. Крусанов объясняет (вряд ли справедливо) потерей его интереса к Бурлюку в силу его финансовой несостоятельности³³. В марте 1908 года Бурлюк в письме к Ларионову просит его забыть все недоразумения, выражает дружеские чувства и приглашает на лето в Чернянку³⁴.

Воспользовался ли Ларионов этим предложением, мы не знаем. Но, видимо, ссора еще не была бесповоротной, поскольку летом 1910 года Ларионов все же гостил у Бурлюков. И это был не первый его приезд. Об этом свидетельствует, в частности, одна фраза из полемического письма Бурлюка Александру Бенуа от 3 марта 1910 года. В ответ на обвинение Ларионова и других новаторов в лени и нежелании работать так же много, как Уистлер, Бурлюк заявляет: «Что он, Ларионов, работает больше всякого Вистлера, я утверждаю, т. к. имел удовольствие работать с ним однажды летом <...>»³⁵. Речь может идти, следовательно, о лете 1908 или 1909 года.

К сожалению, работа Бурлюка также не датирована. Но косвенные данные позволяют уверенно определить время ее создания. Заглянем в каталоги и рецензии на выставки.

Как уже говорилось, «Свинья» Ларионова впервые появилась на выставке «Звено» в Киеве в ноябре 1908 года. Выставка была организована Д. Бурлюком, на ней экспонировались картины и Давида, и его брата Владимира: летом братья всегда работали вместе. Давид показал на выставке в основном пейзажи, Владимир – целую группу анималистических работ:

³¹ На персональных выставках Ларионова, состоявшихся уже после его смерти, картины датировались следующим образом: в Лионе в 1967 «Гуси» – 1903, «Волы» – 1902–1904; в Париже в 1969 «Гуси» уже получили дату 1906, в 1973 в Сент-Этьене «Свинья» экспонировалась без даты. Датировки последних лет: на выставке Ларионова и Гончаровой в Центре Помпиду в 1995 «Свинья» – 1906; на выставке «Михаил Ларионов – Наталья Гончарова. Шедевры из парижского наследия» в ГТГ в 1999–2000 вся группа датирована 1906; в книге Пospelова и Илюхиной «Утки» – 1905–1906, «Волы», «Гуси», «Свинья» – 1906. В книге Партона вся эта группа картин отсутствует.

³² Благодарю Т. В. Гармаш за возможность использовать изображение с этой работы.

³³ Крусанов А. В. Указ. соч. С. 92.

³⁴ Там же.

³⁵ Цит. по: Крусанов А. В. Указ. соч. С. 211.

«Индейка» [так в каталоге] (№ 11³⁶), «Борзая» (№ 17), «Верблюд» (№ 18), «Лошадь верховая» (№ 19), «Вол в степи» (№ 20), «Вол и дом» (№ 21), «Свинья» (№ 22).

Из этого перечисления следует, что В. Бурлюк и Ларионов работали над одними и теми же мотивами³⁷. Есть и прямое свидетельство критика: «Неподалеку в соседней комнате опять „Свинья“, та же самая свинья, как поясняет один из организаторов, но написанная другим приемом и другим художником»³⁸. У Владимира была и своя «Борзая», но она тоже не походила на картины Давида и Ларионова; в описании рецензента его работы выглядели так: «огромные разграфленные причудливыми клетками холсты – примитивы Бурлюка-младшего „Свинья“, „Вол“, „Павлин“, „Борзая“, „Индейка“»³⁹.

Ни одна из упомянутых картин В. Бурлюка на сегодняшний день не известна, но некоторое представление о них может дать карикатура на экспонаты выставки, появившаяся в тогдашней прессе. Помимо «Свиньи» и других работ В. Бурлюка на ней изображены «Портрет» и «Арбузы» Д. Бурлюка и «Рыбы» Ларионова.

В воспоминаниях Д. Бурлюка его собственные произведения с аналогичными мотивами отнесены к 1909 году: «1909 год отмечен в моем творчестве громадным количеством этюдов, сделанных на скотном дворе, в вагонах, свинарниках и конюшнях. Без устали я писал волов, верблюдов и лошадей⁴⁰. Холсты мои этого времени: белые плоскости, покрытые прекрасным цинковым или меловым казеиновым грунтом, на котором набросаны иногда только контуры». Возможно, здесь сказывается ошибка памяти – в его воспоминаниях такие неточности не редки. Немного дальше он пишет: «Уже в 1908–9 году меня надо считать неоимпрессионистом»⁴¹. Сохранилась только одна из упоминаемых картин Д. Бурлюка – «Волы» (1908, Самарский художественный музей). По приемам письма она сходна с картиной Ларионова «Волы на отдыхе», особенно – с изображением вола на втором плане, профиль которого слегка намечен синеватым контуром.

Какой вывод можно сделать из сказанного? Во-первых, группу анималистических жанров Ларионова можно с уверенностью датировать 1908 годом. Во-вторых, приходится скорректировать представление о том, что весной 1908 года на Ларионова, как и на других молодых русских новаторов, заметное влияние оказала выставка Салона «Золотого руна», резко «сдвинув» их палитру в сторону фовизма. Очевидно, это влияние было подспудным, и Ларионов еще некоторое время продолжал разрабатывать свои находки 1906–1907 годов. Наконец, у специалистов может возникнуть недоумение: как мог Давид Бурлюк, художник иного масштаба, быть настолько созвучным исканиям Михаила Ларионова? Думаю, очень даже мог. Не забудем, что к времени их знакомства Бурлюк уже поучился в Мюнхене и Париже, где Ларионов только успел глотнуть воздуха нового искусства. В 1908 году Бурлюк был ему интересен и нужен, позднее же оказалось, что это только временный попутчик.

³⁶ Напомню, что у Ларионова в этот период тоже появляются картины «Индюк» и «Индюшка».

³⁷ Исследователь творчества Ларионова А. Е. Ковалев, пользовавшийся многими источниками, включая изустные, в своей книге мимоходом сообщает, что «в мае–июне 1910 года <...> художник уехал на юг к Владимиру Бурлюку, с которым одно время был дружен» (Ковалев А. Е. Указ. соч. С. 162). Сообщение вызывает доверие: Ларионов как истинный авангардист быстро реагировал на все новое и талантливое в искусстве, а Владимир Бурлюк именно тогда обратил на себя всеобщее внимание как крайним радикализмом, так и яркой самобытностью дарования. Возможно, именно поэтому Ларионов дважды подолгу гостил в Чернянке.

³⁸ Крусанов А. В. Указ. соч. С. 115.

³⁹ Там же.

⁴⁰ В каталоге выставки «Звено» значится только одна картина такого рода – «Лошади» (№ 56).

⁴¹ Бурлюк Д. Д. «Фрагменты из воспоминаний футуриста». Письма. Стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 123.

Натурщица в мастерской

Картина «Натурщица в мастерской» опубликована в каталоге выставки «Ларионов – Гончарова. Шедевры из парижского наследия» (1999) с датой «2-я половина 1900-х»⁴². Составитель каталога А. Г. Луканова, а также Г. Г. Поспелов в книге (совместной с Е. А. Илюхиной) «Михаил Ларионов» (2005) высказывают предположение, что картина создавалась в два приема, поскольку натурщица написана в «реальном» ключе, в то время как обстановка мастерской (вероятно, В. А. Серова и К. А. Коровина в МУЖВЗ) с гротескно упрощенными фигурами второго плана – в иной манере.

Предположение о мастерской Серова подтверждается двумя этюдами, изображающими ту же модель, но в другой позе – Ильи Машкова («Натурщица у тумбы», 1908, частное собрание, Москва) и Александра Куприна («Натурщица», 1908, частное собрание).

Облик натурщицы (к сожалению, ее имя неизвестно) настолько характерен, что ее трудно не узнать: на всех трех полотнах мы видим широкое горбоносое лицо с пятнами румянца, темные волосы, уложенные в высокую прическу, фигуру с короткой талией и покатыми плечами. У Ларионова и Машкова выразительно передан и ее тяжелый, недовольный или усталый взгляд.

Время создания картин Машкова и Куприна известно (на «Натурщице у тумбы» стоит авторская дата) и подробно описано в их воспоминаниях. Машков летом 1908 года совершил путешествие за границу, открывшее ему новые горизонты и вернувшее веру в себя: «В сентябре я вновь начал усиленно работать с полным сознанием и ясностью для меня целей искусства»⁴³. Но писал он уже по-новому: «Характер моего письма вызвал бурное негодование у всей профессуры <...>»⁴⁴, и только благодаря заступничеству Коровина он продержался в училище до весны 1909 года.

Куприн в 1907 году был переведен в натурный класс (где учащиеся впервые начинали работать с обнаженной натуры), но, заболев туберкулезом, вынужден был оставить занятия и почти год жить в Крыму. Весной 1908-го он был восстановлен в училище и сразу же переведен в мастерскую Серова—Коровина. Учиться у Серова было давней мечтой Куприна, но уже с 1 февраля 1909 года⁴⁵ Серов был официально уволен с должности, так что Куприн мог заниматься под его руководством только с сентября до конца 1908 года. Среди учащихся, подписавших горячее письмо к Серову с просьбой не оставлять преподавание, есть и его имя⁴⁶.

Описывая события этого года, Куприн особо отмечает знакомство и сближение с Ларионовым, оказавшим на него большое влияние. К ним присоединился и Роберт Фальк, также работавший в это время в мастерской Серова—Коровина. В его обстоятельном «Дневнике художника» зарисована та же постановка натурщицы у тумбы, что и у Машкова, и датирована тем же 1908 годом (сама картина не сохранилась)⁴⁷.

А когда Ларионов начал работать в мастерской Серова? Впечатление, что он проработал в ней несколько лет, успев порядком насолить учителю, на поверку оказалось ложным. Согласно Отчету МУЖВЗ, только в 1908 году Ларионов окончил натурный класс и был пере-

⁴² Михаил Ларионов – Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись. М., 1999. С. 46.

⁴³ Цит. по: Илья Машков / Авт.-сост. и автор статьи И. С. Болотина. М.: Сов. художник, 1976. С. 18.

⁴⁴ Там же. С. 20.

⁴⁵ Валентин Серов в переписке, документах и интервью: Сб.: В 2 т. / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Т. II. С. 165.

⁴⁶ Там же. С. 162.

⁴⁷ См.: Сарабьянов Д. В., Диденко Ю. В. Живопись Роберта Фалька: Полный каталог произведений. М.: Галерея «Элизиум», 2006. С. 231.

веден в портретно-жанровый класс⁴⁸. В сентябре 1908-го он приступил к работе в серовской мастерской.

Таким образом, нижней границей создания ларионовской «Натурщицы в мастерской» является осень–зима 1908 года. Но, может быть, она была написана после ухода Серова? Это маловероятно. В мастерской не практиковалась работа с «профессиональными» натурщиками. «Почти каждый месяц выбиралась новая модель», – вспоминал Н. П. Ульянов, помогавший учителю выискивать интересную натуру⁴⁹. Еще одно важное сообщение Ульянова: в обширной мастерской одновременно ставилось несколько моделей. Когда однажды Серов и Ульянов привели найденного на Хитровке молодого крестьянина в полушубке, ученики мастерской им не заинтересовались. «Найденная нами модель большинству учеников не понравилась <...>. Только трое из учеников охотно принялись за работу с этого натурщика <...>. [Остальные перешли] к другой модели, поставленной для портрета в другой части мастерской»⁵⁰.

Таким образом, картину Ларионова «Натурщица в мастерской» можно с большой долей уверенности датировать 1908 годом. Работа тяготеет к жанровому решению; пожалуй, больше самой модели автора интересует ее окружение, именно здесь он забывает о неписанных правилах серовской мастерской (в частности, о сдержанной, почти монохромной палитре, которой придерживалось большинство учеников). Стилистическое решение «Натурщицы» – различная степень обобщения в изображении модели и фигур второго плана – объясняется, на мой взгляд, не разновременным исполнением, а тем, что Ларионов ищет упрощенного стиля и постепенно вырабатывает принципы примитивизма. Идет последовательное «снижение», сначала сюжетное – вместо садов и цветущих кустов, сиреней и акаций на его картинах появляются свиньи, гуси, волы. На следующем этапе идет примитивизация человеческой фигуры. Здесь прямой путь от фона в «Натурщице» к «Прогулке в провинциальном городе» и «Парикмахерам», где художник демонстрирует и новые темы, и новый художественный язык.

Но куда в таком случае следует поместить еще несколько групп живописных работ, которые сейчас довольно определенно датируются 1908 годом? Я имею в виду панно «Павлин» из Омского музея, «Закат после дождя» и «Танцующие» из ГТГ, «Груши» из ГРМ, «Ресторан на берегу моря» из частного собрания, наконец, несколько красно-зеленых картин с морскими мотивами («Головы купальщиц», «Купальщицы на закате»), датированные Партоном 1908-м (эта датировка представляется мне убедительной)?

Вероятно, придется признать, что все эти разностильные вещи написаны за один сезон. И это не случайно. Вспомним слова Малевича: «Время 1908, [190]9, [19]10, [19]11 годов было страшно изменчивое. Полгода изменяли все устои и отношение к миру. Приходилось иногда заходить вперед далеко и возвращаться назад и устанавливать новое отношение к тому же явлению, которое служило темой раньше <...>»⁵¹. Найти внутреннюю логику этих изменений, наметить непротиворечивую канву эволюции Ларионова в этот поворотный период – задача дальнейшей работы.

⁴⁸ Отчет УЖВЗ за 1908–1909. М., 1910. С. 86–87.

⁴⁹ См.: Ульянов Н. П. Мои встречи. М.: Издательство АХ СССР, 1959. С. 29–31.

⁵⁰ Там же. С. 42.

⁵¹ Последняя глава неоконченной автобиографии Малевича // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: В 2 т. М.: РА, 1997. Т. 1. С. 136.

«Возвратный импрессионизм»: Михаил Ларионов, Казимир Малевич⁵²

В истории искусства нередки случаи, когда термином становится шутливое высказывание о новом, непривычном художественном явлении. Таково и выражение «возвратный импрессионизм», возникшее по аналогии с «возвратным тифом». Первоначально оно относилось к поздней живописи К. С. Малевича и описывало индивидуальную особенность его творческого пути. Для конца 1980-х – начала 1990-х годов, когда возникли первые сомнения в ранних авторских датах на пейзажах и композициях типа «Цветочницы»⁵³, это действительно было нечто странное, не укладывающееся в привычную схему. Датировав свой поздний импрессионизм 1900-ми годами, Малевич вычеркнул из истории искусства целый этап своей живописной эволюции. Поскольку русский импрессионизм обычно рассматривался в контексте искусства конца XIX и начала XX века⁵⁴, этот внезапно возникший этап показался «незаконным» и случайным. Исследователи объясняли его появление педагогической деятельностью, теоретическими установками, которые Малевич разрабатывал в эти годы. Но такое объяснение кажется недостаточным. Необходимо ввести это искусство в исторический контекст, связать с проблематикой эпохи, к которой он принадлежал.

Нужно признаться: эта задача не решена до сих пор. Ее актуальность подтвердила недавняя выставка «Импрессионизм в авангарде». Она наглядно показала, что диагноз «возвратный импрессионизм» может быть поставлен многим авангардистам, что поворот Малевича к началу своего пути не был уникальным – по-разному, но почти одновременно его совершали почти все бубнововалетцы (А. В. Куприн, Р. Р. Фальк, П. П. Кончаловский), В. Е. Татлин, М. В. Матюшин, Н. И. Альтман и др.⁵⁵ Можно поставить вопрос шире: не только те, кто начинал с импрессионизма, но и другие русские/советские художники новаторского склада в конце 1920-х потянулись к этому светлому и демократичному, в меру реалистическому и все же самоценному искусству, видя в нем альтернативу и жесткости конструктивизма, и снобизму неоклассики, и топорности нарождающегося соцреализма. Думаю, «возвратный импрессионизм» можно рассматривать как специфически национальное явление, отличное от эволюции радикальных течений в других европейских странах⁵⁶.

Но в этой статье я ограничусь более узкой темой – сопоставлением позднего творчества Малевича и Михаила Ларионова – первого (как в хронологическом, так и в качественном отно-

⁵² Оpubл.: Импрессионизм в авангарде: Сборник материалов международной конференции, прошедшей в рамках выставки «Импрессионизм в авангарде» (Москва, 7–8 июня 2018 года). М.: Музей русского импрессионизма, 2018. С. 127–135.

⁵³ Впервые вопрос о создании К. С. Малевичем в 1929 году «новой хронологии» своего творчества был поднят Ш. Дуглас в статье: Malevich's Painting – Some Problems of Chronology // Soviet Union / Union soviétique, 1978. Vol. 2. Pt. 2. P. 301–326. Хотя речь в ней шла в основном о втором крестьянском цикле, подозрения в ложных авторских датировках стали возникать относительно и других картин, впервые показанных в 1929 году. Уже в каталоге персональной выставки Малевича 1988–1989 годов около нескольких работ переходного стиля появились двойные даты: 1908–1910 или после 1927? (Казимир Малевич / Kazimir Malevich. 1878–1935. [Каталог выставки.] 1988. Ил. 19–21). Однако передатировать главные импрессионистические «хиты» было непросто в силу сложившейся традиции. Ситуация стала меняться в середине 1990-х. В 1999 году Е. В. Баснер защитила кандидатскую диссертацию по теме «Живопись К. С. Малевича позднего периода. Феномен реконструкции художником своего творческого пути». В 2000 году вышла в свет (с пятилетним опозданием) книга: Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М., 2000, где были опубликованы статьи по указанной теме: Баснер Е. В. Вокруг «Цветочницы» Малевича (С. 186–194); Вакар И. А. «Красные крыши». К вопросу о хронологии импрессионистических произведений К. С. Малевича (С. 174–185). По итогам этих исследований ГРМ опубликовал каталог «Казимир Малевич в Русском музее» (СПб.: Palace Editions, 2000).

⁵⁴ См., например: Сарабьянов Д. В. К вопросу о специфике русского импрессионизма // Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 166–181.

⁵⁵ Здесь в каждом случае требуются оговорки, связанные с размытостью самого понятия «русский импрессионизм», включающего разнообразные модификации. Но это отдельная тема, которой я не буду касаться.

⁵⁶ Характерно, что осевшие на Западе В. В. Кандинский и А. Г. Явленский оказались в стороне от этого процесса.

шении) импрессиониста среди мастеров авангарда, чье возвращение к истокам, как я постараюсь показать, подтверждает некую, еще не вполне понятную закономерность.

Здесь необходимо предварительное замечание. Если наследие Малевича на сегодняшний день хорошо изучено, то о Ларионове этого сказать нельзя. Существующая литература дает яркое и в целом адекватное представление о творческом облике художника, но конкретные датировки и обстоятельства создания его работ остаются во многом неясными, а эволюция в целом – «замысловатой» и трудно постижимой⁵⁷. Естественно, в настоящей статье больше внимания будет уделено Ларионову, его живописи позднего, парижского периода, описание которой авторы монографий, как правило, помещают в эпилоге. Особенно интересно само сопоставление двух масштабных фигур, лидеров-антагонистов, между которыми – даже помимо их воли – никогда не обрывались незримые нити творческого родства.

Первое интересное обстоятельство: Малевич и Ларионов возвращаются к импрессионизму почти одновременно, но независимо друг от друга. Хотя в 1926 году Малевич через В. М. Ермолаеву попытался связаться с Ларионовым для получения французской визы⁵⁸, а Ларионов (он был членом выставочного комитета) включил его в предварительный список экспонентов парижской выставки «Мира искусства» 1927 года⁵⁹, дальнейшего сближения не последовало, и нет никаких свидетельств ни взаимного, ни одностороннего интереса у бывших соратников, уже в 1913 году отдалившихся друг от друга. Однако в конце 1920-х они неожиданно оказываются в похожей ситуации – оба задумывают персональную ретроспективу, но собственные работы им недоступны: картины Малевича остались в Германии, Ларионова – в России. И оба художника начинают повторять свои ранние произведения, ставя на них ложные даты – этим приемом авангардисты пользовались еще в начале 1910-х годов. В результате и тот и другой успешно выстраивают «новую хронологию» своего творчества. Их персональные выставки состоялись с разницей в полтора года: у Малевича в конце 1929 года, у Ларионова – весной 1931-го.

Но на этом сходство заканчивается. Хотя обе экспозиции должны были открываться полотнами в духе импрессионизма, авторы отнеслись к этому этапу своего творчества по-разному. Малевич начинал с импрессионизма и прежние персональные выставки (например, в 1920 году), но на берлинскую ретроспективу 1927 года, как мы знаем, привез только одну работу такого рода – «Портрет родственницы художника»⁶⁰ (1906, СМА). Теперь же он представил пять или шесть новых картин, усиливая и акцентируя импрессионистическую составляющую своего творчества⁶¹. Напомню, что в это время в его распоряжении было довольно много произведений 1900-х годов, но он не считал их достаточно репрезентативными: небольшие пуантели не могли эффектно открывать экспозицию, крупные пейзажные этюды, вероятно, не удовлетворяли автора в качественном отношении; символистские «Эскизы фресок» противоречили сочиненной концепции собственного творчества.

⁵⁷ Определенным вкладом в решение этой задачи является публикация живописного собрания М. Ф. Ларионова в ГТГ (более 230 произведений), см.: Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 6: Живопись первой половины XX века. Кн. 2: К–Л. М., 2017. С. 244–308.

⁵⁸ Письмо В. М. Ермолаевой М. Ф. Ларионову от 17 июля 1926 опубликовано в изд.: *Ковтун Е. Ф.* Авангард, остановленный на бегу. Л., 1989.

⁵⁹ См.: *Добужинский М. В.* Письма / Сост., автор коммент. Г. И. Чугунов. М., 2001. С. 379.

⁶⁰ В СМА картина носит название «Портрет члена семьи художника». Во время организации выставки Малевича 1988–1989 годов при встрече с директором СМА В. А. Л. Беереном выяснилось, что в Амстердамском музее изображенное лицо принимают за мужчину (а тень на лице – за усы). Чтобы избавиться от этой анекдотической трактовки, необходимо скорректировать русскоязычное название. По моему предположению (к сожалению, не имеющему документального подтверждения), изображена теща художника, мать его первой жены К. И. Зглейц.

⁶¹ См.: *Вакар И. А.* Выставка К. С. Малевича 1929 года в Третьяковской галерее // *Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации.* Альманах. СПб., 2001. Вып. 5. С. 121–137.

Новые работы, написанные в 1928–1929 годах непосредственно перед выставкой, значительно превосходят ранние по уровню мастерства⁶². Малевич по-настоящему овладевает искусством живописи (а не цветописи, в которой он работал долгие годы): строит колорит на цветовых отношениях, увиденных в природе; пишет (рисует, лепит форму) кистью; наконец, что особенно важно, – передает ощущение реального пространства. Такого пространственно-свето-цветового прорыва не могли дать ни кубизм, ни супрематизм – его привнес в творческий арсенал Малевича именно импрессионизм. Без него, возможно, не был бы осуществлен синтез постсупрематизма.

Период «возвратного импрессионизма» был локальным и качественно неоднородным. Первые полотна Малевич создает в 1928 – начале 1929 года одновременно с картинами, имитирующими его раннекубистическую манеру («На сенокосе», ГТГ; «Марфа и Ванька», ГРМ; и др.). Вероятно, ряд пейзажей художник привез из Житомира, где летом 1929 года гостил у сестры. Весной 1930-го в Святошине Малевич пишет односеансный этюд «Пейзаж под Киевом» (ГТГ)⁶³, и эту работу можно считать завершением периода импрессионизма. По качеству она сильно уступает его лучшим образцам («Весна – цветущий сад», ГТГ; «Цветущие яблони», ГРМ; обе – 1928–1929): здесь ощутима то ли усталость, то ли потеря интереса к выполнению уже решенной задачи. Хотя в начале 1930-х Малевич продолжает писать этюды в широкой, размашистой манере, импрессионизм как концепция для него уже неактуален. Художник пытается освоить еще одну, чуждую ему живописную систему – натурализм⁶⁴ (к таким попыткам, вероятно, следует отнести группу этюдов полей, выдержанных в унылой серо-охристой гамме). Но эти опыты находятся на периферии его интересов. Малевичу остается жить всего несколько лет, но за это время он создаст и самые глубокие «полуобразы» крестьянского цикла, и вариации на темы старых мастеров, и «метафизические» портреты.

Говоря об импрессионизме в его русском изводе, нельзя избежать упоминания основополагающих принципов этого искусства, ведь, причисляя художника к числу адептов направления, необходимо опираться на немногие, но точные критерии. Будем держать в уме, скажем, три пункта:

- 1) культ природы, преданность натуре, *non fiction*;
- 2) передача света и пространства с помощью цвета (а не светотени);
- 3) отношение к французскому первоисточнику (подражание, цитирование, диалог).

Поздний импрессионизм Малевича вполне отвечает двум первым требованиям. Что касается третьего, то он, как мне кажется, не имеет французских корней и в этом смысле совершенно своеобразен. Думается, художник осознанно выбирал мотивы, связанные с его юностью, – беленые домики Украины, не похожие ни на Подмосковье, ни тем более на Буживаль или Живерни. При этом Малевич прекрасно знал, а в эти годы, вероятно, и много думал о французах: он высоко ценил собрание ГМНЗИ, советовал ученикам ориентироваться на живопись Ренуара⁶⁵ и т. п.

Если теперь обратиться к творчеству Ларионова, то картина окажется еще более сложной, а генезис его «возвратного импрессионизма» — запутанным и неясным. По натуре Ларионов, импульсивный и непредсказуемый, не обладал целеустремленностью Малевича, и его путь был не столь последовательным и логичным. Но не только это делало такими разными их творческие индивидуальности и судьбы. Ларионов очень рано сформировался как живописец; по словам Д. В. Сарабьянова, «уже в ранние годы Ларионов был „взрослым“»⁶⁶ (хотя

⁶² Подробно об этом см.: Вакар И. А. «Красные крыши». С. 174–185.

⁶³ См.: Жданко И. А. Встречи в Киеве и Москве // Малевич о себе. Т. 2. С. 407.

⁶⁴ См.: Рождественский К. И. Малевич – это неисчерпаемая тема // Малевич о себе. Т. 2. С. 308–309.

⁶⁵ Рождественский К. И. Малевич – это неисчерпаемая тема. С. 307.

⁶⁶ Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. М., 1971. С. 100.

это очевидное преувеличение). В те годы, когда Малевич делал безуспешные попытки поступить в МУЖВЗ, Ларионов был избран в действительные члены парижского Осеннего салона, а Третьяковская галерея приобрела его картину. Отчасти это произошло в силу удивительного совпадения дарования молодого Ларионова, который, по словам Н. Н. Пунина, был импрессионистом по натуре и общей направленности, внутренней потребности искусства, которое, как говорил Малевич, «нас не спрашивает». Пунин причислял ларионовские полотна 1900-х годов к лучшему в русской живописи⁶⁷ и в этой оценке был не одинок. Ни один из авангардистов не имел такой биографии – не пережил сознательного отказа от успешной, благополучной карьеры, чтобы получить непризнание и глумление; на этом почти героическом выборе во многом держалась репутация Ларионова как первого лидера авангардного движения.

Ларионов никогда полностью не порывал с импрессионизмом, современники (Маяковский, Пунин и др.) видели отголоски импрессионизма даже в беспредметном лучизме. Оказавшись в Париже, Ларионов после периода погружения в сугубо театральную работу вновь обращается к живописи. Это время неопределенности, неясности общих путей. В 1922 году художник отмечает, что кубизм полностью исчерпал себя⁶⁸ (вероятно, к радости Ларионова, для которого это направление всегда было чуждо). В некоторых картинах на старые и новые сюжеты чувствуются реминисценции французского искусства, как будто воздух Парижа навеивает воспоминания о любимых полотнах и давних кумирах⁶⁹. Иногда художник прямо варьирует мотивы французских мастеров⁷⁰. Но в целом ларионовская живопись 1920-х далека от импрессионизма: его палитра становится скупой, цвет гаснет, превращаясь в тон; он преобразует и деформирует натуру, сочиняет композиции, соединяя неожиданные мотивы, пишет сумрачные натюрморты с метафизическим привкусом. На выставках Ларионов выступает немногими работами, не дающими представления о его искусстве.

В начале 1926 года, задумав персональную выставку, Ларионов обращается к Л. Ф. Жегину с просьбой отыскать и выслать 60–80 его и Гончаровой работ, оставшихся в Москве⁷¹. Среди перечисленных серий – «Розовые кусты, Акации и все пейзажи весенние, Рыбы, <...> натюрморты с цветами и окна»⁷² – то есть картины, относящиеся к периоду импрессионизма. Но когда летом 1927 года картины приходят в Париж, он испытывает разочарование: лучшие полотна ушли в музеи или частные коллекции. Ларионов описывает реакцию некоего маршана, которого пригласил присутствовать при распаковке вещей.

Он смотрел глазами в перчатках, даже в каких-то парадных перчатках. Я видел, как под этим взглядом вяли бутылки, стаканы и всякие другие предметы на моих картинах – не говоря уже о цветах, фруктах и т. д. <...> Под рыбьим оком этого меланхолического восприятия все теряло смысл существования⁷³.

В сердитом письме Жегину от 5 августа 1927 года (сохранился черновик) Ларионов жалуется, что из-за «упрямства» и своеволия друга (он якобы прислал не те картины, которые просили) персональная выставка Ларионова, запланированная на 1928 год, срывается. Через несколько лет она все же состоится, но число действительно ранних работ там будет невелико.

⁶⁷ «Исключительные вещи – едва ли есть что-либо лучше этого за последние 15–20 лет». Цит. по: Ковалев А. Е. Михаил Ларионов в России. 1881–1915 гг. М., 2005. С. 297.

⁶⁸ М. Ф. Ларионов – А. В. Шевченко. 26 июля 1922, Париж. Цит. по: Ковалев А. Е. Указ. соч. С. 375.

⁶⁹ Это заметно, например, в таких ларионовских работах, как «Проститутка у парикмахера» (начало 1920-х, ГТГ), героиня которой напоминает Нана Э. Мане, или «Выход из театра» (1921, ГТГ), где слышны отголоски ренуаровской «Ложки».

⁷⁰ См. об этом: Вакар И. А. «Картины с картин» Михаила Ларионова // Третьяковские чтения 2014: материалы отчетной научной конференции ГТГ. М., 2015. С. 204–215.

⁷¹ ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 3. Ед. хр. 4855. Судя по ответным письмам Л. Ф. Жегина, разыскивать свои работы Ларионов начал уже в 1922 (ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 3. Ед. хр. 6205).

⁷² ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 3. Ед. хр. 4855.

⁷³ Цит. по: Ковалев А. Е. Указ. соч. С. 415.

Трудно утверждать, что Ларионов, как и Малевич, начал создавать живопись в духе импрессионизма непосредственно к выставке. Но некоторые факты наводят на размышления. В письме от 21 августа 1927 года Жегин, обиженный ларионовскими обвинениями, недоумевает: «Вы не могли же забыть, что не так давно писали, что как раз импрессион<истические> работы Вам особенно нужны, а теперь оказывается, что вовсе не нужны»⁷⁴. Что могло произойти за это время? Может быть, Ларионов решил, что импрессионистические картины можно написать заново?

В сентябре, отдыхая на юге, Ларионов сообщает Н. С. Гончаровой о посещении Сен-Тропе: «Там... старое ателье Синьяка. Я поеду на днях туда посмотреть несколько вещей Сёра, это в его коллекции»⁷⁵. Ларионов давно увлекался живописью Сёра⁷⁶, но теперь в его картины возвращаются элементы пуантилизма; некоторые работы по образному строю (не по стилю) перекликаются с полотнами французского мэтра. Например, картина, предположительно экспонировавшаяся на выставке Ларионова 1931 года под названием «После дождя», позднее получила название «Воскресным днем» (конец 1920-х – начало 1930-х, ГТГ), и это намек на ее внутреннее сходство с «Воскресным днем на острове Гранд-Жатт» (1884–1886, Художественный институт, Чикаго). А открывала выставку 1931 года картина «В саду», датированная автором 1902 годом, и это, как можно предположить, «За работой в саду» (ГТГ), которая сегодня датируется «около 1930».

В отличие от «возвратного импрессионизма» Малевича, который резко отличается от его ранних опытов, картины Ларионова начала 1930-х не так легко отличить от написанных двадцатилетием раньше⁷⁷. Это объясняется прежде всего их качественной однородностью. Кроме того, Ларионов довольно небрежно относится к своим мистификациям, не очень заботясь о достоверности изображенного. На картине «За работой в саду» виден типичный француз – сельский труженик в характерной соломенной шляпе; девушки на картинах, подписанных 1906 годом, одеты в короткие юбки⁷⁸, и т. п.

Как можно оценить этот новый период в творчестве художника? И второй вопрос: насколько он соотносится с импрессионизмом? Является ли эта живопись для Ларионова повторением пройденного или в ней содержится нечто новое?

Попробуем вернуться к тем пунктам, на которые, как уже говорилось, можно опереться, характеризуя русский импрессионизм. Прежде всего, Ларионов меньше думает о французах, реже «подает реплики» мэтрам, подчас вовсе забывает об образцах. Его живопись начала 1930-х так же легка и свободна, как и прежде, но кажется более радостной и безмятежной, чем в предыдущее десятилетие; в ней усиливается светоносность; вибрация цвета, ощущение подвижной, колеблющейся среды, как бы дыхание живописной материи вызывают эффект, сравнимый с импрессионизмом. Вряд ли Ларионов пишет только на пленэре, но основой остается работа с натуры – это показывают портретные изображения.

⁷⁴ ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 3. Ед. хр. 6237. Все подчеркивания сделаны автором письма, слова «особенно нужны» подчеркнуты дважды.

⁷⁵ ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 3. Ед. хр. 4548 (письмо от 24 сентября 1927).

⁷⁶ В одном из ранних прозаических отрывков Ларионова упоминается «балетная сцена Сёра» (опубл. в изд.: Ковалев А. Е. Указ. соч. С. 326). Еще одно свидетельство – экспонировавшийся на выставке Ларионова 1967 года в Лионе коллаж с посвящением: «Моему гениальному учителю Сёра» (№ 85). К сожалению, кроме размеров (29 × 21), других сведений об этой работе нет.

⁷⁷ Так, пейзаж «Сад весной» (около 1907, ГТГ) удалось датировать только при тщательном сравнении ряда ранних и поздних работ. Предположительно, Ларионов поместил его в список экспонатов выставки 1931 года как «Пейзаж (поверхность в точках)» (ОР ГТГ. Ф. 180. Оп. 2. Ед. хр. 4097). Характерно, что ранние и поздние картины перемежались в каталоге выставки и, вероятно, в экспозиции, не вызывая недоумений.

⁷⁸ «Чай», «Две девушки на берегу реки», «Девушки у воды» (все – конец 1910-х – начало 1920-х, ГТГ). На это несоответствие обратил внимание Г. Г. Поспелов (*Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. Михаил Ларионов. М., 2005. С. 303*).

Однако образный строй этих полотен не укладывается в обычное представление об импрессионизме. В них есть что-то медитативное, прежде несвойственная Ларионову «заторможенность», противоположная солнечной эстетике французов. Остановленное мгновение – не просто одно из многих и тотчас сменится другим: оно единственно и неповторимо, и художник силится зафиксировать, передать саму эту неуловимость. Вспышки света, «выбеливающие» картину, напоминают прием засвеченной фотографии или кинокадра; иногда предмет или фигура почти полностью растворяется в потоке света, и это подчеркивает их единственность, уникальность, существование на грани исчезновения.

Как и в случае Малевича, поздний импрессионизм Ларионова, на мой взгляд, демонстрирует не упадок, а новый взлет, результаты которого еще предстоит оценить. Вместе с тем значение этого этапа в творчестве двух мастеров различно. В жизни Ларионова вдохновение начала – середины 1930-х годов, похоже, стало последним; Малевич, напротив, получил продуктивную зарядку впечатлениями от природы и новый живописный опыт перед тем, как прийти к последним творческим свершениям.

В завершение хотелось бы затронуть еще один вопрос – о причинах обращения к импрессионизму двух столь разных художников. Скорее всего, их несколько. Прежде всего, импрессионизм снова оказался в центре общественного внимания. В середине 1920-х мэтры направления уже воспринимаются как классики; Сезанн признан крупнейшей фигурой эпохи; высокой оценки удостоиваются мастера внекубистической линии: Матисс, Боннар, Дюфи, Утрилло. Смена приоритетов влияет на то, как стремятся представить свое художественное развитие наши герои. Причем если Ларионову не приходится кривить душой, начиная свой творческий путь с импрессионизма, то Малевич сильно корректирует свое начало – ведь символизм и модерн, в отличие от импрессионизма, в 1920-х годах непопулярны.

Но для авангардиста существует более серьезная мотивация, чем желание соответствовать общественным вкусам. И Малевич, и Ларионов, постоянно размышляя о недавней истории нового русского искусства, в которой оба сыграли столь важную роль, не могли не признать, что первотолчком для них, как и для всего движения, стало искусство французских импрессионистов. Именно в эти годы Малевич вводит импрессионизм в число «новых систем в искусстве», хотя и не обладающих четко выраженным «прибавочным элементом». Однако для него, мыслящего линейно, импрессионизм оставался истоком, началом революции в искусстве. Если в конце жизни он призывал учеников изучать импрессионизм и искать «художественный элемент» живописи, то лишь потому, что общество не созрело для дальнейшей духовной революции, которую для Малевича воплощали беспредметность и конкретно супрематизм. Возращение к фигуративности – временное отступление. Иначе смотрел на это Ларионов. Для него революцию в искусстве олицетворял именно импрессионизм, разрушивший каноны академизма, показавший пример творческой свободы. «Искусство кубистов, по Ларионову, – „акт реакции против революции импрессионистов“»⁷⁹.

Несмотря на противоположность этих позиций, было и нечто объединявшее двух молодых художников, живших на разных концах Европы и все больше испытывавших одиночество в потоке меняющейся жизни. Обоих преследовала «хрональгия» – тоска по прошлому, бурному, насыщенному борьбой и счастьем творческого созидания. Отсюда воспоминания, которым предаются оба художника, мысленное возвращение к годам детства и юности, мотивы прошлого в их живописи (например, изображение дам в старинных нарядах), старая орфография в письмах Малевича. Подобное умонастроение объяснялось не возрастом, а разочарованием, ведь революция в искусстве не привела к тому, о чем мечтали авангардисты, – к преображению жизни. Напомню, что оба были людьми левых взглядов и, вероятно, сознавали крах своих надежд на социальную революцию. На эту тему Малевич и Ларионов, если бы им

⁷⁹ Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. Указ. соч. С. 305.

довелось встретиться, могли бы долго говорить и спорить. Каждый из них тосковал по тому, в чем другой успел разочароваться: Ларионов мечтал приехать в Россию, Малевич – увидеть Париж...

Читая первые главы книги В. Ф. Маркова «История русского футуризма». Заметки искусствоведа⁸⁰

В «Истории русского футуризма» изобразительному искусству отведено сравнительно скромное место. Развитие художественного авангарда прослеживается пунктирно, как параллельная история, идущая где-то за сценой, на которой разворачиваются основные события. Временами оба плана пересекаются – так происходит в случае совместных выступлений поэтов и художников в 1912–1913 годах, но ближе к концу имени живописцев все реже мелькают на страницах книги. При этом автор вслед за своими героями⁸¹ признает особую, если не ключевую, роль живописи в формировании литературного футуризма, а подводя итоги, терминологически закрепляет эту роль: по мысли В. Ф. Маркова, «...кубо-футуризм прошел три стадии развития: импрессионистскую, примитивистскую и ориентированную на слово»⁸² – все эти термины пришли, как известно, из истории изобразительного искусства.

Первая глава книги посвящена импрессионизму.

Относительно импрессионизма в изобразительном искусстве нет, кажется, ничего неясного, – несколько неосторожно заявляет автор, – зато импрессионизм в литературе до сих пор плохо исследован⁸³.

Возможно, так казалось в 1960-х годах – спустя полвека неясности возникают на каждом шагу. Конечно, они касаются не эталонного направления французского искусства, а его отечественного извода, в особенности той конкретной фазы русского импрессионизма, с которой начинается формирование живописного авангарда. Специальной литературы по этой теме почти нет⁸⁴; произведения, как правило, неточно датированы, а указанные в каталогах или рецензиях трудно или невозможно идентифицировать; в солидных монографиях раннему творчеству авангардистов обычно не уделяется достаточного внимания. Все это не позволяет выстроить ясную картину поэтического и живописного импрессионизма как стадийно параллельных (но не синхронных) этапов в эволюции *русского футуризма* и *русского авангарда* (термины уже прижились и менять их не имеет смысла). Не претендует на это и настоящая статья. И все же такая задача должна быть поставлена; думается, именно в импрессионизме лежит разгадка того опережающего развития живописи в сравнении с литературой, о котором убедительно и точно написал Владимир Марков, и это положение сегодня кажется бесспорным.

Не менее интересны взаимоотношения импрессионизма и примитивизма, которые в живописи авангарда и поэзии футуристов существенно разнятся: в первом случае это резкий переход от одной системы к другой, преодоление ее эстетических принципов; во втором, как мы узнаем из книги Маркова, – скорее симбиоз, нерасчлененное единство разных смысловых и стилистических качеств. Погружаться в эти тонкие материи, вообще говоря, довольно опасно:

⁸⁰ Оpubл.: Владимир Федорович Марков: первооткрыватель и романтик. К 50-летию издания книги «Russian Futurism: A History». Материалы и исследования / Сост. А. В. Крусанов и Н. Г. Фиртич. СПб.: Изд-во Общества «Аполлон», 2019. С. 433–450.

⁸¹ Об этом писали В. Хлебников, В. В. Маяковский и другие, но особенно подробно и компетентно – Б. К. Лившиц, на которого я буду часто ссылаться.

⁸² Марков В. Ф. История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 323.

⁸³ Там же. С. 10.

⁸⁴ Сарабьянов Д. В. К вопросу о специфике русского импрессионизма // Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. С. 166–181. Некоторым прорывом можно считать выставку «Импрессионизм в авангарде», прошедшую в Музее русского импрессионизма в Москве 30 мая – 19 сентября 2018 года, и одноименные издания: каталог выставки и сборник материалов международной конференции (М., 2018).

сравнение литературы и живописи на основе сближения «направленческих» особенностей или сопоставления отдельных элементов языков этих искусств в принципе некорректно; против этого протестовал еще Н. И. Харджиев⁸⁵. Поэтому я попробую воспользоваться косвенными данными, связанными, в частности, с восприятием нового искусства – в нем иногда ясно проявляется типологическое родство этих явлений.

Читатели книги помнят изящную литературную стилизацию «в духе романов Тургенева или Гончарова», открывающую первую главу: «Осенним днем 1908 года, около десяти часов утра, в редакции петербургского еженедельника „Весна“ отворилась дверь...» и т. д. Правда, автор тут же признается, что это шутка и начинать историю русского футуризма со знакомства Велимира Хлебникова и Василия Каменского «было бы слишком самонадеянно», после чего со всей серьезностью приступает к перечислению источников и предпосылок обсуждаемого явления. Но дело сделано – встреча двух поэтов застревает в памяти как разыгранный в лицах исторический эпизод, за которым должно последовать не менее увлекательное продолжение.

Естественно, историку искусства трудно побороть искушение начать рассказ о живописном авангарде со встречи двух художников, будущих лидеров движения – Давида Бурлюка и Михаила Ларионова. Она произошла годом раньше, осенью 1907-го (что символически подтверждает тезис об опережающем развитии живописи). Как произошло это знакомство, мы в общих чертах знаем⁸⁶, однако интереснее не сходство обстоятельств, а их различие. В 1908 году Хлебников и Каменский только начинали свой творческий путь, в то время как у художников, встретившихся в Москве в 1907-м, за плечами был уже порядочный опыт: оба имели художественное образование (формально незаконченное), уже несколько лет активно выставлялись, и если Бурлюк на провинциальных выставках стяжал несколько сомнительную известность, то Ларионов пользовался настоящим успехом. Главное, что их объединяло, – оба были импрессионистами. К моменту встречи они столкнулись с проблемой репрезентации своего творчества. Бурлюк, очевидно, жаждал «завоевать» Москву, как вскоре постарался завоевать Петербург, и был готов к альянсу с любыми новаторскими сообществами; Ларионов, напротив, уже почувствовал бесперспективность выступления на сборных выставках «чужих» объединений и задумывался о собственной выставочной группе. В конце 1906 года он попытался сколотить ее из однокашников по МУЖВЗ⁸⁷, но из этой затеи ничего не вышло; некоторые кандидаты в начале 1907-го перебежали в «Голубую розу» – молодую, но уже довольно влиятельную группу, весной того же года выступившую под собственным флагом. С ней и пришлось блокироваться Ларионову и Бурлюку при организации выставки «Стефанос» (открылась 27 декабря 1907), одно название которой говорит о непреодоленном символизме. С этой выставки неко-

⁸⁵ «Искусственные сопоставления отдельных формальных элементов, изолированных от конкретных живописных, музыкальных и литературных произведений и от социального контекста эпохи, далеки от научного объяснения. Сравнительное изучение пространственных и временных искусств возможно только в историческом и социологическом плане» (*Харджиев Н. И. Поэзия и живопись (Ранний Маяковский) // Харджиев Н. И. Статьи об искусстве: В 2 т. / Сост. Р. Дуганов, Ю. Арпишкин, А. Сарабянов. М.: РА, 1997. Т. 1. С. 18).*

⁸⁶ *Бурлюк Д. Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 29–31; Крусапов А. В. Русский авангард. 1907–1932. (Исторический обзор): В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 1. С. 87; Поляков В. В. Художник Давид Бурлюк. М.: Сканрус, 2016. С. 24–25.*

⁸⁷ 9 декабря 1906 года М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, П. И. Бромирский, Н. П. Крымов, М. С. Сарьян, В. В. Рождественский, Г. Б. Якулов, А. В. Фонвизин и др. обратились в МТХ с предложением «принять их на предстоящую выставку отдельной группой». Предложение было отклонено (*Ковалев А. Е. Михаил Ларионов в России 1881–1915 гг. / Науч. ред., уточн., доп., послесл. В. С. Турчина; под ред. Ю. М. Лоева. М.: КомпьютерПресс, 2005. С. 93).*

торые исследователи начинают историю живописного авангарда⁸⁸, хотя скорее ее следовало бы расценивать как факт его предыстории.

Хотя дальнейшие действия новых знакомцев не свидетельствовали о прочности возникших дружеских отношений (Ларионов, не отвечая на письма Бурлюка, готовился к программной выставке «Салон Золотого руна»; Бурлюк, переехав в Петербург, налаживал контакты с местными деятелями раннего авангарда Кульбиным, Гуро и Матюшиным и поэтами-футуристами), упомянутая встреча имела продолжение. В начале лета 1908 года Ларионов гостил у братьев Бурлюков в Чернянке (в чем можно увидеть прообраз будущей «Гилеи»), вместе они путешествовали по окрестностям и много писали, в ноябре часть сделанного была показана в Киеве на выставке «Звено». Через много лет Бенедикт Лившиц, уже переживший немало восторгов от новой живописи, с удивлением вспоминал, как поразила его «невинная пуантель» бурлюковских работ, оставшихся после выставки в киевской квартире Александры Экстер⁸⁹. Сегодня трудно оценить и степень «невинности», и уровень подражания «опытам Синьяка»⁹⁰, поскольку большинство упомянутых картин нам неизвестно. Важно отметить другое – впечатление необычности и новизны, которые они вызывали: будущий футурист впервые столкнулся с живописью, которая не давала иллюзии видимой реальности.

Хотя манера письма «точками» уже практиковалась в России (еще в 1905 году так начали писать Игорь Грабарь и Николай Мещерин), настоящие образцы этого направления кисти того же Поля Синьяка, Анри Кросса, Тео ван Риссельберга и Максимилиана Люса русские художники смогли увидеть именно весной 1908 года на выставке Салон «Золотого руна». Причем пуантилизм предстал не изолированным явлением, а звеном в цепи открытий, он логически вытекал из импрессионизма, за ним – и это демонстрировала экспозиция – следовал фовизм. Освоением этой ступени в эволюции новой живописи и занялись двое русских.

В отличие от работ Бурлюка большинство картин Ларионова лета 1908 года сохранилось, и это существенно для нашей темы. Если про Бурлюка В. Ф. Марков пишет (вполне справедливо): «Без этого человека, вероятно, никакого русского футуризма вообще бы не было»⁹¹, то без Ларионова наверняка не мог бы в полной мере состояться русский авангард. 1908 год был поворотным в его творчестве. Ниже я постараюсь показать, что ларионовские живописные новации этого года стали не просто «усвоением уроков» французов от Синьяка до Матисса, но принципиально новым подходом к задаче художника – экспериментом в области живописного языка, сопоставимым с работой поэтов-футуристов над созданием «самовитого» слова.

Обратимся снова к часто цитируемому В. Ф. Марковым источнику – «Полутораглазому стрелцу» Б. Лившица. Зимой 1911 года он побывал в Чернянке и испытал не менее сильное потрясение.

Вот как позднее описал свои переживания Лившиц, который впервые прочитал в доме Бурлюков стихи Хлебникова: «Я увидел воочию оживший язык. Дыхание довременного слова пахнуло мне в лицо... Необъятный, дремучий Даль сразу стал уютным, родным... обнажение корней... не могло быть не чем иным как пробуждением уснувших в слове смыслов и рождением новых». Далее Лившиц рассуждал о «зыбкой, аморфной субстанции еще не

⁸⁸ Крусанов А. В. Указ. соч. Т. 1. Кн. 1. С. 81

⁸⁹ Лившиц Б. К. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989. С. 311.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Марков В. Ф. Указ. соч. С. 15. Заметим в скобках, что выбор В. Ф. Марковым центральных персонажей в области изобразительного искусства (Д. Д. Бурлюк, Е. Г. Гуро, Н. И. Кульбин) хотя и логичен в рамках поставленной автором задачи (все они были одновременно художниками и литераторами или издателями), но для историка искусства выглядит не вполне адекватным. К примеру, трудно согласиться с утверждением, что Н. И. Кульбин – «ведущая фигура русского авангарда 1910-х годов» (Там же. С. 9).

налившегося смыслом слова» в хлебниковской поэзии и о том, что Хлебников «раздвигал возможности слова до пределов, ранее немислимых»⁹².

Заложенная здесь, но сформулированная позже идея «слова как такового» приводит Маркова к выводу в конце книги: «...история русского футуризма представляется мне <...> проявлением эстетической идеи, согласно которой поэзия произрастает непосредственно из языка»⁹³.

Эмоциональный отчет Лившица о своем открытии – важнейшее свидетельство. Он наглядно показывает, как включился и заработал тот механизм воздействия-восприятия, который Виктор Шкловский через несколько лет назовет «воскрешением слова» – снятие автоматизма восприятия через непривычную, «затрудненную» форму. Концепция Шкловского родилась в пору расцвета футуристической поэзии; неудивительно, что исследователи связывают ее с состоянием искусства в 1913 году – апогеем кубизма и кубофутуризма⁹⁴, движением к беспредметности, тесным взаимодействием поэтов и художников. Но уже в следующей работе, продолжая и расширяя начатую тему, Шкловский смог заглянуть за границы бурной современности и установить генезис описываемого явления.

В статье «Искусство как прием» (1917) речь идет уже не о слове, но в целом об искусстве как способе «воскрешения вещей» и шире – «воскрешения» жизни. Автор цитирует дневниковую запись Льва Толстого (1897), в которой наблюдение над автоматизмом бессознательного действия подводит писателя к глубоким жизненным выводам⁹⁵, а затем переходит к анализу «остранения» как излюбленного приема Толстого-романиста. Тексты молодого филолога дышат пафосом открытия, вдохновленного открытиями поэтов-футуристов:

Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно* (выделено в тексте. – И. В.)⁹⁶.

Но следует заметить, что в изобразительном искусстве аналогичный механизм воздействия уже был запущен, и это произошло задолго до выводов ученого и даже до дневниковой записи Толстого.

Я имею в виду французский импрессионизм его золотой поры, 1870-х – начала 1880-х годов⁹⁷. В начале XX века это художественное направление давно перестало будоражить умы и воспринималось как модификация реализма, но при своем появлении вызвало невероятно

⁹² Марков В. Ф. Указ. соч. С. 18.

⁹³ Там же. С. 326.

⁹⁴ В частности, с кубофутуристическим понятием «сдвига» (*Буреница-Петрова О.* Футуризм и «фактура» трюка // 1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма : материалы международной научной конференции (Женева, 10–12 апреля 2013) / Сост. и науч. ред. Ж.-Ф. Жаккара и А. Морар. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 355 (коммент.). Исключением из этого правила является работа, в которой автор касается принципа «остранения» в импрессионизме и поставангардной живописи: *Лившиц Т. М.* «Страдательное богатство». Пастернак и русская живопись 1910-х – начала 1940-х гг. // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 84–89.

⁹⁵ «...Если я обтирал [пыль] и забыл это, т.-е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно было бы восстановить. Если же никто не видал или видел, но бессознательно; если целая жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была» (цит. по: *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 63)

⁹⁶ *Шкловский В. Б.* Искусство как прием. С. 63.

⁹⁷ О том же пишет Б. К. Лившиц, который после знакомства с записями Хлебникова решает идти собственным путем, «ища опоры в опыте изобразительных искусств – главным образом живописи, уже *за сорок лет до того* (выделено мной. – И. В.) выкинувшей лозунг раскрепощения материала» (*Лившиц Б. К.* Указ. соч. С. 337). Что касается художников авангарда, то сегодня не приходится сомневаться, что все они возводили начало обновления изобразительного искусства к импрессионизму.

острую реакцию, связанную не только с эстетическими предрассудками и вкусовой рутинной, но и – в первую очередь – с эффектом «затрудненной формы». Зрители в буквальном смысле теряли способность *узнавать* предметы на картине в силу изменившегося изобразительного языка: пространственные планы больше не расчленились с помощью светотени, в картине не выделялись главные объекты, отсутствовали моделировка форм и «плавные переходы» тонов – взгляд зрителя погружался в хаос «диссонирующих» цветовых сочетаний и открытых фактурных напластований. Критики констатировали, что «художники создали свой собственный колористический синтаксис»⁹⁸ и его «невнятность» отпугивала зрителя. И этот эффект не был случайным. «Объясняя свои искания, Моне сказал <...>, что он „хотел бы родиться слепым, а затем внезапно прозреть, чтобы начать писать, не зная, что собой представляют предметы, которые он видит“»⁹⁹.

Но самым революционным качеством импрессионистов был «сознательный подход» к процессу живописания. «Желание привлечь взоры зрителей к следам самой работы, которые классическое искусство принципиально старалось скрыть»¹⁰⁰ полностью соответствует формулировке Шкловского «*Искусство есть способ пережить деланье вещи*» или тезису Романа Якобсона об «обнажении приема». Правда, зрители XIX века понимали искусство иначе.

В Россию импрессионизм проникал постепенно, по мере того как отечественные художники (Репин, Серов, Коровин и целая плеяда московских пленэристов) осваивала его приемы, используя их в своих творческих целях, ментально чрезвычайно далеких от проблем, интересовавших французов. Поэтому встреча с настоящими образцами направления могла перевернуть сознание начинающего художника, например Кандинского, в 1896 году впервые увидевшего позднюю картину Клода Моне («Сток на солнце», 1891. Кунстхаус, Цюрих).

Однако в конце 1900-х годов отношение к импрессионизму в профессиональной среде изменилось: к этому времени «продвинутые» русские узнали пост- и неоимпрессионистов, набилов, фовистов, а чуть позже и кубистов. Историки искусства не раз описывали уникальную ситуацию: молодые художники, побывав в собрании С. И. Щукина, на выставке Салон «Золотого руна» (1908), а затем на Салоне В. Издебского (1909–1911), знакомились с работами, представлявшими сразу несколько этапов эволюции нового французского искусства. Это провоцирует специалистов на поиск влияний, заимствований и цитат из свежеевиденных западных новинок (к чему отечественные художники действительно были склонны), но заслоняет от пристального внимания другое, не менее важное обстоятельство. Ведь смена стилевых форм, которые словно «прокручивались» в убыстренном темпе на глазах у отечественных прозелитов, до предела обостряла восприятие живописи именно как *языка*. Во Франции революция «измов» только казалась стремительной – в действительности она заняла больше четверти века. Между первыми выступлениями импрессионистов и появлением пуантилизма прошло полтора десятка лет, между последним и фовизмом – еще 20¹⁰¹. В России все было иначе. Малевич вспоминал: «Время 1908, [1909], [1910], [1911] годов было страшно изменчивое. Полгода изменяли все устои и отношение к миру»¹⁰². Конечно, было бы преувеличением утверждать, что художники уподобились Алексею Крученых, который, по его словам, однажды «в мгновение овладел в совершенстве всеми языками»¹⁰³. Но субъективно они, возможно, переживали

⁹⁸ Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. С. 88.

⁹⁹ Ревалд Д. История импрессионизма. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 360.

¹⁰⁰ Рейтерсверд О. Указ. соч. С. 79.

¹⁰¹ Нельзя не отметить, что тот же период отмечен появлением стиля ар-нуво и символизма и выступлением крупнейших художников-постимпрессионистов с ярко индивидуальными стилевыми системами. Однако для общей характеристики состояния искусства во Франции и России это не столь существенно.

¹⁰² Малевич К. С. Последняя глава неоконченной автобиографии Малевича // Харджиев Н. И. Указ. соч. С. 136.

¹⁰³ Цит. по: Марков В. Ф. Указ. соч. С. 174.

нечто похожее. Вернемся к началу этого необыкновенного периода и конкретно к работам Ларионова 1908 года.

Михаил Ларионов был наделен безошибочным чувством языка – он органически ощущал, как «дурно пахнут мертвые слова». Отсюда постоянная вариативность его стилевых форм, сначала малозаметная, затем все более раздражавшая критику. Во время поездки к Бурлюкам Ларионов пишет серию анималистических картин, выполненных, как считается, в духе недавно увиденного пуантилизма. Но стоит всмотреться в экспонировавшиеся картины французов (репродукции были опубликованы в журнале «Золотое руно»), чтобы убедиться, как невелико сходство. Синьяк и Кросс, Люс и ван Риссельберг представили панорамные пейзажи, пространственная концепция которых мало отличается от традиционной классической картины; пуантель здесь в большей мере – техника исполнения, образ *картины мира* в целом остался неизменным.

Не то в ларионовских «Волах на отдыхе», «Верблюдах» или «Свиньях». Решение пространства – поднятый горизонт и имитация случайной «кадрировки», как и выбор жанра и быстрое (односеансное) исполнение, намекают на этюдный характер работы. Но этому противоречат и размеры холстов, и неявная, но смутно ощущаемая «программность»: восхищение художника цветовым богатством природы поднимает работы на новый, не рядовой уровень.

Главное «затруднение», которое должен преодолеть зритель, – конфликт заведомо прозаичного мотива и его видения автором. Вряд ли зрителю пришло бы в голову наслаждаться видом лежащего вола, если бы не сияющий золотисто-рыжий цвет, которым написана его шкура; по контрасту нос приобрел синеватый оттенок, копыто сиреневое, трава вокруг – бирюзово-зеленая, вытоптанная земля на солнце слепит глаза (она написана белилами с чуть заметными розоватыми рефлексам). А вот ларионовские свиньи – нежно-розовые, как цветы; одна из них занимает всю поверхность холста, и зритель принужден любоваться толстым шероховатым телом, написанным разнонаправленными мазками с легкими авторскими пропусками, обведенным красноватым контуром. По рисунку и передаче форм картины точны и подробны, облик животных вполне узнаваем¹⁰⁴; кроме интенсификации цвета и «обнажения приема» здесь, собственно говоря, нет ничего авангардного. Пожалуй, эту фазу можно сравнить с описанным Шкловским паллиативным способом оживления слова с помощью эпитета¹⁰⁵. «Стертый» в восприятии, малоинтересный мотив преобразуется цветом, но еще не теряет связи с привычным видением.

Примерно через пару месяцев Ларионов пишет натюрморт «Цветы на веранде» (1908¹⁰⁶, частное собрание). Здесь затруднение может вызвать не только необычная окраска предметов (вспоминается фраза Матисса: «Фовизм, это когда есть красный»¹⁰⁷), но и решение пространства, намеренно тесно заполненного. В месиве цветовых пятен предметы, лишённые четких контуров (художник не повторяет ранее опробованный прием), не сразу опознаются глазом; мягкая, «затертая» фактура уравнивает объемные предметы первого плана (горшки, листья растений) и пейзажный фон; «весовые» характеристики верха и низа настолько сближены,

¹⁰⁴ Вероятно, *узнаваемость* – единственный критерий, позволяющий сравнивать изменения, происходящие в поэзии и живописи, поскольку в силу изначального различия слова и изображения векторы их эволюции не совпадают. Узнаваемость слова определяется его знаковой природой, изображения (в искусстве Нового времени) – иллюзорным сходством с реальностью; процесс «воскрешения» того и другого – то есть отказ от узнаваемости – идет в противоположных направлениях: в слове пробуждается чувственно-ассоциативное начало, изображение, напротив, стремится к исходной знаковости. Общим является только «возвращение к истокам».

¹⁰⁵ «...Эпитет... не вносит в слово ничего нового, но только подновляет его умершую образность» (Шкловский В. Б. Воскрешение слова // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. С. 37).

¹⁰⁶ Датировка предложена мной на основании сравнения картины с другими подлинниками на выставке М. Ф. Ларионова в ГТГ (2018–2019).

¹⁰⁷ Цит. по: Бродская Н. Фовисты. Из истории французской живописи XX века. СПб.: Аврора; Бурнемут: Паркстоун, 1996. С. 54.

что картину без ущерба можно перевернуть «вверх ногами» – композиция останется столь же устойчивой. Интересно, что в записной книжке Шкловского 1913 года есть такая запись: «*Перевернуть картину, чтобы видеть краски, видеть, как художник видит форму, а не рассказ*»¹⁰⁸. В этой эмансипации цвета уже намечается путь к беспредметности (напомню, что для Кандинского одним из толчков к ее созданию стало впечатление от собственной картины, стоявшей в мастерской на боку). Цветовые характеристики предметно не объяснены, хотя мы догадываемся, что художник отталкивался от природы; вспышки красного, золотистого, голубого происходят просто по воле автора, но именно это преобразование обычных предметов делает живопись праздником для глаз, служит «обновлению восприятия мира»¹⁰⁹, как сочувственно цитирует Лившица В. Ф. Марков.

Следующий шаг на этом пути – серия красно-зеленых купальщиц, где очевидная цветовая условность свидетельствует не о новом видении (ни при каком освещении невозможно увидеть натуру такой, какой она предстает у Ларионова), но о чисто экспериментальном использовании цвета «как абстрактной категории»¹¹⁰. Мотив ню, скорее всего, взят не случайно: этот образ наделен в мировом искусстве настолько определенным значением, что становится удобным поводом для отрицания традиции¹¹¹. Но, может быть, главным импульсом для художника явилось само «стремление цвета к освобождению» от изобразительной функции, о котором будет писать Малевич:

Живопись, – краска, цвет <...> находилась в угнетении здравого смысла, была поработана им. И дух краски слабел и угасал.

Но когда он побеждал здравый смысл, тогда краски лились на ненавистную им форму реальных вещей.

Краски созрели, но их форма не созрела в сознании.

Вот почему лица и тела были красными, зелеными и синими¹¹².

Малевич так объяснял движение живописи к беспредметности, и ларионовские опыты 1908 года действительно подводили к этой волновавшей художников идее. Так же, согласно Маркову, эволюционировал поэтический футуризм: «„Импрессионизм“ постепенно преодолевался, поэзия медленно двигалась в направлении „чистого слова“»¹¹³. Но Ларионов в 1908-м не идет по этому пути – он делает разворот в противоположную сторону.

Осенью того же года создана небольшая картина «Закат после дождя» (ГТГ). Ее можно расценить как продолжение опытов в духе фовизма; А. Бенуа назвал ее «дереновским пейзажем», и колористическая гамма здесь действительно близка к некоторым работам Андре Дерена и почти так же условна; похожа и обобщенно намеченная фигурка прохожего. Но в контексте происходившего в русском искусстве правильнее определить стиль «Заката» как примитивистский: с этой и еще нескольких картин Ларионова 1908 года можно вести отсчет живописному направлению, позднее получившему название (нео)примитивизма.

В. Ф. Марков вводит это понятие во второй главе книги, объединяя под одним наименованием, как и в разговоре об импрессионизме, аналогичные тенденции в литературе и живописи. «Примитивизм в русском искусстве представлен тремя выдающимися фигурами: Давид

¹⁰⁸ Цит. по: *Галушкин А. Ю.* Виктор Шкловский в 1913 году // 1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма. С. 208.

¹⁰⁹ *Марков В. Ф.* Указ. соч. С. 35.

¹¹⁰ *Марков В. Ф.* Указ. соч. С. 35.

¹¹¹ Ларионов и в дальнейшем экспериментировал с изображением обнаженного женского тела, см.: *Вакар И. А.* «Ты явился спозаранок...» // Михаил Ларионов. М.: ГТГ, 2018. С. 21–24.

¹¹² *Малевич К. С.* От кубизма и футуризма к супрематизму // *Малевич К. С.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. М.: Гилея, 1995. С. 48–49.

¹¹³ *Марков В. Ф.* Указ. соч. С. 325.

Бурлюк, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов»¹¹⁴, – пишет исследователь, вслед за тем сетуя, что примитивизм Бурлюка плохо изучен и недостаточно оценен. Если говорить только о живописи Бурлюка, исключая поэзию, то нужно отметить необычность его эволюции: примитивистские работы возникли у него уже после опытов в кубизме и футуризме, то есть не ранее 1913 года. А лучшие вещи созданы еще позже – около 1914–1916. Поэтому считать Бурлюка зачинателем этого направления мне кажется неверным¹¹⁵. С другой стороны, в последнее время хорошо изучено творчество не только Ларионова и Гончаровой периода примитивизма, но и художников их окружения, тех, кто входил в группу «Ослиный хвост» и участвовал в ларионовских выставках, так что неопримитивизм¹¹⁶ в живописи сегодня выглядит недолгим, но широким и мощным движением раннего авангарда. Не будем повторять известные факты. Интереснее проследить, как в первых образцах стиля нашли отражение те источники, которые, согласно В. Ф. Маркову, стали основой и поэтического примитивизма футуристов: детское сознание, первобытное человечество и фольклор; о двух последних написано уже немало, и я останавливаюсь на первом моменте.

В «Закате после дождя» еще нет ничего фольклорного или «первобытного». Но детское начало присутствует, хотя почувствовать его непросто – в ларионовской речи мы скорее различаем французский акцент¹¹⁷, в ней трудно найти сочетание «наивности с особым рода свежестью и технической неуклюжестью»¹¹⁸, которые В. Ф. Марков считает чертами примитивистского искусства. И все же есть несколько принципиальных качеств, позволяющих сблизить ларионовскую живопись с творчеством детей.

Во-первых, упрощение: художник словно забыл все академические правила и, как малыши, прибегает к простым контурам-обозначениям предметов. Конечно, о работе с натуры здесь нет и речи¹¹⁹ – дети рисуют и пишут «от себя». Второе: картина больше не фрагмент, она снова превратилась в образ «мира»: небо и земля, человек и животное, природа и дома – все поместилось, обо всем рассказано (именно в период примитивизма Ларионов начинает вводить «фабулу в форму»). И наконец, самое главное – цвет: яркий, радостный, усиленный «для красоты» и тоже упрощенный: вспыхнувшая осенняя крона обозначена плоским желтым пятном, стволы деревьев синие, земля малиновая, лужи и даже лошадь голубые (что особенно возмутило критиков). В картине «Ресторан на берегу моря» (1908, частное собрание) детского еще больше, оно проявляется в необъяснимой комичности всего изображенного, особенно в пластике персонажей: франта, вышагивающего в похожих на копыта ботинках, дамы с зонтиком, неуверенно семенящей в туфельках на каблуках; тощей кошки, почему-то стоящей на задних лапах, и веселой бело-зеленой собаке; зеленом море и зеленых лицах; в краске, которая не точно «попадает» на изображенные предметы, – все вызывает улыбку, но не потому, что шаржировано или изображено неправильно и «наивно» (наивная живопись редко смешна), а в силу неуловимого сходства со взглядом ребенка. Позднее Ларионов вспоминал:

¹¹⁴ Там же. С. 36.

¹¹⁵ Вместе с тем нужно признать, что кубизм и футуризм Д. Д. Бурлюка содержит в себе какие-то элементы не столько примитивизма, сколько наивного искусства, органически соответствовавшего натуре художника. Особенно ярко эта склонность проявилась в живописи Бурлюка американского периода; В. Ф. Марков точно отмечает: «Бурлюк достигает удачи тогда, когда он примитивен...» (Марков В. Ф. Указ. соч. С. 244).

¹¹⁶ См., например: Вакар И. А. Примитивизм (Неопримитивизм) // Энциклопедия русского авангарда: В 3 т. Т. III. Н—Я. История. Теория. М., 2014. Кн. 2. С. 153. Лившиц Б. К. Указ. соч. С. 406.

¹¹⁷ Я не касаюсь вопроса о «детском начале» у фовистов, что является особой темой.

¹¹⁸ Марков В. Ф. Указ. соч. С. 37.

¹¹⁹ Для большей ясности я слегка упрощаю этот вопрос. В действительности такие работы, как «Закат после дождя», конечно, исполнены после внимательного наблюдения состояний природы. Сам Ларионов рекомендовал начинающему художнику больше рисовать с натуры («Это самая главная вещь»), а затем рисовать по памяти то, что раньше проштудировал на натуре (Ковалев А. Е. Указ. соч. С. 382).

Вот мысль, вернее, задача, которую странно я себе поставил в 7 лет: «не забыть взрослым человеческих ощущений детства». Я видел разницу чувств взрослых и детей, отсюда возникла эта мысль. Но, к сожалению, мои чувства не изменились <...>. Я не потерял связи с детьми, но с взрослыми я ее не могу никак наладить¹²⁰.

Заметим: это откровенное признание вовсе не свидетельствует о *лирической* сущности ларионовского примитивизма. Цель художника – не погрузить зрителя в собственный эмоциональный мир, а по-новому увидеть «жизнь снаружи», ощутить ее цветное богатство, и для этого подходит по-детски свежий, не «замыленный» взгляд. И здесь уместно обратиться к творчеству другого художника, Елены Гуро, которому в книге В. Ф. Маркова уделено особое, можно сказать, любовное внимание.

«Елена Гуро – камень преткновения для каждого, кто хочет нарисовать цельную картину русского футуризма»¹²¹, – пишет Марков, и это утверждение остается в силе, хотя за прошедшее время положение изменилось и творческое наследие Гуро, в 1960-х годах известное немногим, стало объектом серьезного изучения специалистами разных стран. Маркова оно интересует в двух аспектах: как связанное с детским сознанием и с импрессионизмом. По мысли автора книги, «примитивистский футуризм пересекался со своей собственной импрессионистской стадией (например, у Гуро, которую очень интересовали процессы жизни ребенка). Гуро <...> призывала к сохранению и защите детского во взрослом человеке»¹²². На первый взгляд это похоже на процитированную запись Ларионова, но в действительности дело обстоит сложнее. С одной стороны, Гуро в своей прозе нередко исходит из личных воспоминаний; в одном из первых рассказов («Ранняя весна», 1905) она с пристальным вниманием восстанавливает свои детские ощущения, и их подлинность, точность описания каждого отклика ребенка на новые зрительные образы, звуки, запахи, меняющуюся природную среду или атмосферу дома чрезвычайно близки установкам и художественным целям импрессионизма как такового¹²³. Но в целом у Гуро детская тема приобретает иной смысл, обозначая одну из граней «любви ко всему живому». Как отмечают все писавшие о ней, бесконечная нежность, которую Гуро испытывает к ребенку или юноше, ко всему хрупкому, ранимому, незащищенному, сродни материнскому чувству («Мне иногда кажется, что я мать всему»¹²⁴). Главная человеческая черта Елены Гуро – сверхчувствительность, глубокая эмпатия – качество, редко свойственное детям (как, впрочем, и взрослым). Многих оно раздражало, например Бенедикта Лившица, отозвавшегося о ее сочинениях: «смесь Метерлинка с Жаммом, разведенная на русском киселе»¹²⁵. При всей язвительности такой характеристики нельзя не отметить ее меткости, по крайней мере в том, что касается Метерлинка. В его драмах ребенок или юноша – носитель особой чистоты и мудрости; у Метерлинка (как и у Гуро) к детству прилагается *этический* критерий; детское сознание противопоставляется взрослому как истинное и высшее. При всей значимости для Гуро экспериментов в сфере языка ее творчество определяет прежде всего «философский и моральный взгляд на окружающий мир»¹²⁶. Показательно,

¹²⁰ Ларионов М. Ф. [Я вспоминаю <...>] // Михаил Ларионов – Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись. М.: РА, 1999. С. 185.

¹²¹ Марков В. Ф. Указ. соч. С. 22.

¹²² Там же. С. 36.

¹²³ Филологи, напротив, отмечают в рассказе отсутствие специфической техники литературного импрессионизма – фрагментарности.

¹²⁴ Гуро Е. Г. Небесные верблюжата. Избранное. Ростов н/Д.: Изд-во Ростовского ун-та, 1993. С. 134.

¹²⁵ Лившиц Б. К. Указ. соч. С. 406.

¹²⁶ Буриши С. Елена Гуро: импрессионистическая поэтика? // Импрессионизм в авангарде: Сб. материалов междунар. конференции (Москва, 7–8 июня 2018). М.: Музей русского импрессионизма, 2018. С. 53.

что, описывая «Небесных верблюжат», Марков не может удержаться от похвалы особого рода: в них «чувствуется <...> присущая Гуро очаровательная чистота души»¹²⁷.

«Душевный импрессионизм», «молодые светлые духи»; души природных «существ» и вещей, как в метерлинковской «Синей птице», – эпитеты и образы из арсенала символизма. В. Ф. Марков не раз упоминает эту связь; еще раньше ее отметил Н. И. Харджиев: «Е. Гуро – писатель переходного периода. <...> Связанная с поэтической культурой символизма, Е. Гуро вместе с тем наметила пути к новому поэтическому мироощущению»¹²⁸.

Все это сказано о литературе. Если же мы обратимся к живописи Гуро, то, как ни странно, не сможем сразу отыскать ни детскости, ни характерных признаков импрессионизма¹²⁹, не считая повсеместно распространенной в эти годы высветленной цветовой гаммы. Большинство сохранившихся работ художницы – этюды с необычным решением пространства, их особенность – сочетание фрагментарности и обобщения: укрупненный мотив (иногда часть предмета) приближен к глазам, но написан широко, нерасчлененными цветовыми плоскостями, которые маскируют предмет, затрудняют его узнаваемость, намекая на возможность абстракции. Таковы ее «Пейзаж» (ГТГ), «Мартышкино. Пейзаж» (ГМИСИ; оба – 1905¹³⁰), некоторые акварели и рисунки; возможно, здесь есть отголоски импрессионизма, но образца школы Я. Ф. Ционглинского, у которого училась Гуро, а не французского или московского. В других работах плавная гибкость линии заставляет вспомнить о стиле модерн. Наиболее крупные вещи, например «Скандинавская царевна» (1910, ГРМ) с ее свободным рисунком, напоминают ларионовский неопрIMITИВИЗМ, и как раз в них импрессионизм кажется уже полностью изжитым. Живопись Гуро подходит под определение, которое В. Ф. Марков дает литературному, но не живописному импрессионизму («Импрессионизм в литературе придает чрезмерное значение детали независимо от ее отношения к целому, тогда как в живописи все внимание сосредоточено на целом»¹³¹, – с некоторым недоумением пишет ученый), и в этом сказываются как несовершенство терминологии, так и особенность мышления художницы, «не попадающей» в принятую классификацию.

Что касается детской темы, то и ее в изобразительном творчестве Гуро почти нет, если не считать натюрморта с игрушками «Утро великана» (1910, ГРМ) и нескольких рисунков. Больше того: как только художница обращается к заветному образу вымышленного сына Вильгельма из «Бедного рыцаря», произведение что-то теряет, словно сам язык новой живописи противится воплощению нафантазированного, романтически отвлеченного идеала. К сожалению, изобразительное наследие Гуро слишком невелико, чтобы заложенные в нем новаторские тенденции были по-настоящему реализованы; осязаемое в ее работах движение к беспредметности лишь позднее получило развитие в творчестве Матюшина и Эндеров. В истории живописного авангарда Елена Гуро осталась прежде всего «тихим харизматиком», личностью с особым внутренним миром, вдохновившей Матюшина на создание школы, в которой пластические и мировоззренческие аспекты соединились в подобие художественно-философского учения.

В книге В. Ф. Маркова о философии речь не заходит, но встречается слово *идеология*, которое автор применяет при анализе примитивистской стадии футуризма¹³², не углубляясь

¹²⁷ Марков В. Ф. Указ. соч. С. 22.

¹²⁸ Харджиев Н. И. Елена Гуро. К 25-летию со дня смерти // Харджиев Н. И. Указ. соч. С. 328.

¹²⁹ В отличие от большинства исследователей творчества Е. Г. Гуро, я не считаю его примером «живописно-поэтического синтеза» (Буричи С. Указ. соч. С. 49).

¹³⁰ Датировки картин Гуро довольно условны и в ряде случаев вызывают сомнения, но для их пересмотра нет достаточных оснований, то есть достоверных фактических данных. Поэтому представить эволюцию ее художественного стиля сложно, и я не ставлю перед собой такую задачу.

¹³¹ Марков В. Ф. Указ. соч. С. 10.

¹³² Так, говоря о В. В. Каменском, В. Ф. Марков называет его «импрессионистом в технике» и «примитивистом в идео-

в содержание этого понятия. К идеологии примитивизма он относит славянские пристрастия Хлебникова (его «одержимость славянской тематикой»¹³³) или «неоруссоизм» Каменского, но, говоря о художниках, не касается этого вопроса. И это следует поставить ученому в заслугу. Уже пример Гуро подсказывает, что говорить об идеологии применительно к новой живописи трудно, а то и невозможно. Напомню, что импрессионизм как художественная система самодостаточен и, строго говоря, не имеет идеологии, т. е. комплекса идей, лежащих вне искусства. Именно таковы произведения Ларионова, о которых шла речь. Художественный авангард не случайно выводил свою историю из импрессионизма – он напрямую наследует ему именно в этом отношении. Лишен идеологии и фовизм; можно даже сказать, что он враждебен ко всякой идеологии, антиидеологичен; общеизвестен культ интуиции, который исповедовали фовисты, их отрицание рационализма и механистичности; русские художники не только непосредственно воспринимали эти качества в их живописи, но и могли познакомиться с взглядами Матисса из публикации его «Заметок» в «Золотом руно»¹³⁴ («Я кладу краску на холст, не имея никакой предвзятой идеи»¹³⁵). Однако при всем увлечении искусством французов русские авангардисты не могли полностью раствориться в стихии живописи или гедонистических ощущениях. Их одолевали идеи, влекла жажда нового. И здесь важно отметить ту грань, которая отделяет *концептуальное мышление* художников авангарда от приверженности той или иной идеологии.

Показать это удобнее всего на примере того же Ларионова. В 1912 году он выдвигает две стилевые концепции, ставшие наивысшей точкой его радикальных новаций в живописи, – «инфантильный примитивизм» и лучизм. Несмотря на фигуративность¹³⁶, в картинах обоих типов отсутствует всякое жизнеподобие; это уже не «воскрешение жизни», а прямое «изобретение», формотворчество. При этом очевидно, что источники этих изобретений находятся на разных полюсах, словно Ларионов вознамерился проиллюстрировать часто обсуждаемую тему *архаизма и модернизма* в русском искусстве. «Времена года» можно рассматривать как кульминацию примитивизма, где присутствуют и детское, и фольклорное, и даже «первобытное» начала (уплощение пространства, форма, сведенная к идеограмме, имитация «малярной покраски» вместо живописных отношений). Если вспомнить, что в это время Ларионов провозглашает независимость от Запада и путь на Восток, легко предположить, что он разделяет идеологию примитивизма, о которой пишет В. Ф. Марков; так считают и некоторые современные авторы. Но, на мой взгляд, это не так (или не совсем так).

Обратимся к книге Маркова:

Русский примитивизм – явление широкое и сложное, включающее в себя не только поэзию и живопись, но и музыку (лучший пример – «Весна священная» Стравинского). Его начало было в значительной степени связано с глубоким интересом символизма к славянской мифологии <...>¹³⁷.

Все сказанное бесспорно. Однако, когда в рамках темы *архаизма* в искусстве рассматриваются позиции Волошина, Тугендхольда, Рериха, Бакста, представителей авангарда и поэтов-футуристов, такой недифференцированный подход не кажется продуктивным¹³⁸. Несомненно,

логии» (С. 32).

¹³³ Марков В. Ф. Указ. соч. С. 17.

¹³⁴ Матисс А. Заметки живописца // Золотое руно. 1909. № 6.

¹³⁵ Цит. по: Матисс А. Статьи об искусстве. Письма. Переписка. Записи бесед. Суждения современников / Сост. Е. Б. Георгиевская. М.: Искусство, 1993. С. 24.

¹³⁶ Беспредметный лучизм появился немного позднее.

¹³⁷ Марков В. Ф. Указ. соч. С. 35.

¹³⁸ Нильссон Н. О. Архаизм и модернизм // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 75–82. См. также: Вроон Р. Архаизм и футуризм: заметки к теме (Каменский, Крученых, Хлебников) // 1913. «Слово как таковое». С. 113–130; Шевеленко И. Д. Модернизм

и модернисты, и авангардисты¹³⁹ стремились к обновлению художественного мышления (и шире – современного сознания) и с этой целью обращались к неклассическим источникам. Но этим и ограничивается сходство позиций двух очень разных (и довольно враждебных друг к другу) художественных сообществ.

Для отечественного модернизма (символизма) мечта об архаике – по М. А. Волошину, «последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени»¹⁴⁰ – связана с поиском новой мифологии, а художник-модернист выступает прежде всего в роли мифотворца. Но создаваемый миф он претворяет в формы своего времени, говорит на языке, отвечающем его понятиям и вкусам. Это язык стиля модерн (в различных модификациях), и в его лексике неизменно присутствует идея «красоты», то есть элемент декоративности. Такова «архаика» Рериха, Бакста, Богаевского или «Жар-птицы» Головина¹⁴¹, в ее основе – стремление к эстетизации прошлого.

Ларионовские «Времена года» лишены этого манящего идеала, мечты, формирующей образ мысли и жизненное поведение, иными словами, идеологического компонента. Скорее, мы видим здесь модель мышления (языка) древнего, архаического общества (конечно, выстроенную автором на свой лад: это не столько мифотворчество, сколько языкотворчество), чрезвычайно убедительную именно в силу своего несовпадения с современностью, «выпадения» из культурного контекста. Если прежние стилевые эскапады Ларионова можно было объяснить французскими влияниями, то здесь ничего подобного обнаружить невозможно. Естественно, современникам язык его «инфантильного примитивизма» должен был показаться столь же чуждым, лишенным эстетической привлекательности, как и его прообраз. Но и для автора это вовсе не воплощение идеала, а творческое изобретение, «идеяформа» (выражение Малевича). Другой принцип представляет лучизм – сугубо современное, футуристически усложненное течение, наполненное динамикой, пространственной многозначностью, переплетением изобразительных и абстрактных мотивов и форм. Мысль Ларионова идет сразу в противоположных направлениях, кажется, он хочет столкнуть не просто две живописные системы, но разные этапы культурной эволюции человечества, полярность которых ясно выражается в отношении к пространству и времени. О концептуальности этого замысла говорит тот факт, что художник программно экспонировал лучизм вместе с серией «Времена года» на выставке «Мишень» (1913). Думаю, эта акция была важной вехой на пути «освобождения» живописи (еще не от фигуративности, но от многих традиционных качеств, и прежде всего декоративности как важного признака эстетики модернизма), хотя сложившаяся позднее традиция отдала приоритет в этом процессе кубизму, футуризму и беспредметности. Ларионов не раз возвращался к своим открытиям 1912 года. Не осмысляя их как системы (он не любил системности), он использовал оба принципа формообразования, причем решения художника приобретали все более радикальный характер: лучизм привел его к беспредметности, а женская фигура из «Времен года» указала путь превращения образа в знак; обе эти тенденции стали магистральными для следующего этапа живописного авангарда.

В заключение, наверное, нужно объяснить, почему эта статья посвящена в основном одному художнику, имя которого упоминается в «Истории русского футуризма» реже других.

как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

¹³⁹ В данном случае я пользуюсь терминологией, предложенной А. В. Крусановым (Русский авангард. 1996. С. 4–5), а не бытующим в западной литературе пониманием термина *модернизм*, объединяющим различные явления нового русского искусства приблизительно 1880–1930 годов.

¹⁴⁰ Цит. по: Нильссон Н. О. Указ. соч. С. 77.

¹⁴¹ До некоторой степени к этому виду «архаизма» может быть причислено и оформление «Золотого петушка» Н. С. Гончаровой (1914) в силу особой декоративности его решения.

Михаил Ларионов – центральная фигура раннего авангарда, и В. Ф. Марков признает его значимость: «Вероятно, живопись Ларионова оказала сильное воздействие на творчество русских поэтов-футуристов (особенно Хлебникова и Крученых) в его примитивистском аспекте»¹⁴². Обращение к его искусству не только обогащает понимание этой эпохи, но и дарит непосредственную радость.

Среди многих достоинств «Истории русского футуризма» есть одно, которое в современном искусствознании если не полностью утрачено, то встречается редко и, больше того, постепенно переходит в разряд сомнительных и не вполне корректных. Я имею в виду качественную оценку произведения искусства или творчества художника в целом. Уклонение от такой оценки, осторожность в «вынесении приговора» (в общем понятные и даже симпатичные) особенно характерны для исследований авангарда. Еще не забыты времена, когда это искусство было под запретом, еще продолжают возникать из небытия имена неизвестных художников и чудом уцелевшие работы, и это влияет на позицию исследователей, для которых факт каждого такого открытия оказывается важнее оценочного суждения.

И здесь книга Владимира Маркова может послужить вдохновляющим примером отношения к материалу. Давая своим героям яркие характеристики, сознавая неповторимость их дарований и личностных качеств, автор в каждом конкретном случае не забывает отметить удачу или провал, степень новаторства и уровень мастерства, уточнить или оспорить расхожее мнение, выразить восторг или огорчение – одним словом, остается живым, сопереживающим читателем-коллегой, почти участником литературного процесса, а не только ученым собирателем исторических фактов. Стоит вспомнить, с какой естественной непринужденностью обходится он, например, с Давидом Бурлюком (во время работы над книгой еще находившимся в добром здравии), то отдавая должное ему как организатору и (изредка) поэту, то откровенно браня за неразборчивость и «всеядность», а под конец приходя к ошеломляющему выводу: «Печальная истина заключается в том, что человек, с которого начался русский футуризм и само имя которого звучит для русского уха на футуристический манер, никогда в жизни авангардистом не был»¹⁴³. Непосредственность восприятия и свобода суждений, основанная на истинном понимании поэзии и поэтов, составляет особое обаяние этой блестящей книги, жизнь которой оказалась долгой и счастливой.

¹⁴² Марков В. Ф. Указ. соч. С. 36.

¹⁴³ Там же. С. 277.

II. ИСТОКИ 2

Проблема живописного пространства: от символизма к авангарду ¹⁴⁴

Вероятно, ни одна художественная эпоха не знала такого обилия разнообразных пространственных концепций, которые выдвинула живопись русского авангарда и близких к нему художников в 1910-х годах. «Пульсирующее» пространство Кандинского, лучизм Ларионова, супрематизм Малевича, контррельефы Татлина и «пространственные конструкции» его последователей, принцип «расширенного смотрения», или «пространственный реализм» Матюшина, футуристические композиции Бурлюка, картины Шагала, «сферическая перспектива» Петрова-Водкина не только окончательно разрушили ренессансную трехмерную модель мира, но и ввели новое представление о пространстве в центр проблематики искусства XX века. Сами художники сознавали значимость своих пространственных идей, их связь с мировоззренческим переворотом в науке и философии начала XX века; об этом писали, в частности, Кандинский и Матюшин. Малевич обосновывал появление нового пространства в живописи воздействием технической революции. Задаваясь вопросом, «какое же из всех направлений в области искусства есть (наиболее) современное», он приходил к выводу, «что измеряемость современности происходит от высоты земного пространства, звездного, космического, вселенского, кто выше, тот и современной, этот подход к определению современности чисто технический: в техническом искусстве тот аппарат современной, который в самое малое время покрывает наибольшее расстояние» ¹⁴⁵.

Но непосредственно свои открытия художники выводили из предшествующих стадий новой живописи. Малевич, по рассказу его ученика К. И. Рождественского, рассматривал эволюцию изображения пространства следующим образом: живопись Ренессанса передавала видимое пространство вплоть до горизонта: глубина ничем не ограничивалась, «задняя стенка» отсутствовала ¹⁴⁶; Сезанн установил «стенку» на глубине, сравнимой с расстоянием от кончиков пальцев до локтя; кубизм приблизил ее до длины кисти руки; супрематизм полностью уничтожил глубину, заменив ее плоскостью. Татлин, а затем конструктивисты осуществили выход из живописной плоскости в реальное трехмерное пространство; после этого пальма первенства перешла от живописи к архитектуре ¹⁴⁷. Происхождение нового пространственного видения, таким образом, оказывается никак не связанным с искусством символизма.

Так или примерно так думали многие представители авангарда. Большинство из тех, кто занимался теорией (Малевич, Матюшин, Ларионов, Бурлюк) вообще не включали символизм в генезис нового искусства ¹⁴⁸; другие (Кандинский), признавая значение символизма, интересовались иными аспектами, нежели пространственные, тем более что их внимание привлекал

¹⁴⁴ Оpubл.: Искусствознание. 1/01, 2001. С. 331–339; републ.: Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко; ГИИ МК РФ. М.: Наука, 2003. С. 105–116.

¹⁴⁵ Малевич К. С. Заметки об архитектуре // Казимир Малевич. 1878–1935. Каталог выставки. Ленинград, Москва, Амстердам, 1988–1989. С. 115.

¹⁴⁶ Та же мысль немного иначе передана Л. Лисицким: «Перспектива Ренессанса углубила плоскость холста до горизонта (в «Тайной вечере» можно точно смерить, сколько километров от стола до горизонта)» (Лисицкий Л. М. Преодоление искусства [1921]. Глава «Супрематизм» // Experiment/Эксперимент. Los Angeles, 1999. № 5. С. 143).

¹⁴⁷ Записи бесед с К. И. Рождественским (1990-е годы) находятся в моем распоряжении. – И. В.

¹⁴⁸ Исключения подтверждают правило: воспоминания-размышления Малевича о выставке «Голубая роза», окрашенные интонацией несколько недоуменного лиризма, ясно показывают, что ему не удастся встроить это высоко оцениваемое им художественное явление в логическую цепь последовательно сменяющих друг друга «систем» нового искусства.

в основном литературный, а не живописный символизм. Сегодня уже не приходится спорить, что символизм был не менее важным истоком авангарда, чем импрессионизм. Однако проблема символистского генезиса пространственных представлений авангарда и сейчас кажется далеко не очевидной. Виной тому – неразработанность этой проблематики применительно к живописи символизма. Может даже показаться, что живописный символизм не дал оригинальных пространственных решений и его может достаточно характеризовать тяготение к плоскости и декоративному пятну, предложенное стилем модерн. Цель этой статьи – во-первых, выделить некоторые специфические черты пространственного мышления символизма и, во-вторых, попытаться показать, как эти черты перерабатывались, принимались или отрицались авангардной живописью.

Первое качество, на котором я остановлюсь, – неоднородность пространства в символистской живописи. Оно характерно в основном для не вполне сформировавшегося символизма (временами неотделимого от неоромантизма), его начальных или поздних стадий, и связано с его романтическими корнями.

Исследователи уже не раз отмечали некоторые странности и противоречия в композиции, например, «Видения отрока Варфоломея» (1889–1890) М. Нестерова. Приведу суждение Д. В. Сарабьянова: «...многокомпонентность ландшафта делает его в какой-то мере нереальным, необитаемым. Фигуры старца и мальчика Варфоломея изображены на первом плане перед пейзажем, а не в нем. Трудно представить себе человеческие фигуры в глубине этого, скорее вымышленного, пространства»¹⁴⁹.

Не менее хорошо описано и двупланное построение «Дамы в голубом» (1897–1900) К. Сомова, расслоение пространства на то, в которое помещена героиня, и другое, умоглядное – предмет ее внутреннего созерцания. Мотив созерцания можно выделить вообще как ведущий для этой группы произведений, причем не важно, созерцается ли что-либо непосредственно, впрямую, или это нечто, видимое «внутренними очами». У того же Сомова в картине «Фейерверк» (1922) девушки в старинных платьях, фигуры которых образуют подобие кулисы, любят зрелищем, трактованным как картина в картине. Аналогичное решение – в работе В. Борисова-Мусатова «Отблеск заката» (1904): героини, остановившиеся у подножия холма, поглощенные открывшимся видом, кажется, не могут преодолеть невидимую стену и войти в пространство пейзажа. В близких Мусатову по настроению картинах саратовца А. Савинова «Девушка и парус» и «Сумерки» (обе – 1906) изображенные со спины персонажи, неподвижно смотрящие на гладь реки, усиливают эффект завроженности пространством, включают зрителя в меланхолическое оцепенение, навеянное его созерцанием. У Нестерова мотив фигур, фланкирующих пространственный прорыв, устремленных в его захватывающую даль и в то же время остановившихся перед ней, разрабатывается в ряде картин («Зима в скиту» и др.). В «Жемчужине» (1905) М. Врубеля ту же роль играют фигуры задумчивых наяд. Они скромно расположились у края изображения, как бы приглашая зрителя вступить в таинственное пространство, недоступное им самим. Тот же композиционный принцип часто использует П. Кузнецов, причем на выходе из образцовой стадии своего символизма; в «Табачницах» (1926) между фигурами сидящих на первом плане женщин разворачивается вид на сияющие розовым светом далекие холмы и долины. Персонаж-проводника может и не быть: в поздних пейзажах Борисова-Мусатова («На веранде», «Осенняя песнь», 1905) человек не изображен, но его присутствие остро ощущается, причем сохраняется та же композиционная схема – кулисы и открывающийся подобно картине пространственный вид.

Почти во всех перечисленных произведениях второй – идеальный – план воплощается в формы пейзажа. Это связано с мифологизацией природы в символизме, отождествлением природного и духовного. Интересно, что в случаях, когда фоном для персонажа служит не природа,

¹⁴⁹ Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 1993. С. 24.

а вещь, она трактуется таким образом, что лишается своей материальной, осязаемой основы и рождает природные ассоциации. В пейзаж, кажется, готовы превратиться и внутренность раковины в «Жемчужине», и гобелен позади «дамы у гобелена» на постели Борисова-Мусатова, и ткань, висящая над «спящей в кошаре» П. Кузнецова. В картине Мусатова «Весна» (1898–1901) розоватая стена дома с тенью от ели воспринимается как выглянувшее из листвы закатное небо, которым любитесь девушка. Однако в зрелом символизме возможны и другие решения: вспомним карандашный «Автопортрет» П. Кузнецова (1907–1908) со склоненной к нему фигурой музы или синие зоны вторжения ирреального мира у К. Петрова-Водкина в «Портрете Ахматовой» (1922).

По мере кристаллизации символистского мироощущения описанная выше двупланная композиция меняется: разлом пространства становится неявным, он должен только смутно угадываться. Так происходит, например, в «Водоеме» Борисова-Мусатова (1902). Сошлюсь на великолепный анализ М. М. Алленова, увидевшего зеркало водоема как вариант «картины в картине», а внутреннюю тему полотна – как «явление тени умершей»¹⁵⁰. Однако сам скрытый, зашифрованный характер решения этой темы, зыбкость границы между «здешним» и «нездешним» мирами говорит о том, что демонстративный дуализм раннего символизма вскоре будет преодолен, мотив картины в картине окажется исчерпанным и уступит место иной концепции пространства.

Пространственные решения, о которых шла речь, живопись конца XIX – начала XX века наследовала у романтизма. Именно в живописи романтизма возник набор мотивов, разрабатываемых символизмом: одинокие фигуры, смотрящие вдаль и подчеркивающие пространственный прорыв, пейзаж, видимый в открытое окно, видение, сон, другие варианты «картины в картине». Напомню здесь содержательную статью А. Михайлова «Пространство Каспара Давида Фридриха», где он, в частности, пишет: «...планы романтической картины рассечены зонами непроходимости, разъединены»¹⁵¹. Разлом пространства, как и мотив «картины в картине», характерен и для русской живописи («Явление Христа народу» А. А. Иванова или его акварель «Голгофа»).

Отличие, однако, состоит в том, что романтический второй план – это, выражаясь современным языком, нечто информативное: открытие прежде невидимого, явление, полное смысла, поражающее воображение зрелище. Это некое откровение природы, демонстрирующей перед человеком свое могущество, его пространственная особенность – распахнутость, беспредельность («Стало видно во все концы света»¹⁵²). В символизме второй план лишь открыт, чего-то главного увидеть как раз нельзя. Задумчивые созерцатели стоят как бы перед завесой, неподвижной и молчаливой, сквозь которую не может проникнуть взгляд. В мировоззренческом плане эта непроницаемость – знак непознаваемости мира сущностей. Присутствие второго плана в картине – только свидетельство существования этого другого мира, и еще больше – устремленности к нему человека, «тоски по трансцендентному» (Н. Бердяев). Не только образы в символизме, по выражению О. Мандельштама, «запечатаны», запечатанным оказывается и пространство: оно «непригодно для обихода»¹⁵³, в него нельзя войти. И прежде всего, запечатанным становится небо. Небесную гладь символистов не задевают стихии, не преображают солнечные лучи или грозные облака, оно лишено подвижной, исполненной патетики жизни романтических небес. Его изображение, как правило, мало или совсем

¹⁵⁰ Алленов М. М. Изображение и образ сна в русской живописи. В. Борисов-Мусатов. «Водоем» // Сон – семиотическое окно. XXVI-е Випперовские чтения. (М., 1993). Милан, 1994. С. 54.

¹⁵¹ Михайлов А. Пространство Каспара Давида Фридриха // Пространство картины: Сб. статей / Сост. Н. О. Тамручи. М., 1989. С. 72.

¹⁵² Эту фразу Н. В. Гоголя В. С. Турчин использует в ряде работ для характеристики пространственного мышления в живописи романтизма.

¹⁵³ Мандельштам О. Э. Слово и культура. М., 1987. С. 65.

не пространственно – это плоскость, почти твердь, рождающая ощущение не бесконечности, но замкнутости, предела, обманчиво глубокой преграды для глаз. Таково небо в большинстве произведений символизма, начиная с врубелевского «Демона (сидящего)» и кончая картинами голуборозовцев, например пейзажами раннего Н. Крымова. Часто его можно увидеть только отраженным в глади вод (здесь можно вспомнить любимого русскими художниками Пюви де Шаванна, его московский эскиз к картине «Бедный рыбак») или же нельзя увидеть вовсе: дальний план загорожен, перекрыт. Даже у Рериха, казалось бы, тяготеющего к изображению бурного грозового неба, облака, застыв в стильном узоре, образуют плотную непроницаемую пелену.

И здесь следует обратиться ко второй тенденции, характерной для зрелого символизма и противоположной той, о которой говорилось вначале. Это стремление к восстановлению однородности пространства, осуществляемому за счет дематериализации предмета. Строго говоря, речь идет об общей тенденции мирового искусства, характерной для позднего импрессионизма, стиля модерн и последующих течений – снятии противоположности предмета и пространства за счет условности трактовки того и другого¹⁵⁴. Однако каждое из этих направлений, находясь в русле общего процесса, решает собственные задачи.

В символизме пространство картины изначально – не столько декоративная плоскость, сколько смысловое поле. Видимый мир – «голубая тюрьма», предметы, как и слова в поэзии, не отвечают своему прямому значению (слово, по Ю. М. Лотману, лишь «путь, ведущий *сквозь* человеческую речь в засловесные глубины!»¹⁵⁵). Отсюда с очевидностью вытекает важнейшее качество зрелого живописного символизма – утрата ценности изобразительного начала, то есть предметности как таковой. Важнейший импульс символизма – стремление к невыразимому, «несказанному» – в живописи трансформируется в тяготение к невидимому. Точнее, живопись, не порывая с предметностью, стремится к эффекту двойственности видимого-невидимого, полуразличимого-полуугадываемого, утверждая проблематичность самой возможности с помощью зрения познать истину¹⁵⁶.

Соответственно этому меняется и понимание пространства. Здесь нет абсолютизации плоскости, ведущей к опредмечиванию пространства, как это происходит в стиле модерн (в его наиболее типичных образцах), – напротив, есть первые подходы к той амбивалентности плоскости и пространства, которая будет характерна для беспредметной живописи.

Если в качестве эталона взять произведения художников «Голубой розы» середины 1900-х годов, то эта направленность станет очевидной. Вместо четко оконтуренных силуэтов и плоскостных цветовых пятен модерна перед нами возникает некая плазма, подвижная размягченная среда, внутри которой струятся и перетекают расплавленные, имматериальные образы предметного мира. Параметры пространственного слоя, в котором они находятся, неопределенны и двойственны: это и плоскость, и нечто живое, дышащее, пронизываемое. По мере размыывания предмета убывает и пространство: чем бестелеснее формы, тем ощутимее плоскость, ближе «стенка». В «Рождении» (1906) П. Кузнецов вплотную подходит к беспредметности¹⁵⁷: изображение становится едва воспринимаемым намеком, кажется, оно вот-вот исчезнет, но вовсе не в воздухе, не в предутреннем сумеречном свете, как, например, мусатовские «при-

¹⁵⁴ В качестве примера этого процесса можно вспомнить первую, по мнению историков искусства, картину в стиле модерн – «Видение после проповеди» П. Гогена (1888), где видение «сливается своим пространством с реальным пространством, окружающим фигуры женщин. Вернее, и то и другое пространство условно, что и позволяет Гогену слить их воедино» (Сарабьянов Д. В. *Стиль модерн*. М., 1989. С. 70).

¹⁵⁵ Лотман Ю. М. *Поэтическое косноязычие Андрея Белого* // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 439.

¹⁵⁶ Подробнее об этом см.: Вакар И. А. *Театр Метерлинка и некоторые аспекты символизма в русской живописи* // Театр и русская культура на рубеже XIX–XX веков: Сб. статей. М., 1998.

¹⁵⁷ То же приближение к беспредметности можно увидеть в отдельных работах Н. Милиоти, в картине А. Савинова «Голубой мотив» (1909), вероятно написанной под впечатлением голуборозовской живописи. Несмотря на единичность таких произведений, они свидетельствуют об определенной тенденции, характерной для живописи символизма.

зраки». Образы Кузнецова скорее проступают на плоскости, скользят по поверхности некоей стены, как платоновские тени. Разглядывая бледные, призрачные фигуры, не перестаешь ощущать материальность плотно загрунтованного белилами холста, на который они нанесены. При определенном усилии его можно представить себе неким пространством, однако оно охарактеризовано художником столь условно, что его восприятие оказывается на грани зрения и умо-зрения.

Следует заметить, что присущий символизму таинственный, мистический элемент в живописи голуборозовцев присутствует далеко не всегда. Во многих произведениях (к примеру, Николая и Василия Милиоти) при общем движении к исчезновению предмета побеждает декоративно-плоскостная тенденция. Предмет то теряется в кружеве графического узора, то растворяется в напластованиях многоцветной пуантели, но эти внешние качества художественной формы не создают символистской образности; пожалуй, можно даже утверждать, что степень концентрации символистского смысла обратно пропорциональна заботе художника о самодовлеющей декоративности. Не случайно Кузнецов, Уткин (в меньшей мере – Крымов и Сапунов) ограничивают свою палитру, заменяют цвет тональной разработкой, «выбеливают» свои холсты или покрывают их почти сплошь оттенками серого и голубого – по-видимому, здесь проявляется не столько тяга к вкусовой изошренности, изысканности, сколько попытка через освобождение от земного спектра, красок живой природы выразить нечто лежащее за ее пределами. В этом смысле можно с долей условности различать «истинный» и «неистинный» символизм в, казалось бы, стилистически схожих произведениях одного круга и времени.

Прежде чем обратиться к авангарду, заметим, что большинство перечисленных выше произведений было хорошо известно молодым авангардистам; многие из них начинали в годы расцвета популярности Сомова, Борисова-Мусатова, Врубеля, П. Кузнецова. Но даже начиная с подражания символистской живописи они шли к преодолению ее эстетики. Одним из способов преодоления стало полемическое обращение к двупланной композиции символистской картины.

В работах художников «Бубнового валета» около 1910 года возникает игровая, пародийная двупланность. Неглубокое пространство портретов и натюрмортов М. Ларионова, И. Машкова и других оканчивается чаще всего активно действующим красочным фоном, воспринимаемым до некоторой степени самостоятельно, «отдельно» от основного мотива. У Машкова это, к примеру, то гигантские цветы ковра («Портрет мальчика в расписной рубашке» и «Портрет В. П. Виноградовой», оба – 1909), то чучела или изображения фазанов («Дама с фазанами», 1911), то восточный лубок, то рыночный китч. В большинстве случаев композиция таких холстов прямо повторяет схему картины в картине: китаеска в «Портрете Е. И. Киркальди» (1910), народная картинка с Наполеоном, «переезжающим» натурщицу, у Машкова («Русская Венера», около 1914), обои в виде пейзажа в натюрморте Ларионова («Натюрморт с подносом и раком», 1908–1909), рисунки на заборе в его же солдатской серии. Иногда это картины в прямом, а не переносном смысле: у Н. Гончаровой, Ларионова, молодого К. Малевича, изобразившего себя на фоне собственных «красных купальщиц», эротика которых если не прямо пародирует предшествующее искусство модерна, то подводит его к черте самоотрицания. У П. Кончаловского, А. Куприна, Машкова часто фон составляют подносы, цветастые ткани, ковры и т. п. Нередко изображение второго плана имеет тематическую, даже сюжетную подоплеку, представляет собой обманку: зрителю предлагается угадать, где пространство и где плоскость, кто из персонажей реален и кто нарисован или вышит. По отношению к символистской картине это как бы переворачивание, выворачивание наизнанку его эстетики: там второй план занимала природа, здесь – предмет, вещь¹⁵⁸; там он воплощал нечто возвышен-

¹⁵⁸ В редких случаях, когда фоном служит пейзаж («Автопортрет» Машкова, 1911), он предельно опредмечен и трактован

ное, идеальное – здесь использован подчеркнuto «сниженный» мотив; там он заключал в себе тайну бытия, здесь – забаву, провокативную игру. «Философия» раннего «Бубнового валета», в которой ему отказывали противники, очень убедительно выразилась именно в его пространственном мышлении – это здоровое земное мироощущение, лишённое не только «тоски по трансцендентному», но даже допущения его существования; это веселое отрицание идеи двоемирия и утверждение ценности посюсторонней, грубо-вещной жизненности. Молодые бубнововалетцы могли бы воскликнуть вместе с Малевичем: «Да, души у нас нет! Я ощущаю энергию, а не душу!»¹⁵⁹

Однако описанный здесь подход к решению пространства характеризует только ранний, неопрimitивистский этап в живописи авангарда, когда центральной для него являлась проблема новой пластической формы. По-настоящему проблема пространства начала волновать художников авангарда лишь после того, как было покончено с предметностью.

Вот как об этом, вероятно со слов Малевича, писал Л. Лисицкий:

...как только единственная форма квадрата и круга была рассечена и на холсте рядом легло множество [форм], и как только это плоскостное множество стало носителем цветового множества, в этот момент начала складываться новая система. Эта система построила для своего действия соответствующее место. Оно построило свое пространство, бесконечное – белое. В разных глубинах его плавают, как планеты в космосе, цветовые массы. Этот путь к бесконечности заложен давно. Синий и золотой фон византийской и готической живописи был первым шагом уведения глаза в глубину. <...> Супрематизм <...> открыл дорогу к бесконечности¹⁶⁰.

Самым существенным признаком супрематической картины для Малевича и его последователей стала именно новая пространственность¹⁶¹, отождествляемая с абсолютной плоскостностью и имеющая не чувственно воспринимаемый, но знаковый характер. Здесь нет образа бесконечности, нет ориентиров для измерения глубины, пространственных вех. Представление о бесконечности возникает в умозрении: супрематизм требует некоего отвлечённого воображения, предварительной настроенности на определённый лад (именно поэтому Малевич подводил и зрителей, и учеников к супрематизму от предшествующих этапов живописи). Лисицкий не случайно упоминал золотые и синие фоны Византии и готики (сюда можно добавить и русскую икону): источником супрематического способа передачи бесконечности во многом является символическое мышление Средневековья. «Перед нами совпадение противоположностей – самое внешнее (вещественное до грубости) совпадает с самым сокровенным (неуловимым до „неизрекаемости“)»¹⁶². Предельно вещная, достаточно элементарная в формальном отношении, не вызывающая непосредственного эмоционального отклика, супрематическая картина рассчитана на определённую духовную работу, производимую как художником, так и его зрителем.

Неудивительно, что супрематизм давал основания для обвинений двоякого рода: во-первых, в том, что вне своей теории, своего «учения» он непонятен, супрематисты – не художники,

в том же «сниженном» ключе.

¹⁵⁹ Малевич К. С. Художники об АХРР // Жизнь искусства. 1924. № 6. Републ.: Малевич К. С. Собр. соч.: В 5 т. / Общ. ред. А. С. Шатских. М., 1995. Т. 1. С. 277.

¹⁶⁰ Лисицкий Л. М. Указ. соч. С. 143.

¹⁶¹ В этой статье я оставляю в стороне радикальный пересмотр в супрематизме категорий «верха и низа», достойный специального исследования, поскольку живопись символизма остается в этом плане на достаточно традиционных позициях. Речь идет лишь об одном параметре живописного пространства – глубине и плоскости.

¹⁶² Аверинцев С. С. Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 300.

а религиозная секта; во-вторых, что он всего лишь новый декоративный стиль, а его адепты – художники-прикладники.

Если первое супрематисты отрицали скорее по политическим мотивам, чем принципиально, то второе вызывало у них активные возражения, поскольку игнорировало как раз «зерно» супрематизма – его пространственную концепцию. По замыслу своего автора, она противоположна не только пути от кубизма к конструктивизму (то есть выходу в реальное пространство трех измерений), но и плоскостному декоративизму. «Потому что нарезать цветные бумажки, вытряхнуть их на чистый лист и назвать это супрематизмом, такая операция так же проста, как и всякая провокация»¹⁶³. Различие между тем и другим Лисицкий, как и другие супрематисты, видел в «напряжении», возникающем между супрематическими формами, в превращении плоскости белого фона в «силовое поле». Надо признаться, что никто из супрематистов, включая самого Малевича, не мог вычленить очевидное формальное качество, которое позволило бы определить наличие или отсутствие этого силового поля. Так, К. И. Рождественский утверждал, что при внимательном взгляде, например, на «Спортсменов» Малевича можно почувствовать «напряжение» фона в просветах между фигурами и внутри контуров. Эта ссылка на «чувство» в свое время не показалась мне убедительной, однако сейчас я начинаю думать, что это качество действительно существует, но его трудно и ощутить, и сформулировать.

И здесь авангард столкнулся с коллизией, за несколько лет до этого пережитой символизмом, – существованием «истинного» и «неистинного» вариантов направления. При этом критерий истинности как в одном, так и в другом случае связан с противоположностью смыслообразующей и декоративистской тенденций в живописи этих направлений, или, говоря иначе, двух представлений о назначении искусства – как эстетического преобразования реальности и как способа познания. И в символизме, и в супрематизме этот критерий труднодостижим, почти неуловим, поскольку в конечном итоге упирается в проблему нового восприятия, особого, «посвященного» зрителя. Интересно, что Малевич устраняет декоративный эффект, свойственный цветному супрематизму тем же способом, к которому прибегли и символисты, – обесцвечиванием живописи. В серии «Белое на белом» супрематические фигуры теряют четкость, начинают «таять», формы становятся миражными, исчезающими. Как ни различна беспредметная и фигуративная живопись (а живопись символизма не только фигуративна, но и тематична), здесь черты художественного мышления Малевича и его предшественников сближаются. Объединяет их и понимание белого цвета как освобожденного от земных ассоциаций – интуитивное у П. Кузнецова и программное и теоретически обоснованное у Малевича. Не случайно именно «белую серию» принято называть «мистическим супрематизмом», ее идейная основа – представление о мире, стремящемся к высшей ценности – покою, равному небытию (трактат «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой»).

Авангард начинает с отталкивания от символизма и постепенно приходит к освоению его опыта – как дети, поначалу желающие ни в чем не походить на своих родителей и с годами становящиеся все больше на них похожими.

Малевич еще раз сближается с символизмом в поздний период творчества, когда потустороннее, космическое пространство начинает проникать сквозь контуры его фигур, а непостижимый мир сущностей – глядеть из их пустых овалов. Здесь на новом витке (перекликаясь в этом с сюрреалистами) Малевич возвращается к символистской идее двоимирия, ощущению ирреального начала, пронизывающего собой земное существование. При этом он синтезирует «знаковую» бесконечность супрематизма с пространственными координатами – отношениями верха и низа, плоскости и глубины – традиционного искусства.

¹⁶³ Лисицкий Л. М. Указ. соч. С. 143.

Содержательные и формальные переключки, о которых шла речь, вряд ли можно истолковать как случайные. Между символизмом и авангардом, двумя важнейшими этапами русского искусства начала XX века, существует глубинная внутренняя связь. Ее легче обнаружить на мировоззренческом, чем на формально-стилистическом уровне. Проблема пространства, на мой взгляд, как раз позволяет это сделать: пространственное мышление вообще тесно связано с мировоззренческим аспектом. И символисты, и художники авангарда видели в искусстве нечто большее, чем изображение реальности, стремились сделать искусство «миропониманием» (А. Белый), «мироотношением» (Малевич), иными словами – учением, возвещающим иное, более истинное знание, чем это могли дать позитивная наука и традиционная религия. Отсюда их тяготение к сущностным вопросам бытия и попытка обновления способа художественного познания: замена образа сначала символом, затем знаком.

Между самоопределением и самоотрицанием: театр и живопись в преддверии авангарда ¹⁶⁴

Тема этой статьи – некоторые параллели в живописи и театре на пути от символизма к авангарду. Сравнение разных видов искусства всегда уязвимо, в особенности если эти искусства активно взаимодействуют и взаимовлияют. Поэтому сразу хотелось бы отделить от названной темы ее важный аспект – работу живописцев в театре и театрализацию живописи или жизненного поведения художника – и сосредоточить внимание только на материале станковой живописи и драматического театра как наиболее специфических формах этих искусств. В качестве стержневого начала, позволяющего провести сравнение, может быть взята характерная для авангарда тенденция пересмотра основных дефиниций данного вида искусства. Изобразительное искусство перестает определять себя через функцию изображения, живопись откалывается от живописания, театр мечтает разрушить деление на *сцену* и *театрон*, действующих лиц и зрителей. В новой системе представлений живопись определяет себя через качества формы: цвет (краску), фактуру, композицию, материал, линию и т. п. Процесс пересмотра осуществлялся под лозунгом освобождения «живописи от неживописи», то есть от изобразительного начала, идеологии и т. п., подобно освобождению слова от порабощения смыслом, театра – от порабощения литературой. Искусство поставило целью достичь максимальной свободы и самодостаточности. Однако, освободившись от функции подражания, живопись в силу той же максималистической тенденции начинает отрицать себя, за открытием беспредметности следует выход в реальное пространство и конструирование вещей. В иной форме обе тенденции – самоутверждения и самоотречения – присутствовали и в театре. Их динамика во многом и обусловила различие выходов этих искусств в авангард.

В первом номере только что основанного журнала «Весы» (1904) была помещена статья Максимилиана Волошина, основная мысль которой заключается в отрицании станковой живописи. Начиная с эпохи Возрождения, «художники наперерыв писали масляные картины. И эти холсты, заключив их в ненужные рамки, ставили в складочные амбары, называемые музеями». В другом месте Волошин сравнивает музеи с сумасшедшими домами, куда свозят и запирают ненужных обществу людей. Уместная в дворцах XVII–XVIII веков, картина кажется анахронизмом в современном жилище.

Наши дни совершенно не созданы для масляных картин. <...> Настало время для всех других родов живописи. <...> Живопись должна или быть нерасторжимой и гармонирующей с публичным зданием, или стать собственностью каждого, но не собственностью всех <...>¹⁶⁵

Волошин ратует за замену станковой картины новым монументальным искусством и искусством камерным, например графикой современного стиля (вероятно, типа японской гравюры).

В тех же «Весах» в 1904–1905 годах Вячеслав Иванов опубликовал программные статьи «Новые маски» и «Вагнер и дионисово действо современности»¹⁶⁶, где, по словам В. Брюсова, высказал мечту

о том, чтобы сценическое представление вновь стало священнодействием, как то было в Древней Элладе. <...> Он указывал между прочим, что в ней заложена другая, большая мечта: в ней намечен

¹⁶⁴ Оpubл.: Русский авангард 1910–1920-х годов и театр / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. СПб., 2000. С. 3–15.

¹⁶⁵ Волошин М. А. Скелет живописи // Весы. 1904. № 1. С. 50, 51.

¹⁶⁶ Весы. 1904. № 7; 1905. № 2.

путь от нашего современного, келейного, «малого» искусства – к искусству «великому», всенародному¹⁶⁷.

Важнейшим качеством этого нового театральноритуального действия должно было стать разрушение *рампы* – непереходимой границы, отделяющей исполнителей от публики, – и слияние тех и других в совместном служении неназванному Богу¹⁶⁸.

К этому же времени (1904–1905) относятся первые выступления будущих участников выставки «Голубая роза» и опыты Театра-студии на Поварской, где соединились художественные воли В. Мейерхольда, тех же голуборозовцев и создателя «неподвижного театра» Мориса Метерлинка.

Метерлинк был первым, кто провозгласил отказ от основ театрального искусства: действия, слова и играющего актера, назвав свой театр неподвижным, «театром молчания» и предназначив свои маленькие драмы для марионеток. Отрицая постренессансный театр, интригу и борьбу персонажей – «шум бесполезного поступка», – он возвращался к вечным конфликтам античных трагедий и средневековых мистерий и, прежде всего, к теме Рока, судьбы и смерти.

Вторым коллективным участником эксперимента на Поварской стали живописцы-голуборозовцы, выработавшие в это время тип картины-панно с идеально отвлеченной системой образов, где изобразительное начало присутствует постольку, поскольку дает намек на неизобразимое, на некую невоплотимую духовную сущность – аналог поэтического «несказанного». Решительно порывая с иллюзорным жизнеподобием, голуборозовцы отвергают объем, пространственную глубину, вообще предметную определенность, отчасти цвет (заменив его единой тональностью). «Эстетическая предельность» (выражение К. Малевича) вплотную подводит этих художников к беспредметности; впрочем, точнее будет назвать это тяготением к невидимости, неразличимости визуального объекта: картины то погружены во мрак, то высветлены почти до белизны холста; кажется, они предназначены для иного, нежели зрительное, способа восприятия. Напомню, что это очень близко Метерлинку, чьи пьесы, по общему признанию, исключительно трудны для постановки, а, к примеру, финал «Слепых», уравнивающий зрителей с незрячими персонажами, принципиально непредставим на сцене (в Художественном театре последние реплики пьесы давались в темноте). Спектакль «Смерть Тентажиля» Мейерхольда, Сапунова и Судейкина также должен был идти в густом полумраке, строго говоря, невыносимом в театре (что вызвало горячий протест Станиславского). Заметим, что в дальнейшем многие сценографические решения в символизме будут строиться на подобных эффектах: излюбленные Мейерхольдом тюлевые занавесы будут скрывать и смягчать очертания людей и предметов, а найденный Станиславским черный бархат позволит мгновенно делать фигуры невидимыми.

«Эстетическая предельность» голуборозовцев, по-видимому, была направлена не на самоутверждение «живописи как таковой». Очищая ее от подражания действительности, художники взамен до отказа нагружали ее духовным смыслом, превращая живопись в род медитации. В представлении младосимволистов искусство вообще в значительной степени – средство для одухотворения жизни, житнетворчества, оно тяготеет к культу. Выставку «Голубая роза» не случайно называли «часовней для немногих».

¹⁶⁷ Брюсов В. Я. Ник. Вашкевич. Дионисово действо современности // Собр. соч.: В 7 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 6. С. 112.

¹⁶⁸ А. Белый писал в статье «Театр и современная драма» (1908): «Когда <...> нам говорят теперь, что сцена есть священнодействие, актер – жрец, а созерцание драмы приобщает нас таинству, то слова „священнодействие“, „жрец“, „таинство“ понимаем мы в неопределенном, многомысленном, почти бессмысленном смысле этих слов. Что такое священнодействие? Есть ли это акт религиозного действия? Но какого? Перед кем это священнодействие? И какому богу должны мы молиться? <...> скажите нам имя нового бога! <...> Роковое противоречие, в котором запутались новейшие теоретики театра, заключается в том, что, приглашая нас в театр как храм, они забыли, что храм предполагает культ, а культ – имя Бога, т. е. религии» (Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 158, 160).

Те же устремления характеризовали и строителей Студии на Поварской. По мысли Станиславского, постановки театра должны были напоминать «богослужение»; пьесу Метерлинка Мейерхольд трактовал как «мистерию», стремился вызвать у зрителя «молитвенное чувство»¹⁶⁹. Не отменяя рампы и сценической коробки, лишь решительно уплощая пространство последней, Мейерхольд стремился к созданию Нового театра – «театра-храма».

Голуборозовцы не были простыми исполнителями его замысла. В проекте соглашения Театра-студии говорилось о художниках, «которые, не имея возможности высказаться путем обычных выставок, стремятся к искусству, объединяющему живопись со сценой»¹⁷⁰. Насколько это отличалось от обычной оформительской деятельности, можно судить по таким инициативам, как отказ от макета и превращения декорации в панно, подчиняющего актера декоративной задаче, но еще больше – по выводу, который сделал Мейерхольд из совместной работы: «И живописец, и музыкант должны отмежеваться, первый – в специальный Декоративный театр, где бы он мог показывать полотна, требующие сцены, а не картинной выставки»¹⁷¹. Думаю, что режиссер не шутил. Живопись голуборозовцев на этой стадии не нуждалась в актере, скорее – в теме (метерлинковская пьеса). В желании придать искусству почти сакральную значимость художники были готовы выйти за пределы как одного, так и другого его вида, создать нечто большее, чем картина или спектакль.

С угасанием символизма происходит обратный процесс: в изобразительном искусстве усиливается приоритет станковой картины, интерес к «живописи как таковой». Первое поколение художников авангарда, воспитанное прежде всего на Сезанне, противопоставляет его углубленный станковизм мечте предшественников о *grand art* (можно вспомнить отповедь Д. Бурлюка Бенедикту Лившицу по этому поводу, описанную в «Полутораглазом стрелце»¹⁷²). Сравнивая «Голубую розу» с Салонами «Золотого руна» и особенно с «Бубновым валетом», Малевич отмечал изменение художественной проблематики: на смену прежнему возвышенно эмоциональному воздействию, эстетической суггестии пришел интерес к профессиональным вопросам, живописной «кухне»; начиная с «Бубнового валета», «живопись стала единственным содержанием живописца»¹⁷³. В самой живописи начинает доминировать проблема цвета. Краска, фактура, холст не скрывают себя, демонстрируются как «материал», подчас «сырой»; коллажные вставки, подчеркивая условность картины-«вещи», усиливают самодовлеющую ценность живописи. Освобождение от академической формы, начатое «Голубой розой» (объем, светотень), перерастает в отрицание как анатомии и перспективы, так и традиционного классического идеала.

Аналогичный процесс происходит и в театре, в частности, в творчестве того же Мейерхольда. Уже постановка «Балаганчика» 1906 года, по выражению К. Рудницкого,

положила конец эпохе священнодействия в «театре-храме» и явилась началом утверждения принципа самодовлеющей театральности, чему способствовала удачная планировочная находка – изображение «театра в театре». Декорации, взлетающие на глазах у зрителя, усаживающийся суфлер, выбегающий возмущенный автор, рука из-за кулис, утаскивающая его за фалды – все это обнажение театральной подноготной разрушало серьезное отношение, «веру» зрителя в иллюзию происходящего, приучало его к

¹⁶⁹ Об истории студии см.: Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. М.: Искусство, 1968. С. 106–142.

¹⁷⁰ Цит. по: Коган Д. С. Ю. Судейкин. М.: Искусство, 1974. С. 173.

¹⁷¹ Мейерхольд В. Э. Указ. соч. С. 128.

¹⁷² Лившиц Б. К. Полутораглазый стрелец. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 333.

¹⁷³ Малевич К. С. Последняя глава неоконченной автобиографии // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: В 2 т. (Серия «Архив русского авангарда»). М.: РА, 1997. Т. 1. С. 135. См. также: Малевич К. С. Заметки об архитектуре // К. С. Малевич. 1878–1935: Каталог выставки. Амстердам, 1988. С. 114, 120.

восприятию театра как откровенной игры. Мейерхольд придавал важное значение новым отношениям с публикой: «Пусть часть зрительного зала шикала Блоку и его актерам, театр был театром. И, быть может, это-то обстоятельство, то есть то, что публика осмелилась так неистово свистать, лучше всего доказывает, что здесь установилось отношение к представлению как к представлению театрального порядка»¹⁷⁴.

Хотя уже с середины 1900-х годов Мейерхольд экспериментировал с разрушением «рампы» – увеличивал просцениум, обыгрывал выходы актеров из зрительного зала и т. п., – с осознанием несовместимости «театра» и «мистерии» использование этих приемов получило в его работах новый смысл: подобно коллажу в живописи, выход актера из иллюзорного действия, моменты уничтожения дистанции между ним и зрителем вели не к слиянию с публикой, а напротив – к обостренному ощущению условности театрального представления, частью которого становилась и открытая эмоциональная реакция зала¹⁷⁵.

В русле этой тенденции мечты о синтезе искусств уступают место стремлению очистить свой вид искусства от «вредных примесей».

Живопись раннего авангарда видит своих главных поработителей, во-первых, в извне привносимом «содержании», в идеологии, навязываемой искусству обществом, и, во-вторых, в академической системе с ее заданностью «правильной» формы и критериев красоты. Театр на этом этапе также находит своих угнетателей. Ими оказываются литература и литературный, чтецкий театр (по выражению Мейерхольда, «театр интеллигентного чтения»).

В конце 1900-х и начале 1910-х годов вопросы театра активно обсуждались в периодической печати. Среди них возникал и вопрос о природе этого искусства, его первооснове. «Каков тот материал, с помощью которого творит театр, ему одному свойственный, его определяющий, не встречающийся в других искусствах в чистом виде?» – спрашивает М. Бонч-Томашевский в 1913 году в статье «Театр и обряд»¹⁷⁶ (ее текст в качестве доклада должен был быть зачитан на диспуте «Мишени»). Без чего, продолжает он, театр может обойтись? Театр может существовать без художника, без музыканта. Без поэта – комедия дель арте. Даже без декламатора – пантомима. Единственно, без чего он не может обойтись, – это без действия.

Рассматривая весь постренессанский театр как стоящий на ложном пути («Слово подменило действие», «В основе создания рампы – автор называет ее „сценической рамкой“ – лежит лживый принцип»), Бонч-Томашевский призывает вернуться к истокам – народному обрядово-игровому действию («Бездейственное слово должно быть изгнано»). Как известно, сам он в качестве режиссера предпринял опыты такого рода – постановку народной драмы «Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа» в 1911 году.

К аналогичным выводам приходит в это время и Мейерхольд. В своей учебно-экспериментальной студии (на Трицкой, позже на Бородинской улице) он с помощью пантомимы, бессловесных этюдов очищает действие от слова, сохраняя, впрочем, другой важный драматический элемент, основной носитель действия – интригу. Мейерхольд также обращается к истокам – разнообразным системам древнего и современного «условного театра», объединяя все эти формы одним понятием *гротеска*: к японскому и староиспанскому театру, комедии

¹⁷⁴ Мейерхольд В. Э. Указ. соч. С. 208, 209.

¹⁷⁵ На новом витке возврат к «уничтожению рампы» произошел у Мейерхольда в эпоху конструктивизма: введение в спектакль прямых жизненных реалий, попытки превратить публику в участника действия непосредственно близки теории и практике художников – конструктивистов и «производственников». И все же в устремлениях того и других есть существенное различие. Целью Мейерхольда была отнюдь не смерть «станковой формы» в театре, а новые формы сценической выразительности. «Сцена не терпит ни абсолютной абстракции, ни абсолютного натурализма, – утверждал он. – Но сочетание этих двух начал – истинная природа современного театра, а может быть, и вообще театра» (Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. М.: ВТО, 1967. С. 396). Заметим, что более последовательные театральные авангардисты уходили из театра в другие сферы деятельности: в кино, цирк, мюзик-холл (однако и там не отказывались ни от актера, ни от действенного начала).

¹⁷⁶ Маски. 1913. № 6. С. 4.

дель арте, русскому балагану, приемам итальянских трагиков-гастролеров (Ди Грассо) и т. п. Ориентация на неклассические формы искусства и стилистическая «всеядность» роднят Мейерхольда с неопрIMITИВИЗМОМ, в особенности с всёчеством; особенно близка здесь тенденция «измены самому себе», свобода в пользовании стилем: не случайно о Мейерхольде говорили, что каждый его спектакль — новое театральное направление¹⁷⁷.

Если «живопись как таковая» утверждала себя через самодовление цвета и фактуры — своих материальных основ, то Мейерхольд основу театра увидел в главном носителе сценического действия — актере, причем не в его «переживании», «душе» и т. п., а в его телесной природе — пластике, выразительности его движения¹⁷⁸. Мейерхольдовский актер должен был в совершенстве владеть своим физическим аппаратом, сочетать навыки мима, акробата, эксцентрика-импровизатора, жонглера и т. п. Однако именно отношение к проблеме ремесла — аспект, который не позволяет чрезмерно сближать установки Мейерхольда и неопрIMITИВИСТОВ: задача последних состояла как раз в том, чтобы, по выражению Матисса, «разучиться рисовать», освободиться от академической выучки. Вбирая разнообразные неклассические традиции, живописцы авангарда ничуть не чувствовали себя скованными, создавая собственные стилевые системы; мейерхольдовские актеры, напротив, нередко выглядели стилизаторами. Театр здесь отставал, и режиссер сознавал это. «Все нашли свой язык: художники, писатели, ученые, — говорил Мейерхольд студийцам, — не нашли его только актеры»¹⁷⁹.

Художники между тем уходили все дальше.

В конце 1911 года в откликах на выставку М. Ларионова появляется образ «прогрессивного паралича», под воздействием которого как бы отнимаются различные части организма его живописи¹⁸⁰. Не разделяя оценки этого явления, отметим пронизательно увиденную тенденцию: уже через год в ларионовском «инфантильном примитивизме» произойдет отказ от существеннейшего качества живописи — колористической разработки — и замена ее «малярной покраской», принципиальный уход от пространственности и превращение плоскости в имитацию функциональной поверхности, замена изображения его упрощенным «знаковым» аналогом. Еще дальше по тому же пути пойдет супрематизм: здесь происходит окончательный разрыв с ассоциативностью и связанной с ней сферой эмоционального восприятия. Но главное — с живописью как системой организации цветовой гармонии (не случайно Малевичу впоследствии пришлось ввести в свою теорию понятие цветописи, с помощью которого он мог бы примирить это отрицание со своей любовью к цвету).

Если супрематизм, оставаясь в границах станковой картины, еще может балансировать на острой грани: либо это «чистая», освобожденная живопись, либо не живопись, а «умозрение в красках», — то в контррельефах В. Татлина происходит отказ от последних формальных основ этого искусства — от плоскости и красящего вещества. Дальнейшая история конструктивизма, как и личные судьбы Татлина и Малевича (в какой-то мере и Ларионова), подтверждают логику этого процесса.

Живописцы авангарда теоретически обосновывали свои открытия пересмотром главных первоэлементов живописи: для Малевича это цвет и плоскость, для Татлина — материал, для Ларионова эпохи лучизма — линия и свет и т. п. И здесь обнаруживается коренное расхождение с близкими к авангарду деятелями театра, для которых основополагающими определениями сценического искусства остаются действие и актер. Для художников аристотелевская

¹⁷⁷ Е. Б. Вахангов записал в дневнике: «каждая его постановка — это новый театр», «каждая его постановка могла бы дать целое направление» (Встречи с Мейерхольдом. С. 261).

¹⁷⁸ Интересно, что Мейерхольд непосредственно связывает отказ от иллюзорного воспроизведения жизни на сцене с развитием пластики актера: «Что же ее отражать, эту современную жизнь. Ее надо преодолевать. Тело человека нам надо совершенствовать» (Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. С. 173).

¹⁷⁹ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 172.

¹⁸⁰ См.: Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 // Новое литературное обозрение. СПб., 1996. Т. 1. С. 46.

формула *подражания природе* оказывается давно отринутой, в то время как в театре его «подражание не людям, но действию» по-прежнему остается в силе.

Это не было лишь сугубо теоретическим расхождением. В его основе лежало коренное различие самих «материалов» этих искусств. Основной материал театра – актер – связан своей человеческой – психофизической – природой, лишен требуемой авангардом «чистоты»; именно он ограничивает на сцене свободу эксперимента. Поэтому в представлении живописцев авангарда он не мог быть признан первоэлементом сценического искусства, не мог быть поставлен в центр проблем преобразования театра. В 1913 году, в разгар русского футуризма, в печати появляются статьи о театральных проектах итальянских футуристов. В одной из них художник Б. Шапошников, предваряя публикацию фрагментов манифеста Ф. Т. Маринетти, рисует картину футуристического преображения театра; здесь много говорится о репертуаре, сценической технике, отношениях с публикой. Что касается актера, то провозглашается следующее: «Футуристический театр создаст актера-интуита, который будет передавать свои ощущения всеми доступными ему средствами: быстрой выразительной речью, пением, свистом, мимикой, танцем, ходьбой и бегом. <...> Актеры смогут, если того требует пьеса, летать, тонуть, входить на высокие горы, быть под проливным дождем или под палящим солнцем»¹⁸¹. Нет надобности пояснять, что этот пассаж в содержательном плане несопоставим с изысканиями русской режиссуры, начиная со Станиславского, в области внешней и внутренней техники актера.

Статья Шапошникова появилась в августовском номере журнала «Маски» за 1913 год, когда русские футуристы готовились к решительному штурму театра. Рассказ М. Ларионова о предполагавшемся к открытию театре «Футу» касается многочисленных моментов: движущихся – не только декораций, но и сцены, и зрителей; прозрачных «световых» костюмов, музыки, гримов, причесок. Об актерах же сказано только, что они будут находиться в «непрерывном ритмическом движении», причем это будет «дикий танец», а также что актеры будут играть не только персонажей, но декорации и бутафорию¹⁸².

Естественно, радикальным выходом авангарда в области театра было изгнание актера и замена его неодушевленной движущейся фигурой. Однако для практиков сцены этот путь был по существу неприемлем. Малевич в письме Мейерхольду сетовал на то, что театр не пришел к беспредметности, ограничившись реформой сценического оформления. После постановки оперы «Победа над солнцем», явившейся в этом смысле компромиссным опытом «передельвания человеческой анатомии», Малевич задумал полностью лишённое человека сценическое представление, построенное на «музыке пустыни», «пустыни красок» и «пустыни слова», проект которого остался нереализованным¹⁸³.

О созданном живописцами авангарда типе театрального искусства —«театре художника» – написано уже очень много¹⁸⁴. Представляется очевидным, что «безлюдный» театр в своих высших, наиболее ярких достижениях принадлежит все же к явлениям живописно-пластического, а не театрального искусства. Вопросы, поставленные О. Шлеммером: «... в течение какого времени конструкция, создаваемая вращением, вибрацией и шумами, может удержать внимание? ...мыслима ли чисто механическая сцена как самостоятельный жанр и сможет ли она когда-либо в будущем обходиться без человеческого существа?»¹⁸⁵ – должны, вероятно, оставаться актуальными и для исследователей этого явления.

¹⁸¹ Шапошников Б. Футуризм и театр // Маски. 1913. № 6. С. 30.

¹⁸² Крусанов А. В. Указ. соч. С. 120, 121.

¹⁸³ К. С. Малевич – М. В. Матюшину. 12 апреля 1916 / Публ. Е. Ф. Ковтуна // Мъра. 1992. № 2. С. 89.

¹⁸⁴ Это прежде всего работы В. И. Березкина.

¹⁸⁵ Цит. по изд.: Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997. С. 254.

В изгнании человека с подмостков (как, впрочем, и с полотен живописцев) была, по-видимому, какая-то существенная необходимость, может быть, мировоззренческого порядка. На эту мысль наводят суждения современников о театре (как и о живописи) начала – середины 1910-х годов. Трудно представить другую эпоху, в которой блестящий расцвет искусств сопровождался бы постоянными заявлениями о «кризисе», «отрицании» (театра), безвременье, «базаре художественной суеты» (это уже о живописи) и т. п. Негативные отзывы об авангарде хорошо известны. Но не менее резко пишут в это время и о реалистическом искусстве: так, в многочисленных рецензиях на выставки Союза русских художников, переживающего, кстати, настоящий расцвет, фигурирует образ «ненужных перепевов», «фабричного производства» картин, предназначенных для сбыта, – характеристики, напоминающие описание современной выставки-салона в книге В. Кандинского «О духовном в искусстве», где зритель вынужден потреблять «бесцельное материалистическое искусство». Принцип жизнеподобия не способен более открывать никаких глубин в видимом мире и приводит лишь к «удвоению» предметов и людей, раздражающему своей ненужностью и неправдой.

Тот же имитационный принцип в театре ощущается современниками как глубинный, так сказать, структурный кризис этого вида искусства. Уже упоминавшийся Бонч-Томашевский в одной из заметок выразил предположение, что современное увлечение кинематографом есть результат неудовлетворенности тем театром, который мы имеем.

Что рисуется нам в образе нынешнего Малого театра? Молодящийся старик, который вставил зубы, раскрасил остатки седых волос, одной ногой стоит в гробу и все же пытается изобразить народного витию. Что в образе театра Мейерхольдовского толка? Пустой вертопрах, получивший от американского или, вернее, немецкого дядюшки богатое наследство и пытающийся блеском десятитысячных бриллиантов затмить убожество своего ума. Что, наконец, в образе искреннего и честного Художественного театра? Не есть ли тот Художественный театр, в который мы ходили вчера и пойдем завтра, ушедший от жизни молодой ученый, который с усердием изучает десятую лапку насекомого в то время, когда кругом звенят мечи и воинственный клич раздается?¹⁸⁶

Приведу еще одно высказывание, принадлежащее предельно далекому от авангарда человеку, но ярко выражающее тот максималистический импульс недовольства современной культурой, который, вероятно, и привел к ее структурной ломке. В рассказе И. А. Бунина 1916 года событие происходит в то время,

когда в непроглядных полях, по смрадным избам, укладывались спать бабы, старики, дети и овцы. А в далекой столице шло истинно разливанное море веселья: ...в подвальных кабаках, называемых кабаре, нюхали кокаин и порою, ради вящей популярности, чем попадая били друг друга по раскрашенным физиономиям молодые люди, притворявшиеся футуристами, то есть людьми будущего; в одной аудитории притворялся поэтом лакей, певший свои стихи о лифтах, графинях, автомобилях и ананасах; в одном театре лез куда-то вверх по картонным гранитам некто с совершенно голым черепом, настойчиво у кого-то требовавший отворить ему какие-то врата; в другом выезжал на сцену, на старой белой лошади, гремевшей по полу копытами, и, прикладывая руку к бумажным латам, целых пятнадцать минут пел за две тысячи рублей великий мастер притворяться старинными русскими князьями, меж тем как пятьсот мужчин с зеркальными лысынями глядели в

¹⁸⁶ Маски. 1913. № 6. С. 109 (раздел «Хроника»).

бинокли на женский хор... и столько же нарядных дам ели в ложах шоколадные конфеты; в третьем старики и старухи, больные тучностью, кричали и топали друг на друга ногами, притворяясь давным-давно умершими замоскворецкими купцами и купчихами; в четвертом худые девицы и юноши, раздевшись донага и увенчав себя стеклянными виноградными гроздьями, яростно гонялись друг за другом, притворяясь какими-то сатирами и нимфами...¹⁸⁷

Та глубина отвращения, которое вызывает здесь всякое изображение, производимое актером на сцене, та степень ненужности этого изображения (тут уже не «ненужная правда», но отталкивающая, ненужная неправда!), то поистине толстовское расширительное значение понятия игры, актерства, которые уравниваются и с театрализованным поведением (футуристы), и с ролевым поведением вообще (богатые господа), – вся эта картина современной публичности поражает всеобъемлющим авторским отрицанием. Так могли относиться к античной культуре первые христиане – отрицая все в чуждой им жизни и культуре: изображения, богов, стиль жизни.

Что может быть противопоставлено этому тотальному притворству? Не-игра. Маяковский, выходящий «как он есть» и рассказывающий свою трагедию (на самом деле все же играющий себя). Не-игра актеров, закрытых бутафорией, так что они не могут играть; не-игра предметов¹⁸⁸.

В авангарде притворства нет. Краски не притворяются пейзажами, лицами, вещами. Непритворны контррельефы. (Правда, позже стало ясно, что еще непритворнее печь, чайник и т. п.)

А в театре игра осталась, хоть ее и старались замаскировать новыми обозначениями: биомеханика, производственный труд актера и т. п. Все же, пока на сцене есть актеры, они играют.

И слава Богу!

¹⁸⁷ Бунин И. А. Старуха // Бунин И. А. Повести и рассказы. Киев, 1986. С. 297.

¹⁸⁸ Характерно в этой связи воспоминание Р. Дуганова о реакции Н. И. Харджиева на приглашение пойти в театр: «<...> Харджиев в комическом ужасе замахал руками: „Что вы! Ведь там живые люди!“» (Харджиев Н. И. Указ. соч. Т. 1. С. 16).

III. ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ

Протеизм в русской живописи конца XIX – начала XX века ¹⁸⁹

Стиль – лицо или одежда?

Главу о Ренуаре в своей книге «От Мане до Лотрека» Лионелло Вентури начинает сравнением двух произведений – раннего и зрелого периода, «когда Ренуар уже создал свой стиль». И хотя в первом авторский стиль еще не сложился,

в обоих этих полотнах чувствуется одинаковое творческое воображение, расцветающее в образе, полном обаяния и грации. Если вдуматься – это факт огромной важности. В 1864 году Ренуар еще облачен в поношенное платье, взятое им напрокат из школьного гардероба. Но придет время, и он сбросит это платье, потому что оно стесняет его, и нарядится в другие одежды, собственного покроя, не стесняющие свободы движений. Уже в 1864 году его природная сила проявлялась в его манере, которую нельзя определить словами, а можно только чувствовать и восхищаться ею.

И Вентури добавляет: «Те, кто пытается судить о Ренуаре, исходя из критерия стиля, <... > будут дезориентированы»¹⁹⁰.

Этот пассаж интересен для темы настоящей статьи. Вентури, как видим, не только не отождествляет авторский стиль художника и его творческую сущность («творческое воображение»), но подчеркивает их несовпадение. Стиль не есть человек, это не «лицо» художника, а скорее одежда, выбранная в соответствии с собственным вкусом. Вентури чувствует, что творческая сущность не поддается словесному определению (в отличие от стиля, который доступен искусствоведческому анализу). И действительно, мысль исследователя понятна как-то помимо его слов – расхожих понятий вроде «манеры».

Позиция Вентури замечательна мудрым доверием к герою повествования. Он равно восхищен Ренуаром в «поношенном платье» и одеждах «собственного покроя», хотя прекрасно умеет оценить качество художественного произведения, удачи и неудачи мастера. Но Ренуар для него един, и проблема отличить «настоящего» Ренуара от «ненастоящего» перед ним не стоит. Обращение художника к стилистическим экспериментам, попытка «сменить костюм», не рассматривается в этическом плане, не вызывает подозрений в беспринципности или бесхарактерности. Это завоевание XX века, когда непредсказуемость эволюции стала приметой нового художественного сознания.

Пикассо и «окрестности»

Творчество Пабло Пикассо стало первым и самым разительным примером нового стилевого мышления. Резкое, внезапное и, главное, сознательное изменение авторского стиля Пикассо практиковал на протяжении всей своей художественной карьеры. Часто цитируют его

¹⁸⁹ Оpubл.: Стиль мастера: Сб. статей / Отв. ред. Е. Д. Федотова. М., 2009. С. 322–341.

¹⁹⁰ Вентури Л. От Мане до Лотрека. М.: Изд-во иностр. лит., 1958. С. 53.

слова: «Я всегда в движении. Я смотрю вокруг. Мне назначено место, но я уже изменился, я уже где-то еще. Я никогда не стою на месте. К черту стиль! Разве у Бога есть определенный стиль?»¹⁹¹ Ханс Зедльмайр охарактеризовал сущность Пикассо как «протеизм», а его самого как «протейного художника», «*peregrinus proteus*»; в этом качестве Пикассо представлялся ученому «образцовой фигурой нашей эпохи»¹⁹².

Прототипом образа «*peregrinus proteus*» для Зедльмайра послужило не столько менявшееся облик греческое божество, сколько философ II века Перегрин, прозванный Протеем, человек авантюрной биографии, христианин, вероотступник, киник, закончивший свою жизнь публичным самоожжением. По словам Лукиана, «ради славы он старался быть всем, принимал самый разнообразный облик и в конце концов превратился даже в огонь»¹⁹³.

Уже само сравнение с этой фигурой содержит в себе осуждение, и не столько эстетического, сколько морального свойства. Зедльмайр видит в Пикассо воплощение тех разрушительных, демонических начал, которые восторжествовали в искусстве XX века.

Тот факт, что Зедльмайр здесь опирается на высказывания русских философов Николая Бердяева и Владимира Вейдле, представляется не случайным. На русской почве и творчество Пикассо, известное благодаря собранию С. И. Щукина, и проблема «протеизма» горячо обсуждались задолго до появления этого термина. А свойственный русской общественности перенос эстетической проблематики в плоскость морали, склонность к расширительной трактовке явлений культуры придали этому обсуждению особый резонанс. Тем более что предмет споров вовсе не казался чем-то академически отвлеченным; он был тесно связан с ситуацией в современном отечественном искусстве.

Следует заметить, что в европейском искусстве «протеизм» – сознательный, принципиальный полистилизм – довольно редкое явление. Как ни многообразно в стилистическом плане творчество крупнейших французских живописцев XX века – Матисса, Брака, Леже, – оно не нарушает рамок «естественной» эволюции индивидуального стиля. Ни фовисты, ни кубисты, ни немецкие экспрессионисты, ни сюрреалисты не переживали тех бесчисленных трансформаций, не делали тех ошеломительных бросков от природы к ее преобразению (искажению), от поэтического к уродливому, от классических идеалов к их пародированию, которые были свойственны великому испанцу.

Что касается России, то здесь «протеизм» не только вошел в практику, но стал до некоторой степени признаком художественного радикализма. Речь, конечно, не идет обо всех отечественных художниках прошлого века; не подходит этот термин и для характеристики того общего стиливого изменения, которое русское искусство претерпело под давлением внешних обстоятельств – политики и идеологии. «Протеизм» как сознательное и свободное изменение авторского стиля характерен для локального периода истории русского искусства и сравнительно узкого круга мастеров. Это представители авангарда, ровесники Пикассо (как Ларионов и Гончарова) и его младшие современники. В той или иной мере «протеистические импульсы» испытали почти все русские новаторы 1910-х годов.

Определить это качество просто. Попробуем мысленно охарактеризовать стиль какого-нибудь известного художника (страна и эпоха не имеют значения). По отношению к большинству из них это вполне возможно; если отбросить ранние, незрелые опыты и поздние свидетельства упадка, то найти общий знаменатель индивидуального стиля не составит особого труда.

Иначе будет выглядеть характеристика стиля, скажем, Владимира Татлина. Придется оговаривать тот факт, что она будет складываться из нескольких частей, поскольку «Натурицизм»

¹⁹¹ Цит. по изд.: *Гентфюрер-Триер А.* Кубизм / Под ред. У. Гросеник. Taschen/Арт-Родник, 2005. С. 80.

¹⁹² *Зедльмайр Х.* Утрата середины / Пер. с нем. С. С. Ваняяна. М.: Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. С. 304–305.

¹⁹³ Там же. С. 609.

и контррельефы, «Башню» и поздние натюрморты не удастся объединить никакими, даже самыми емкими определениями. Тот, кто видит в Малевиче в первую очередь сторонника геометрии и эстетики прямого угла, будет вынужден игнорировать его импрессионистическую живопись. Для определения стиля Розановой нужно описать как минимум ее примитивизм, футуризм и «цветопись». Поклонникам Ларионова-лучиста придется оставить в стороне сразу несколько стилевых стадий этого мастера: импрессионизм, примитивизм, позднюю живопись, причем в одной только примитивистской фазе можно обнаружить и свободную живописность солдатской серии, и линейность «Венер», и «малярный» стиль серии «Времена года».

Точно так же не укладывается в четкие стилевые параметры творчество Н. Альтмана и Д. Бурлюка, И. Пуни и И. Клуна, А. Шевченко и В. Барта, В. Баранова-Россине и К. Зданевича, даже И. Бродского, несмотря на всю его удаленность от перечисленного ряда. Пожалуй, легче назвать тех авангардистов, кого «протеизм» не затронул или затронул в минимальной степени. Это, во-первых, художники европейского склада: Кандинский, Шагал, Явленский, Экстер; во-вторых, Кончаловский, Машков, Лентулов и другие члены общества «Бубновый валет», рано отошедшие от авангардных исканий. Почти полное отсутствие «протеизма» можно наблюдать у Филонова (в силу ли близости к немецкому экспрессионизму или по другой причине – объяснить не берусь).

«Протеизм» в России породил богатство и разнообразие творческих концепций, форм, пластических идей; на его основе возникли новые представления об эволюции художника, индивидуальном стиле, отношении к «чужому» искусству (копиям, заимствованиям, цитатам), которые были сформулированы Ларионовым и его соратниками. Именно русским авангардистам принадлежит теоретическое обоснование этой позиции, получившее название «всёчества». Последняя тема хорошо изучена, и мне хотелось бы остановиться на другом.

Причины и особенности русского «протеизма» не слишком понятны в силу неоднородности этого явления. Важным стимулом перемен для художников авангарда были открытия французских живописцев, которые воспринимались на рубеже 1900–1910-х годов как этапы объективного процесса саморазвития искусства. Но усвоение западных уроков было лишь одним из факторов роста; выдвигая новые стилевые концепции, русские авангардисты не только легко отказывались от достигнутого, но и продолжали изменяться. Одни эволюционировали последовательно, другие исповедовали стилевую плюрализм. Скажем, Давид Бурлюк в 1910-х годах одновременно с футуристическими композициями исполнял с натуры пейзажи в духе дивизионизма, что объяснялось его потребностью в повседневной профессиональной тренировке. Казимир Малевич, осуждавший его за эклектизм – беспорядочное соединение элементов разных живописных «систем», – сам работал во всех этих системах, причем не только в молодые годы, но и после создания супрематизма, а в конце жизни обратился к подражанию старым мастерам. Матюшин пришел к своему стилю, пережив увлечение кубизмом и предавшись заветам Елены Гуро. Ряд мастеров переходил от беспредметности к фигуративности и наоборот.

Если представить себе, что все эти трансформации совершались на фоне полнейшего непонимания со стороны публики и критики, морального осуждения, столкновения вкусовых пристрастий, то станет очевидным, насколько необычной для современников была психология «протеиста». Возможно, она и сегодня не совсем понятна и заслуживает внимания.

В настоящей статье нет возможности рассмотреть названную проблему во всей ее полноте. Я хотела бы остановиться на двух художниках, чьи имена отмечают начало и конец русского «протеизма». На нижней хронологической границе можно с некоторым удивлением обнаружить фигуру Валентина Серова; пожалуй, это первый русский художник, чей стиль, так же как стиль Ларионова или Татлина, не поддается однозначной характеристике. А замыкает историю русского «протеизма» Наталия Гончарова, художница авангарда, продолжавшая активно работать и сохранявшая это качество до преклонных лет.

Творчество Серова слишком известно, чтобы описывать его произведения; то же можно сказать и о русском периоде Гончаровой. Поэтому их «протеистические» черты удобнее показать в зеркале (довольно кривом) современной им художественной критики. Что же касается поздней живописи Гончаровой, то она почти незнакома современному зрителю и потребует много, подробного анализа.

Споры вокруг Серова

Образ Валентина Серова, его художественное лицо в конце жизни стало казаться современникам непонятным и противоречивым. Впервые Серов неприятно поразил друзей в 1906 году, когда прислал на выставку «Портрет Е. С. Карзинкиной», написанный в стилистике старых мастеров. Незадолго до смерти он обнародовал «Похищение Европы» и «Портрет Иды Рубинштейн», повергший зрителей (в том числе И. Е. Репина) в настоящий шок.

«Множественность» Серова была, по-видимому, самым сильным впечатлением от его посмертной выставки 1914 года; многие почувствовали тогда, по словам А. М. Эфроса, «почтительное недоумение». «Перед нами точно бы был не один Серов, а несколько Серовых, – так сказать, „братья Серовы“, как некогда, во Франции XVI столетия, – братья Ленен»¹⁹⁴.

Сегодня трудно представить себе тот драматизм, который приобрели споры вокруг этого качества мастера. При жизни художника и сразу после его смерти эта тема почти не обсуждалась: масштаб личности и дарования табуировали все то, что казалось несовместимым с его бесспорным авторитетом. Незначительные оговорки А. Н. Бенуа или И. Э. Грабаря были призваны подчеркнуть непринципиальный характер проблемы.

Как был двадцать лет тому назад Серов: славный, здоровый, красивый художник, так и остался. Твердо идет он своей дорогой. Лишь иногда (не надолго, по счастью) смущают его посторонние влияния; его вдруг охватывает желание перестать быть самим собою, уйти от своего широкого приема, от своего благородного реализма. Но потом сильная его натура берет верх над рассудочными требованиями, и он возвращается к своему настоящему искусству (А. Бенуа)¹⁹⁵.

Нашупывая новый путь, он не решался окончательно покинуть старый. <...> Только этим объясняется странное несходство и даже прямое противоречие, замечаемое в работах Серова последних лет (И. Грабарь)¹⁹⁶.

И Бенуа, и Грабарь сделали многое, чтобы утвердить концепцию творчества Серова как единой, плавной эволюции. Бенуа в своих статьях даже излишне педалировал эту тему: «<...> замечательным по величине таланта и по цельности своей художественной личности <...> представляется Валентин Серов»¹⁹⁷; «<...> художественная жизнь Серова <...> представляет из себя одно ровное, спокойное развитие»¹⁹⁸; «<...> одним из самых ясных русских живописцев является В. Серов»¹⁹⁹; «Серов всегда один и тот же»²⁰⁰; «<...> Серов остается сыном земли, непоколебимо влюбленным в ее красоты и нисколько не мечтающим об иных мирах <...>»²⁰¹.

¹⁹⁴ Эфрос А. М. Мастера разных эпох. М.: Сов. художник, 1979. С. 168.

¹⁹⁵ Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников / Ред.-сост., авторы вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков: В 2 т. Т. 1. Л., 1971. С. 407.

¹⁹⁶ Грабарь И. Э. Валентин Александрович Серов: Жизнь и творчество. М.: Изд. И. Н. Кнебель, 1914. С. 202.

¹⁹⁷ Валентин Серов в воспоминаниях... Т. 1. С. 399.

¹⁹⁸ Там же.

¹⁹⁹ Там же. С. 405.

²⁰⁰ Там же. С. 409.

²⁰¹ Там же. С. 410.

Произведения, не укладывающиеся в эту концепцию (например, античный цикл), Бенуа не любил и не анализировал в печати; не вполне убедительна по интонации и его высокая оценка «Иды Рубинштейн».

Но больше всего поражает тот факт, что он никак не отозвался на посмертную выставку 1914 года. И можно догадаться почему. А. Эфрос вспоминал о своем конфликте с Грабарем, назвавшем его статью о «множественности» Серова «чудовишной»: «Старшие сверстники, устроители поминального чествования, <...> были шокированы самой мыслью о том, что в отношении Серова могут возникать подобного рода предположения»²⁰². Но эта преувеличенно бурная реакция «сверстников» заставляет думать, что в душе они были с ними согласны.

Выставка показала: то, что прежде виделось частным случаем, было программой; странные отходы от «основной линии» оказались принципом творческой эволюции. Это требовало какого-то объяснения. В. А. Милашевский в воспоминаниях приводит характерный спор зрителей:

– Ну уж, знаете, презрел в себе все настоящее, глубокое и погнался за модниками от искусства! Какое-то заболевание духа! – говорит один.

– Неужели вы не понимаете, – возражает другой, – что вся его жизнь – освобождение от шелухи, от рутины тупиц. <...> «Ида Рубинштейн» и «Похищение Европы» – раскрепощение духа художника от фотографического мусора, от искусства мещан, профессоров и чинуш²⁰³.

Оба этих мнения (а их разделяли не только обыватели) говорят о том, что Серова не принимали целиком: он виделся «настоящим», «самим собой» либо в начале, либо в конце творческого пути, но никак не во всей его протяженности. Само его движение воспринималось как «насильственное», как шествие арестанта под конвоем²⁰⁴. В литературе тех лет утвердилась интонация уважительного сочувствия, мотив «труда, граничащего с самоистреблением», мученичества, трагического преодоления себя. Через несколько лет А. Эфрос, отбросив церемонии, окончательно оценит выставку 1914 года как «обвал, обнаживший пласты какого-то искусственного сооружения» и определит основную черту Серова как «разрозненность»²⁰⁵.

Однако в версии критика остается необъясненной мотивация подобного творческого поведения. Серова-человека отличала редкая цельность – это понимали все, кто его знал. А раз так, его полистилизм никак нельзя было отождествить с распадом личности, нравственной ущербностью. Еще труднее было заподозрить прославленного мастера в комплексе «*peregrinus proteus*». И Эфросу приходится сочинить образ «ляскающей зубами тоски», «беспредметной злости», движущей художником²⁰⁶, а самого его объявить жертвой эпохи декаданса.

Но почему современники так драматизировали «протеизм» Серова? Не принимали его спокойно, как данность? Почему вообще уделяли ему столько внимания? Очевидно, эта черта противоречила какой-то важной, основополагающей установке – критерию подлинности искусства, в который свято верили и творцы, и критика, и широкая публика.

Особенностью искусствоведения на рубеже веков была апология творческой личности, которая почиталась высшей ценностью, наличие индивидуального стиля служило залогом ее своеобразия. Эта эстетическая вера распространилась благодаря художникам «Мира искусства», пассаистам и романтикам. «Лозунгом „Мира искусства“ была свобода: индивидуализм, неограниченный выбор средств, самодержавие творца»²⁰⁷. Личность с ее неповторимым вку-

²⁰² Эфрос А. М. Указ. соч. С. 168.

²⁰³ Милашевский В. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. М.: Книга, 1989. С. 93–94.

²⁰⁴ Там же. С. 93.

²⁰⁵ Эфрос А. М. Указ. соч. С. 250.

²⁰⁶ Эфрос А. М. Профили. М.: Федерация, 1930. С. 26.

²⁰⁷ Маковский С. К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. С. 26–27.

сом, «лица необщим выраженьем» – последний оплот в меняющемся (не в лучшую сторону) мире, ей органически присущ собственный стиль; подобно почерку, он может меняться, но в известных пределах: сознательное изменение почерка говорит либо о незрелости, либо о неблагоприятных намерениях. Любая «игра со стилем», стилистический эксперимент интерпретируется как «неискренность»; не случайно ключевым словом Бенуа в его критических высказываниях было «верю», «поверил». Художник, изменяющий собственному вкусу, чувству прекрасного, изменяет своему таланту (магическое слово эпохи), дару – тому, что даровано свыше.

Однако культ индивидуального стиля лишь на первых порах служил выявлению авторского лица. Со временем выяснилось, что он может и закрепощать. Однажды найденные манера письма, технические приемы, круг мотивов и тем уже не подвергались существенному пересмотру, заставляя художника двигаться по накатанной колее. Возникли обособленные, узнаваемые, индивидуальные «миры»: Сомова и Головина, Нестерова и Рериха, Жуковского и позднего Коровина, Малявина и Юона, Кустодиева и Богаевского. Нередко сам художник чувствовал себя в плену собственных образов: вспомним, с каким почти отвращением повторял свои галантные жанры Сомов, как критически отзывался о многих своих работах Нестеров.

Серов был одним из немногих мастеров своего поколения, кто не просто ощущал неудовлетворенность, но в конце жизни решительно пересматривал свои художественные принципы. Отношение к стилю, «всеядность» резко выделяли его среди современников. Поздний Серов скорее «работает» со стилем, пользуется им как инструментом, чем выражает себя через стиль. Набор формальных решений для него не «прикреплен» к определенному мотиву; одну и ту же модель художник умеет увидеть по-разному, трактовать в разных ключах: серия его портретов Генриетты Гиршман являет зрителю нечто вроде «художественных возможностей по поводу» изображенной. Подобный «цинизм» не смущал Серова и в коллегах: «Бродский – одинаковый мастер во всех манерах и везде интересен. Предсказываю ему прекрасное будущее», – писал он в 1907 году²⁰⁸.

Неудивительно, что Серов был одним из первых русских художников, применивших в своей живописи принцип цитирования, который стал характерен для мастеров авангарда. Его «цитаты» столь известны, что новизна метода давно не кажется ошеломляющей. А ведь и натюрморт Матисса на «Портрете И. А. Морозова», и голова Кору в «Похищении Европы», и фрагменты персидской миниатюры в эскизах занавеса к «Шехерезаде» дают классически чистые, хрестоматийные образцы манифестированного авангардистами принципа. Его суть – в ясной читаемости цитаты, некоторой стилистической обособленности, не полном растворении в стилистике основного «текста».

Иногда цитата выглядит более скрыто – может быть, в силу ее недоказанности. Рискну предположить, что в одной из самых одиозных для своего времени картин Серова – «Портрете Иды Рубинштейн» – ощутимо знакомство автора не с Сезанном, о чем иногда с осторожностью пишут исследователи, а с работами Пикассо. На такую мысль наводит один фрагмент картины, совершенно необычный даже в стилистике этого смелого произведения: тень на торсе, обведенная и затем заштрихованная, решена как грань, слом формы и кажется попыткой кубистической трактовки объема. А «мертвенная» холодная гамма, матовая фактура, острая угловатость фигуры напоминают некоторые вещи «голубого периода», как и атмосфера одиночества и пустоты вокруг героини. И хотя имя Пикассо почти не фигурирует в литературе о русском художнике, нельзя исключить, что внимательно следивший за всеми художественными новинками Серов видел персональную выставку Пикассо, устроенную А. Волларом осенью 1909 года (в октябре Серов приехал в Париж). Впрочем, это предположение не противоречит тому, что было сказано о его цитатах: заимствуя прием, Серов отнюдь не растворяется в чужой системе.

²⁰⁸ Валентин Серов в воспоминаниях... Т. 1. С. 103.

Ида Рубинштейн предстает слегка эпатажной звездой утонченного модернизма, но не идолоподобной «фермершей» или «дриадой».

«Протеизм» авангарда в зеркале критики

Споры вокруг Серова осложнило одно неожиданное обстоятельство. В конце 1900-х – начале 1910-х годов на арене искусства появилось новое поколение, во всем непохожее на своих предшественников. Свободно заимствующие, без смущения подражающие, легко и явно цитирующие, молодые авангардисты демонстрировали творческие принципы, вызывавшие у старших резкое неприятие, с трудом прикрываемое насмешкой.

Бенедикт Лившиц выразительно описал процесс «апроприации открытий» Давидом Бурлюком, который, впервые услышав стихи Рембо, на глазах поэта «пожирал своего бога, свой минутный кумир»²⁰⁹. Этот психологический механизм поглощения – присвоения – усвоения чужого искусства поражал современников. При этом критики, по-видимому, не осознавали принципиально новой позиции в искусстве, которую выработали молодые художники. Их «протеизм» объясняли в привычных терминах: эпигонство, подражание, несамостоятельность. Насколько неудачной оказалась попытка осмыслить эволюцию Серова, настолько же легко чувствовали себя рецензенты, отыскивая поверхностное сходство между произведениями французских мэтров и их русских последователей. Это сходство на уровне приемов и стиля, но не индивидуальности художника сбивало с толку критиков, привыкших к отождествлению того и другого.

Приведу несколько выдержек из критической литературы тех лет. Максимилиан Волошин так характеризует П. Кончаловского – участника первой выставки «Бубновый валет»: «По его нынешним холстам можно тотчас убедиться, что после Ван Гога он предавался Сезанну, интересовался Матиссом, работал вместе с Машковым <...> слишком много видел картин на своем веку»²¹⁰. Должно было пройти время, чтобы Волошин оценил подлинную самобытность Кончаловского. Тот же процесс, хотя и медленно, происходил и в отношении других авангардистов: их индивидуальность начинали различать, несмотря на очевидное стилистическое сходство, а то и прямые заимствования у французов.

Одним из излюбленных объектов критики на протяжении 1910–1914 годов была Наталия Гончарова. В рецензиях на персональную выставку художницы 1913 года преобладала тема разноликости и эклектизма.

Импрессионизм, кубизм, футуризм, лучизм Ларионова, какая-то теория какого-то Фирсова... а где же сама Наталия Гончарова, ее художническое «я»? (Я. Тугендхольд)²¹¹;

<...> меняя с удивительной легкостью одну манеру живописи на другую, художница ни в одной не дала ничего ярко-индивидуального, своего (Сергей Глаголь)²¹²;

Своей теории, своего направления Гончарова не создала. Но нет ни одного направления в живописи, в духе которого она не работала бы <...>. Нервное дитя нервного города, она жадно ловила все его шумы <...>. [Ей] «сладки все мечты и дороги все речи» <...> (Ю. Бочаров)²¹³;

²⁰⁹ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 318.

²¹⁰ Цит. по изд.: Поль Сезанн и русский авангард начала XX века: Каталог выставки. СПб.: Славия, 1998. С. 153.

²¹¹ Цит. по изд.: Наталия Гончарова. Годы в России: Каталог выставки. СПб.: Palace Editions, 2002. С. 292.

²¹² РГАЛИ. Ф. 2951. Оп. 1. Ед. хр. 29. (Подборка вырезок из газет.)

²¹³ Цит. по изд.: Наталия Гончарова. Годы в России. С. 297.

Не эволюция, а смена подчинений, влияний (Е. Корш)²¹⁴.

Совершенно то же самое писали в эти годы о К. Петрове-Водкине, «бубновых вале-тах», участниках выставок общества Союз молодежи. Причем указанная проблема ставится не только в связи с живописью новых направлений, она вообще видится одной из наиболее актуальных. Так, А. Ростиславов рассматривает под этим углом творчество А. Ф. Гауша и, как ни странно, именно в произведениях этого второстепенного художника обнаруживает золотую середину, образец сочетания «своего» и того, что носится в воздухе современного искусства.

Особую настойчивость в муссировании названной темы проявлял А. М. Эфрос, именно на ней, как мы помним, построивший свое «обвинительное заключение» в адрес Серова. В суждениях о художниках авангарда он подчас использует те же смысловые конструкции, а то и словесные блоки. Вот он пишет о Лентулове:

Какой превосходный талант, – и какое бабье одеяло этот талант!; Это – лоскутное царство. Какой набор живописцев в одном лице и какая пестрота вкусов у этих живописцев!²¹⁵.

А вот его суждения о Гончаровой:

<...> эклектизм, ставший системой. <...> ее творчество какое-то «полосатое»: полоска импрессионизма, полоска примитивизма, полоска кубизма, – полоски, полоски, полоски, создающие рябь, заставляющие в глазах зрителя Гончарову двоиться, троиться, четвериться на целый ряд Гончаровых <...>. Художница лишена высшей печати индивидуальности; той преемственности творчества, которая сделала бы из работ Гончаровой одно единое целое. Ее творчество не знает органического развития, а знает лишь простое сосуществование разнородных, пусть прекрасных, частей, между которыми – незаполненная пустота²¹⁶.

Кульминация той же темы – в рецензии на персональную выставку Малевича 1920 года:

<...> никакого «художника Малевича» нет вообще, есть несколько лиц, носящих имя и фамилию «Казимир Малевич», и пишущих картины²¹⁷.

«Протеизм» художников авангарда критика объясняла просто – отсутствием духовного ядра личности, твердых принципов – как эстетических, так и нравственных. Этот вывод был далеко не безобиден:

Нельзя служить одновременно Богу и мамоне, и из всех «художественных возможностей по поводу павлина» надо выбрать какую-нибудь одну... (Тугендхольд)²¹⁸.

Иначе смотрели на проблему «творческого лица» художники авангарда. Ни масштаб личности, ни качество произведения в конечном счете не характеризуются стилевыми параметрами. Ларионов в программной статье заявлял, что «художественные истины» вовсе не зависят от стиля эпохи, и сравнивал стиль с одеждой, то есть сменяемым внешним покровом²¹⁹. Гончарова около 1911 года записала в дневнике его слова:

²¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2951. Оп. 1. Ед. хр. 29. (Подборка вырезок из газет.)

²¹⁵ Эфрос А. М. Мастера разных эпох. М.: Сов. художник, 1979. С. 250.

²¹⁶ Цит. по изд.: Наталия Гончарова. Годы в России. С. 296.

²¹⁷ Цит. по изд.: Малевич о себе. Т. 2. С. 527.

²¹⁸ Цит. по изд.: Наталия Гончарова. Годы в России. С. 293.

²¹⁹ Ларионов М. Лучизм. М., 1913.

Совсем не достоинство в художнике найти самого себя и писать без конца в известном роде и известными красками, и манерой. Гораздо лучше без конца создавать новые формы и комбинации красок. Их можно комбинировать и выдумывать без конца. <...> можно соединять краску одной вещи и стиль другой, и таким образом создавать третью, не похожую на них²²⁰.

Молодые художники тоже сознавали опасность утраты творческой индивидуальности, потери «лица», но понимали и диагностировали это явление совсем не так, как их старшие коллеги.

О. Розанова:

Нет ничего в Мире ужаснее неизменного Лица художника, по которому друзья и старые покупатели узнают его на выставках – этой проклятой маски, закрывающей ему взгляд вперед, этой презренной шкуры, в которую облачены все «маститые», все цепляющиеся за свою материальную устойчивость торгаши искусства!;

<...> только тогда будущее Искусства обеспечено, когда жажда вечного обновления в душе художника станет неиссякаемой, когда убогий личный вкус потеряет над ним силу, освободив его от необходимости петь перепевы (1913)²²¹.

В. Хлебников, Н. Асеев, М. Синякова. Манифест «Труба марсиан» (1916):

<...> *Мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому* (выделено в тексте. – И. В.), едва только оно вступило в возраст победы²²².

К. Малевич:

<...> надо содрать кожу с лиц молодежи, так как кожа на них не их, а их авторитетов (1916)²²³.

Отметим эту тему маски – кожи – шкуры, с помощью которой создается мнимое лицо, – узнаваемая манера, излюбленный круг тем, личный вкус, привычная техника – все то, что в глазах критиков свидетельствует о сложившейся творческой индивидуальности, а потому получает в обществе как высокую оценку, так и рыночную стоимость.

Антирыночный подтекст этой позиции очевиден. В начале 1910-х годов художественный рынок активно формировался и оказывал заметное воздействие на художественную практику. Обилие выставок, возникновение новых объединений далеко не всегда объяснялись потребностью творческого высказывания; в большинстве случаев эти акции преследовали откровенно коммерческие цели.

Но было бы ошибкой заключить, что смысл процитированных манифестов состоял в элементарной борьбе за место под солнцем. Авангардисты выступали за свободу от требований рынка; их резкие речи – протест против коммерческой успешности, мирного почивания на лаврах, которому начали предаваться их бывшие учителя и кумиры. Отсюда – война с любой стабильностью, привычностью, будь то стилевые направления (стремительно сменяющие друг друга неопрIMITивизм, лучизм, всѣчество), выставочные бренды («Бубновый валет», «Ослиный хвост» и т. д.), виды деятельности и прочее.

Позиции критиков мирискуснического толка и художников авангарда, как видим, прямо противоположны: одни видят в «протеизме» молодежи всеядность и эклектику – признак бес-

²²⁰ Цит. по изд.: Амазонки авангарда: Каталог выставки. Нью-Йорк: Фонд Соломона Р. Гуггенхайма, 2000. С. 310–311.

²²¹ Olga Rozanova / Ольга Розанова. 1886–1918: [Каталог выставки]. М.: Helsinki, 1992. С. 97.

²²² Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1986. С. 602.

²²³ Цит. по изд.: Малевич о себе... Т. 1. С. 77.

принципности и тщеславия, другие объясняют постоянство вкуса, неизменность стиля признанных мастеров стремлением превратить свою репутацию в товар. Тем не менее между ними много общего – оба лагеря не устают морально осуждать друг друга.

Наталья Гончарова: образцовый «протеист»

Уже к 1910 году стремительно набиравшее силу творчество Гончаровой стало образцом полистилистических экспериментов. До этого она первой в России – в 1908 году – использовала прием цитирования²²⁴, за несколько лет не просто освоила основные системы европейской живописи, но ярко выразила свое понимание каждой из них, затем стала оригинальным истолкователем ларионовского лучизма, создала собственный вариант беспредметности. «Современники терялись в догадках – где же ее истинное лицо?»²²⁵ Именно в посвященной ее выставке лекции Илья Зданевич сформулировал идею всѣчества, ставшую теоретической основой авангардного «протеизма». В конце 1920-х годов в беседе с Мариной Цветаевой Гончарова дала убедительную отповедь обвинениям в эклектизме; еще раньше, в 1913-м, четко сформулировала свою позицию «борьбы против опошленной и разлагающей проповеди индивидуализма»²²⁶.

Творчество художницы французского периода представляет особый интерес для нашей темы. Сформировавшаяся в героический период самоопределения русского авангарда, Гончарова надолго пережила эту бурную эпоху, закончив свои дни в послевоенном Париже. Все эти годы она продолжала работать; при этом на нее не оказывала давления политическая конъюнктура, как на ее коллег, оставшихся на родине, и сравнительно мало влияла сфера художественного рынка. Как в этих условиях развивалось творчество Гончаровой, сохранила ли она качество «протеизма»? Или оно было присуще лишь молодой Гончаровой, как и другим авангардистам, в силу особого духовного климата, пронизывающего все художественное сообщество накануне Первой мировой войны страстной жаждой обновления?

Может статься, безрассудное стремление русских новаторов «менять кожу», начинать все сначала вдохновлялось тем исключительным творческим напряжением, стремительным ритмом открытий, которые сближали художников всех европейских стран, заставляли учащенно биться сердца в предчувствии чего-то нового. В те годы было ясно, в каком направлении следует развиваться, где главное русло мирового художественного движения. А каким стало самочувствие постаревших «протеистов» в атмосфере, лишенной этих вдохновляющих импульсов?

Рассмотрим несколько конкретных работ художницы. Чтобы судить о ее стилистических поисках, удобно сопоставить живописные произведения на одну тему – например, посвященную испанкам.

«Художественные возможности по поводу» испанки

Впервые Гончарова обратилась к этой теме в 1916 году, когда совершила путешествие по Испании вместе с труппой С. П. Дягилева, задумавшего постановку нескольких «испанских» балетов. Судя по всему, Гончарова глубоко пережила встречу с этой страной, ее природой, культурой и людьми. Однако в дальнейшем испанские мотивы стали для нее тематической основой для достаточно отвлеченных формальных экспериментов, продолжавшихся на протя-

²²⁴ См. об этом: *Поспелов Г. Г.* «Бубновый валет». Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Сов. художник, 1990. С. 30–31.

²²⁵ *Сарабьянов Д. В.* Многообразие, скрепленное индивидуальностью // Михаил Ларионов. Наталья Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись: Каталог выставки. М.: ГТГ; РА, 1999. С. 76.

²²⁶ Цит. по изд.: Наталья Гончарова. Годы в России. С. 291.

жении нескольких десятилетий. Количество «испанских» картин у Гончаровой очень велико, и воспроизводимые работы, принадлежащие Третьяковской галерее, – лишь небольшая часть созданного ею в поздние годы.

Первой следует назвать неоконченную работу «Голова испанки» (вторая половина 1910-х – начало 1920-х). Несмотря на небольшие размеры, это не этюд, а продуманная композиция, построенная по законам позднего – декоративного кубизма. Вертикаль, делящая лицо на две части, заставляет вспомнить полотна Х. Грися или Ж. Брака²²⁷. Темные и светлые полосы ритмически чередуются, тому же ритму следуют геометризованные плоскости кружевной накидки, ее черно-белое узорчье с вкраплением розового оживляет скупую гамму картины, оттеняет незаписанный фон. При всей условности решения в чертах героини с ее густыми бровями и удлинненным разрезом темных глаз в непосредственности манеры письма сохраняется впечатление от реальной натуры.

Иначе выглядит «Испанка» – часть полиптиха (1925–1926). Композиция из пяти частей была задумана как декоративное панно-ширмы, она плоскостна, условна и изящна. Образы женщин уже никак не связаны с реальной натурой, в их лицах невозможно обнаружить этнические черты. Хрупкие фигуры будто выточены, вырезаны из твердого материала, как узорчатые «ретабло» испанских соборов; контрастная бело-черно-коричневая гамма, ломкость складок одежды, «граненость» вееров придают живописи суховатую четкость и остроту. Отдаленным воспоминанием об эпохе кубизма кажется бледный «шов», проходящий через нежные условные лики. Но в целом стиль Гончаровой теперь приблизился к ар-деко, а если проводить аналогии с русскими парижанами – к младшим представителям «Мира искусства», таким как С. Чехонин.

Картина «Завтрак. Испания» (1925–1926) похожа на эскиз жанровой композиции. Нарядные испанки и испанцы непринужденно беседуют, кто-то поглядывает на зрителя; фигуры образуют плотную группу, за которой угадывается пейзажное пространство. Необычна свободная, живописная манера исполнения, придающая композиции редкий у Гончаровой оттенок легкости, как будто отвечающий настроению персонажей.

Одна из лучших работ испанского цикла – несомненно, «Две испанки с собакой» (между 1922 и 1928). Гончарова варьирует этот мотив несколько раз: в литературе можно встретить воспроизведение стилистически аналогичных композиций с одной и тремя испанками²²⁸. Масштабная композиция обладает монументальным качеством; она статична, устойчива, почти симметрична. Хотя здесь присутствуют и геометризация форм, и отголоски позднего кубизма (можно, например, отметить характерную «цитату» из Х. Грися: пальцы женщин как будто обрублены), они осмыслены иначе, чем в панно-ширмах. Гончарова не украшает плоскость картины, превращая ее в драгоценный предмет; декоративную роль здесь играет только оконтуривающая фигуры серая полоса со странными выемками, придающими телам искусственный, сконструированный характер. Сами испанки, застывшие и холодные, с пустыми глазами и безжизненными чертами, подобны величественному изваянию. Зловещая собака у их ног оскалом напоминает будущие образы «Герники» Пикассо, но, в отличие от них, кажется жесткой и компактной по форме, точно механическая игрушка. Позади женщин виден узор голых ветвей, не столько намекающий на присутствие природы, сколько заполняющий фон строгим орнаментом.

«Купальщица с собакой» (вторая половина 1920-х – начало 1930-х) не принадлежит к испанскому циклу, но эта работа особенно значима для проблемы «протеизма» Гончаровой.

²²⁷ Например: Х. Грис. «Женщина с мандолиной». 1916. Художественный музей, Базель.

²²⁸ «Испанка в сером» (датировано около 1917) воспроизведена в каталоге выставки: Гончарова и Ларионов. 1961. Лидс, Бристоль, Лондон, № 120; «Осенний ужин» (датировано 1920–1925, воспроизведена в изд.: Chamot M. Goncharova. Stage designs and Paintings. 1979. С. 95. (В настоящее время картина находится в ГТГ: «Осенний вечер (Испания)»). Между 1922 и 1928. Комментарий. 2019).

Она может показаться неожиданной даже знатокам творчества художницы. И все же причин сомневаться в ее авторстве нет – стоит только сравнить эту картину с «Двумя испанками с собакой». Обе фигуры в «Купальщице» отдаленно напоминают прежние образы – особенно собака, с уже знакомыми нам полукруглыми выемками на теле и оскалом, похожим на садистскую улыбку. А гибкая вертикаль, будто случайно разделившая лицо женщины на освещенную и затененную части, пришла из более ранних кубизированных полотен.

Разглядывая эту картину, можно особенно ясно почувствовать логику гончаровского «протеизма». Художница остается верна себе в малом – она пользуется привычными приемами, повторяет, слегка варьируя, незначительные детали. И при этом решительно меняет свой авторский стиль.

Все изображение подвергнуто причудливой деформации. Кажется, предметы увидены то ли в кривом зеркале, то ли сквозь колеблющуюся толщу воды. Контуры тел дрожат, неестественно изгибаются, в их нарочитой бесформенности есть что-то отталкивающее. Можно предположить, что этот редкий опыт Гончарова проделала под воздействием эстетики сюрреализма. В 1925 году в Париже прошла выставка группы сюрреалистов, и чуткий ко всему новому С. П. Дягилев обратил внимание своих друзей на ранее неизвестных художников, а позже пригласил некоторых из них к сотрудничеству в «Русских балетах». Сходство здесь не только в «бескостной», «текучей» форме, как будто предвещающей классические образы С. Дали, но и в особой роли тени, живущей в картине самостоятельной жизнью, – любопытное новшество у Гончаровой, изгнавшей тени (вместе с реальным освещением) со своих полотен еще в 1900-х годах.

Если описанная картина явно представляет собой эксперимент Гончаровой, то «Испанка с веером» (1930) демонстрирует новые задачи, определившие длительный период в эволюции художницы. Это явно натурный, даже портретный образ. Не так уж важно, что героиня картины не похожа на испанку; интереснее то, что Гончарова в который раз решительно изменила стилистику и приемы письма. Исчезли конструктивность композиции, условность в трактовке формы и цвета. Изображенная женщина «тепловатая» и телесна, помещена в реальное пространство, хотя и трактованное как неглубокая ниша, заполненная крупными листьями магнолии. Эти листья, перекликающиеся с рисунком платья и мягкой кружевной мантильей, – последние отголоски того декоративного узорочья, которое прежде составляло главное стилистическое своеобразие гончаровских испанок. Гончарова, как и прежде, стремится к красоте, но теперь понимает ее иначе – как красоту живой природы, мягкость тональных переходов, плотность органической формы.

Об интересе к проблеме формы свидетельствуют ее письма Ларионову середины 1930-х годов: «<...> нужна форма, и она должна исходить из формы природы»²²⁹; «<...> мне хочется, чтобы живопись была сложная и форма покрепче»²³⁰. Изменился и метод ее работы. В молодые годы Гончарова часто писала по памяти и воображению; современникам казалась невероятной стремительность ее письма, живописная энергия буквально пронизывала полотна художницы. В 1930-х годах она работает в ином темпе, подолгу заканчивая и дорабатывая картины; пользуется старым академическим приемом предварительного нанесения рисунка, по которому затем пишет маслом, причем иногда между этими стадиями проходит значительное время. В 1930-х годах она увлечена греческой классикой, которой когда-то предпочитала иконы...

Рассмотренные картины – только малая часть того, что было сделано Гончаровой на протяжении примерно десяти-пятнадцати лет. Они разнородны и разностильны (вопрос качества мы оставляем в стороне). Выстроенные в ряд, они дают весьма неполную, но все же выразительную картину эволюции художницы.

²²⁹ ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 625 (17 августа 1934).

²³⁰ Там же. Ед. хр. 642 (24 сентября 1935).

Она выглядит, с одной стороны, резкой, прерывистой, непоследовательной. Гончарова осталась верна своему складу «протеиста». При этом воздействие на нее внешних факторов (художественных новинок, характера заказов) оказывается минимальным: его можно было почувствовать только в одной из разобранных работ. В поздние годы художница, как и в молодости, ощущала потребность внутренне меняться: эта потребность была органически присуща ее натуре. Часто это происходило спонтанно, почти независимо от ее воли: «<...> если мне опять удастся попасть на эту полосу, будет неплохо»²³¹, – писала она Ларионову. «Я работаю сейчас каждый день – но с теми вещами, которые делала на юге, ничего не делаю – попала на другую полосу»²³². (Забавно, что Гончарова пользуется тем же определением «полоса», которым ее когда-то клеймил А. Эфрос.) Художница признавалась, что ей интересно попеременно обращаться то к графической, то к живописной манере, переходить от одних задач и техник к другим (так, в 1926 году она попробовала вернуться к скульптуре, с которой начинала свою творческую деятельность в московском Училище живописи, ваяния и зодчества в 1901 году)²³³

²³¹ ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 658 (15 сентября 1937).

²³² Там же. Ед. хр. 664 (16 ноября 1937).

²³³ Там же. Ед. хр. 774 (1926).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.