

ЛЕНИНГРАД
„художник резерв“
1972



владимир милашевский

в ч е р а , п о з а в ч е р а

воспоминания художника



ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Автор этой книги — известный советский художник Владимир Алексеевич Милашевский, живописец, рисовальщик, акварелист, мастер книжной графики, проиллюстрировавший за свою жизнь не один десяток произведений классической и современной литературы — от «Записок Пиквикского клуба» Диккенса до «Городка Окурова» Горького, от «Севастополя» Малышкина до «Конька-Горбунка» Ершова.

Книгой «Вчера, позавчера» Милашевский выступил в новой для себя роли писателя-мемуариста. Вереница ярких образов, обрисованных выпукло и сочно, легкий стиль, искрящийся остроумием, а порой и иронией, склонность к мыслям парадоксальным и точкам зрения, отличным от общепринятых, — такова непринужденная беседа с читателем, которую ведет художник. В сочинении мемуариста незачем искать точных исторических сведений и выверенных концепций. Оценки и характеристики людей, явлений, фактов у Милашевского нередко спорны, суждения субъективны, не всегда с ними можно согласиться, — человек острого глаза и такого же ума, он бывает чрезмерно резок, пристрастен, излишне категоричен в утверждении мнений, порой весьма проблематичных. Тем не менее в книге, кроме ее литературных достоинств, очень много интересного и полезного как для специалистов-историков искусства, так и для всех, кто любит отечественную художественную культуру и небезразличен к ее истории. Автор описывает не только те явления и факты, которые играли определенную роль в его творческом формировании. Эпоха охвачена шире. На страницах книги рассказывается о художественной и общественной жизни Саратова, Харькова, Петербурга — Петрограда, об Академии художеств и «Новой художественной мастерской», о художественных выставках предреволюционной поры и о Доме искусств начала двадцатых годов; на ее страницах появляются И. Репин и Ф. Шаляпин, В. Татлин и Г. Верейский, К. Сомов и А. Волынский, В. Шкловский и О. Форш, О. Манделштам и А. Грин и многие другие люди русской культуры. Особенно содержательны включенные в книгу в качестве отдельных глав литературные портреты А. Бенуа и М. Добужинского, которых автор близко знал.

Книгу завершают и дополняют принадлежащая перу К. А. Федина небольшая, но исключительно яркая литературная характеристика В. А. Милашевского (перепечатываемая из журнала «Волга»), а также очерк жизни и творчества художника, написанный искусствоведом А. Н. Савиновым. К очерку приложены воспроизведения живописных и графических работ В. А. Милашевского.

Автор довел свои воспоминания пока только до ранних двадцатых годов, что позволяет ожидать от него продолжения так интересно начатого труда.

вчера, позавчера

Почему люди не видят? Впрочем, это величайшая загадка, почему вообще люди не видят, и даже тогда не видят, когда все ясно, как день?

Александр Бенуа. Игрушки

В детстве я рисовал, как все дети.

В Саратове был музей живописи, который назывался Радищевским. Я переступил его порог еще очень маленьким мальчиком. Картины, висевшие там, меня поразили, показались мне чудом.

Но только после поступления в реальное училище я увидел впервые *настоящего, живого* художника — создателя картин. Миф стал действительностью. Нужно ли описывать тот трепет, с которым я смотрел на Василия Васильевича Коновалова.

Я учился в том же самом реальном училище, которое ранее окончил Борисов-Мусатов, и, как это ни странно, некоторые учителя, преподававшие замечательному русскому художнику, преподавали и мне.

Коновалов был учителем многих прославивших свое имя в русском искусстве; Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов, Уткин получили от него первые серьезные уроки.

Правда, я у него учился в самых младших классах, там рисовали какие-то кубы, шары, конусы, поставленные друг на друга. Так преподавали рисование во всех реальных училищах от Санкт-Петербурга до Владивостока и от Архангельска до Батума. Каких-либо «заветов», которые передает Учитель с большой буквы Ученику также с большой буквы, я не получил. Но образ самого Василия Васильевича стоит у меня перед глазами до сих пор.

Давно пора вспомнить об этом художнике. Ведь художнику жить в провинции в те времена, пребывать в полном духовном одиночестве — и писать картины, а не превратиться в пьяницу и картежника, в «учителя рисования» рассказов Чехова, — это значило быть настоящим героем, а о героях надо писать.

Это был плотный брюнет с горящими испанскими глазами. Пышные усы, у концов рта поднимающиеся вверх, под нижней губой эспаньолка. Он походил на Веласкеза!

Немного мешало образу Веласкеза плотное брюшко. Брюшко чиновника с обеспеченным существованием... Думаю, что он любил поесть, как Фрагонар или как Клод Моне, за обедом у которого было три рыбных блюда, пять мясных и сколько-то салатов.

Его сюртук был всегда элегантен, с иголки — синий зимой, сверкающий белизной весной и летом, белизны только что выдвленных цинковых белил. Пуговицы зо-

лотые, двенадцать в два ряда и две сзади, у разреза сюртука. На обшлагах тоже по две пуговицы, четырнадцать больших и десять маленьких, и все с двуглавыми орлами. В броню этих пуговиц был закован художник той эпохи — «устроившийся» художник, художник, обеспеченный жалованием педагога... О Коновалове говорили, что он очень хороший художник. Я благоговел, мне было только одиннадцать лет.

Каждый день нас, реалистов, выводили в актальный двусветный зал на утреннюю молитву. В приготовительном и первом классе мы стояли впереди всех. Приходил директор в синем мундире. Мы пели молитву «Отче наш» и «Боже, царя храни». «Сильный, державный, царствуй на славу нам, царь православный, боже, царя храни» — до какой степени смешными сделала История эти слова.

В актовом зале висел царский портрет.

Каждый день и малыши, и юноши старших классов, и степенно-солидные преподаватели с брюшками, с лысинками и в очках смотрели на изображение человека с бородкой в нарядном, шитом золотом гусарском мундире, и никто не подозревал, что он будет последним...

Каждое утро меня обжигали сверкающие краски этого портрета. Красная куртка с золотыми шнурами, синие брюки, расшитые золотом, сапоги умопомрачительного блеска с золотыми бляхами. Сзади выглядывала куртка белая, также расшитая золотыми шнурами, с брововым мехом. Потом виднелись какие-то занавески с кистями. Сбоку стол с тяжелыми складками покрывала, и в самом углу, на складках, почти на полу, подпись: *В. Коноваловъ*. Я любовался не только золотом шнуров и кистей, но и самим почерком подписи.

Неужели все это мог сделать обыкновенный, такой же как и другие, человек — «наш» Василий Васильевич?! Ощущение «тайнства» живописи коснулось меня.

Маленьким мальчиком мне казалось, что большие картины возникают сами собой, из воздуха, как явления природы, ну как гром или радуга! А тут *сделано руками*. Невероятно! Волшебный человек!

До сих пор помню осенний день нашей саратовской звенящей осени, без туманов, с небом без единого облачка. Все безжалостно ясно, нет ни молочных, ни розовых дымок...

Я иду по тротуару в две доски, на мне новенькая форма реалиста... я горд ею.

Впереди меня, шагах в тридцати, идет Коновалов. «Учитель рисования»... но не тот жалкий неудачник, который описывается в русской литературе, нет, Коновалов — художник... он безукоризненно элегантен, сейчас он в белом летнем сюртуке. Я вижу его золотые пуговицы чуть ниже спины... Веласкез в форме российского министерства народного просвещения!

Вдруг он сходит с мостовой в какую-то лебеду и репын у забора. Резко оборачивается и упорно начинает смотреть в мою сторону. Разглядеть его мне мешает какая-то девица, которая идет навстречу. Черт бы ее побрал! Девица как девица, белая кофточка, широкий бархатный пояс с медной пряжкой, как у моей старшей сестры Нади, и шляпа, как у нее, с голубым пером сизоворонки, нашей саратовской птички. Уступай ей вот дорожку, сходи с мостков. Я приближаюсь к Коновалову и почтительно снимаю фуражку. Он отвечает легким кивком, не смотря на меня. Его глаза устремлены в одну точку, упорно, жадно. А! Вот как смотрят художники, не отводя глаз! Не как сонные тетери! Он, вероятно, рассматривает понравившийся ему пейзаж. Он потом придет вот на это место, в эту крапиву у забора, и будет рисовать. Надо запомнить место.

На углу стоит афишная тумба — странное сооружение, каких теперь нет. В середине стержень, от него исходят жестяные грани, как лопасти у паровозного колеса. На этих гранях наклеиваются театральные афиши — «Гамлет». «Свои люди — сочтемся» — или объявления о гастролерах: Орленев, Комиссаржевская, Батистини, Ян Кубелик. Грани можно вертеть, и театральные события проходят мимо твоих глаз колесом. Сверху коническая крыша. Такие тумбы, кажется, изображал Кустодиев. Провинция, неторопливая провинция, не бегущая, не задыхающаяся, не жаждущая схватить что-то. Я спрятался за гранью, надо же рассмотреть пейзаж, привлечший Коновалова. Да, он хорош! Как я не обратил на него внимания! Заборы, две доски тротуара, по бокам их трава, августовская, уже сухая, пыльная. Высоко в небо, как свечи, устремлены пирамидальные тополя, они тают в воздухе, а там, за крышами притихших домиков, горы — вблизи лысые и голые, а дальше зеленые, в дубовых лесах. Хорошо!

Коновалов все смотрит и смотрит... Девушка все еще идет по двум дощечкам тротуара, на ней узкая черная юбочка, затянутая донельзя. Так кожа облипает сосиску. Она резко поворачивает направо и входит в какую-то калитку. Это ее движение мигом отражается на Учителе: он поворачивается и приближается к тумбе. Я прячусь за афишную грань: неудобно показать, что я подсматривал. Я видел миг жизни этого необыкновенного существа, имя которому *Художник!*

Года через два или три он уехал от нас, кажется, после 1905 года. Почему? В Саратове он пользовался таким почетом! Среди провинциальных чиновников министерства просвещения, обленившихся, опустившихся, разжиревших картежников, он был и в самом деле чудом. Он имел высокую беспокойную душу. В его голове возникали мысли оригинальные и по-русски бесстрашные... Так заинтересовался он хлыстами. Тема предосудительная для чиновника с золотыми пуговицами. В Саратове хлыстов было очень много, но для «образованных людей» они были словно бы невидимы... А между тем Мельников-Печерский как-то сказал, что, изучая религиозную жизнь России, он пришел к выводу, что основная религия русского народа — это хлыстовство; православие же — религия дворян, чиновников и разбогатевших купцов.

И за всю историю России в эту ее тайную дверь заглянул только один художник — Коновалов.



Дореволюционный Саратов с его культурным и общественным лицом, вероятно, описан хорошо в смысле объективно-статистических данных. Художественно его описал Константин Федин со всем великолепием своего литературного стиля.

Мне хочется привнести еще какие-то штрихи, чтобы они не были позабыты...

Саратов не совсем та провинция, которая обрисована в литературе нашими классиками. Не провинция чеховских Беликовых, солугубовских Передоновых, хотя, конечно, и они были. Но было и что-то другое, отличное от рядовых провинций.

Саратов имел свою «блесткость», как говорят знатоки лошадей — конессеры про коней особых качеств. Саратов был город с некоторой неповторимостью.

Древняя земля правого берега Волги. Отвесные обрывы. Жутко смотреть вниз с Соколовой горы, близко подойти к краю — вдруг сорвешься. . .

Там, внизу, под кручей обрыва, — самые древние обитатели нашей планеты: ракушки, окаменелые панцири возлежат на солнце на глазах у всех. Я набрал их целый мешок. Белемниты с перламутровым блеском своих веерообразных зигзагов, чертовы пальцы — какая красота! Но моя бабушка выбросила потом эти драгоценности. Иногда попадались и сарматские стрелы. Несомненно, в самих звуках «Саратов», «Самара» погребено исчезнувшее звучание «Сармат». Обрывы, обрывы. . . «Обрыв» Гончарова.

Какие дали голубые, уходящие в бесконечность! Какие жестокие ветры, морозы и невыносимая жара!

Река, как бешеный конь, мчится, обезумев. Мы, мальчишками, могли плыть только вниз. Вверх, напрягая все силы, мы не могли проплыть и одного шага.

Несется, несется река в своей страсти, сообщая страсти и людям, которые на нее смотрят, живут на ее берегу.

Несгибаемые люди с древней сарматской кровью. Чернышевский и его «наставник», безбожник и богохул Иринарх Введенский — саратовский семинарист. И многие, многие другие. Саратовские гимназисты, ученики Чернышевского, оказали свое влияние на город.

«Город свободных демократов» — так называли Саратов во времена, когда в других городах России было так глухо.

Не могу не записать одну страничку, кто знает, может быть, иначе она исчезнет из людской памяти. Передаю ее со слов Павла Варфоломеевича Кузнецова.

Художественная культура на саратовской земле была. Великолепные имения, равные герцогским дворцам Европы, были заполнены художественными произведениями: Зубриловка Голицыных, Надеждино Куракина и Царевщина Нессельроде.

Но в Саратове, в самом городе, до создания в 1885 году «другом Коро» — художником Боголюбовым Радищевского музея, художественной культуры не было никакой, общественного собрания живописи не имелось.

Вот рассказ Павла Варфоломеевича.

Флоренция. Кафе недалеко от того места, где Давид Микеланджело запускает свою пращу в будущее.

Уныло сидит молодой человек за чашкой кофе. Сидит долго. Наблюдательный человек сразу скажет: «Дела у бедняги плохи».

К нему присматривается ражий и рыжий детина — иностранец. При нем переводчик.

— Молодой человек — художник. Фамилия Баракки. Окончил Академию, заказов нет.

— Переведите ему: пусть едет со мной. Я негодичник Живоглотов. Все будет — и деньги и надежды! Какие пустяки — деньги: деньги, что вода на болоте — копни лопатой, вот тебе и деньги! Едем в Нижний на ярмарку, это тебе не сонная Флоренция, держись за меня, все будет! Ну, а «Пожар Рима» может изобразить, спросите его? И меня в виде Нерона! Даром я, что ли, стараюсь, тоже процент хочу иметь!

Баракки от безнадежности решил поехать. Кинулся, как в омут, вниз головой. . .

В Нижнем, в нанятом сарае, был написан молодым художником «Пожар Рима».

Плывет беляна вниз по Волге к Астрахани.

У кормы помещение с товарами для крестьян. Хомуты, сбруи, дуги и сундуки все в розах — изделия кожевенников Казани и плотников Семеновского уезда, знаменитых резчиков по дереву. А на носу — просторное помещение, вход платный. Картина «Пожар Рима»!

Русские пожары любят — любопытно!

Напрасно думать, что приволжский крестьянин невежда. Они знали историю. Знали послания апостола Павла римлянам, коринфянам, знали о мучениках-христианах на аренах Рима. Взглянуть любопытно. Удержаться нельзя! Беляна останавливается в городках, в богатых селах. Богатеет «Нерон», богатеет и Баракки.

Саратов.

— Нет, я дальше не поеду. Мне нравится этот бордово-красный собор и горы, обросшие дубовыми лесами!

Так обосновался в городе на Волге флорентиец Гектор Баракки.

Появление Коновалова не сопряжено с такими колоритными легендами. Выученик петербургской Академии, он

выставлялся экспонентом у передвижников. Получил местечко в Саратовском реальном училище — «учитель рисования и чистописания». Художники на таких местечках от обеспеченности, от золота мундирных пуговиц погибали.

Коновалов не погиб.

Более столетия Веронезы, Рубенсы, Пуссены, Гюберы Роберы пребывали в саратовском крае, висели на стенах дворянских гнезд и никого ничему не научили. Баракки стал учить. Моя мать девушкой училась у него акварели. Возникло Общество любителей изящных искусств, Баракки преподавал там вместе с петербуржцем Коноваловым. Борисов-Мусатов брал у них первые уроки. . .



Вставка,
*не обязательная
для чтения*

Общество любителей изящных искусств, возникшее в конце восьмидесятых годов в Саратове, было общественной организацией и совсем не находилось, как тогда выражались, «под покровительством Императорской Академии художеств Министерства Двора Его Величества». Здание, в котором оно помещалось, располагалось близ многоколонного собора, построенного самим Стасовым. . . Рядом была гимназия, тоже с колоннами, в которой некогда преподавал Чернышевский. Из нее вышло много саратовских свободолобцев, мой отец в том числе. Два крупных русских поэта ее окончили — Михаил Кузмин и Михаил Зенкевич.

В этом обществе было несколько кружков — музыкальный, театральный, литературный и живописный. Мой отец молодым человеком, в свободное от юридических занятий время, занимался в театральном кружке. Он всю жизнь был большим театралом. Вот тут он и заметил красавицу-акварелистку. Провожал ее до дома ее матери, моей будущей бабушки. Вместе читали роман «Что делать?». Времена идиллические, в классическом русском стиле. . .

Завеса будущего плотна и прочно скрывает от людей все радостное и горькое. . . Они не знали, что у них родится сын, который первый проиллюстрирует роман, являвшийся их путеводителем в жизни. Четвертый сон Веры Павловны. . . я изобразил его!

Некоторым образом я имел отношение также и к Иринарху Введенскому — первому духовному наставнику Чернышевского.

Когда мне в издательстве «Academia» предложили иллюстрировать «Пиквикский клуб» Диккенса, переведенный Ланном и отредактированный Шпетом, перевод точный, научный и выверенный, я не смог прочесть даже трех страниц этого текста, точно мне рот и мозги опилками засыпали. Я вернулся к милтому с детства переводу восхитительного Иринарха, богохульника и краснбая, саратовского семинариста.



Реализм XIX века имел некоторые оттенки. Был реализм почерстнее, был реализм поартистичнее. Боголюбов стоял за оттенки — и даже не очень любил оттенок передвижников. Он привез в Саратов Монтичелли, которого тогда никто не знал у нас. Боголюбову хотелось, чтобы искусство в России было разным... Несомненно, в нем текла кровь Радищева!

Флоренция от Венеции и Рима находится на пустяковом расстоянии, если мерить масштабами России. Однако гений Флоренции так отличен от гения Венеции и Рима! Неужели такой оригинальный край, как Средняя Волга, должен копировать в своем творчестве казенную, высочайше утвержденную петербургскую живопись? Живопись этого края достойна иметь свое неповторимое лицо!

Так думал Боголюбов. Музей был составлен им любовно и с толком. Со вкусом человека и художника европейской шлифовки. Когда мне было лет семь или восемь, я переступил порог Радищевского музея; в самом раннем возрасте я уже получил какое-то впечатление, испытал некие эмоции от искусства живописи!

Помню, как я входил с благоговением на парадную лестницу вестибюля. Я весь сжимался, съеживался от величия этого живописного богатства!

Прямо перед зрителем — грандиозная картина (лестница упиралась в нее и потом расходилась на две стороны): «Убиение царевича Димитрия» художника Плешанова.

Как она была написана! Да действительно ли написана?! Может быть, это — чудо, непонятное явление природы?

Мазков не было видно, поражала сверхъестественная гладкость живописи. Царевич Димитрий был прекрасен. Прямо на зрителя торчали сафьяновые сапоги, их можно было схватить руками. Какой переливчатый шелк на рубахе и бледное ангельское личико. Великолепная лестница вполне в стиле Ропета ведет ко дворцу. Няньки и мамки сбегаются. Какая ясность во всем! Особый воздух, особый свет, так все отчетливо, точно у меня не два глаза, а как у стрекозы — сотни. Только убийцы, убегающие за лестницу, сделаны несколько пасмурнее, темнее, увидены уже не стрекозиными, а человеческими глазами. Они написаны каким-то противным коричневым цветом, и краски поменьше на них пришлось, пожиже... так им и надо!

Если, налюбовавшись этой картиной, повернуть налево и подняться выше, то можно было увидеть другую картину, которая потрясала меня своей таинственностью и надолго западала в душу, что-то в ней будя красивое, непонятное и влекущее.

Это картина Нестерова. Я не запомнил тогда фамилии художника — я узнал ее много позднее. Важны были эмоции, глубокое волнение, которое охватывало душу мальчишки, занимавшегося главным образом гонянием разноцветных кубарей.

Сидит девушка, печальная, в платье такого красивого синего цвета и в желтой телогрейке. Из низкой двери домишки, похожего на баньку, где-то на задах деревни, выходит старик, немного страшный, но тоже чем-то прекрасный, он в голубоватой рубахе. Картина называется «За приворотным зельем».

Мне никто не объяснял значения этой картины, но сам звук названия был тоже таинствен и прекрасен. Он звучал, как музыка в своей непонятности. «Приворотное зелье!» Темы «русского стиля» производили на меня потрясающее впечатление. Это я хорошо помню. Они запали в душу на всю жизнь. И долго-долго лежали где-то под спудом. До шестидесятилетнего возраста...

Потом, когда я был уже реалистом-приготовишкой и учеником-первоклассником, я обращал внимание на мно-

гое другое в этом музее и, конечно, особо почиттелен был к картине моего учителя рисования Василия Васильевича Коновалова «Радение хлыстов». Другая его картина, «Нашли», никогда мне не нравилась.

Когда мне было восемь лет, мне подарили книгу Билибина «Василиса Прекрасная». К какому миру приобщилась моя мальчишеская душа! Три всадника, избушка на курьих ножках... Начало девяностых годов было сплошным увлечением русским стилем. Он зачался в Абрамцево у Мамонтова — Билибин был уже послесловие... Но до нас в Саратов дошел именно Билибин своими книгами. Васнецовы, Рябушкин, Врубель были ведь там, далеко в Москве!

Книга была у меня на столе, утром, просыпаясь, — я еще не ходил в школу, — я сразу принимался за рассмотрение рисунков. Какие волшебные цвета! В России не было ничего подобного в смысле полиграфической высоты издания. Вскоре Билибин влюбил в себя всех дам с художественной жилкой. Увлечение им было повальным.

Для меня же фантастика билибинского мира еще усугублялась тем, что я никогда не видел елового леса. Елку я видел только один раз в городской думе на празднике, устроенном для детей служащих. У меня же, как и у других детей в семьях друзей моего отца, бывали елки ненастоящие, они так только назывались, на самом же деле это были сосны. Елей мальчик средней Волги не знал.

ВСТАВКА,
*которая, возможно,
будет интересна
не только художникам*



Наступил 1905 год.

Он оставил неизгладимый след в психике, в памяти людей, его переживших. Хотя я был еще только двенадцатилетним мальчиком, но помню, как жизнь вдруг встала на иные рельсы. Все исконно незыблемое вдруг зашаталось. Казалось, изменился сам городской пейзаж, такой обыкновенный и привычный. Я хорошо помню эту сухую, ветреную осень с черными тучами на небе, с голыми деревьями, с тополями без единого листочка, стоявшими, как жестокие метлы, раскачиваемые ветром.

Вихри враждебные веют над нами,
Темные силы нас злобно гнетут.

Да, слова песни — «Варшавянки» — казалось, рисовали эти нависшие октябрьские тучи. Да, неслись какие-то вихри, я их помню. Помню демонстрантов: черную толпу с красными флагами, которые все время рвал ветер.

В бой роковой мы вступили с врагами,
Нас еще судьбы неизвестные ждут.

Все эти слова, слова необыкновенные, не встречавшиеся в школьных стихотворениях, казалось, срослись неразрывно и с черными силуэтами людей-рабочих, и с красными знаменами, и с холодными тучами сухого ветреного октября.

Словом, «Бой роковой» и «Вихри враждебные» мы с братом Николаем, который был моложе меня на год, великолепно знали наизусть, без запинки. И «Варшавянку», и «Вы жертвою пали в борьбе роковой» знали лучше, чем если бы нам задали их на урок. И «роковой бой» и это слово «жертвою» потрясали своей необыкновенностью. Одежда рабочего чаще всего была черная. Бобриковая черная короткая куртка (бобрик — это была такая материя, толстая, дешевый драп с ворсом), черные брюки, заправленные в высокие сапоги, черная фуражка или черная же шапка овчинная, иногда имитация каракуля. Изредка в толпе мелькнет черная шляпа ссыльного интеллигента или голубая фуражка студента. Эта черная масса движущихся посредине улицы людей производила графическое впечатление.

Мы с жадностью смысленых и живых мальчишек смотрели на манифестацию, на красные знамена с надписью: «Долой самодержавие!» О! этот возглас нас тогда взвинчивал до какого-то захватывания духа! Мы иногда ночью с братом открывали калитку и в нашу глухую, темную, малопроезжую улицу кричали детскими голосами: «Долой самодержавие!». Калитку быстро захлопывали и «драли» домой. Это было не вполне безопасно, так как всю ночь по городу расхаживали патрули солдат. В реальном училище почти не было занятий, нас распускали то на две недели, то на три... Нас это, помню, радовало до состояния восторга...

Мы с братом ходили даже на митинг, конечно, тайком от старших. С балкона второго этажа, из дома, который был обращен фасадом к Радищевскому музею, произносили речи. Помню мужчину с черной бородой. «Это наш железнодорожник», — сказал кто-то сзади, указывая на оратора.

В город были вызваны казаки, они все время патрулировали. Казаки оренбургские с голубыми лампасами и голубыми околышами на фуражках, казаки астраханские с желтыми лампасами и с калмыцкими лицами, казаки донские с красными лампасами. У всех нагайки, которыми они разгоняли демонстрации. Рассказывали, что помещики вызывают себе «на постой», для охраны своих домов и усадеб, отряды осетин и кабардинцев. Эти кавказцы — в черных несгибающихся бурках, в лохматых шапках — по-русски не говорили и были страшны. Они были новостью в русской жизни.

Раз, выглянув из ворот, увидели «черную сотню». То были молодые парни, полупьяные или пьяные, из тех, что обычно дрались «стенка на стенку». В обычное время это приказчики из купеческих лобазов или торговых складов, не смевшие ослушаться хозяев. Среди них, конечно, и «шпики» и «агенты». Новые слова, нахлынувшие на нас!

Шли с длинными дубинами (в сажень длиной), чтобы можно было выбивать стекла во втором этаже. У некоторых железные ломы, которыми зимой разбивают лед. «Это выламывать двери», — наши мальчишеские уши жадно улавливали пояснения знатоков, хитреньких мещан с козлиными бородками. Они похихикивали: «Наша хата с краю, ничего не знаю».



У бабушки во дворе стоял деревянный флигель, он предназначался ею для неблагонадежных или высланных «на место жительства» и «под надзор полиции» студентов. Так повелось. Вместо одних студентов, исчезавших, конечно, не заплативши денег, появлялись их приятели. Моя бабушка была очень широкий и добрый человек и, конечно, понимала, что это для нее была опека «бесштанной голытьбы», как она говорила: «Что с них взять!».

Вот у этих студентов и были неисчерпаемые богатства номеров различных революционных изданий того времени: «Жупел», «Адская почта» и многие другие. Я с жадностью рассматривал революционные рисунки. Их графический язык был нов, в журналах работали большие и тонкие мастера! Эта новая графика, этот мощный язык черных пятен входили в мое сознание. Помню карикатуры на Победоносцева.

Победоносцев над Россией
Простер свиные крыла,—

писал Блок после.

Особо понравившиеся мне своей образностью или силуэтностью рисунки я перерисовывал. Государственная дума. Столыпин с черной бородой и усами, закрученными спиралью. Пуришкевич с шишкой на голове. Трепов. Гвардейские солдаты и трубы фабричных зданий — своеобразный пейзаж 1905 года. Кто знает и кто может полностью определить, что и как формирует вкусы художника и форму его будущих созданий! Корни всего в нашей психике лежат очень глубоко. Рисунки этих журналов были очень новы по форме и несколько не напоминали разные «Будильники», «Стрекозу» — добротные журналы благополучных обывателей. Мне нравилась необыкновенность этого условного, без теней, черно-белого рисунка. «Модернизм» входил в душу вместе с революционным содержанием.

В 1905 году я ездил в Петербург.

Картины Русского музея поразили меня. «Последний день Помпеи», «Медный змий»! Они словно созданы для того, чтобы преградить простому смертному путь к живописи. Статуя Анны Иоанновны с арапчонком стояла на центральной лестнице... У меня закружилась голова!

Тогда же я побывал на спектакле в театре Веры Комиссаржевской. Видел ее игру. Впервые увидел, как сказал мне отец, декадентские декорации. «Зимняя сказка» Пшибишевского, Вера Комиссаржевская, режиссер Мейерхольд! Какой букет!

Пьесу я слабо понял, но сценические образы, костюмы, декорации — это все я воспринял очень остро. Помню золотые волосы Комиссаржевской и ее средневековый костюм. «Декадентство» мне понравилось, несмотря на насмешки моего отца. Почему? Загадка!

Позже, когда мне было лет тринадцать, я настоял, чтобы мне разрешили посещать вечерние классы Боголюбовского рисовального училища. Там принимали с шестнадцати лет, и меня приняли вне правил. В училище я был самым юным.

Первый семестр окончился блестяще. Я за композицию «Кленовые листья» для фаянсового блюда получил «двенадцать». Единственный, кто получил этот балл. Я был упоен славой. Две гимназистки долго стояли за моей спиной и смотрели, как я заканчиваю свои листья.

Во втором семестре, после рождества, я стал рисовать голову Зевса и усердно растушевывал все завитки его великолепной, невиданной бороды.

Но судьба не всегда громко стучит в дверь тяжелым молотом, иногда она входит в жизнь человека легкими, тихими, незаметными шажками.

Было самое обыкновенное воскресенье, мягкий зимний день, вероятно, конец февраля. Было солнечно, ночью выпал такой чистый снег.

Мы идем с отцом по узенькой дорожке расчищенного от снега тротуара. Прохожих мало. Тишина...

И вдруг навстречу нам вырисовывается величественный силуэт моего классного наставника и «математика» Карла Карловича Горенбурга.

О! Если бы Карл Карлович появился в 1965 году на улицах Саратова или Москвы, это было бы такой же биологической ненормальностью и даже чем-то фантастическим и диковинным, как нахождение в подмосковном пруду живого плезиозавра.

Он принадлежал к иной, ушедшей эпохе! Это был крупный человек, увесистый, но отнюдь не толстяк или мешок с жиром. Походка твердая и сильная, несмотря на свои «под шестьдесят». Огромная борода, доходящая до нижней пуговицы жилета. Таких бород не придумал даже сам Дюрер для своих Апостолов. Эти бороды произрастали только у людей второй половины XIX века.

Расстояние между нами сокращалось. Мы расклянчились.

— Я давно искал случая побеседовать с вами в неофициальной обстановке,— сказал математик отцу.

Я отошел шага на три в сторону. Там стояла афишная тумба, с крышей, заваленной подушкой снега, за ней чер-

ные зигзаги веток липы и вдали, как гигантские метелки, вознесенные к небу, пирамидальные тополя. Розовая афиша с гигантскими черными буквами.

Донеслись слова:

— Я относительно Боголюбовского рисовального училища. Ведь нельзя же молодого жеребенка впрягать в телегу, которую и взрослая лошадь еле тянет. . .

(Орлов-Чужбинин — «Свадьба Кречинского». Какие красивые фамилии у этих артистов! Ну Репин, ну Маковский, ну Мясоедов, ну Прянишников — все это как-то низко, съедобно. А тут — Орлов-Чужбинин! Какой полет!)

— Мы должны позаботиться о том, чтобы вырастить интеллигентного человека, умеющего думать, рассуждать самостоятельно, а не повторять за другими чужие мысли, как попугай. Надо ко всем предметам относиться с максимальной серьезностью. Все важно: и математика, и история, и литература, и языки; в общем взаимодействии они воспитывают мыслящего человека. Мальчик он живой, способный, а эти троечки, три с минусом — ниже его способностей. Это никуда не годится! Он должен после классов побегать на коньках, мозгам дать отдых, и вечером, освеженный воздухом, садиться за уроки. Вместо того — одна нагрузка на другую. Один скверный воздух сменяет другой.

(Рядом со мной — бледно-желтая афиша с пурпурно-малиновыми буквами: Легар «Веселая вдова». Ева Запотоцкая — тоже как красиво! Хорошо бы посмотреть, как эта Ева — «тихо и плавно качаясь». . . Эту песенку распевает весь Саратов. Но отец, вероятно, не пустит. . .)

— Вы находитесь как родитель в самом начале того пути, который я прошел до конца, и, увы, этот путь горек. . . Остановить другого в начале пути. . . мой долг христианина! . . Сначала было все, как у вас, мой сын тоже талантливый мальчик, и мы с женой им гордились — необыкновенные способности к рисованию, не середнячок серенький, а «звездочка»! Так всем казалось. Ну, конечно, Боголюбовское училище по вечерам, после реального. Конечно, уроки учит со мной вместе, а не самостоятельно. Вытаскиваю его, как могу. Реальное училище с грехом пополам кончил. Сдает по большому конкурсу экзамен в Академию! Мы гордимся: значит, мы, родители, не преувеличиваем его способностей, оценка объективна. Следует пять или

шесть лет Академии. Работает у самого Репина! Пишет письма: «Вчера Илья Ефимович пришел в восторг от моего этюда!» Вы понимаете, как сердце родительское радуется!..

(Третья и последняя решительная схватка: чемпион мира Поддубный и чемпион России Иван Кашеев. Схватка бессрочная, до победного конца. Ну, это уж дудочки, непременно пойду! На галерку, но пойду!..)

— И вот мой сын молодой художник. Быть учителем рисования? «Ах, папа, не говори глупостей... Ты учитель математики — это почетно, а учитель рисования — это ведь неловко даже дамам представиться, кислую рожицу скорчат»... Он живет дома. Пока он был студентом Академии, все шло хорошо. Каждый день он знал, что ему делать, он был «в упряжке». Но когда стал свободен, встал вопрос: что же писать дальше? Что он должен сказать в искусстве? А сказать-то, оказалось, нечего. Ну, портрет какой-то саратовской дамочки, не мое дело входить в сложившиеся у них отношения... Кончилось чуть не скандалом. Муж отказался приобрести портрет, и я имею удовольствие, придя домой после уроков в реальном училище, за обедом любоваться портретом распутной дуры.

(«Что они там понимают,— думал я,— прекрасный портрет, как написана юбка! Кистью в ладонь шириной. Длинный мазок да еще с поворотом. И кофточка тоже белыми великолепно написана, с ударом, с ляпком-сгустком белил, которые так и засохли. Великолепно!..»)

Я потом только узнал, что эта манера называется «а-ля Цорн».)

— Потом позировала другая дамочка-дура, это уже без всякого признака денежной платы. Дело не в деньгах, конечно, и не в тарелке шей с куском жаркого, вы меня понимаете? А в каком-то бесцельном существовании, которое я стал наблюдать. То целый день подрамники осматриваются, то палитра приводится в порядок, то эскиз какой-то «намечается», но, конечно, не заканчивается и бросается, как мертворожденный замысел. Время идет, и я, как трезвомыслящий математик...

В это время проехала дама в шубе с пелериной из черных соболей, медвежья полость саней, кучер в цилиндре, упряжка в дышло, без дуги! Пара великолспных карачоковых лошадей, почти вороных, с красивой шоколадной

подпалиной на животе и шее! Как они красивы на белом снегу, как похожи их силуэты на гравюры из французского журнала!..

— Это вот проехала жена молодого Рейнеке. Попробовал бы ее муженек хоть один раз не придти на мельницу и не подышать мучной пылью и отрубями, носящимися в воздухе! Старик Рейнеке его бы проклял! Их всего несколько человек — Рейнеке, Борель, Шмидт, а ведь всю Германию хлебом кормят! Мы все потомки землеробов, милостью императрицы Екатерины приехавшие сюда রাখивать черноземную заволжскую пустыню. Я выбился в люди, окончил Казанский университет, где некогда ректором был великий Лобачевский. Мы, немцы, — труженики, а мой сын... тунядец. Он позволяет себе то, что не может себе и помыслить сын миллионера, — днями бездельничать и собираться что-то «творить»! Не виноват ли я, отец, что не предвидел тех рифов, которые сопряжены с деятельностью художника? Он был способный мальчик, и его способностей хватило бы на то, чтоб стать хорошим инженером, а чтобы быть *чем-то* в искусстве — недостаточно. Пусть ваш сын — он на это вполне способен — сначала хорошо окончит реальное училище... я думаю, что Боголюбовское училище ему только мешает.

Мы простились.

Отец шел молча. Я чувствовал, что разговор с Фридрихом Барбароссой, как мы все звали Карла Карловича, убил его благодушное настроение.

— Довольно этих дурацких занятий рисованием! Завтра ты не пойдешь в училище! Уроки и чтение! Ты читал «Накануне» Тургенева?

— Читал.

— И все помнишь?

— Помню, как Инсаров дал в морду колбасникам... Так им и надо! Нахалы!

— «Когда же придет настоящий день» — читал?

— Нет, не читал.

— Я сегодня же составлю тебе список книг для чтения!

— Как? Это — навсегда? — внутренне спросил я себя. А завитки в бороде Зевса именно в последние дни стали хорошо получаться!

Разговор с Барбароссой в красивый снежный день стал первоисточником всех моих неладов с отцом.

Положение художника в русском обществе истари было неуверенным и шатким. В эпоху, когда искусство было баловством императоров и вельмож, первое место занимали иностранцы, приехавшие или выписанные, второе, или последнее (что одно и то же), — наши крепостные, подневольные труженики, которые угождали, потрафляли из страха быть выпоротыми. Мы не пережили готического средневековья — некоего практического делового элемента художественной профессии.

«Художество» у нас бывало барской блажью, состояло на службе у церкви. Церкви невежественной, чуждой всему, что талантливо и человечно. И у нас были иконописцы, резчики иконостасов, позолотчики, но ведь они были за пределами культурного общества, где-то рядом с кликушами, прикладывающимися к святым мощам.

Отсюда и недоверие к этой профессии. . .

Ну, если «казенное местечко», но каким оно было жалким! Как внутренне не уважали просвещенные члены общества «учителя рисования и чистописания».

Все казенные художественные учебные заведения были в дореволюционной провинции скроены по одному указу, предначертанию, по одной схеме. Училища рисования, где преподаватели назначались Академией художеств, контролировались этой Академией, а художники-педагоги, чтобы не потерять свои места, тянули лямку и менее всего желали быть неблагонадежными в глазах инспекторов Академии. В художественные училища, а также в реальные училища назначались художники преуспевающие, а не «бунтари» и не «искатели новых путей».

Художник, окончивший Академию и не рисквавший свободно плыть по житейскому морю, надеясь на славу и золото, льющееся в карман за портрет светской красавицы или вдохновенный пейзаж, — предпочитал «местечко», ежемесячное жалование. Поэтому в «учителя рисования» попадал определенный психологический тип человека — трусливого, робкого, добросовестно выполняющего все предписания начальства. Вспомним чеховского учителя рисования из «Анны на шее».

Учитель рисования в синем сюртуке министерства народного просвещения с золотыми пуговицами был одним из устоев, одной из колонн, подпирающих здание Российского Просвещения. Ну, колонна, конечно, неважнецкая,

но все-таки чиновник, фуражка с кокардой. Менее всего от такого художника можно было ожидать творческой дерзости, желания идти своим или новым путем.

Чиновник учил искусству. Это казалось естественным: а как же иначе? Все узаконено на вечные времена самим императором Николаем Павловичем, который даже барону Клодту говорил «ты»!

И вдруг прорывается брешь во всем этом «древнем благочинии».

Появляется журнал «Мир искусства». И если не над всем, что было в искусстве России, то над очень многим в сознании тогдашней молодежи возникает знак вопроса.

Мои сознательные годы, годы полумальчика-полу-юноши, совпали уже не с журналом «Мир искусства». Шла другая эпоха.

Будучи реалистом пятого, шестого классов, я увидел журналы «Весы», «Золотое руно» и самые первые книжки «Аполлона» с обложкой Добужинского и фронтисписом Бакста.

Именно эти белые обложки с рисунком стреляющего Аполлона я вижу перед собой, когда вспоминаю ломку своего художественного сознания. Рядом со мной еще несколько шестнадцатилетних мальчишек на «передовых рубежах» культуры. Увы, авторитет художника с золотыми пуговицами для нас погиб, погиб навсегда — с пуговицами видимыми и невидимыми.

Мне трудно рассказать о некоторых ощущениях своей молодости людям советской эпохи. Я должен «фотографировать» весьма туманные и неосязаемые объекты: какие-то предчувствия нового у молодых людей, юношей эпохи 1909—1913 годов. Словом, настроения эпохи, которую Андрей Белый назвал «между двух революций», а Александр Блок видел окрашенной во врубелевские, сине-лиловые тона.

Эти лиловые тона сильно подорвали авторитет честной коричнево-битумной живописи. . .

Сверкал в Москве Константин Коровин, «русский импрессионист», но мы о нем только слышали, а не видели его живопись.

Для поучения, для изучения висел в музее все тот же «Царевич Димитрий». Он мне стал уже казаться выкрашенной игрушкой.

«Но ведь были же частные «студии», как тогда назывались школы рисования, руководимые одним художником?» — могут меня спросить.

Да, были. Но сами руководители этих студий ничем не отличались от казенных художников, а подчас были ими же. Только после «Мира искусства» пошли новые веяния: студия Бакста и Добужинского, студия Ционглинского. Но ведь то в столице.

У нас в Саратове была тоже частная студия художника Корнеева, несмотря на существование бесплатного Боголюбовского рисовального училища. Эта студия специально существовала для аристократических дам и девиц. Для Софьи Фамусовой, которая, скучая, проживала у тетки! Избранное «хорошее общество». Губернаторские дочери. Новых веяний там тоже не было. Не утруждая, не утомляя, Корнеев преподавал раздушенным дамам и девицам уроки акварели. Альпийские фиалки, хризантемы, две розы в венецианском бокале. Таких трат казенные рисовальные школы себе не позволяли. Я не был в этой студии ни разу, помню только — из нижнего этажа собственного дома, из пышного вестибюля шла лестница полукругом во второй этаж. Перила и балясины добротного темного дуба. На повороте лестницы рыцари в средневековых латах. Над рыцарями гобелен, пыльная охра с серо-голубым и тускло-зеленым. Ай да Корнеев! Не по фамилии обстановочка! У европейца с ног до головы, нашего саратовского графа Нессельроде, и то рыцари на лестнице не стояли.

За таких рыцарей и цену за уроки можно было содрать — вне конкуренции. Но я вспоминаю Корнеева добрым словом. О дочке Фамусова, рисующей альпийские фиалки, я вспомнил в порядке историко-бытового анекдота. В мою жизнь этот художник вошел иначе.

Нередко в зимние сумерки я открывал массивную дверь его дома, входил в вестибюль. Под самой лестницей, охраняемой пустотами в сверкающих латах, стоял стол, за ним сидела скромно одетая родственница Корнеева. На столе лежали художественные репродукции знаменитого немецкого издателя Зеемана, открытки Общины святой Евгении. Можно было купить за пять копеек открытку, а пересмотреть все. Это был университет новой живописи.

В Саратов стали проникать новые ветры европейской культуры. Пятнадцатилетние гимназисты и реалисты их

улавливали. Наш музей, наши учителя казались вчерашним днем.

Они проникали, эти ветры, в виде открыток-репродукций. Каждая репродукция — лекция по искусству.

Левитан с такими чахлыми, чахлыми елочками под безнадёжным небом. Я потом внутренне отождествлял эту репродукцию (оригинала я не видел до сих пор) с Первой симфонией Чайковского.

Врубель — «Царевна Лебедь». Какое лицо! Настороженное, все в каком-то нервном подъеме.

Странная живопись Юона: неуклюжие «глиняные» мазки «У Троицы».

Пастернак: Лев Толстой сидит в тени, у лампы шьют женщины. Все не в лоб, все не прямо, интимная тонкость подачи перекликалась с чем-то новым, что мы улавливали в рассказах Чехова, Леонида Андреева...

Игорь Грабарь: «Март». Девушка в розовой юбке с ведрами. Она наша — это Поля или Груша, а как необыкновенно... Уметь необыкновенно увидеть обыкновенное... Эта интеллектуальная игра была мне доступна уже в пятнадцать лет.

Я был влюблен в «Зиму» Сомова. Снег идет за окном. Каждую зиму я это видел, и вдруг в картине Сомова это оказалось чудом! Для меня «Зима» эта была уже за пределами живописи. Какая-то жуть жизни. Колдовство. Этот свет от камина. Зал в полусумраках, кто-то шьет или вышивает у окна. Идет снег. Много лет спустя я вспомнил эти отсветы печи, когда рисовал мерзную Анненьку в доме Головлева. Пленяла особая настроенность, особый *интеллектуализм* этой вещи. Это и был русский модернизм с его «ядом». Он был у Добужинского, он был в поэзии Блока. (Добужинского я узнал позднее, когда в Харькове купил на станции железной дороги номер журнала «Аполлон» и увидел черные рисунки к «Ночному принцу».)

Разве можно было позабыть все эти радости первооткрытия и вновь обратиться в тупицу, тушующего гипсовый нос! А так требовал казенный академизм, простиравший свои крылья от Санкт-Петербурга до Владивостока!

Интересно, что эти открытки совсем не продавались в официальных писчебумажных и книжных магазинах. Очевидно, торговцы рассуждали: этот товар у нас не пойдет. Заложится. Расчета нет. Корнеев же не брезговал

продажей открыток. Очевидно, имел от нее какой-то доход. Новая живопись медленно просачивалась в общество.

Апрельское утро. 1910 год. Я иду в реальное училище и вижу в газетном киоске московский журнал «Кривое зеркало». На обложке балерина, вся в свету, ничего не ощущаешь, кроме этого волшебного света! Какая она сама, балерина, неважно. Я понял, что именно отсутствие «до-скональности» в изображении балерины и есть то *новое*, чего нет в наших музеях. Мне никто не читал лекций, меня никто не пропагандировал, прелесть этой новой живописи я постиг в секунду.

Я не завтракал в училище, я дрожал: вдруг это «Кривое зеркало» купят, пока я отвечаю урок по геометрии.

Охотников не нашлось, журнал достался мне. Я стал впитывать в себя репродукции — эту балерину, и циркачку под куполом, и скачки, и еще балерин с облезлым старикашкой-балетмейстером. «Дега» — впервые узнал имя художника. . .

Я читал «Страницы художественной критики» Сергея Маковского. Мой отец иронизировал по поводу каждой страницы.

Я бегал в газетный киоск на главную улицу и покупал петербургскую газету «Речь», боясь пропустить фельетон Александра Бенуа, печатавшийся по пятницам. Каждый подвал, написанный им, проводил бороздки в полушариях моего мозга, я вцеживал в себя каждую его строчку. Сам тон, течение его мыслей, его образы и ассоциации были для меня откровением! Какие-то новые, волнующие стороны человеческого духа, неизвестные в среде, в которой я вырос, входили в мое сознание.

Мы развивались без учителей, нас учил воздух эпохи.

«Все, что не Репин, не Крамской и не Перов — все декадентство!» — так думали мой отец и круг его знакомых. А этот термин среди русской интеллигенции звучал небезобидно. «Декадент» было наименование, таившее в себе и моральное, и политическое осуждение. Это «белоподкладочник», «тунеядец», «мышинный жеребчик». Мой отец говорил: «Я вижу во всех этих Сомовых, Рерихах или в самовлюбленном болтуне Александре Бенуа глубочайшее равнодушие к судьбам русского народа. Разнеженный и жеманничающий декадент не пойдет в стан погибающих «за великое дело любви»!

Тихий вечерний чай, провинциальное чаепитие становилось полем боя. Фронт проходил посередине стола, от самовара через вазочку с вишневым вареньем, через масленку и кончался на правом фланге у соломенной плетенки с булками.

С пятнадцати лет я уже имел свои воззрения, свои позиции, а защищать их было трудно. Противником был мой отец, юрист с университетским образованием, прекрасный латинист и знаток античной философии...

И однако несмотря на всю образованность отца... я чувствовал, я был глубоко убежден, что по своим ощущениям, по качеству нервной системы, я — тоньше отца, мои эмоции выше, изощреннее, я — следующий этап, новая страница в Великой книге Истории человеческого Духа.

После наших споров между нами пробежала кошка.

— Что может быть выше «Крестного хода» Репина! Это вся Россия! Это мужики, несущие православного идола! Верующий горбун... и этот холуй, отгоняющий палкой народ, чтобы не толкнули богатую дуру, несущую икону! А ну-ка, покажи, — обращался он ко мне, — покажи, что ты сегодня купил. Сомов «Зима». Хм... хм... Что же это за поза, которую принял этот жеманный негодяй? Боже, какие благоглупости! Марусенька, — обращался он к моей матери, — ты помнишь, в Монтрэ на двери одной виллы была прибита медная доска и крупными французскими буквами было награвировано: „de Somoff”. Мы тогда смеялись: де Сомофф, де Судакофф, де Пискарефф. Совсем мадам де Курдюкофф. Ни с кем из нас, русских, он не желал знакомиться. Вероятно, это он самый! Но подпись, как ни странно, просто Сомов, а не де Сомофф!



ВСТАВКА

*только для любителей
Врубеля*

Зимний вечер. Выпало много снега, но тепло. Может быть, уже весна посылает свою томительность, ожидание чего-то.

Я один в квартире. Звонок. Сбегаю через холодные застекленные сени (теперь не говорят так) по лестнице вниз. Мы живем на втором этаже.

Звонит Лена, гимназистка моего возраста. Это — дочь друга моего отца по университету. В руках у нее большая папка с черными петлями-ручками. Посередине папки медальоном — выданный выпукло, с легким блеском, профиль Бетховена.

— Я к тебе! Мне хотелось тебе подарить вот это. Я достала с большим трудом, этого больше нет в Саратове. Мои подруги сказали: чушь, ерунда, декадентщина, неразбери-бери. Я тоже не разбираюсь в этом, но захотелось подарить тебе. Мало ли что говорят все! А ты таковой... в общем, необыкновенный, тебе, вероятно, это понравится!

Сумерки сгустились, я схватил лист и подбежал к окну. Это было воспроизведение одного из бурных рисунков Врубеля. Вероятно, «первая мысль»: наяды.

— Да, это замечательно! Это — гениально! — сказал я.

Определение «гениально» в отношении Врубеля я уже читал где-то, я, конечно, не был оригинален. Но этим я произвел потрясающее впечатление на Лену.

Она стояла позади меня, в коричневом платье гимназистки, с черным фартуком, с беленьким воротничком у высокого ворота, оттеняющим нежное личико; серые глаза, волосы темной блондинки: все мило и... обыкновенно.

— Ах, как я рада, что это тебе по вкусу! Ведь я как-то предчувствовала, что это «для тебя». Но все-таки... ну, почему это «гениально»? Ты так сразу это сказал... я ведь такая в общем дура!

Я говорил сам для себя:

— Все гремит, все рушится и несется куда-то, точно в темную ночь на Волге треснул лед и понесся вниз, в Каспий! Волны, брызги, тела, как расщербленные скалы, все в осколках! А эти наяды-девушки не то уроды, не то красавицы. Их груди, как грани кристаллов...

— А разве это хорошо... как кристаллы?

— Да, хорошо! — по-мужски властно сказал я. — Сколько тебе лет?

— Что за вопрос! Ты же знаешь: я на полгода моложе тебя. В мае будет пятнадцать. Сколько лет, сколько лет! Как ненавижу я этот вопрос, он стегает, как бичом бедную лошадку. Ну, в общем... я уже девушка, а не девочка...

Эта девочка-девушка стала потом профессором физики и работает над расщеплением ядерного ядра.

А я... я счастлив, что в моей юности сверкала звезда по имени Врубель.



Старше меня классом в реальном училище был ученик Сергей Лодыгин, я дружил с ним, так как мы оба были околдованы музой живописи. Мы решили вместе брать уроки по воскресеньям у модного тогда в Саратове художника Никулина.

Вот мы едем утром на трамвае по Московской улице к Волге, к Старому собору. Народу по воскресеньям ездило тогда мало, да и час такой — начало одиннадцатого. Уважающий себя саратовец в это время ест пироги, а не тащится неизвестно куда и неизвестно зачем. Пироги с капустой и яйцами, пироги с мясом с обильным количеством лука, а не так, как теперь делают — без единого перышка лучка, без единой оболочки. Пироги с рисом и грибами, пироги с вязигой, пироги с саго и с кусками розовой «истомленной» осетрины, положенной сверху. Сколько начинок было на вооружении саратовских хозяек!

Мы не дожидались пирогов, так была сильна страсть к живописи, к этому божественному искусству, которое может из простой скромной девушки сделать божество, а из сарая с полусгнившими бревнами сплав драгоценной бронзы. Нам предстояло разыскать дом художника Савинова, у которого проживал Никулин.

Едем с подрамниками и ящиками красок. Одинокие пассажиры посмеиваются.

— Художники...

И добавляют:

— От слова «худо»!..

В России, кажется, не было человека, который бы не повторил с упоением эту остроту.

— Да, может быть, и *самого* Савинова увидим, — говорит Лодыгин.

Я повторяю слова прочитанной недавно рецензии:

«Несмотря на то, что это только начало, и *Савинов* весь в будущем, но и сейчас уже можно сказать, как много

он даст русской живописи. Даже в узкой области религиозной живописи он, судя по эскизам, станет рядом с Врубелем».

— Здорово! — говорит Лодыгин. — Если бы эта рецензия была заданным уроком, «пятерку» наверняка бы схватил.

Мы подъехали к концу маршрута, к Старому собору. Там, за этим собором, смотря на него двумя рядами окон, стоит здание екатерининской постройки. Дворянское гнездо Столыпина. Здесь когда-то пировал и танцевал Лермонтов, приехавший на свадьбу своего друга Монго. Сразу от этого дома начинается спуск к Волге — крутой, очень крутой. Ведь когда-то стены города воздвигались на круче. Лев Толстой, молодым человеком, отправляясь на Кавказ, где-то тут же, на берегу, нанимал барку, на которой поехал вниз, как у нас говорят.

От собора идет по взгорью длинная улица — Большая Сергиевская. Все, что направо от нее, если идти на юг, называется улицами, все, что налево, к Волге, улицами не называется — это «взвозы», так как по ним въезжают с товарами, *взвозят* их с Волги, вверх к городу и его улицам. Взвозы очень круты, если и не сорок пять градусов, то вроде этого.

Дома стоят как бы в театральном амфитеатре. Второй этаж нижележащего дома соответствует подвалу вышестоящего. Все фундаменты и нижние этажи треугольные. Ниже к Волге — парадное крыльцо и нормальное окно, выше, в том же этаже, окна все меньше и меньше, они врезаются в землю, самое маленькое оконце смотрит на подошвы идущего вверх прохожего. Только во втором этаже окна расположены по горизонтали. Один дом как бы не мешает смотреть другому на главную сцену жизни — Волгу.

А чердаки! Какие голубые дали открываются за Волгой, когда смотришь из их окон или отдушин. Как много значили эти чердаки в жизни нас, мальчишек.

Есть *чувство чердака*, кто его открыл? Константин Федин? Может быть, и я? Оно есть, как и *чувство подполья*, которое открыл Достоевский. Там, наверху, — отсутствие контроля старших, может быть, и контроля над собой. На чердаках мы начинали курить.. и какое парение надо всем, в этой голубизне.

Так на всю жизнь у меня и осталось: если эти синеголубые дали, дали за немислимыми рубежами не привились к сердцу, не сроднились с тобой в детстве, так вроде как будто и человек другой породы!.. Я изобразил потом эти дали по памяти. Памятью сердца, никогда не позабывающего самое дорогое. Это дали в моих иллюстрациях к «Золотому петушку».

Как замечательно описал эти взвозы, совсем «не стараясь», Константин Федин в своем изумительном рассказе «Старик». Через десятилетия после посещения дома Савинова я читал эти строки Фебина и невольно ловил себя на том, что воображаю, вижу, как дом коллежского асессора, где пребывала «краса», стоит несколькими домами ниже дома, куда мы с Лодыгиным направлялись приобщаться к великому искусству.

Мы нашли этот дом. Мне почему-то сразу вспомнился Гоголь, его эпоха. Вероятно, дом постройки времен царствования «Благословенного»! Но, конечно, не столичное изящное щегольство, а лишь бы покрепче. «Неладно скроен, да крепко шит». Ба! Да ведь это дом Кабанихи из «Грозы». Как же мы сразу этого не почувствовали?!

Мы звоним... ждем... еще звоним.

Круто вниз спускается заснеженный взвоз. Дальше береговой песок под снегом. Еще дальше — барки, вмерзшие в лед. Далее опять снег, уже на льду реки, еще дальше чуть возвышаются заснеженные пески с тонкими прутьями лозняка, потом опять река под снегом и уже еле различимый чуть возвышенный берег. «Вся белешенька земля». Еще дальше белесая муть, которая сливается с таким же белесым небом. Это — Азия! Иногда оттуда, медленно, медленно покачиваясь, плывут, а не идут, верблюды — корабли пустыни. У них тонкие сосульки на волосках губ. Они шли долго, долго, по ровному, как замерзшее море, материку, и вдруг — круча. Непривычные усилия, чтобы взойти в гору. Другая земля — Саратов. Я помню их в детстве, они становились вокруг Старого собора. Их развьючивали... рядом с собором — гостинный двор. Чай! Сахар! Бакалея!

Мы стоим с Лодыгиным на самом краю берега, на рубеже не только земли, но и культуры...

Наконец, слышим, кто-то спускается сверху по лестнице. Нам отворают.

— А-э! Это вы! — говорит Никулин. — У нас из комнат звонок не всегда слышен. . .

Сени огромные — в них свободно могла бы разместиться супружеская пара слонов.

— Проходите, идите за мной.

Темный коридор. Гигантские шкафы, сверху на них какие-то разломанные диваны ногами кверху.

— Вот моя дверь.

Мы входим и натыкаемся на огромный холст, перегородивший всю комнату из угла в угол по диагонали. Надо пройти сразу налево, шмыгнуть в щель между стеной и краем гигантского подрамника, и только тогда войти в освещенную часть комнаты.

Окно очень большое. Свет падает на гигантский холст, на котором еще ничего не нарисовано.

Этим холстом мы были так стеснены, что работать маслом было трудно. По молодости лет, по крайней неосведомленности в делах художественных мы этого не понимали. Но Маэстро. . . он не был по отношению к нам, жаждущим приобщиться к искусству мальчишкам, по-человечески, по-художнически добросовестным!

Сергей стал с мольбертом рядом с подоконником, я — глубже в комнате. Тень от него падала на мой холст. В углу, сразу за окном, тоже в тени, стоял какой-то ночной столик и на нем натюрморт: глиняная ваза красивого телесно-оранжевого цвета, ветка дуба с охристыми замшевыми, сухими листьями, ковыль и несколько гроздей ярко-красной рябины. Если бы эта ваза, эти листья дуба и рябина стояли, как полагается в художественных мастерских, у стены, противоположной окну, то есть у освещенной стены, то все в целом было бы очень красиво. Но они стояли в глубокой тени. Мы смотрели куда-то вбок и надо было быть изощренным виртуозом сумеречной гаммы, чтобы все это написать тонко и художественно. Мы были обречены — кроме грязи у нас ничего и не могло получиться.

— Ну вот, вы сначала наметьте угольком, слишком много на это не тратьте времени, — и я покажу, как начать маслом.

Он ушел. Через минут двадцать он появился снова.

— Ай да ребята! Вы, оказывается, уже не новички! Довольно здорово у обоих нарисовано!

Наше реальное давало какую-то подготовку в рисунке, но писали мы оба самоучкой, по догадке.

— Ну, теперь смелей, смелей прокладывайте тона широкой кистью. На краски не скупитесь. Да у вас довольно правильно все закуплено, в смысле подбора красок!

Мы стали писать. Вошел Савинов. *Сам Савинов!* Молодой, но уже с легкой лысинкой, с рыжеватой бородкой, с несколько скромными и тихими движениями. «Сын Кабанихи»,— подумал я.

Мы благоговели.

«Он весь в будущем, но уже и сейчас...»— пронеслось в мозгу.

— Слушай,— обратился он к Никулину,— у тебя нет гвоздочков, самых маленьких и тонких. Я хочу сколотить рамку из дубовых планок. Чисто выструганный старый дуб... Я думаю, подойдет к тому эскизу.

Потом он ушел. Мы писали.

— Поярче, поярче рябинку... густым лепком! Дайте я вам покажу. Вот видите, как загорелось!..

Он израсходовал сразу полтюбика моей киновари, очень, очень дорогой краски...

Савинов опять вернулся, бесшумно вынырнув из-за холста. Он был в валенках и какой-то кацавейке.

— Ну, как?— обратился он к Никулину.— Видишь, как все загорелось, как собралось все благодаря этому свежеструганному дубу!

— Горит!— отвечал Никулин.

Мы бросили писать и стали любоваться «загоревшимся» эскизом.

Адам и Ева в раю. Посередине дерево. Крона густо оливковая, почти черная, как пивная зеленая бутылка. По этой темной кроне были насажены кругленькие лепешки краплагом светлым: это райские яблоки. Они горели красным электрическим светом...

«Может быть, именно вот в этом и заключена «надежда русской живописи»?..— подумал я.

По бокам стояли две фигуры, пол их был неразличим... они были еще до грехопадения... Художник, вероятно, не хотел сразу пугать заказчика. Они были цвета золотистого карася. По дереву ползла змея. В Саратове не было зоологического сада, и змея, вероятно, была срисована из первого тома Брема.

Змея была просто глупа! Глупа и глупа! Не знаю, что подумал Лодыгин, но я был как-то обескуражен...

Это какая-то филологическая ошибка: змий — не змея.

Средневековые мастера были убедительны и непогрешимы в своей наивной уверенности в образах, которые создавала их фантазия. Они умели нарисовать *Змия*. Духа Искушения и Зла, а не змею из зоологического сада.

Современный художник, не доверяя своей вере и фантазии, пошел учиться у Брема. И вышло так конфузно!

Мы закончили урок. Никулин еще раз сказал нам:

— Молодцы!

И прощаясь, добавил:

— Урок будет продолжаться два с половиной часа. Каждое воскресенье, в конце урока вы даете мне по целковому.

Он так и сказал, не по рублю, а по целковому. Деньги эти по Саратову, в те времена, были немаленькие: домашние обеды из трех блюд в продолжение целого месяца стоили семь с половиной.

Мы приходили к Никулину еще несколько раз.

На гигантском холсте стал проступать рисунок углем: весь холст занимала баржа, а в левом углу, в самом низу, вырисовывалась лодка с «компанией».

Приходил Савинов:

— Ты очень трудное задание взял. У тебя все взято сверху, как бы ты глядишь с верхней палубы парохода.

— Ну да, я так и хотел.

— Значит, каждого натурщика, каждую девушку и кавалера надо сажать где-то внизу, а самому забираться на шкаф и оттуда их рисовать. Но задание, конечно, интересное... только повозиться придется.

Мы невольно были свидетелями разговора «настоящих художников». Это потрясло!

В другой раз Савинов принес какого-то архангела с огненным мечом. Это была уже совсем «соборная» живопись, только цвета были более безумными и не так благообразно-елейны. Однако сквозь безумие соцветий «поповством» так и несло.

«С Врубелем это и рядом не лежало!» — сказал я сам себе. «Уже сейчас в этой узкой сфере религиозной живописи, его эскизы можно поставить рядом с Врубелем»... Черта с два!

Каким проклятием одарила меня судьба, дав мне чуть ли не в пятнадцать лет самостоятельное мышление! Как бы спокойно, как бы уютно было петь в унисон с другими!

После рябины мы стали писать новый натюрморт. Стопка номеров «Нивы» в голубых обертках, человеческий череп грязно-желтого цвета, черная винная бутылка с малиновым металлическим колпачком. Из-под черепа вниз свисает лента с розовыми цветами. Дурацкость этой постановки была очевидна.

Никулин говорил:

— Когда вы закончите, на фоне можете написать: «Меморто мори». У вас эти картинки охотно купят! Вы даже заработаете на этом деле!

Мы скоро поняли, что не получим «от маэстро» ничего, и сказали:

— А знаешь что? Давай друг другу сами говорить: «Да ты молодец, однако!»

Мы не получили никаких навыков, никаких принципов; кроме того, стали ясно чувствовать, что мы интеллектуальнее, сложнее, чем наш довольно примитивный учитель. К тому же за восемь рублей мы могли купить восемь книжек «Аполлона», а это куда полезнее, чем писать в темном углу череп.

Саратов дал все, что он мог дать.

Мои семейные обстоятельства сложились так, что кончать седьмой класс реального училища я поехал в Харьков к дяде.



Начало августа 1910 года. Конечно, жара. Станция Ртищево, где мне нужно часов пять дожидаться поезда на Харьков.

Я хожу взад и вперед по платформе, изнемогая от скуки. Газетный киоск в проходе к залу первого класса. Среди газет и журналов — белая обложка «Аполлона» с силуэтом стреляющего бога.

Покупаю его.

Я видел и раньше этот журнал, но рассматривал его мельком. Теперь он — моя собственность! Я владею им безраздельно! Это восьмой номер за май-июнь 1910 года.

Вхожу в светлый зал, весь уставленный дубовыми скамьями-диванами. Стоявший тут же буфет — черный, мрачный и угрожающий, тоже дубовый, мог поспорить своими размерами с органом готического собора или служить серьезной преградой для войск, если вдвинуть его в центр баррикады.

Эти дубовые скамьи с высокими спинками, казалось, были созданы на вечные времена. Сделанные из гигантских дубовых досок в мужскую ладонь толщиной, они были навеки нерушимы, и ручки, или, вернее, ручищи и ножищи их срослись со спинами окаменело и первозданно. Даже подумать немыслимо, чтобы какая-нибудь скамья хромала. Если сесть на них, вплотную вдвинув себя до отказа вглубь, до боли в сгибе ног, то за спиной до спинки скамьи еще оставалось место для сундука или огромного чемодана эпохи Александра III. Если лечь на них, склонив голову к правой ручке скамьи, и вытянуться во весь рост, то у левой ручки свободно могли сесть еще человека два с ребенком.

Вероятно, проект их утверждал сам Вите, а может быть, и сам «царь-миротворец», увековеченный в бронзе Трубецким...

Я совершенно уверен, что дубовые диваны переживут все войны, все революции и доживут до второго пришествия, но и тогда даже они пригодятся: воскресшие из мертвых будут сидеть на них в ожидании своей участи! И тогда за спиной этих «тлена избежавших» будут явственно различимы таинственные буквы РУЖД — Рязано-Уральская железная дорога. Пустоты между дубовыми стержнями букв прорезаны насквозь. Шалишь, никто не присвоит! Да и размеры скамей таковы, что их не сможет унести в жалкий свой домишко сообразительный начальник станции или завбуфетом. С умом был Сергей Юльевич! Предвидел грядущие бури и даже грядущих завов!

Я заказал себе тарелку щей «суточных», или попросту, щей из кислой капусты.

Мне принесла тарелку «через край» улыбающаяся, потная от жары женщина.

— Кушайте, кушайте, молодой человек, набирайтесь сил.

«Таинственная фраза, черт возьми,— подумал я,— разве я уж так обессилен?»

Из бледно-зеленой капусты выглядывал солидный сероватый кусок вареной говядины. Так выглядывает спина гиппопотама, погруженного в тропические заросли Белого Нила.

Завеса будущего плотно задернута перед человеком, а перед мальчиком в особенности.

Какую же роль играли в моей жизни и этот зал, и эти скамьи, пережившие уже и первую империалистическую войну, и две революции — Февральскую и Октябрьскую, и еще гражданскую войну! Сколько раз я часами сидел на них с молодой женой, с малышом-сыном в ожидании поезда на Москву.

Как много значил в моем творчестве рядом стоящий городок Сердобск, в котором родился мой индивидуальный стиль художника! Городок, изрытый оврагами, «как морщинистая ладонь», по выражению Горького. Образ этого городка послужил мне основой для иллюстраций к «Городку Окурону», тепло встреченных Алексеем Максимовичем.

Но завеса еще не приоткрылась, я ел щи, обильно их поперчив. Я ведь самостоятелен первый раз в жизни, можно и горчички добавить! Я даже могу есть и одновременно рассматривать рисунки, чего мне никогда не разрешали... Я жадно выхватывал отдельные строки, фразы из середины статей. Бегемот-говядина была проглочена не глядя, я погрузился в чтение журнала. Накидываясь на него, всматриваясь в воспроизведения, конечно, хватал куски из разных мест. Как интересно! Все интересно!

Скульптура меня всегда не очень трогала, я смотрел на нее как посторонний. Но гравюры Валлотона меня взволновали. Вот как, оказывается, можно рисовать! Как просто и волнующе.

Иллюстрации Кустодиева к «Аггею Коровину» заворожили меня, я влюбился в них, мне даже понравились ноги в виде сосисок там, где герой рассказа А. Толстого сидит в кресле. Окно, деревья — божественны! А какая ядовитая томительность в рисунках Петербурга. Машенька, Львиный мостик! Как просто! Может быть, и я так нарисую? Надо попробовать.

Оказывается, можно рисовать, и как рисовать, с каким чувством! И без унылой тушевки, черт бы ее подрал! Борода Лаокоона!

Я два раза подряд прочел стихотворение Иннокентия Анненского и запомнил навсегда:

Желтый пар Петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты. . .

Сколько раз в жизни приходило мне на память это гениальное стихотворение в разные слякотные периоды моей петербургской жизни. Такой горький пессимизм нашел отклик в душе розовощекого юнца! Я совсем, совсем не был грустный или задумывающийся мальчик. Какова же магия настоящего искусства!

«Заветы символизма» Вячеслава Иванова я читал, как будто ел пирог с деревянными опилками или пробирался сквозь заросли боярышника или терна.

Но зато какое захватывающее чтение — письмо из Парижа Якова Тугендхольда! Станция Ртищево исчезла, куда-то улетела, как улетают декорации в волшебном спектакле.

«Для Ван Гога синий цвет был синевою бездонной лазури, для Сезанна — минорной гаммой одинокой души, Ван Донген же пользуется им, как ювелир — роскошными сапфирами. . .» Каково?!

«Манген, обыкновенно пленяющий яркой плотью своих женских тел, в которых, несмотря на весь их модернизм, много чисто фрагонаровской традиции, дал довольно слабые вещи».

«Как жаль! Ну как же это он так!» — принимал я все близко к сердцу.

«Грубые самки в духе Сезанна, арабески деревьев в духе Гогена, огромные головы в духе Матисса, сталактитовые фигуры à la Брак, круглые лица à la Майоль. . . Несомненно одно нетленное завоевание — декоративность формы. . .» А дальше о картине Гогена: «Какой-то жутью заклятий, зловещностью талисманов, чарами колдовства, ужасом сказок веет от нее. Проникновенен стыдливый жест молодой таитянки. В этой стране святого бесстыдства этот жест поистине — символ зла, зачатие греха, прозрение пола!»

Ух! Я вынужден был перевести дух и кинулся в чтение дальше:

«Особенно пленительны «Maternité» по своему благородному матовому золоту тел и «Je Vain», где сапфирные

волны целуют красно-коралловый и пурпуровый берег, огневующий жаром сладострастия...»

Я захлопнул книгу и расплатился с грубой потной самкой, полной жизненных сил... Я вышел пройтись по платформе... Голова горела от образов, подаваемых едкими, сладкими словами, они рождали образы, эти слова какого-то неизвестного у нас в семье автора — Тугенд-хольда. Его слова жалили, как змеи, присасывались, как пиявки... Воздух платформы не освежал... Мне было только шестнадцать лет!

Унылый пейзаж пыльной, черноземной равнины. Нигде нет багряных берегов, огневующих жаром сладострастия.

Железнодорожные постройки, бачок с кружкой на гремющей цепочке для питья. Воды в бачке не было.

Голова горела. Нет! Я поеду в Париж и буду писать холсты огненными красками, пламенеющими жаром...

Черт возьми!



Весь культурный воздух Харькова был несколько иной. Он был более европейски-буржуазным, чем в Саратове, городе каких-то очень русских «настоев»... и дворянских, и интеллигентских в русском стиле, купеческих и мещанских, и даже каких-то сектантско-хлыстовских заквасок...

Конечно, «Россия» в смысле исторических напластований в Саратове больше чувствовалась. Все было в Харькове мягче, костюмы элегантнее, моднее. Не было предводителя дворянства, бешено мчавшегося по улице на тройке, давя людей, причем кучер норовил еще и садануть кнутом зеваку, у которого «глаза не на том месте», не было людей в чесучовых поддевках с борзыми собаками невиданных ноздревских кровей, миллионеров в заношенных линялых поддевках и их сынков, разъезжающих с кокотками по городу. Не было интеллигентов с длинными волосами и бородами Чернышевского, в старомодных пиджачках вне фасона, которые при встрече с себе подобными или единомышленниками стояли на улице по сорок минут и возмущались «идиотизмом» распоряжений властей. Не было женщин в черных платочках с испуганными лицами боярынь Морозовых. Ну, конечно, не было Волги,

этой шири, этого вечного движения воды, водоворота, который придавал жителям этого города какую-то внутреннюю страстность. Не было на берегу толпы «галахов»-грузчиков и просто пропойц, средневековых персонажей «Мусорянина».

В Харькове все было мягче, теплее, ласковее.

Девушки Харькова были куда красивее, улыбчивее, проще саратовских. С украинским говорком, легко поют, легко танцуют и звезд с неба не хватают. Но для искусства весь этот более легкий тон жизни был более выгоден. Здесь легче было появиться новому, люди внутренне были отзывчивее на что-то *украшающее* жизнь. Может быть, в этом сказывалась Украина с ее расписными хатами...

«Новый театр», где пьесы идут в лиловых, как тогда говорили, декадентских тонах. Пьесы Пшибышевского. На лестнице панно художника Агафонова. Потусторонние девушки в ветвях невиданных деревьев — нечто серо-лиловое, призрачно-изумрудное, еле-еле осязаемое и едва уловимое — отнюдь не как у Перова, где все можно схватить пальцами и даже занозить их или испачкать о ваку сапога. Здесь все, все мечта! Не то Борисов-Мусатов, не то Врубель, не то английские прерафаэлиты. Ай да Агафонов!

В Саратове у нас только неясные слухи обо всем этом носились. Высшая интеллигенция только «пейзажи с настроением» едва осваивала, и то с ироническим недоверием и ухмылкой. А лиловые девушки с огненно-рыжими волосами?.. Нет, такое даже не снилось!

Я не помню, как первый раз попал в студию Грота и Эдуарда Штейнберга. Кажется, два раза в неделю вечером и по воскресеньям можно было зайти, заплатить двадцать пять копеек и рисовать обнаженную модель. Так практикуется в Париже. Можно работать без обязательного педагога.

Дневные сеансы — живопись. По вечерам только рисунок. Я первый раз рисовал обнаженную женщину. Событие в жизни художника. Позировала молодая девятнадцатилетняя девушка с очень зрелыми женскими формами. Блондинка с черными бровями и густыми черными ресницами, есть такой тип среди украинок. Эта двойная масть дает особый чувственный эффект. Надо ли говорить, что я тотчас в нее влюбился и пошел провожать ее до остановки трамвая. На трамвай мы не сели, а пошли пешком.

— Когда вы кончаете реальное училище?

— Этой весной. Я хочу быть художником.

— Ох, не делайте этой глупости. Вы знаете, художники славные люди, но у них совсем нет денег, они так часто мне должны. У Эдуарда Штейнберга жена, двое детей, а у них не бывает денег на обед, на плохонький суп! Лучше поступайте в коммерческую фирму, у вас образование. Вы сделаете со временем карьеру и деньги. А искусством? Когда есть деньги, тогда можно заниматься и искусством... Я позирую одному камергеру-вдовцу... он мне платит золотой за каждый сеанс. Но об этом в другой раз. Он находит, что у меня аристократические ноги. Не правда ли?

— Да! Да! Конечно,— лепетал я, не зная, какие ноги называются аристократическими.

— Я люблю белье, хорошее заграничное белье. Вы любите, Володя, когда женщина снимает красивое белье? В Харькове есть магазин, где продается настоящее парижское белье. Вы богаты? Родители дают вам деньги?..

Нужны деньги, деньги и деньги! Искусством могут заниматься, если у них нет денег, одни чудачки или свихнувшиеся, сумасшедшие. На меня словно вылили ведро холодной воды.

В этой студии я познакомился с одним студентом университета. Фамилия его была Пещанский. Голубая фуражка, лицо Раскольникова. Глубокие темные без зрачков глаза. Чуть пробивающаяся борода. Взгляд вдумчивый и заглушенно-пламенный. Он рисовал усердно, настойчиво. Мы заинтересовались друг другом.

Возвращались домой зимним вечером с мягким украинским морозцем. Черное небо, огни магазинов, отсветы на снегу и, теперь я добавлю, молодость.

— Заходите ко мне, у меня есть кое-что интересное для вас. Кажется, мы сразу поняли друг друга. Терпеть не могу просвещать идиотов. Или человек понимает тебя с первой секунды, с первой фразы, или катись в сторону... к дуракам.

Шестой этаж черной лестницы, на нее выходили двери из кухонь. Светлая комната, выкроенная из чердака. Из окна вид на крыши. Дверь прямо на лестницу. Стол большой из свежеструганной сосны. Полукровать-полудиван. На столе рисунки, бумаги, книги.

— Знакомьтесь: Галя.

Высокая стриженная девушка в юбке, обтягивающей тонкие бедра, подала мне, улыбаясь, руку. Несколько ничего не значащих фраз.

— Галя, сходи за сладкими булочками к чаю.

Она ушла. Пещанский сказал, смотря в сторону:

— Это глубокая и честная натура. Терпеть не могу этих вывесок ее величества Пошлости: «жена», «любовница» — какие мерзкие слова, а то еще «супруга» или «дражайшая половина». Фу, гадость. Мужчина должен строить свои отношения к женщине выше того этажа, в котором помещаются все эти понятия и наименования.

Он взял с сосновой полки книгу и бережно положил передо мной на стол, как святыню: Мейер-Грефе «Сезанн», Пиппер-Ферляг, Мюнхен. Я с жадностью стал перелистывать, Пещанский смотрел через плечо.

— У меня есть еще цветная репродукция с картины Сезанна: долина, на горизонте гора. Посмотрите. Небо тяжелее некоторых более светлых пятен долины. Какая равномерная и гармоническая обработка всего холста. Как удары каменотеса или шахтера, который вырубает киркой породу. Нет главного и неглавного — это, мол, сделано поаккуратней, а это кое-как. Нет сюжетно важного и сюжетно неважного — вот, мол, елочку на первом плане нарисую, попыччу, а небо и дали понебрежнее, полегче, чтобы не мешали главному. Здесь все единый миг жизни, кусок мироздания! Все важно, и нет в жизни, в природе ни одного сантиметра, ни одного пятачка «неважного». Какой урок всем нашим пошлякам. Да, нам всем надо вглядываться, вдумываться в каждый сантиметр этой живописи, потому что эта живопись есть вызов мещанину, потребляющему помой псевдоискусства!

Тут он стал совсем похож или на Раскольниковца или на Ивана Карамазова! Честные глаза Гали, уже принесшей булочки, радостно взирали на меня: «Ну что, поняли, оценили?»

— Я хотел вам предложить вместе переводить эту книгу, немецкий-то язык мы оба знаем в пределах гимназии. Может, один помнит одно, другой другое. Со словарем возиться скучно.

Мы стали переводить это напыщенное, велеречивое и туманное произведение. Но ведь другого ничего не было во всей Европе.

Те из художников, которые видели Сезанна, не обладали даром речи, у них не было слов, они мычали, кричали и, в конце концов, все путали.

Позднее, в Петербурге, я недоумевал, слушая это чревоуветствие.

На Рождество тринадцатого года я поехал в Москву, чтобы посмотреть все собственными глазами. Коллекционер Шукин любезно разрешил своему лакею провести меня по залам своей коллекции. Я испытал величайшую радость, да, да, радость от встречи с чистым, ясным, покоряющим цветом Сезанна! Ни тени фальши! Потрясло «Ночное кафе». Гоген: закружилась голова от этого гимна, хорала, исполненного цветом. Какое счастье освободить себя от мистических чревоуветствий нарождающегося кубизма!

... Возвращаюсь в Харьков, к нашему переводу.

Сезанн напоминает ему, Мейер-Грефе, стиль Достоевского. Темный, непривычный и гипнотически затягивающий. Красиво, но неверно, как и у большинства искусствоведов, исключая Александра Бенуа. Стиль Достоевского основан на «ядовитой детали». Эту деталь видит читатель впервые, так как автор награждает его неким микроскопом или глазами насекомого. Стиль Достоевского в переложении на живопись можно представить себе как Босха, скопированного страстным Маньяско. А самое главное — в живописи Сезанна нет внутренней трагедии. Сколько наболтано слов о живописи! Слов, наслушавшись которых, человек уже не отличает бездарности от гения. Как словами выразить качество цвета, меткость и цепкость глаза, которые свойственны великим колористам?

Как же скоро у нас в России несущие эту ношу традиций Сезанна вырвали из своей живописи самое драгоценное — его цвет — и продолжали нести только его манеру «мазать», то есть начертательно-графическую его часть. Следующий этап живописи — кубизм — сознательно отвернулся от цвета и стал прибегать к искусственным, придуманным грязно-землистым тонам...

Но довольно искусствоведения, поближе к делу.

Вечером во время рисунка я рассматривал дневной этюд Грота — обнаженную модель. Меня захватила его живопись. Живопись цвета. Какие смелые сочетания. Зеленые тени на розовой груди! Волшебство!

Я решил брать по воскресеньям у Грота уроки живописи, я делал все, чтобы где-то поучиться живописи маслом, хотя бы по воскресеньям, а рисунку вечерами после реального.

Я выбрал себе студию А. Грота и Э. Штейнберга. Именно выбрал, так как учиться я мог и в казенной вечерней школе с преподавателями-академистами. Меня уже и тогда, то есть в семнадцать лет, тянуло к «новой», или как тогда говорили, декадентской живописи.

Я уже был ужален этим «новым», и возврата к гипсам и чистописательско-старательным упражнениям в растушевке для меня быть не могло. Нет, мне подавай ту повышенную жизненность, которая сквозила в шантаных «дивах» Тулуз-Лотрека. Меня околдовал этот новый язык искусства, захватывали новые чувства.

Сам Алексей Николаевич Грот недавно вернулся из Парижа, где он провел несколько лет и воспринял все то, чем дышал в живописи Париж начала девятисотых годов.

Вся атмосфера этой мастерской меня захватывала. Я видел, как писал натурщицу сам Грот. Как смело клались в тених тела зеленые и лиловые, почти не смешанные краски. «Как это красиво, — думал я. — И как молодо по самой своей сути и по чувству радости», — добавлю я сейчас. Грот учил меня видеть импрессионистически, то есть учил тем приемам видения, которые разработали французы.

Я пишу натюрморт: темно-лиловые сливы, красные помидоры, белый фарфоровый кувшинчик и сзади золотисто-охристая материя со складками, как у Сезанна. Подходит Грот:

— Какой блик на сливах?

— Белый, — отвечаю я.

— Белого цвета нет! Смотрите в упор на красный помидор и чуть-чуть боком, вскользь, забирайте в поле зрения сливы и вглядывайтесь, вдумывайтесь в цвет блика на них.

Мне мучительно трудно смотреть на один предмет, а боком захватывать другой и думать не о предмете, на который ты смотришь.

— Ломайте, ломайте свое зрение. Надо отучиться от обывательского зрения и научиться видеть как художник. Это французский прием! Такой же трудный и, если хотите,

противоестественный, как противоестественно направление звука в небо в итальянском пении. Но красивого колорита вы не получите, если не овладеете этим трудным зрением. Им владели все они — и Сезанн, и Лотрек, и Ван Гог, и мои друзья Отгон Фриез и Жан Пюи...

Я думал о блике на сливах, не отрывая взгляда от помидоров.

— Зеленый, — говорю я.

— Молодец! Берите изумрудную зелень вразбелку и решительно ставьте по темно-лиловому цвету написанной вами сливы.

Я поставил блик. Все загорелось!

— Вы никогда не поймете, как писал Ван Гог свой миллиард, если не освоите этого приема. А Гоген! Какой он мастер цветового анализа в тех вещах, где он пишет честно с природы, а не вдается в свои мистики. Помните, что одно дело писать, а другое — раскрашивать в локальные тона. Писать — дело мучительное и нервно-изматывающее, раскрашивать — дело даже успокоительное. Написать красной краской помидор сумеет даже владелец булочной на углу, а определить блики, скользящие полутени, падающие тени на белой скатерти сможет только художник. Локальный цвет видит каждый нормальный человек, оттенки видит художник. Колорист определяется цветом скользящих и падающих теней. Не то, каким цветом написан помидор, а какой цвет имеет падающая тень на белой скатерти, вот что характеризует колориста. Естественный цвет предмета лежит рядом с самым освещенным местом, чуть-чуть отступя, начинается полутень, и ее надо уже увидеть. Какой цвет волос у Вали, натурщицы?

— Она шатенка, — отвечаю я.

— Блондинка, шатенка, брюнетка — оставьте эти термины для обывателей и позабудьте их, когда переступаете порог этой мастерской: у Вали цвет волос в свету крап-лак светлый с примесью кадмия темного, а тень — крап-лак с ультрамарином. Берите немецкий ультрамарин, наш фальшивит! А Ляля (он показал на свою ученицу, нежную блондинку) — она девушка с желто-зелеными волосами, тени в них охра с кобальтом, и я позволю в глубинах сле- лать удары крап-лака с кобальтом. Не пишите грязью!

Я писал натурщицу, моя кисть коснулась того места, где намечен был ее лоб.

— Когда пишете лоб, смотрите на ее голые колени. Иначе ошибетесь! Если вас пригласят родственники на семейное торжество и вы там встретите девушку, которая вам понравится, вы можете сказать ей: «У вас очень красивый лоб, но я затрудняюсь определить его цвет. Поднимите юбочку, спустите черные чулки и только тогда, увидя ваши голые колени, я смогу угадать колористические оттенки вашего лба». Вас, конечно, выгонят немедленно из благовоспитанного общества, выгонят как наглого хулигана и грязного развратника, но вы не жалейте об этом! В этот день в вас родится художник!

Словом, для меня открывался новый мир.

А рисунок! Какой смелый и свободный рисунок преподавался тут!

В мастерской висело два рисунка: серовский рисунок натурщицы (оригинал), подарок Валентина Серова Эдуарду Штейнбергу, и репродукция с «Идущего человека» Пюви де Шаванна. Грот говорил мне:

— Вот рисунок первого ученика (о серовском), а вот рисунок мастера. Когда-нибудь вы поймете, в чем разница.

Это были идеи, для меня тогда уже и вовсе недоступные¹.

Я был горд и счастлив этим новым зрением, но, проработав три часа и наломав себе глазные яблоки, я еле-еле доползал до остановки трамвая. Я чувствовал себя, словно вышел из больницы!

В мастерской на столе лежал номер «Золотого руна» с высказываниями Матисса. Приезжали Бурлюки целым семейством: два брата и сестра, все ярые «новаторы». У меня кружилась голова!

Когда я приехал после Харькова в Петербург летом 1913 года, он мне показался в живописном смысле «отсталым» городом.

Пещанский как-то мне сказал:

— Не пропустите, Володя, концерта, купите билет. Наряду с разной оперной пошлятиной, там будут отрывки из

¹ Я привожу эти слова А. Н. Грота, моего первого учителя живописи, совсем не потому, что разделяю его мысли о великом Валентине Серове, а для того, чтобы характеризовать настроения того слоя художников, который вырос под сильным влиянием французского постимпрессионизма.

«Тристана и Изольды» и «Гибели богов» Вагнера. Наш харьковский дирижер решил удивить разжиревших мещан полетом валькирий.

Мы были втроем на концерте. Выходя, Пещанский сказал:

— Да, это не музыка на домашних именинах — это пути человеческого духа!

На другой день наш математик вызвал меня к доске: я должен был всевозможными синусами, косинусами, тангенсами, котангенсами швырять и виртуозно помахивать, как жонглер в цирке подбрасывает девять тарелок. Я честно отказался:

— Николай Иванович, я вернулся вчера в двенадцатом часу домой, не смог приготовить урока. Вызовите меня послезавтра.

— Где это ты болтался, в каком «учреждении»? Рановато начал! Через пять месяцев получишь диплом, тогда кати прямо туда, не заходя домой, а пока ты еще не студент, а ученик, исключим, и все тут!

— Ах, что вы, Николай Иванович, подозреваете меня в каких делах. Я был на концерте... слушал Вагнера.

— Вагнера? Что-то не слышал... Что же это, хорошо? Звучно?

— Это не те слова, Николай Иванович! Это пути человеческого духа.

Весь класс опешил.

— Как это он двойку тебе не вкатил за «пути человеческого духа», — говорили мне потом.

Кажется, в марте открылась выставка передвижников. Мы втроем — Пещанский, я и честная и глубокая натура Галя — пошли посмотреть ее утром в воскресенье.

— Слепые люди, — восклицал Пещанский, стоя посередине зала. — Их просто бог обидел, лишив нормального чувства зрения. Грязь, мыльные помои, оттенки отбросов городской свалки!

Мы с Галей улыбались, публика поглядывала и сначала тихо, а потом все громче возмущалась. Послышались возгласы:

— Господин студент, не мешайте наслаждаться картинами!

— Наслаждайтесь, наслаждайтесь! — со злобным сарказмом отвечал Пещанский. — Кушайте на здоровье! Нет,

вы посмотрите на эту живопись. Какой-то Шемякин. Сплошная сажа, коричневый биологический сок! Это черт знает что, а не живопись. Где же эта пресловутая передвижническая идейность? Христос и Сатана! Репин — бывший народник — цитировать евангельские тексты стал! Докатились, можно сказать! Брюхо, конечно, написано великолепно. Это брюхо какой-то распутной и пьяной бабы! Где Репин такое брюхо разыскал? Но все остальное — разве это живопись, все «впритирочку», как неважное. Ну и живопись!.. А Христос какой! Прямо из журнала «Православное чтение».

— Господин студент! Мы бы попросили вас держать про себя ваши неприличные фразы. Это бог знает что! Ну и молодежь,— возмущался какой-то путеец с двухглавым серебряным орлом на форменном сюртуке с зеленым кантом. Его щеки цвета семги обвисали на белые воротнички.— Что за молодежь, никакого уважения к культурным и духовным ценностям!

Вышел в черном сюртуке «устроитель» и попросил оставить зал, «если уж так не нравится живопись лучших мастеров России».

— Да, но я деньги заплатил! — дерзко на весь зал возразил Пещанский.

— Ваши двадцать пять копеек будут вам возвращены. Как я окончил реальное училище, уму не постижимо. Как мои душа, мозг, чувства выдержали все это! На меня налетел шквал, самум. Я стал читать Достоевского: «Бесы», вслед за ними «Братья Карамазовы». Никаких уроков я учить не мог. Легенда о Великом Инквизиторе! Кутеж Мити! Все это меня потрясло. Вагнер! Сезанн! Ван Гог! Проблемы новой живописи! Прибавить сюда еще очень трудные уроки седьмого класса реального училища: дифференциальное исчисление, таблица Менделеева, назубок русскую историю со всеми годами и войнами, русскую классическую литературу XIX века, да еще хоть глупенькие, а все же сочиненья на немецком и французском языках. Все это я выдержал, получил диплом, хоть и не на все пятерки, а все же приличный.

В Харькове я пробыл еще один год после реального училища. Я часто посещал студию Грота и думал только о живописи. Я был болен ею, это был тиф, чума, тропическая лихорадка!

На семейном совете было решено, что я поеду в Петербург поступать в Академию художеств, (как тогда все говорили), на архитектурное отделение. Параллелограм сил, равнодействующая идет по диагонали. Да здравствует диагональ!

Отец говорил: «Если кто-нибудь мне докажет, что ты обладаешь дарованиями Репина, то тогда, конечно, игра стоит свеч. Ну, а если это не так? Стоит ли всю жизнь ходить неудачником в трепанном пиджачке и брать в долг у приятелей двадцать пять копеек на скверный обедешко?». Я возражал: «Меня не интересуют результаты, почести и успех, есть чувство счастья быть в гармонии с самим собой».

Диагональ так диагональ! Художник-архитектор! Он рисует, пишет акварелью, строит вокзал с уборными и ресторанами, денежки в кармане позвякивают. Едет в Париж, Рим и пьянствует с кокотками. Пусть так.

Я еду в Петербург.



Нужно было готовиться к вступительным экзаменам.

В какой-то улочке «близ святого Пантелея», между Фонтанкой и Литейным, в Соляном городке находилась на внутреннем дворе в пятом этаже мастерская художника Кремера: подготовка на архитектурное и скульптурное отделения Высшего художественного училища при Академии художеств, плата в месяц двадцать пять рублей. Я пришел сюда в середине жаркого, солнечного июля.

— Поздно, — сказал высокий бритый человек с лысой головой и лицом римского императора. — Не могу дать никаких гарантий, надо было прийти ко мне в марте, апреле — тогда дело другое. Впрочем, если не жалко двадцати пяти рублей, садитесь и рисуйте.

Я отдал деньги, Кремер ввел меня в зал и усадил среди других молодых людей рисовать Германика. Впервые я сел рисовать статую. В реальном училище, конечно, рисовал гипсовые орнаменты и растушевывал их. Помню, рисовал в «Боголюбовке» голову Лаокоона, но это было так давно. После того я рисовал натурщицу, стремился дать им движение, посадку, передать характер фигуры, ее выразительность. В мастерской Грота все стремились рисо-

вать «покороче», без хлама штришков и теней. Чем меньше линий, тем и выразительней. «Посмотрите, как Тулуз-Лотрек рисует, а вот интересный рисунок Ван Гога». — «Это рисунок ученика,— говорили о рисунке точном, но неинтересном,— а совсем не мастера, нашедшего свою форму для выражения своих ощущений». Или такая фраза: «Да, это неплохо, но это женская модель вообще, а не Клава, Клава как-то пикантнее и гибче».

Все это ушло в прошлое.

Теперь передо мною стоял мертвый истукан в неестественной позе и с сомнительными пропорциями тела. Ни гибкости, ни жизни тела не чувствовалось.

— Ну садитесь, молодой человек. Вот здесь. Начнем пока с Германика, он попроще. Как, у вас нет даже отвеса? Обязательно у каждого художника должен быть отвес. Как же это вы так, пришли рисовать без отвеса?

— Отвес? Первый раз слышу!

Тут молодые люди, одетые, как мастер Тутс у Диккенса, все захохотали и заулыбались. В их мастерскую пришел дикарь из тайги или с острова Пасхи.

Кремер принес мне свой отвес, состоящий из скверной трепаной бечевки и рыболовного мальчишеского грузила, свинцовой пломбы. В мастерской Грота я никогда не слышал о рыболовных грузилах, без которых, оказывается, невозможно рисовать.

— Так вот, будущий архитектор, — весьма иронически сказал Кремер. — Берите свободный конец веревки и, оставив руку, подводите пальцы с натянутой грузилом веревкой к душе — месту, где ключицы примыкают друг к другу. Теперь смотрите на отвес: образуя вертикаль, он пересечет ступни Германика. Нарисуйте идеальную вертикаль ровно посередине бумаги и отметьте, сначала приблизительно, как приходятся ноги по отношению к этой вертикали. Теперь берите длинный карандаш и, оставив руку до отказа, старайтесь держать карандаш, как строгий перпендикуляр к оси правой руки. Держите карандаш всей пятеркой пальцев, так, чтобы большой палец свободно двигался вверх и вниз. Указательный и средний должны охватывать карандаш, безымянный и мизинец по другую сторону карандаша, ближе к ладони. Так! Теперь вы должны с идеальной точностью свободным отрезком карандаша, примеривая его к гипсовой скульптуре, найти середину.

Сразу вы никогда не найдете точную середину, как она выглядит с вашего места. Это надо измерить несколько раз.

— Около пупка, — робко говорю я.

— Да! Но это место «около» надо запомнить точно. Измерив середину, отмеряйте четвертушки и отмечайте все на бумаге. От тренировки, умения вымерить четвертушки зависит качество рисунка. Нужна тренировка и тренировка.

«Фу, черт возьми, — подумал я, — да это какая-то астрономия! Как эти измерения не похожи на песню, которой одной я могу уподобить божественное искусство рисунка. Это безмен какой-то, которым бабы на базарах измеряют вес творога, завернутого в платочек».

Кремер отошел от меня и подошел к моим соседям.

— Помните одно, — сказал он, обернувшись ко мне, — если карандаш по отношению к руке не будет составлять идеального перпендикуляра, то все ваши измерения окажутся ошибочны.

«Боже! — подумал я, — да это кошмар какой-то! Мышеловка! Я, окончивший реальное училище и вынесший оттуда некоторые математические познания, берусь доказать, что идеального перпендикуляра вообще достигнуть нельзя в сочетании «нематематической» руки и карандаша. Все будет «по-кустарному» верно, а не математически верно», — позволил я себе несколько поиронизировать, конечно, не вслух.

Но жизнь сурова. Я должен изучить всю эту астрономию и геодезию, как матрос семнадцатого века должен был знать все бом-бом-брамсели.

Кремер говорил моему соседу:

— Вы должны точно, математически точно, развить свой глаз так, чтобы пропорция того ромба, который вы мысленно рисуете, проводя его через четыре точки в скульптуре, точно совпадали с пропорциями этого же ромба у вас в рисунке, то есть если этот ромб будет у вас уже, чем у скульптуры, то все ваши пропорции пойдут к черту и вся фигура будет более вытянута, чем она в действительности. Эти четыре точки — соединение двух ключиц, два соска и пупок.

«Час от часу не легче, — подумал я. — Это тебе не советы харьковских постимпрессионистов: «Знаете, Клава как-то пикантнее, чем она у вас в рисунке, вы не почувствовали ее изюминку».

Ну-с! Какая у вас изюминка, господин Германик? Какая пикантность?

Наконец, с общим контурным рисунком было покончено, все ромбы, все квадраты, все треугольники как будто совпадали с теми мысленными треугольниками и ромбами, которые умозрительно надо было рисовать, опираясь на точки вроде нижнего конца лобка, средней точки колена, пятки и т. д. Матрос излазил все брамсели!

Кремер проверил и не произнес ни слова, разрешил «тушевать». Я лихо и торопясь докончил и стал «оттушевывать».

— Э... Э... Молодой человек, так нельзя, что вы делаете? — Кремер закричал так, как будто я поджигал его дачу в Озерках.

Он сел на мое место:

— Я проработаю вот этот один район — часть плеча, склон к подмышке и начало грудной мышцы атлета, как вы видите! Но, прежде всего, что за карандаш! Как он очинен! Конец графита должен напоминать иглу белошвейки, чтоб им можно было, если захотите, проткнуть кожу до крови! Вот этот склон мышцы от света до тени надо разбить по крайней мере на восемь ступеней по силе их освещенности. Каждая ступень имеет свою форму. Посмотрите на это пятно, которое я сейчас сделал. Вы видите, что оно рисунком своих краев-берегов слегка напоминает Ирландию. Так, с Ирландией покончили, сверх Ирландии я делаю пятно, почти напоминающее Новую Зеландию, вот оно у самой подмышки примыкает к бицепсу. Далее мы покрываем более светлым пятном. Ну это, если хотите, Южная Америка, Бразилия без Аргентины, так, и сверх всего мы покрываем Африкой, видите, эти очертания слегка напоминают ее, но в центре, на самой выпуклой части, вы оставите белое, чистое, незатушеванное пятно, которое имеет тоже свой рисунок, положим, Сицилия! Вы должны самым утонченным образом находить края и берега этих пятен! «Полутень», «тень» — это слишком грубо, это термины литераторов, а не художников. Для нас существует семнадцать двадцатых тени. Вот так нас учил Чистяков, великий наш учитель. Это и есть самая суть, «святая святых» его учения. Если не будет этой географии, оставьте надежду на поступление в Академию! Когда Виктор Васнецов вернулся из Парижа и пришел с визитом к Чистякову

на дачу в Павловске, было лето. Чистяков взял чистый носовой платок, смял его и бросил на сидение стула: «Нечего мне рассказывать про Париж, про его кокоток и про его мастеров, которые хуже кокоток! Я посмотрю, чему вы учились, как развился ваш глаз. Рисуйте, я читаю пока газету!» Когда Васнецов закончил рисунок платка, Чистяков усмехнулся мефистофельской улыбкой и сказал: «Вы не только семнадцать двадцатых тени не видите, вы не видите обыкновенной восьмушки тени! Оставим это, какая погода в Париже?» Взглянув на рисунки Врубеля, можно легко представить себе, о чем шла речь.

Я кончил изучать географические берега тринадцати восемнадцатых полутени. Рядом со мной сидели юноши очень высокой интеллигентности. Они были остроумны, веселы, падки на шутки, за словом в карман не лезли. Половина из них были «тенишевцы». Они были в курсе всех идей современности, всех литературных новинок, но... меня поразила их отсталость в области живописи. Ни о каких Мейер-Грефе они и понятия не имели. Как им было далеко в этой области до харьковского студента Пещанского. А ведь это все были молодые Уайльды по остроте ума. Дальше Сомова и Добужинского они не шли. Они искренне полагали, что то, чему учит Кремер, и есть искусство рисунка. Я держал про себя свое ироническое отношение к треугольнику между двумя сосками и пупком. Мне надо было выгребать, выгребать и выгребать, иначе... возвращение к родителям в провинцию, и опять советы быть инженером со светлыми пуговицами...

Нет! В Петербурге я застряну во что бы то ни стало! Застряну, хотя бы ценой полутеней в форме Ирландии или Сицилии.

Мне предстояло перерисовать все эти белые статуи — Дискоболов, Венер и прочих.

Как зовут эту холодную и самодовольную даму? Венера Милосская? Хороша, слов нет, но слишком неприступна, мне милее вот та, с таким лукавым изгибом торса, простите, ваша фамилия? Медицейская? Очень, очень приятно!

Большинство моих коллег по мастерской погибло в войну 1914—1917 годов... Они хохотали, остряли. Читали в подлиннике Верлена и Рембо. Слушали Вагнера, восхищались Сомовым и Бенуа, понимали таинственную прелесть Рокотова. А жизни им всем оставалось два-три года...

Порядки в мастерской были очень свободные. Ключ от мастерской находился у старшего дворника, приходи хоть в шесть утра, садись и рисуй! Когда темнело, часов в девять или десять вечера, последний запирает мастерскую и отдает ключ опять-таки дворнику. Можно было рисовать наши молчаливые и вечные модели по пятнадцать-шестнадцать часов. Никакие Тамары, Клары и Олечки никогда бы такой работы не выдержали. Кремер приходил часов в одиннадцать-двенадцать и сидел в мастерской часов до трех-четырех. Тут-то он и преподавал все премудрости чистяковской школы.

Иногда, видя, что успехи учеников не требуют его вмешательства, он вдавался в воспоминания.

Вставка
только
для искусствоведов



Вот нечто забавное, нигде не записанное, что рассказывал нам Кремер, сидя сзади нас в кресле и наблюдая за нашими успехами в усвоении его системы.

— Я жил долгое время в Нью-Йорке. Однажды, развернув утреннюю газету, прочел, что Великий Русский Маринист Айвазовский едет в Америку и намерен устроить выставку картин. Разумеется, я прибыл к моменту прихода океанского парохода и представился Великому Маэстро как русский художник.

Я просил его располагать мною как человеком, уже освоившимся в этой стране.

Я нашел ему тотчас номер в гостинице. На мой вопрос, когда придут его картины, он удивленно посмотрел на меня: «Какие картины?» — «Но ведь вся Америка ждет вашей выставки, вы же приехали сюда не как простой турист!» — «Я и устраю выставку, но у меня с собой нет ни одной картины, они все проданы. Я устраю выставку из тех картин, которые напишу здесь, в Америке. Вы найдете мне достаточно большую и светлую мастерскую, порекомендуйте опытного столяра для подрамников, куплю холста и начну писать!»

Он просил меня сопровождать его на Ниагару. Когда мы сели в вагон, я опять-таки был поражен, что при нем

не было этюдника с красками. «Он мне не нужен, у меня есть записная книжка!»

Усевшись в ресторане за столиком, откуда был виден водопад, Айвазовский вынул книжку и стал что-то записывать. Оказалось потом, что в записной книжке он сделал набросок карандашом и записал краски условными обозначениями: цвет воды, цвет пены, цвет скал, деревьев, неба, облаков. Стенографические значки покрыли рисунок. Исходным положением для определения цвета воды для него был цвет волны Черного моря, который он знал наизусть. Ему приходилось только отмечать, что вода теплее по цвету или более нежного оттенка, чем у берегов Крыма. То же было и со скалами, деревьями. Сделав несколько набросков, он сказал: «Ну вот и все. Очень интересно. Теперь поедем в Нью-Йорк, я буду писать!».

Очень скоро несколько картин на американские темы было закончено, и выставка прошла с большим материальным и моральным успехом.



Как-то, уже не в первые дни, когда я жадно рисовал, не тратя время на разговоры, а дней через десять, когда я уже освоил «триангуляционную съемку» и был поспокойней, я поднимался на пятый этаж в мастерскую. Крутая железная лестница. Я был в прекраснейшем настроении, навеянном, может быть, утром, может быть, прекрасными деревьями Летнего сада, мимо которого я только что прошел. Мне захотелось подекламировать стихи. Я зычным голосом уже наверху, подходя к дверям мастерской, рванул:

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана!

И вдруг чей-то голос из глубины лестничного колодца, с самого его дна, мне прокричал:

Я показал на блюде студня
косые скулы океана!

Тогда я тоже поддал:

На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ!

И снова опять голос:

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?!

Я подождал, пока этот юноша, захваченный так же, как и я, музой неизвестного еще никому поэта, поднимется наверх.

Мы пожали друг другу руки.

— Шкловский, — произнес он, — Виктор Шкловский.

Это был молодой скульптор, он работал у Шервуда, но, чтобы попасть в Академию, нужно было сдать еще и рисунок, в котором он был неуверен. Он тоже рисовал Германика.

Так произошла первая встреча с человеком, который многие годы моей жизни был моим другом.



Подошли экзамены. Около трехсот человек жаждало попасть на архитектурное отделение Высшего художественного училища, или Академии, как говорилось короче. Рисунок продолжался две недели. Если человек выдерживал экзамен по рисунку, он допускался до экзаменов обычных, в пределах математического курса реального училища.

Это уже не составляло труда, потому что педагоги не сбивали, как в путейском институте, а, так сказать, только проверяли дипломы. Кто проходил по рисунку, тот уже мог считать себя принятым.

Экзамен по рисунку проходил в классе с расположенными амфитеатром скамьями.

Места перенумерованы и распределялись путем жеребьевки: чтобы узнать свое место, каждый должен был предварительно тащить из урны жетон с номером. Вы находите свое место, садитесь и начинаете соображать, как выглядит отсюда Венера Милосская. Ваше место — ваша судьба: место может оказаться очень невыгодным. Вскоре класс заполняется, над Венерой зажигается рефлектор с несколькими лампочками, начинают шуршать карандаши. Два часа работы — свет гаснет. Прошел первый день экзаменов.

Мы все бежим к Кремеру. Он, конечно, уже знает, что в этом году Венера Милосская, и дает советы:

— Самое главное — не наврите в пропорциях. У нее и так очень большие ноги. Точно вымеряйте середину. У Венеры главное — пропорции, фигура легкая, ни рук, ни ног. Но голову с ее самодовольной улыбочкой и девственный торс — извольте «облизать».

Нас из мастерской Кремера попало пятеро: Батюшков — дальний потомок поэта, Ракузин — сын ученого химика, Хренов — сын петербургского архитектора и акварелиста, Левинсон — шикарный молодой человек, и Милашевский — автор этих строк. Всего было принято восемнадцать человек, в том числе пятеро из мастерской Кремера, — он считал результат хорошим.

— А вы знаете, последние пять дней я уже надеялся на вас! — сказал мне Кремер. — Я, конечно, вас не обнадеживал. Так лучше. Вы берете хорошо пропорции, но форму чувствуете хуже других.

Я действительно лучше других брал пропорции, и мне удавалось сходство, — я ведь не очень полагался на «тригонометрию» и «геодезию», а больше доверял своему глазу, но, конечно, об этом своем секрете умолчал.



Итак, я студент архитектурного отделения.

Я пишу не мою биографию, не события моей жизни, а историю моих вкусов в искусстве. Я не всегда сам могу определить, что влияло на меня, на мои увлечения, на поступки, связанные с моими художественными верованиями. Как эти верования и вкусы складывались? Из воздуха эпохи? Вернее всего, что так.

Расскажу немного об этом воздухе.

Зима тринадцатого-четырнадцатого года была последней зимой «классической эпохи русского самодержавия». Следующей зимой уже шла война, что-то зашаталось, что-то тронулось. В зиму пятнадцатого-шестнадцатого года чуткие люди уже ощущали катастрофу — продовольственные затруднения, неудачи на фронте, подземные гулы, рабочая окраина Выборгской стороны волновалась. Но в зиму тринадцатого-четырнадцатого года казалось,

что всей этой жизни конца не будет. Классический Петербург, шумящий, кипящий, позвякивающий бокалами и тарелками, бряцающий шпорами, ликующий огнями рампов невообразимого количества театров с большой буквы, где пел Шаляпин, и театриков с малюсенькой буквы и с махонькой сценой, которые как-то незаметно смешивались с шантанами. Живопись высокая, честная, при виде которой благоговейно молчали, и живопись по принципу «так быстрее продать — это нравится». «Кольцо Нибелунгов», «Тристан и Изольда», «Юдифь» А. Серова с Шаляпиным — Олоферном — и сотое представление «Девушки с мышкой» (она шла там, где теперь театр Комедии). Дамы хорошего тона вскакивали со своих мест в партере и бежали прочь по ногам, а за ними их кавалеры. Верх неприличия! Герония раздевалась на сцене и оставалась в трико телесного цвета. Теперь это, после всех наших пляжей или гимнастов, смешно, тогда же было «ужасно». «На Невском, в центре, и такая отвратительная откровенная грязь», — возмущались многие. Рядом играли знаменитые «дядя Костя» Варламов и Давыдов... Были папиросы «Дядя Костя». А балет в Мариинском! Полный блеска, он уже стал переливаться через края и уходить в иные страны!

Большая выставка (посмертная) Серова в залах Академии художеств. Выставка полотен Зулоага. Трудно сказать, как и что воздействовало и развивало. Как формирует эпоха художника? Формирует! Но как? Стоит ли расковыривать пальцами розу, чтобы узнать, как прикреплены лепестки к мясистой головке стержня. Прикреплены, и все тут. Прикреплен и молодой художник ко времени своей молодости, даже и тогда, когда чувствует, что время это непрочно и гибель его неизбежна.

Последний год эпохи!

Вставка,
*которая должна
дополнить образ города,
составленный зрителем
по рисункам начала века*



Если в литературе можно найти ряд вещей, остро и сильно отразивших Петербург этих последних лет перед войной, то изобразительное искусство как бы не замечало неповторимости этих годов.

Какой-то злой колдун отвел глаза художникам. Они не видели ни этого Невского, переполненного прохожими, ни огней роскошных магазинов. Вне их зрения был и рабочий, труженик большого города, окраина с деревянными домишками, где сдаются «фатеры». Наконец, никто не рискнул изобразить самую *суету* столицы! Они жили в этом городе как бы с завязанными глазами...

Перед внутренним зрением их носились Тристан и Изольда, князь Игорь, маркизы XVIII века в постелях и в ночных сорочках! Ретроспективизм, тоска по прошлому стали не только модой, но и болезнью, разъедавшей многие живые и вполне здоровые организмы, которым, по сути дела, «тосковать» было не о чем. Быть *знатоком ушедшего* стало признаком хорошего тона.

В искусстве — ни одного этюда, ни одной зарисовки *мига жизни* — только запечатления архитектуры, без единения прохожего, сны, видения Северной Пальмиры, словно бы оставленной людьми.

Призрачный город в лунном небытии! Так выглядела живая, шумная, звонкая, элегантная, торопливая столица на мертвых гравюрах Остроумовой-Лебедевой.

Все, что хотите, но это не тот реальный Петербург, в котором люди жили, любили, служили, богатели, разорялись, умирали...

Впрочем, чтобы быть справедливым... было одно исключение. Это Добужинский. Он изображал реальный Петербург кануна войны и революции. Он один обладал ощущением неповторимости этого *Дня истории*. Он создал свой образ города, привидевшийся как бы в кошмарном сне!

Выше я писал не о выисканном, изысканном облике этого города, а об его лице обыкновенном, повседневном, которое никого не удивляло, так как к нему привыкли. Так привыкают к дому, в котором живут, так привыкают к костюмам, к модам.

А это *привычное лицо* города как раз было невиданным и неповторимым.

Его хочется характеризовать кинематографическим термином: в нем чувствовался наплыв фигуры рабочего, заводской трубы на карету Пиковой дамы. Ведь по улицам Петербурга тринадцатого года не как привидения, а наяву проносились кареты, на запятках которых стояли лакеи в треуголках и алых ливреях с пелеринами, обшитыми зо-

лотым галуном, с черными орлами. Кареты с гербами на дверцах. Ландо, запряженные парой. «Собственные выезды». Лихачи с «елекстрическими фонариками на оглобельках», воспетые Блоком. Но почему не художниками?

Сколько военных в самых оперных формах, которые, конечно, скромнели, смирялись, упрощались по мере течения времени, но происхождением своим упирались в самый пышный век барокко Елизаветы Петровны! Хоронили какого-то великого князя. Я не мог перейти Невский на солнечную сторону, что мне было крайне необходимо. Траурные марши, военный оркестр, за ним кавалергарды, кони-страшилища, чуть поменьше слонов. Рост всадников не уступал бронзовым памятникам. Кирасы, каски с двуглавыми орлами! Величественнее, чем «Гибель богов»! Через год все это сменила серая шинель фронтовика. Фанфары отзвучали. Вместо пышного многокрасочного театрального барокко — защитное цветное небытие, коричнево-серая шинель, кровавая повседневность. Вместо античного бога Марса — калека на костылях.

Но до войны все пребывало в незыблемости. Сколько форм, фуражек разноцветных не только у офицеров и солдат, но и у студентов.

В Эрмитаже «старички», дремлющие на стульчике у двери, ведущей от «Пира Клеопатры» Тьеполо к «Союзу Земли и Воды» Рубенса. Они тоже в красных камзолах, в шелковых коротеньких панталонах и чулках. Век Екатерины еще длился в 1913 году.

Те же «красные камзолы» указывают вам место в партере и подают номера от пальто в императорских театрах.

Театральный разъезд. Такой же, как в эпоху Пушкина или Гоголя. После балета или оперы в Марининском весь нижний вестибюль полон уже одетого народа. Стоят кучками, семьями, кланяются друг другу, разговаривают... Я с моим другом Сережей Хреновым, заядлым вагнеристом, наблюдаем публику.

Вот Константин Маковский. Он стоит с женой и двумя дочками. Знаменитый Константин Маковский, изобразитель всех красавиц эпохи Александра II и Александра III. Тяжелый, грузный мужчина, упоенный всем, отведавший всего: славы, успеха, любви красивых женщин и денег, денег, денег! Шуба, дорогие бобры. Прямоугольная борода

с проседью. Женщины около него, как молодые елочки рядом с елью в три обхвата.

Саженный жандарм выкрикивает:

— Карета г-на Маковского!

Семья выходит на мороз.

Жандарм следит через дверь, сели ли в карету, тронулась ли она, тогда по списку, который у него в руках, он объявит:

— Карета такого-то!

Семья Маковского села в ту самую карету, которую вскоре ударит трамвай на углу Садовой и Невского. От удара вылетит из кареты русский Тьеполо и расшибет голову о мерзлые торцы мостовой. Будет аукцион его мебели и коллекции кокошников, русского оружия, серег XVI—XVII веков. Все будет продано, вдова (по слухам) получит миллион золотом. Эта цифра всех тогда ошеломила. Как! не железнодорожные акции, не нефть, а одни «игрушки», забава, безделки, которые приятно повертеть в руках, тронуть и положить на место,— целый миллион!..

— Карета Смольного института, — ревет жандарм.

Мы с Сережей Хреновым смотрим на девушек в каких-то уродливых шубах, сшитых казенными портнихами... Фасон шуб не менялся с эпохи Николая Первого, который любил заезжать в Смольный и дарил лаской воспитанниц старшего класса.

Ложа «смолянок» была в бенуаре, по правой стороне, недалеко от выхода из партера. Если медленно идти мимо, то можно было полюбоваться юными лицами, блеском глаз, пылающими от волнения щеками... Но все было заковано, все подтянуто на тугих подпругах физически и нравственно. Все одрессировано, выезжано, как у лошадей в цирке. Ни одного непроверенного движения. До отказа затянутые корсеты давали эту прямизну спинного хребта и постановку шеи. Ни одного жеста, который бы выражал темперамент, молодость, оживление от музыки, от рассматривающих их мужчин, среди которых, может быть, находится «он». «Он» на всю жизнь, как мечталось им за толстыми стенами, сложенными под наблюдением Кваренги. Жест руки, передающей программу подруге, полуулыбка на какое-то ее замечание. Не больше! Не сильнее! На двенадцать, четырнадцать девушек две-три красавицы, остальные только элегантны, тонки и «безукоризненны».

А Народный дом!

Вход три копейки. Преображенцы, семеновцы-гиганты со своими зазнобами — горничными из графских домов. У зазноб в ушах барынины бриллианты (они потом станут ее собственностью). Этот тип у Л. Пастернака («На побывке в деревне») метко схвачен. В деревню они оба не вернутся, на барынины бриллианты мечтают открыть пивную или публичный дом.

Парочка сидит за столиком. Офицеры сюда не ходят, не надо козырять и тянуться. Здесь они люди, а не солдаты. Она: «Ты останься на сверхсрочную, а я годика три у графини поживу... Ну тогда ... только смотри, в церковь...» Это совсем не похоже на «гниль» Тулуз-Лотрека. Нет, все это биологически здорово, крепко, и даже иногда очень красивы и «она» и «он».

Бледное привидение Пальмиры высосало кровь из Петербурга в искусстве, но в живой реальной жизни было иное.

Все ликовало, все пенилось, все чванилось, все грешило и обжиралось в этот 1913 год.

И все распевали «Пупсика»:

Когда я был ребенок,
Я был ужасный плут,
Меня еще с пеленок
Все пупсиком зовут:
Пупсик, мой милый пупсик...

Его распевали все: пели покуривающие мальчишки, пели приказчики галантерейных лавок, пели горничные, пели студенты, солидные чиновники, идейные журналисты. Этот мотив мурлыкали министры, когда им подавали бумагу на подпись. «Пупсик» утешал от угрызения совести дам, возвращающихся с любовного свидания к мужу, который уже вернулся со службы к обеду. Это были самые глупые, самые пустые и бездарные, совсем даже не эротические слова. «Пупсик», вероятно, мог бы взять первую премию за бездарность. Гениальное ничтожество!

И вот под это пусто-пакостный мотивчик, распеваемый и в Германии, и во Франции, и в Англии, Европа закрыла занавес за многотрудным, серьезным, ученым и глубоко-мысленным Деятнадцатым веком.

Он чуть-чуть затянулся, как очень серьезный спектакль, затянулся на тринадцать с половиной лет.

28 июня выстрел в Сараеве открыл занавес нового спектакля, нового века.

Как много в жизни той предвоенной эпохи было интересного, своеобразного. Но в Петербурге не нашлось ни одного Тулуз-Лотрека, ни одного Стейнлена, ни одного Раффаэлли! Только прекрасные репинские рисунки («Невский проспект», «У Доминика» и другие) — и все... Как мало!

Старые, коренные петербуржцы имели свои странности. Одной из них была любовь к скудным, скучным берегам пасмурной ижорской земли.

Стрелка! Какое своеобразие! Ни на что в мире не похоже. Две, три жалкие скамейки. Конец Островов. Подъезжает собственная пара гнедых или караковых. Он и она выходят, стоят молча десять минут. Смотрят вдаль. Они в ссоре? Может быть, произошло только что длинное, тяжелое объяснение? Приехали вдохнуть глоток воздуха. Может быть, она мучительно влюблена, он много старше, все понимает и молчит... «Какое странное облако», — еле проносит она. Молчание. Он вынимает папиросу и закуривает: «Сегодня много яхт, как красивы эти белые птицы». Папиросу он бросает на половине. Садятся и уезжают.

За ними следующие, следующие собственные выезды, лошади фыркают, лоснится их атласная кожа, они ждут, пока их владельцы любят унылым берегом с каким-то сараем, куда затаскивают только что выкрашенную яхту. На скамье сидит мечтатель. Сюда ездят не «по пропускам». Есть психологический билет на стрелку. Кутилы с дамами на лихачах сюда не заезжают. Зачем? Скука смертная! Они едут в Новую Деревню, там их ждут и цыгане, и просто уединенные комнатенки. А на стрелке — «религия Петербурга», не записанная ни в каких святцах. Десять—пятнадцать минут молчания в этой часовне воздуха и унылого пейзажа. Эту религию не разглашали. Теперь поставили там львов, построили завод, который все задымил, поставили шикарные и неудобные скамейки, и Религия скудости, религия Петербурга пропала! Чуть-чуть пересолзили, и все очарование исчезло.

Ведь и стрелка никак не попала в русское искусство. Может быть, есть что-нибудь нарисованное на эту тему в «Ниве» или в «Солнце России»? Едва ли. Не было вкуса

к зарисовке острого мига жизни, ну хотя бы как голландцы зарисовывали свои ледяные катки. Сколько жизни у них в этих картинках, как им веришь! Почему вот этого «голландского» не было у художников «конца эры»?

Я — правда, много позднее, когда созрел как художник, — все-таки запечатлел Москву эпохи нэпа. Я рисовал ее дни, ее повседневность. Тогда не обратили внимания на мои рисунки. А ведь в них было умение увидеть жизнь в ее «беге», я был верен действительности, верен эпохе. Моя совесть чиста!



Привелось мне видеть несколько раз Илью Ефимовича Репина.

Репин прожил долгую жизнь. Многие, вступившие уже взрослыми людьми на «ниву интеллектуальной жизни», знали, уважали Репина, преклонялись перед ним еще в отроческом возрасте. Репин был для ряда поколений властителем дум, если можно употребить в отношении живописца этот термин, выработанный для философа и писателя.

Мне кажется, только этим великим уважением к Репину, которое испытывал каждый русский человек, можно объяснить, что образ этого большого художника и оригинального человека в воспоминаниях современников часто выглядит, на мой взгляд, несколько обедненным.

Обеднение это направлено в сторону обыкновенности, общепринятости, умаления его яркости — вот почему хочется как-то протестовать против этого.

Я уж не говорю о таком явном искажении образа Репина, как в скульптурном его памятнике, где он выглядит совершенно неверно, выступая в какой-то мантии. Как далек был живой Репин от этого образа и прежде всего от всякой мантии.

Надо прямо сказать, что Репин производил впечатлительные чудачка. Это сказывалось в его костюме и его поведении, во всем его облике. Если Шаляпин производил впечатление Цезаря с незримым лавровым венком на голове, его походка, жесты, улыбка — все было невиданно, уводило куда-то в другие эпохи, в эпохи расцвета средиземноморской классики, — то при виде Репина никакая клас-

сика не вспоминалась. Вспоминалась Волга с ее оригиналами-самоучками, изобретателями перпетуум-мобиле, любителями порассуждать и до всего доходить своим умом. Островский описал этот тип в «Грозе», Горький в «Городке Окурове». Их было много на Волге — в Кинешме, Саратове, Вольске, Царицыне.

Седенькая бородка, прищуренные зоркие глазки. Небрежный, нескладный костюмчик, где уже там до фасона.

Стиль одежды Репина был именно таков: скромненько, неказисто и вдруг... майская рубашка с открытым воротом зимой! Эти рубашки назывались апаш.

Надо ли говорить, как странно воспринимались подобные апаша, да и тирольская охотничья зеленая куртка, в Петербурге, городе чопорном, подчеркнуто корректном, застегнутом на все пуговицы целыми столетиями.

Эти тироли и апаша вызывали некоторую усмешку, доброжелательную, но все же усмешку, эдакое некое: «Что ж ты будешь с ним делать? Тут уж законы не писаны!».

Некая «чудинка» была свойственна Репину.

Эдакое: «Что мне за дело до других! Раз я нахожу мое поведение естественным и рациональным, раз мне нравится зимой носить рубашку апаш в сочетании с сюртуком или курткой, нахожу это удобным, то пусть смеются».

Вот ведь сын Репина был совершеннейший блаженный эпохи московского средневековья. Ходил он то в каких-то опорках, то совсем босой — это в императорском-то Петербурге! А не вполне нормальные репинские дочери! Видимо, какая-то психическая неуравновешенность бродила в крови всей семьи.

А может быть — я так предполагаю — некоторое «чужачество» было своего рода нормой в эпоху «коммун» шестидесятых годов, в эпоху стриженных девиц и хождения в народ, и стало странностью в эпоху 1910—1913 годов: вспомним некоторых героев Лескова. Разумеется, не все шестидесятники были таковы — многие поражали, напротив, своей трезвостью, рационализмом, но очень часто среди них встречались «чудаки». И в Репине было что-то от василеостровских «коммун» шестидесятых годов.

Так что если кто-нибудь сейчас воображает Репина, исходя из грандиозных достижений его, неким Рабиндранатом Тагором, Львом Толстым, Апостолом и Учителем жизни, то он сильно ошибается! Образ Репина был

противоположен всем этим сложившимся представлениям об образе Классика, Провозвестника или Учителя.

Братья Маковские были классичнее, они точно отвечали неким каноническим типам русской жизни XIX — начала XX века. Константин — это негоциант, денежный Загребало, железнодорожный или нефтяной туз, как тогда говорили. Владимир — типичный русский интеллигент с либеральными веяниями. И Белинский, и Герцен, и Чернышевский, и Некрасов — все передумано, все перечувствовано. В молодости даже и в опасные кружки похаживал, где вечерами были и песни, и идеи, и чай с колбасой. В старости поуспокоился, и удобному креслу не грозило быть покинутым из-за «идей».

«Оригинальность» Репина, его чудачества происходили из какой-то его внутренней сущности, из склада его психики. Характером этой психики можно объяснить и то, что, наряду с величайшими произведениями, у него попадают картины-анекдоты обескураживающей примитивности и недалекости — «Проводник в Крыму», «Какой простор» и целый ряд других. И мог же создатель «Крестного хода» и «Государственного совета» написать «Пушкина, читающего стихи перед Державиным» — картину, в которой ничему не веришь, настолько все нарочито, все наигранно, все пересолено... А в следующие годы появились «Толстой среди яблонь», «Сестра милосердия, ведущая в атаку»...

Конечно, нельзя судить Репина по эпохе его упадка. И ведь живописная ткань даже многих поздних вещей очень сильна по самым высоким меркам живописи!

Если хотят увидеть *живого*, реального Репина, целиком, то надо всматриваться во все! Я верю, что Репиным нужно интересоваться не только как иконой или святителем русского национального искусства. Он интересен переплетением всего — великого и смешного.

Поэтому я думал, что мой долг изобразить Репина в его каждодневности, каким его видели современники и каким видел его я в том же 1913 году.

Осенний денек; конечно, серый. Вероятно, октябрь. На Садовой, почти рядом с Публичной библиотекой, где-то в четвертом или пятом этаже, по крутой лестнице — вегетарианская столовая с самообслуживанием. Очередь перед кассой, очередь за вилками и ложками, очередь к дырке в стене, откуда получают скромное и невкусное

яство. Я забежал туда, чтобы перехватить что-нибудь доступное моим иссякшим в тот момент студенческим средствам.

Получив из дырки свою порцию, я вдруг увидел старичка, стоявшего в очереди за каким-то макаронником или рагу из моркови.

«Неужели это Репин?!» — подумал я.

Я не мог ошибиться. Так часто печатались его фото во всех видах. Все писаки, все журналисты, все фотографы, можно сказать, «питались» Репиным. Круглый вертящийся стол, обеды из сена — это ли не пища для забавных рассказов из жизни Великого Художника!

Несмотря на все мне известное, я был поражен этой демократичностью. Репин в очереди за плохо вымытой вилкой и винегретом!

Не помню подробностей, касающихся столовой, но помню, что я благоговейно последовал за Репиным, когда он вышел и направился к остановке трамвая на Невский.

Репин был кумиром моего отца, и этот культ, равный культу Льва Толстого, был мне внушен с детства. Не было в среде демократической интеллигенции квартиры, где бы на стене не висели репродукции с картин Репина. Толстой босиком, с заложенной рукой за веревочный пояс, непременные «Запорожцы» — они были символом «бунта», «вольницы» и «свободы» в некоем неопределенном художественно-музыкальном понимании. Как же мне было не пойти за ним следом!

Мы вместе поднялись в вагон трамвая, шедший на Васильевский остров. Сразу кто-то уступил место: «Пожалуйста, Илья Ефимович!» Весь вагон сразу узнал Великого Художника, и посыпались вопросы со всех сторон.

Меня поразило то, что Репин разговаривал со всеми, как будто всех этих трамвайных пассажиров он знал давным-давно. Все они были его не только знакомые, но почти друзья. Так непосредствен, свободен, без всякой натяжки, нестеснителен был тон его ответов.

— Что вы едите? Над какой картиной работаете? А не оказывает ли влияние на вашу трудоспособность столь долгое воздержание от мяса?

— Да что вы! Наоборот, я себя чувствую прекрасно и никогда бы не был столь продуктивен, если бы пожирал дохлятину, трюпанну и стервятину!

Выражения его были нисколько не щепетильны. Эти выражения Репина, вся эта свобода словно бы дружеского собеседования вызывали улыбку — улыбку обожания, конечно, все, однако, чувствовали некую экстравагантность, необычность поведения этого «гения — чудака».

Поражал еще и голос: из уст этого шупленького старичка ниже среднего роста исходил густой бас, бас протодиакона, изображенного когда-то им, то есть мужчины грузного, увесистого, утробного, а не потребителя легких салатов и морковных рагу!

Пассажиры все забыли про свои дела, никто не выходил из вагона, войти в него было невозможно.

Мы переехали Николаевский мост. Репин сошел, я вместе с ним. Он направился к главному входу Академии, против сфинксов.

Думаю, что не ошибусь, если скажу, что он шел на выставку «конкурентов» 1913 года, хотя это был не первый день. Очевидно, знали, что он приедет, его ждало академическое начальство.

Если многие современные знаменитости думают, что они «в славе», должен их огорчить: это все ничто по сравнению со славой Льва Толстого и Репина! Их в лицо знал *каждый* русский человек!

Ректор Леонтий Бенуа, Савинский, Кардовский, Бруни, Творожников и еще кое-кто стояли в вестибюле. Так велик был почет ему.

Владимира Маковского не было, очевидно, он считал, что ему встречать Репина не по чину.

Репин разделся и подал руку принявшему пальто служителю. После служителя он подал руку Леонтию Бенуа — ректору Академии и архитектору Двора Его Величества! Сказался нигилист. После Бенуа поздоровался со всеми. Студенты стояли кругом.

Вдруг Репин, отойдя от профессоров, пустился бегом вверх по лестнице. Мы, молодежь, юноши девятнадцатидвадцати лет, побежали за ним. Несчастные знаменитости — профессора и академики с брюшками, с одышками, с «сердцами» медленно пошли вверх вдогонку. Сколько лет было Репину в 1913 году?

Каждый профессор показывал ему своих учеников. Станным показалось мне, что он хвалил бездарностей, придирался к художникам поярче.

Долго стоял молча перед «Мальчишками» А. Яковлева. «А плечо-то помято!» — сказал он Кардовскому, указывая на какую-то сангину входившего тогда в успех мастера.

О непоследовательности Репина уже писалось немало. Сложно ее понять, а тем более объяснить. Наверное, принимаясь расхваливать слабые вещи, он просто увлекался какими-то качествами, которые не столько там имелись на самом деле, сколько ему попросту померещились.

Помню, был у меня знакомый, студент университета. Он был одержим манией рисунка, манией скверного рисунка. Он ничего не искал, ничему не учился, он только рисовал, рисовал, рисовал, наполняя альбом за альбомом дряблыми и приблизительными набросками прохожих, извозчиков, каких-то девушек, сидящих на скамейках, каких-то нянек с детьми и тому подобное. Он имел нескромность поехать к Репину в Куоккала и показать свои альбомы. И Репин пришел в восторг! Мы, молодая рисующая братия, были поражены! Как Великий Репин мог одобрить эту рисовальную труху???

Этот фанатик заполнения рисовальных альбомов несколько раз приглашал меня с собой:

— Со мной всегда будешь принят...

Я так и не решился. Думал: приобрету какое-то лицо в искусстве и уж *тогда* это будет уместно. Зря скромничал, теперь мог бы многое рассказать при моей памяти и наблюдательности. Но разве я знал, что буду когда-нибудь писать воспоминания...

Впрочем, лучше Корнея Чуковского все равно не напишешь.

Передаю эпизод со студентом исключительно для будущих искусствоведов, они могут натолкнуться на восторженные отзывы Репина относительно других художников. весьма средних и тусклых, пусть примут во внимание этот эпизод.



Академическая жизнь текла своим чередом. Дни становились короче и темнее. В декабре до одиннадцати часов утра все еще темно, мне, саратовцу, это казалось странным. Утром лекции по математике, по истории искусства.

Потом чертежи и «отмывки» в длинной зале без прямых стен. Это называлось — залы по циркулю: они огибали круглый внутренний двор, где на земле лежали дрова. Дровяная сырость неслась оттуда, если открыть форточку. Там лежали дрова еще при Брюллове, Александре Иванове, даже еще раньше, при Бецком, Лосенко и Угрюмове! Запахи как бы традиционно передавались от поколения поколению. Дух этих сырых дров вдыхали трагический Федотов и юноша в чугуевской одежке — Репин...

Моя жизнь в Петербурге началась работой в искусстве, вполне противоположной моим прежним мечтам, моим харьковским художественным убеждениям.

«Черт с ними, с этими Венерами, Аполлонами и Лаокоонами. Другие же их рисовали, и мне не помешает. Зато на второй год буду каждый вечер по два часа рисовать натурщика. Это же необходимо! Иначе на всю жизнь останешься недоучкой с неуверенной походкой!» — так я думал тогда.

Я не знал, что личный стиль не вырабатывается, когда идешь по проторенным дорогам, по истоптанному асфальту. Художник и его «язык» рождаются в падениях, в ссадинах, с разбитыми коленями...

Мне дали вычерчивать на целом листе ватмана Парфенон, который я намеревался увидеть живьем, да так и не увидел за всю свою жизнь. Я корпел над чертежами, вымеряя и запоминая пропорции.

Месячным заданием была отмывка черной акварелью, а точнее сказать, тушью. (Тушь растирали сами, китайскую палочку с золотым драконом.) Моделью служила коринфская капитель или богатый лепной фриз с роскошными акантами.

Отмывка заключалась в следующем: после исполнения рисунка, весьма легкого, сделанного очень твердым карандашом, надо было жидкой тушью наносить тени, начиная с самой темной падающей тени, и последовательным, планомерным наложением полутонов доходя до того места, где должна быть оставлена белая бумага в качестве блика. Таким образом; самая густая тень покрывалась раз десять — пятнадцать. Весь фокус заключался в том, чтобы кисть не терла бумагу. Хотя мы работали на великолепной бумаге, английском ватмане, двадцать раз тронуть бумагу по одному месту — поднимался ворс, бумага

шершавилась и получалось «сукно», заливка теряла прозрачность. Это уж был минус, и как бы точно ни нарисовать все и не вылепить, на первую категорию рассчитывать не приходилось.

С пяти до семи был рисунок. В первый год стояла гипсовая фигура, срок рисунка — месяц. Венеры — и та, и другая, Медицейская и Милосская, Аполлон, Дискобол, Лаокоон.

Вел класс Николай Александрович Бруни, человек мягкий, деликатный. Он любил и пофилософствовать, а не только поправить бедро Венеры Медицейской:

— Мы здесь, как в монастыре, в храме служения истинной красоте! Пусть там, за стенами этого здания, жизнь делает свои гримасы, искусство кривляется, а мы вот здесь тоненьким карандашиком вытачиваем бедро, колено и голень богини, стараемся передать ее совершенство. Это — наше моление красоте.

Передвижников он считал вульгаризаторами и профанаторами искусства.

На второй год мы рисовали натурщика.

Преподаватели Творожников, Беляев — совершенно неизвестные художники, скульптор Залеман, дотошный немец, знавший все поджилки. В каждом нашем рисунке он видел только «мусор», бесформенность, «кашу», а не органическую форму. Нетерпеливый, он хватал карандаш студента и на полях рисовал, с досадой и возмущением, как одна мышца покрывает другую и как она прикрепляется к кости.

Преподавал также Александр Владимирович Маковский.

Помню, осенью, при начале занятий, он беседовал с учениками.

— Я этим летом был в Париже. Да, хороши молодые французы — новые живописцы. Какое изящество! Какой блеск! «Пациентка у доктора», видимо, внезапный обморок, — старик-доктор в прелестная красавица. С каким вкусом опущена рубашка и открыта грудь, случайно приподнята юбка. Чуть видно колено в прозрачном чулке. Голень, носок ботинка! Как написано белье! Куда нам, си-волапому мужичью! Нам учиться и учиться надо!

И говорилось это, когда в «Аполлоне» шли друг за другом статьи о подлинной новой французской живописи! Этот

разговор как-то сразу мне открыл, что мое увлечение живописью, мои вкусы, заложенные в Харькове,—полярны Академии. Полярны этой «новой живописи» с элегантными пациентками в умопомрачительном белье.



Я любил вечерами посидеть в библиотеке, такой уютной, выходящей окнами на Румянцевский сквер. Здесь не было современности. Все фолианты XVII—XVIII веков, в кожаных переплетах-камзолах, расшитых золотом. Приятно было заказать тяжелейшие тома Пиранези и упиваться композициями этих листов, как музыкой.

Однажды, в неурочное для меня время, около двух или трех часов дня, после некоторой тошноты от чертежей, я сидел в библиотеке.

Вошел Александр Бенуа и заказал себе несколько книг. Я сразу узнал его по портрету Бакста! Библиотечный сотрудник, степенный человек с лицом псковитянина из Брюлловской «Осады Пскова», с великолепной рыжей бородой, раскинувшейся по форменному мундиру, принес ему, как охапку дров, несколько фолиантов. Я в те времена не пропускал ни одной строчки, написанной этим замечательным человеком и художником, и теперь с жадностью подсматривал... Александр Бенуа вооружился огромными роговыми очками и стал походить на инквизитора с портрета Эль Греко. Он подбирал виньетки для очередного выпуска «Истории живописи».

В те времена Бенуа жил на 1-й линии и для него посещение библиотеки Академии было, наверное, приятной прогулкой.



У нас создался кружок почитателей профессора К. Д. Чичагова, который вел курс истории искусства древнего мира.

На этой почве я очень сдружился с поляком из Вильны — Станиславом Возницким. Наша юношеская дружба — целая эпоха в жизни нас обоих. Возницкий был

юношей большой духовной изощренности. Впоследствии он стал редактором крупного художественного журнала в Польше.

Каждую лекцию профессора Чичагова мы записывали слово в слово, так они были интересны по философским обобщениям. На примере Древнего Египта Чичагов давал нам представление о таких категориях, как классика, средневековье. Он трактовал средневековье как эстетическую категорию, а не только временную. Возврату к классике, Возрождению в его трактовке соответствовала эпоха Нового Царства. С увлечением, даже вдохновенно, он посвятил несколько лекций Аменофису IV и его супруге Нефертити: этот Петр Великий Древнего Египта построил свою столицу на пустом месте, рассорился с жрецами; он породил новые формы искусства. И профессор ставил вопрос: может ли деспот «породить» искусство? Нет, отвечал он, то, что мы знаем как искусство, порожденное Аменофисом IV, существовало в Египте и без него, но только где-то под спудом, в нижнем слое культуры; фараон лишь поощрил это неофициальное искусство и возвел его в ранг искусства высшего слоя. Деспот может задушить все живое и развивающееся в искусстве во имя косной и выдохшейся традиции, а может и дать толчок новому, еле теплющийся огонек раздуть в большое пламя. Все зависит от его тупости или гениальности.

А Крит! В тринадцатом году мы впервые услышали о нем по свежим следам раскопок Эванса. Как интересно излагал Чичагов это диковинное, неповторимое искусство, рассказывая про девушек в «кринолинах», про первые в мире изображения ирисов и бабочек. Зачатки импрессионизма! Непосредственное зрение, преобладающее над умозрительно воссоздаваемой формой!

Чичагов (он был потомок адмирала Чичагова, который «упустил» Наполеона под Березиной) прививал нам широкие взгляды на искусство: то искусство, которое ценно для человечества, должно отражать не предмет в его привычных очертаниях, а социальный мир и порожденный им психический мир человека.

На нас, мальчишек, вчерашних гимназистов, он имел сильное влияние. Я всю жизнь ему благодарен. Именно он сделал нас с Возницким и многих других образованными людьми в своей области.

Теляковский пригласил Чичагова в качестве консультанта в Мариинский театр, когда ставили «Электру» Рихарда Штрауса: он был великий знаток Микен и Крита.



В Петербурге — Петрограде было много художественных выставок, не только одна за другой, но и одновременно.

Каждое художественное товарищество имело своих собственных посетителей, поклонников и покупателей.

Поклонник Весенней не пойдет на выставку «Мир искусства», где выставляются, по его мнению, кривляки и неучи. Поклонник «Мира искусства» возмутится, если его заподозрят в посещении Весенней, — это не по уровню его культуры! Были поклонники (со стажем двадцатилетним, тридцатилетним) передвижной, и ей они не изменяли. Были акварелисты (кстати сказать — чистые акварелисты, а не «гуашисты» или «темперисты»): акварелисты-мужчины, акварелистки-женщины.

У каждой выставки своя публика. Так же как и в театрах: поклонники Александринки не бывали в балете, а истый балетоман просто и не думал завернуть в драму.

Мужская Акварельная — выставка серьезная и уважаемая «знатоками», несменяемым ее председателем был Альберт Бенуа. Среди участников много архитекторов, так же как и сам председатель по образованию питомец архитектурного отделения. Г. Косяков, В. Суслов ее постоянные участники. Тема многих акварелей — наше северное деревянное зодчество. Здесь же выступал отец моего друга Сережи Хренова, пользовавшийся успехом у петербургских любителей, также архитектор и акварелист.

Его темы — охота. Зима, стог сена, лоси щиплют из-под шапки снега душистое яство. Эта тема варьировалась им на все лады.

«Женское общество акварелисток». Амазонки акварели! Здесь преобладают темы «роскошного быта»: интерьеры, уголки богатых, аристократических гостиных, натюрморты — дорогие вазы севр, сакс с гортензиями, альпийскими фиалками, хризантемами и, конечно, розы, розы, розы. Состав этих акварелисток весьма фешенебелен: здесь

выставляют даже великие княжны, а графинь, баронесс — целый придворный штат какого-нибудь немецкого княжества. И я должен сказать, что они владели акварелью несколько не хуже иных членов МОССХа или ЛОССХа.

Везде были посетители, знатоки, любители, покупатели. Я только один раз видел пустую залу — на выставке «Нового общества художников». Это общество возглавлял Д. Кардовский со своей женой О. Делла-Вос-Кардовской. У выставки не было четкого лица, так, туманно, неопределенный эстетизм, аккуратно и чистенько — как будто и «Мир искусства», однако же не так, чтобы уж слишком «мирискусно».

Была еще постоянная выставка (с небольшим перерывом на лето) — «Художественное бюро» Н. Е. Добычиной на Марсовом поле.

Я там видел не проданные в свое время, но нашумевшие холсты — главным образом живопись мирискусников и некоторых модных молодых.

Увидел «Террор Антикуус» Л. Бакста, вещь несомненно изящную, ни на что не похожую, богатую своими формами, но такую бесцветную, такую серенькую, что в натуре она как-то разочаровывала... Увидел «Сон» К. Петрова-Водкина, полемику о ней я читал еще в Харькове: Репин против Бакста и Бенуа. Сколько шума было около этой картины! И тогда я, конечно, стоял на стороне *Нового* и *Прогрессивного*. Как же был я разочарован тем, что увидел! Моя прогрессивная температура сразу упала. Картина поразила меня своей надуманностью, фальшью и внутренним холодком. Особенно нарочит, выдуман и фальшив был цвет картины. Что-то химически-кислотное чувствовалось в нем! В эпоху начали уже сквозить ветерки «зауми» и холодной рассудочности. Александр Бенуа сам рыл себе могилу и кидал лопату за лопатой...

«А не прав ли Репин?» — подумал я, рассматривая «Сон».

Выиграл на этой полемике Петров-Водкин; Бенуа, Бакст, Репин — все проиграли...

Многие склонны думать, что цвет Петрова-Водкина — это цвет русской фрески. Вероятно, думают так только те, кто ни разу не видел гармоничного благовеста соцветий русской иконы или росписей соборов Ростовского кремля: с их волшебной-музыкальной гаммой кобальтов, ультрама-

ринов и золотых охр!.. Но на вкус и цвет товарищей нет. Я не так упоен скульптурно-анатомическими доблестями будто бы безошибочного рисунка, «находок и успехов» шестнадцатого века! Мне милей танцующий «Валентин» с перешибленными ногами и икры в черных чулках Гулю у Тулуз-Лотрека!

Выставка «Мир искусства». Помню Сомова. Его работы маслом никогда меня не пленяли, всегда мешала мне в них какая-то жесткость голоса, неисправимая ядовитость колорита. Говорили, что он околдован утонченными чарами мастеров XVIII века — Перроно, Латура, Ватто. Слова, слова, слова! Как они красиво прилепляются к явлениям в искусстве прямо противоположным! Сомов скорее напоминает русских крепостных художников двадцатых — тридцатых годов XIX столетия, чем французов XVIII века.

Помню «Купчиху» Кустодиева, восседающую на сундуке. К ней невозможно было подойти. Публика стояла кругом, амфитеатром, и не уходила. Все жаждали именно «эту Россию» и чувствовали, что эта Россия или вот-вот исчезнет, или уже исчезла... Тут был успех не только живописи, а чего-то внутреннего, о чем может вести беседу художник со зрителем. В этой мечте о России без бурь, без драм, без «Грозы», без Кабанихи, без Катерины Измайловой — секрет успеха Кустодиева: безтрагедийная Россия! «Пей, красивая пухляночка, чай из поповской чашки, закусывай астраханским арбузом! Может быть, всего этого скоро не будет», — думал каждый...

Да, выставка «Мира искусства» была выставкой прогрессивной, передовой, она знаменовала собой следующий шаг после изживающих себя традиций академизма и традиций Чистякова. Но мне, уже вкусившему от родника «новой живописи» с ее бурями цвета, с ее новыми формами рисунка, многое казалось на этой выставке какой-то подделкой. Эти пастушки с бисерных вышивок, эти забавные и такие неуклюжие фигурки провинциальных фарфоровых заводов на картинах Судейкина! А под конец и подделки под кубизм, футуризм, конечно, в разумных, «семейных» дозах! Жалкая, чистоплюйная аккуратность. Самым возмутительным были подделки «под икону». Это уж действительно было святотатством.

Северная Пальмира — уснувший город, вот это чувствовалось на выставке. Холодная благовоспитаннейшая благопристойность, полное отсутствие чего-то дерзкого, бурного, горячего.

Как же отражались темпераментные и такие неповторимо-острые статьи Александра Бенуа о французских рисовальщиках XVIII века с их артистизмом, с их «брио» (Фрагонар! Сент-Обен! Ватто!) на работах членов возглавляемого им общества?

Никак!

Аккуратная подделка ценилась выше настоящей взволнованности художника. Я не говорю о таких подлинно артистичных работах, как театральные эскизы самого Бенуа или его живые этюды с натуры, не говорю о работах Кустодиева с натуры, о пастелях Серебряковой. Но как они были одиноки среди подделок!

Выставка молодежи. Я побежал на эту выставку, мне необходима была именно молодежь, мои сверстники, их мышление. Я почему-то думал, что встречу, ну, конечно, не гениев, не Апостолов Нового Видения: Сезанна, Ван Гога и Гогена, но может быть, русских Марке, Оттона Фриза, Жана Пюи, что-нибудь в этом роде, свежее, окрыляющее...

Ах! Как я любовался в Русском музее живописью Н. Тархова... Веселое, честное, оптимистическое искусство! После харьковской учебы он был мне близок. Там я получил вкус к точности красочных отношений, стал презирать безопасную дорожку серо-коричневой живописи... Тархов в Русском музее показался мне самым *молодым* на всей территории Петербурга.

Да, я шел к молодежи с надеждой увидеть их, познакомиться.

Знакомиться оказалось не с кем. В середине зала стоял огромный холст, размером с «Гибель Помпеи», метра два на три: какие-то вывороченные внутренности, требушина, глаза, вылезшие из орбит, сделанные с точностью медицинского муляжа! Название вроде «Видение Будущего» или что-то в этом духе. Я позабыл фамилию этого художника, он промелькнул мимо меня, как метеор на небосклоне художественной жизни Петербурга... Более отвратительного, художественно-гадкого, какого-то тупого ремесленничества формы я ничего до тех пор не видел!

Недавно мне напомнили его фамилию: Филонов. В рабочей среде существует словечко «филонить». Этот глагол означает: отлынивать от работы, производить впечатление работы, а на самом деле ничего не делать. Но художник, написавший этот холст, менее всего «филонил». Это было какое-то иступленное рукоделие, гигантский труд, одержимость графомана! И в сочетании с этим трудом — какая безвкусица, какое отсутствие «чувства искусства»! Говорят, что талант есть труд... хм... хм... Не всегда!

На выставке были какие-то «мыслящие интеллигенты», они говорили друг другу:

— А что, батенька, надо призадуматься! Может быть, это и в самом деле наше будущее? Во всяком случае, это очень, очень интересно. А какой мастер! Какая точность художественной формы!

Так многие у нас и теперь принимают медицинские муляжи за «совершенство художественной формы».

Другие «молодые» на той же выставке были тоже горбатенькие и староватенькие. Ни Матиссов, ни Тарховых, ни даже харьковского Грота на выставке не нашлось. Нет, знакомиться было не с кем.

Первый год моего пребывания в Петербурге. Идет мое осваивание его и мое «борение» с ним. Моя работа в искусстве движется в каком-то полярном, противоположном направлении по отношению к тем моим вкусам, мечтам и взглядам на искусство, которые успели выработаться в Харькове. Многие прославляемое, возвеличиваемое в Санкт-Петербурге мне или совсем не нравится, или я как-то примирюсь с ним, впитываю его в себя.

Впитываю не только Петербург и его местные, локальные вкусы, но и все мировое искусство, так хорошо представленное в Эрмитаже.

Хорошо было осваивать в Саратове, в Харькове импрессионизм, Сезанна, Пикассо при полном незнании Веласкеза, Рубенса, Тициана, Рембрандта! А ведь большинство модернистов, с которыми я сталкивался в жизни, тогда и позднее, не только в провинции, но и в Москве, были невеждами именно в этой области. Ну, конечно, они перелистывали один разок какую-нибудь монографию. Один или два раза побывали в Эрмитаже, конечно, ничего не запомнив, но сделав вид, что все знают. Я же знал Эрмитаж наизусть! Как «Отче наш»!

Что дало мне это знание? Одно дало наверняка: безошибочное узнавание невежды, когда я говорю с кем-либо о живописи или читаю статьи о ней.

От чертежей сильно подташнивало. Скоро обнаружилось, что у меня есть товарищ по подташниванию — Сережа Хренов.

То я его соблазнял, то он мне мигал пройтись по музею Академии художеств или еще раз посмотреть в Рафаэлевском и Тициановском залах, окнами на Неву, очередную выставку.

Первой среди них была выставка на соискание звания художника, с типично академическими программами, вроде «Исцеления ханши Тойдулы», с живописью сладенькой-расладенькой, как леденец, и формами в ретушь, в обсос.

Там я увидел «Купание мальчиков» Александра Яковлева. Не уверенный в успехе «Купания», он где-то в нижних зальцах выставил еще групповой портрет «На академической даче».

Еще раньше этой выпускной выставки я познакомился с сангинами Александра Яковлева, и они меня восхитили. Поразила уверенность, сила жизненности и невиданная точность круглой формы, поразил какой-то новый способ рисунка — не отдельные части, называемые словами: нос, глаза, ухо, лоб, а сплоченность, неразрывная слиянность единой органической формы, естественная втекаемость одной формы в другую. Эта уверенность формы была для меня новостью! Ну, конечно, и статья Бенуа о Саше-Яше сыграла свою роль в этом восхищении. Знал я и рисунки Яковлева в «Сатириконе», любовался их композицией, прощая им некоторую сухость, обведенность.

Но вот в одной из нижних залов для чего-то был выставлен групповой портрет «На академической даче». Как же он меня разочаровал! Это какая-то подделка, антикварная подделка под старину, под ранних фламандцев. Но у фламандцев ведь была вера в то, что они делали, «единственная» форма, в которую была облечена их мысль, их ощущение мира. А у Яковлева — фальшивая кредитка: «хотите так, хотите этак, все могу!» Коричневый тон, лакировка, ретушь и копия с сангины на холст, из живого рисунка сделана мертвая, фальшивая, сухая, какая-то имитационная живопись.

В Харькове я получил такие крепкие прививки, что подобный холст воспринимал, как некую проституцию.

Большая картина «Купание мальчиков» меня также разочаровала. Фальшивый цвет — после подделки под фламандцев подделка под импрессионизм. Композиция искусственная и весьма надуманная.

А «мальчишки» — подготовительные этюды к этой картине-фальшивке — покоряют. В особенности тот, что подтягивает портки, с расплюснутыми босыми ногами природного дикаря. Эти рисунки-сангины глубже, чем только «этюды». Увы! Выше этого «мальчишки» он никогда не прыгнул!

Переводы же рисунков на холст до ужаса фальшивы — какие-то раскрашенные в анилиновые краски леденцы. Какая эстетическая ошибка! Как скомпрометировано в этой работе само понятие картины, и в угоду кому — в угоду профессорам, хранителям традиций, поклонникам «грамотности»! Сангины и сейчас еще живут, а картина припрятана, и правильно. Она была мертворожденной уже в момент ее появления на свет божий.

Поклонники Александра Яковлева считали, что это только начало. В дальнейшем, в своих многочисленных картинах он потерял ту «мелочь», которая в его рисунках действительно была, мелочь еле заметную и потому настоящую — национальность. Появились шикарность, экзотика, плакатная рекламность — космополитизм туриста.

После закрытия выпускной выставки большие залы с окнами на Неву и на сфинксов были закрыты. Мы знали: собирают посмертную выставку Валентина Серова!

Наконец она открылась. Это было событие! Художественный центр зимы тринадцатого-четырнадцатого года. Весь культурный Петербург бросил свои дела, чтобы присутствовать на вернисаже. Сенаторы, гвардейские офицеры, профессора, промышленники, банкиры, знаменитости сцены — все хотели взглянуть на себя и своих знакомых.

Выставка Серова! Все залы занимает один художник! Грандиозно! Выставлено все — от мальчишеских рисунков в парижской мастерской Репина до последнего холста, только прорисованного углем портрета княгини Щербатовой. Какое величие жизненного подвига! Какой труд, граничащий с самоистреблением!

Если бы эту выставку можно было оставить целиком и навсегда как особый музей, сколько бы это давало каждому художнику!

Кто пришел посмотреть «Девочку с персиками»; кто любит «Идой Рубинштейн»; кто восхищен «Таманью», лепкой лица в портрете Стаховича; кто верноподданно глядит на князей.

Споры, остроумные насмешки над отсталостью собеседника:

— Ну уж, знаете, презрел в себе все настоящее, глупое 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. Всю жизнь в его искусстве, как зарницы, мерцали острые силуэты, обостренные жесты. Сначала робко, как пробуждающийся инстинкт, который подавляют, потом все ярче, ярче и кончается страстным пламенем рисунка Анны Павловой. «Ида Рубинштейн» и «Похищение Европы» — раскрепощение духа художника от фотографического мусора, от искусства мещан, профессоров и чинуш.

Собеседники не понимали друг друга.

А сколько на вернисаже женщин, элегантных, красивых, с чем-то тем непередаваемым, которое и является сутью «светскости». Балерины, артистки, знаменитости и неизвестные, которые не уступают своим блеском прославленным.

Вот Паллада Скуратова в окружении людей, восхищенных ею. Об этой женщине, о ее капризах, причудах, экстравагантности и взбалмошности ходят легенды. Если Сомов, Бенуа воплощают XVIII век в своем искусстве, то она его повторяет в собственной жизни, в беспечно-легкомысленном ее течении. Она красива, но не красотой бесспорной красавицы — она неповторима, это больше!

Вон подальше от нее — Ольга Глебова-Судейкина. Какая тонкая и нежная красота, с некоторой потусторонностью, загадочная красота русалки. Какие невиданные волосы! Цвет шампанского, цинандали, хохгеймера — туп и плосок по сравнению с ними! В них, наряду с основным цветом белого вина, пробегают холодные, волшебнопепельные оттенки. Только Перронно, Ватто или Ренуар могли бы написать эти волосы!

Столько самоубийств и дуэлей было из-за этих женщин! Столько твердых, горячих, честных молодых мужчин простились с жизнью — из-за безнадежной любви к ним!

Может быть, никогда еще не было такого скопления людей, которые бы пришли в эту грандиозную залу, чтобы посмотреть на свое отражение в искусстве!

В толпе я увидел Виктора Шкловского... Но... что за маскарад? Он не в студенческой тужурке, а в длинном темно-зеленом сюртуке, с пуговицами в два ряда и стоячим голубым воротником! Это сюртук «белоподкладочников», маменькина сына, братцы которого служат в гвардейских полках. Вон там Серов изобразил в таком сюртуке фон Мекка. Но то ведь фон Мекк!

Рядом — пожилой человек в форме военного врача, тоже длинный сюртук, тоже два ряда пуговиц, но у врача еще и шашка с серебряной портупеей через плечо и огромный серебряный знак на груди, величиной с хорошую картофелину (серебряный двуглавый орел в венке из лавров, дубовых листьев и, кажется, еще и перца — полный ассортимент для соления серебряных огурцов!)

Какая благонадежная в правительственном понимании пара! Предельная, устрашающая благонадежность. В ту эпоху жандармское управление выдавало «свидетельство о благонадежности» для выезда за границу или поступления на государственную службу.

Лицо у врача было странное и запоминающееся.

Я решил подойти к Шкловскому. До меня долетел отрывок фразы врача:

— Совершенно отсутствует трансцендентность, иррациональность, сплошная осязаемость — голый факт в пределах элементарной арифметики!

Виктор сейчас же меня представил врачу:

— Очень интересный художник... — Доктор Кульбин...

— Импрессионист? Кубист? Футурист? — отрывочно, каким-то деревянным звуком щелкунчика или Петрушки спросил военврач.

— Вангогист, с некоторой примесью лотрекизма, — самым серьезным тоном ответил я.

— О! Это очень, очень интересно! — многозначительно сказал Кульбин.

Вдруг он покинул нас и побежал в сторону, как-то пригнувшись...

Там, вдалеке от нас, стояла Анна Ахматова. Высокая женщина с челкой, ее чеканный профиль был известен всем. Ей было всего двадцать пять лет, и уже слава обвела ее своими крылами... Ее поза, ее движения были как бы запряганы. Она куталась в большую персидскую шаль, руки, придерживающие концы шали, скрещивались на груди, и это создавало впечатление некоторого ухода в себя или сутуловатости.

Кульбин подбежал к ее ручке.

Трудно представить себе двойную психику необычайно комической фигуры доктора Кульбина: лектора в Военно-медицинской академии и устроителя безвкусных, нелепых выставок «новаторской» живописи. Мундир, двуглавые орлы, шашка, погоны, лекции, экзамены по медицине — и самая что ни на есть нелепейшая ерунда в его второй половине духовного существования. Странен человек... и не всегда укладывается в предназначенные для него рамки.

А вот это — что за женщина с такими «грешными» глазами? Есть лица, облики, необыкновенно воплощающие самую душу эпохи. Вся поза, немного надломленная, руки, ноги, улыбка...

Не стихи, не скульптура, не живопись, не музыка — сам человек, женщина в ее естестве часто становится символом того невесомого, неуловимого, что зовется духом эпохи. Так царица Нефертити воплощала собою душу Египта, так душа западного средневековья, воплощена в скульптуре Наумбургского собора «Маркграфиня Ута», так хоровод девушек из «Весны» Боттичелли для нас символ раннего итальянского Возрождения! Образ женщины возникает вместе с эпохой и вместе с ней исчезает... Повторений не бывает... Не ждите!

Но где же все-таки я ее видел? Вспоминаю — и не могу вспомнить... Ба! Я ее никогда не видел, это оживший портрет Головина: мадам Маковская.

Высокий элегантный человек, что стоит рядом с ней, — это, конечно, Сергей Маковский, редактор «Аполлона». Со своим моноклем, который то появляется у него в глазу, то выпадает из него, он похож на кутилу из «Симплициссимуса», он элегантен особой, небрежной элегантностью, которую трудно подделать, с нею надо родиться, ведь он сын первой красавицы России — жены Константина Ма-

ковского. Он высок ростом, обладает той капризной взбалмошностью и мягкостью движений, которые свойственны сыновьям, избалованным страстно влюбленными в них матерями. Он чуть горбится, как все высокие люди, чуть впала грудь, чуть лысоват. На нем элегантнейшая черная, чуть мохнатая визитка, палевый жилет, серые брюки из грубой ткани с нитями, толщиной в веревку.

А муж твой носит томик Уайльда,
Шотландский плед, цветной жилет...
Твой муж — презрительный эстет,—

так сказал Александр Блок довольно язвительно о многих героях того времени... Но это меньше всего относится к Сергею Маковскому, так как в нем доминировал не костюм, а существо его личности. Он напряженно, страстно всматривается в каждый холст, то подходит к жене, борючись ей что-то, то бросает ее одну и подбегает к холсту, чтобы взглянуть в лепку, в сгустки красок. Его правая рука нервно двигается, он то вскидывает монокль в глаз, то стеклышко выпадает, налету подхватываемое рукой... Он весь в движении, окружающей толпы для него нет... существует только живопись Серова. Он весь ушел в себя, в свои ощущения, вызванные живописью. Монокль не мешал Сергею Маковскому быть зорким. Он считал своею обязанностью искать, открывать новые таланты, объяснять в печати их особенности и заставлять полюбить их... Он первый открыл Сарьяна... Он первый сформулировал обязанность художественного критика как борьбу на два фронта: против рутины и пошлости старого, и против шарлатанства, надувательства, продиктованного честолюбием некоторых «новаторов».

За многое можно сказать ему спасибо и сейчас и простить ему визитку и монокль.

Но я отвлекся от Серова.

Около «Иды Рубинштейн» — толпа.

— Что он в ней нашел, в ее сухих коленях? — говорит увесистый, с лицом цвета вестфальской ветчины капитан-семеновец.

— Очень, очень похож, — говорит седовласый общественный деятель, указывая на портрет (из-за загоревшей толпы я не угадал, на чей портрет он указывает). — Достойный человек, благороднейшая личность!

— Великолепно! Он был шефом нашего полка, и я часто виделся с Его Высочеством,— говорит гвардеец.

— Ну и расфуфырилась,— посмеивается перед портретом московской миллионерши «истый петербуржец», человек с отменными манерами:— Москва-матушка! Знай наших!

Я подошел к своему другу по первому курсу Батюшкову, он беседует со студентом университета.

— Ну как, оглушает? — спрашивает Батюшков.

— Да, оглушает... — отвечает тот, — ошеломляет. И ошеломляет меня чем-то, что не является слишком лестным для Серова. Поражает какая-то скованность движения, точно арестованный шествует под конвоем. Отсутствие внутренней свободы. Художник боится ошибиться, боится сбиться с ноги, идти не в ногу с конвойным. Это добровольное наложение каких-то вериг, каких-то кандалов точности! От этого пострадало самое главное, что есть в художнике, — его внутренний ритм, та сила, которая создает кристаллы, формирует узор древесного листа... и рождает нечто неповторимое и естественное в творимых формах у художника!

— Но, позвольте,— возражаю я,— именно у Серова-то и появились впервые в русской живописи некие ритмы форм, взгляните на шагающего Петра, на силуэты лошадок, борзых, наконец, на некоторые портреты; тут и Ида, тут и мадам Цетлин из Биаррица, где скала, врывающаяся в океан, как бы вторит прическе *мадам!*

— Ах, я говорю совсем не об этой декоративно-плакатной, весьма эффектной силуэтности... Я говорю о чем-то внутреннем, о том ритме, который, нарушая объективно познаваемые формы видимого мира, по-новому лепит их, создавая *духовные ценности*. Эти ритмы пронизывают все создания Египта, включая собак, пантер, коршунов, и делают их, невиданно до них, египтян, духовными, почти божественными! Это ритмы архаической Греции, средневековья, Боттичелли, фигур гробницы Медичи. А «Давид» Микеланджело — вы ведь не увидите такого юношу в бане или на пляже, он неправдоподобен, но именно этим и велик. Наконец, Рубенс, Эль Греко, Гойя. Именно эти *свои* ритмы неотделимы от них — как дактилоскопические узоры кожи на пальцах, как походка, как тембр голоса! Они выныривают из художника только тогда, когда он

внутренне свободен. Серовские кандалы точности убили в нем что-то драгоценное...

— Кто этот молодой студент,— спросил я у Батюшкова, когда наш собеседник удалился.

— О, это звезда, даже в свои двадцать лет. Он несомненно скажет свое слово в русской культуре! — и я услышал (но не запомнил) фамилию обычную, русскую, птичью фамилию: Сорокин, Соколов, Воронин, Скворцов, Воробьев... не все ли равно, он был убит на фронте в 1915 году. Убит, как и многие другие предполагаемые творцы будущей русской культуры!

К нам подошел Возницкий.

— Ну, пан Станислав, какое впечатление с вашей европейской точки зрения?

— Колоссаль, как говорят немцы,— засмеялся он.— Но мне не очень хочется судить Серова с европейской точки зрения, мне хочется судить его с русской точки зрения... Это очень, очень русский художник, по своему духу, по своему русскому пуританизму, по строгости к себе, по внутренней честности, может быть, даже самоубийственной... Словом, по тем русским качествам, которые нельзя не уважать и перед которыми каждый должен снимать шляпу. Мне больше всего нравится Серов там, где он похож на Перова. Я имею в виду главным образом перовский портрет Достоевского. Да! Это портрет *не позирующего* человека! Таких в Европе нет. Но Серов не всегда Перов... и не всегда *русский*, каким был Перов в широком историческом и философском понимании этого слова! Серов иногда «москвич», узкий москвич, провинциальный москвич. Москвич своего времени. Ох, эта культура купца Алексеева, который пожелал назваться Станиславским, культура Художественного театра... где *художественное* (увы, порой незаметно, исподтишка, скользяще) превращается в *антихудожественное*. И я должен сказать прямо, эта «богатейшая» московская культура, этот Художественный театр мне не очень по душе... Принято считать, что московский купчина, бросающий на ветер «катеньки», это и есть исконная, основная Россия-матушка, «нотр матушка», как говорил папаша Верховенский, но неизвестно, где больше русского, в купчинах или в «каторжанине Достоевском», в народовольцах, умеющих просидеть двадцать пять лет в Шлиссельбурге и выйти

оттуда полными творческих сил... Когда Серов ядовито изображал петербургских аристократов и царей, он был русским, когда он стал изображать московских банкиров и голых миллионерш, он стал «европейцем» и, прямо надо сказать, плохим из европейцев... Эта ручка у груди, эти позы, они так фальшивы, что ловишь себя на мысли: а ведь они, эти купчихи, «на самом деле» не такие! А уж эта заманивающая барыня в наклонной позе, с дорогим палантином и мизинчиком в бриллиантах, это уж настоящая пошлость, она уже вне пластики, вне традиций искусства. Энгром здесь и не пахнет! Это настоящий фотограф Паоло Тишкин или Леонардо Зюзин, не больше! А зеленый, прозрачный шарф у Иды, которым она жеманно прикрывает «секреты», тоже дорогого стоит!

— Черт возьми! Вы, оказывается, пан Станислав, надев русскую поддевку и смазные сапоги, оказались злым! Оставляйтесь лучше вежливым поляком...

Засмеялись мы оба с Батюшковым, или «потомком», как мы его называли. Засмеялся с нами и поляк Станислав!

Группа молодых студентов попросила профессора Николая Александровича Бруни пройтись с ними по залам серовской выставки. Он любезно согласился.

Если войти в эти залы с парадной лестницы, то направо, то есть вниз по течению Невы, у самого конца залы расположены были академические классные работы Серова — натурщики. Налево от входа (выше по течению Невы) в самом конце висела «Ида». Посередине портреты зрелого периода: Ермолова, княгиня Орлова, княгиня Юсупова, Гиршман у зеркала.

Бруни принарядился, припарадился и был уже не в том темненьком пиджачке, в котором он нам поправлял карандашом-гвоздем пропорции Венеры. Нет, он надел мундирный сюртук придворного ведомства с золотыми пуговицами и с обозначением на воротнике чинов и выслуги лет. Все-таки с холстов смотрят такими живыми глазами Их Величества — два императора и Их Высочества — великие князья! А вдруг явятся на выставку сами Высочайшие модели!

Подойдя к рисункам натурщиков, профессор принялся рассказывать о временах своей молодости, когда он сидел за пюпитром рядом с Серовым и Врубелем. Он долго

растолковывал нам достоинства и этих серовских рисунков, и всей школы Чистякова, имя которого произносил с благоговением.

— Да! Это все чистяковская школа,— произнес он с пафосом.— И знаете, самыми любимыми учениками Чистякова были не те художники, о которых вы, вероятно, думаете: не Репин, не Васнецов, а тем более не Серов и не Врубель, хотя это все отличные рисовальщики. Любимым учеником его был Савинский, ныне профессор, Гольдблатт, ну и «аз недостойный».

Только вежливость помешала нам ахнуть или испустить звук изумления!

Мы ожидали, что он пройдет с нами по всем залам. Не тут-то было! После своего рассказа он улыбнулся и сказал:

— Ну, а дальше все от лукавого, смотрите уж сами.

Николай Александрович Бруни заведовал мозаичной мастерской, в которой для провинциальных соборов, под бдительным наблюдением любимого ученика Чистякова, изготовлялись в технике «вечной живописи» — мозаики всевозможные угодники, святители и «девы непорочные».

И вот всего несколькими годами позднее в этой самой мастерской, где все было проникнуто духом Бруни, Владимир Татлин принялся создавать модель: башню-зигзаг в честь III Интернационала!

Вот еще страничка, касающаяся выставки Серова. Некий эпизод. Мазок несколько странный, цвета ржавчины или плесени. Он интересен, этот мазок, так как касается фамилии, прославленной в истории нашей живописи. Некий стык двух близких родственников, двух двоюродных братьев...

Через неделю после открытия выставки Серова какая-то надобность привела меня в канцелярию Высшего художественного училища. Канцелярия была пуста, дверь в соседнюю комнату была открыта, и оттуда раздавались голоса. Я остановился, ожидая, чтобы кто-нибудь вошел в комнату, и таким образом стал невольным свидетелем разговора.

— Перестань ныть, возьми себя в руки! Ты прекрасный рисовальщик, ты прекрасный живописец. Никто из людей, истинно чувствующих живопись, не будет тебя сравнивать с ним! — говорил бас.

— Да, но как раздули, какая помпа! Дошли до какого-то бесстыдства. Прямо Веласкез какой-то! Что за спина у мадам Гиршман в овале! Где у ней таз?! За такой рисунок мы бы с первого курса погнали! А бык?! Я нарочно измерил, голова два раза вмещается в туловище. Ну и чудеса! Веласкез! И мой кузен туда же лезет, как бы не отстать от синедриона! Мог бы и помолчать... из корректности. А какая порнография эта Рубинштейн — костлявые колени демонстрирует. А эта вуаль, как у девочки из «приятного дома» мадам Амалии. Как может рука повернуться у художника на такую безвкусицу! — лепетал тенор.

— Что поделаешь! Родственнички до небес превознесли. Их у тебя не оказалось!.. — говорил бас.

Они вышли в канцелярию и, увидев меня, замолчали...

Ноющий тенор был Александр Владимирович Маковский. Утешающий бас — инспектор классов Андреев. Александр Маковский изобразил его недавно в тужурке хаки, черная борода, угрюмый взгляд настоящего инспектора или инквизитора. В петлице, «для колорита», орден св. Владимира IV степени, крест цвета граната и темно-малиновая лента с черными полосами. Крестик доминирует в портрете — шутка ли, он давал дворянство!

Знаюки! Специалисты-мастера, завистники, конкуренты, инспекторы! Как хорошо, когда судьба художника не зависит от них!



В этом месте мне хочется сделать некоторое признание.

Если некто *резвый* и *логичный* заявит мне: все, что вы тут пишете, все, о чем вы вспоминаете, ничтожно и маловажно, — пожалуй, у меня не будет веских возражений.

И суждения студентов на выставке Серова, и шаль Анны Ахматовой, и серебряный орел доктора Кульбина, и монокль Сергея Маковского, и волосы Глебовой-Судейкиной, и подслушанный мною разговор в канцелярии... все ни к чему!

Трудно защищать нечто невесомое. Это *невесомое*, которое я хочу воссоздать, Стендаль назвал «цвет времени», а поэт Осип Манделштам свою книжку о прошлом назвал

«Шум времени». И то и другое название очень метки и хороши... хотя тоже страдают некоторой «нелогичностью» и «недоказательностью».

Цвет и шум эпохи состоят из каких-то мелких штрихов, мазочков, шорохов и звуков, которые я пытаюсь воссоздать. И многоголосица, и многоцветие необходимы.

Я совсем не разделяю ряд мыслей и высказываний, которые мне удалось услышать или подслушать и передать здесь, но они тогда звучали и были характерными для того времени. Это все тогда было.

Я все это видел, и, если хотите, мне забавно все это вспомнить!

Эти мазочки — розовыми, синими, лимонными и земляными тонами пастельных карандашей — и составляют «цвет времени». Все эти нежные мазки можно сдунуть, стереть тряпкой, но что останется тогда? Грязно-серая невразумительная муть...



Последней выставкой в зимнем сезоне тринадцатого-четырнадцатого года была большая выставка Игнасио Зулоаги.

Выставка Зулоаги была устроена в очень большой квартире на Пантелеймоновской (видно, все хорошие помещения были заняты).

Там экспонировались все прославленные, знаменитые его холсты: матадоры с тонкими ногами, как у борзых собак, старухи, красавицы с веерами, уроды почти веласкезовские, и прочее и прочее; выжженная земля и серое, пепельное небо.

Рисунок уверенный, громкий. Постановка фигур твердая, пружинистая. Зулоага, конечно, прирожденный рисовальщик, а не вымученный.

Но колорит... до эпохи Эдуарда Мане. Черно-коричневые тени, «тельный» цвет в лицах. Небо по цвету конкурирует не с дымом даже, а с солдатским сукном... Зрителя, развращенного всеми изощрениями цвета, его гамма разочаровывала. Цвет был не «скупым» и не «сдержанным», как любят комплиментарно говорить восхваляющие критики, а просто условным, даже «никаким».

Потомок Веласкеза не пошел по его следам в чем-то самом главном, трудном и таинственном. Он не пошел по дороге цвета, колорита. Да и Гойя, которого я знал только по репродукциям, был и загадочнее, и вдохновеннее. Какое трудное, однако, дело — искусство живописи! Художник «на пять с плюсом», а как многого ему недостает!

Я вышел в вестибюль. Предприниматель-иностранец развернул также и продажу дорогих изданий. Я взял книгу «Ренуар», раскрыл ее на красочном воспроизведении «В ложе». Взглянул и обомлел. Это больше, чем другой художник, — нет, это другие нервы! Другие ощущения, другая ранимость психики. Какие тонкие отношения крахмальной рубахи к телу, к фраку. Бинобль, женщина, овеянная какой-то еле уловимой атмосферой. Чудо! Чудо! Это красочное воспроизведение, бумажка вдруг зачеркнула гигантские холсты!

Девушки, продающие дорогие издания! Вы сразу, с одного взгляда угадываете, что этому бедному студенту не купить уникальную книгу, но не отнимайте ее! Пусть посмотрит! Я запомнил эту «Ложу» на всю жизнь.

Я описал эти выставки картин потому, что на путях развития моего вкуса и даже больше, становления моего как личности, они обозначили какие-то определенные вехи. Стало ясно, что выбор может быть — или «рецептурная» живопись, благополучие, слава, или живопись «кончиков нервов», при которой, конечно, бабушка надвое гадала, не то счастье, не то провал.

И я выбрал все-таки игру своих нервов, дорогу быть самим собой.



Опишу кое-какие забавные, даже декоративные черты жизни студентов-академистов.

Большую роль в ней играла столовая. Она освободила нас от хождения по кухмистерским, да и цены были дешевле. Столовая была не только местом для обедов, но чем-то вроде интеллектуального клуба, которым ведал Катуркин, ученик Маковского.

На столе лежали альбомы, где каждый мог делать наброски и зарисовки. Когда альбомы заполнялись, из них

вырезались наиболее удачные рисунки и вклеивались в другой, сводный альбом, некий альбом-музей столовой.

Какова была моя радость, когда я в первые же месяцы пребывания в Академии попал в этот альбом-музей. Это было мне дороже академической отметки!

Меня удивляло, что многие академисты не могли сделать быстрого меткого наброска. Они привыкли к длительному рисунку, в котором подробности заменяют главное, основное. Но зато как блистал на этих альбомных листах Александр Яковлев! Целые листы заполнял также пейзажист Гужавин, который рисовал ручейки, рощицы, группы деревьев, и все это «не глядя», набитой рукой.

Вся атмосфера академической столовой была родной для академистов. Мы сидели в ней после дневных занятий, болтали, обедали, пили чай, рисовали в «столовских» альбомах, пока ровно в пять часов не прогремит звонок к рисунку.

Попробую описать личный состав «посетителей» этого клуба, опекаемого Катуркиным.

Состав учеников Академии был довольно пестрым и по социальному и по финансовому положению.

Тут были и хорошо зарабатывающие молодые художники, и архитекторы, и юноши, не нуждающиеся ни в каких заработках, сынки состоятельных родителей. Тут были юноши-интеллигенты с весьма скромными средствами, и были остроножающиеся, дети бедняков, пробивающие дорогу собственными руками и талантами.

Одни завтракали бифштексом по-гамбургски с яйцом поверх мягкого, полузажаренного мяса, обложенного луком, запивая пышно поданное блюдо стаканом душистого кофе с пирожным. Бифштекс стоил дорого — двадцать пять копеек. Другие, сидевшие рядом, уминали гречневую кашу, правда, с куском сливочного масла. Она стоила семь копеек, хлеб бесплатный — ешь сколько угодно, так что можно было вполне насытиться, ограничившись этим.

Большая была разница и в смысле заработков и успехов. Сатириконцы Ремизов (Ре-ми), Александр Яковлев, Юнгер были крупные «гонорарщики», журнал давал неплохие доходы его авторам. Некоторые живописцы имели портретные заказы или продавали пейзажи, другим продать не удавалось ничего. Архитекторы старших курсов помогали у «королей» архитектуры Щуко, Перетятковича,

Лидваля, имели прочные и немалые доходы. А иные сидели на бобах, и инспектор ходатайствовал перед великой княгиней Марией Павловной (президентом Академии) о предоставлении им субсидии, чтобы поддержать талант, долженствующий прославить родину.

Во внешнем облике была та же разница, так как студенты почти не носили формы (хоть она и существовала).

Столовая, как сцена фантастического спектакля, блистала персонажами контрастными и почти несовместимыми в другом месте: изысканные оскар-уайльдовские денди с подчеркнута светскими манерами — и серьезные труженики в стиле русских интеллигентов в скромных пиджачках, куртки и блузы неимущих — и костюмы почти из «Фауста».

Вот сидит архитектор Алешин в безукоризненных воротничках с треугольными отворотами. Галстук с «разводами павлиньего пера» заткнут жемчужиной. Пушистые усы цвета зрелой пшеницы несколько приподняты кверху; они требуют внимания, эти усы, их надо каждую ночь держать в специальных зажимах и спать, не двигаясь. На слегка пухлых пальцах, кроме массивного обручального кольца, — золотой перстень с крупным бриллиантом, посылающим малиновые и зеленые брызги-лучи на визави — живописца с пышной шевелюрой давно не мытых волос, в серой замызганной куртке, тугой воротник которой позволяет скрыть белое (или отсутствие такового).

Сидит такой художник за столом, напротив — «генеральская дочка», тоже художница. Он ест кашу подешевле, она кофе и пирожное, так как дома ее ждет настоящий обед.

Есть романс из репертуара Шаляпина:

...И в винном тумане носилась
Пред ним генеральская дочь...

Здесь она сидела перед ним явственно и без всякого винного тумана, они были товарищами по мастерской.

Интеллектуальный, культурный уровень был также различен. Одни свободно болтали по-французски, были знаатоками литературы, музыки в их самых новейших и утонченных формах, образование других сильно хромало и вкусы были отсталыми. Георгий Лукомский, еще будучи студентом, выпускал том за томом свои исследования,

а многие не могли сдать экзамена по истории искусств, так это им было трудно.

Были художники, не удовлетворенные набившими оскомину академическими приемами, ищущие чего-то нового, открытые восприятию новых звуков, носящихся в мире; и были художники, для которых все приемы вне приемов Академии были под мистическим запретом табу. Был Петр Митурич, и были серенькие подражатели Владимира Маковского. Был Марков, впервые на русском языке написавший о негритянской скульптуре и монументах острова Пасхи; и были художники, писавшие «Святителей».

И все они сидели рядом в столовой!

Минуя лиц, может быть, и достойных, но обычных для той эпохи, я хочу представить галерею художников, выходящих за грань «скудной обыкновенности», как говорил Гоголь, описать несколько курьезных, «декоративных» персонажей из числа посещавших академическую столовую.

Посещали столовую не только ученики Академии, а и художники, давно ее покинувшие.

Я видел Юрия Репина, в рубище блудного сына и в опорках ночлежника на босую ногу. Старшие ученики относились к нему с величайшим почтением и явно старались не замечать его нищенский убор. На меня он произвел жалкое, даже трагическое впечатление.

Часто являлся в столовую художник Беляшин, который ограничил круг своих наблюдений жизни и природы, сосредоточив все свое внимание на созерцании собственной физиономии. Он написал множество автопортретов. Себя он преподносил в этих автовосхвалениях и автовосхищениях в виде надменного гордеца с экспрессией презрения к окружающему миру. У него была какая-то унтерская физиономия. Именно — унтер Пришибеев, снявший униформу и надевший куртку, из отворотов которой торчала жилистая шея с огромным кадыком.

Это был крепкий, сухой, хорошо сбитый мужчина с несколько желто-охристой физиономией. Жесткие усы, торчавшие кверху, были тоже цвета охры натуральной. Но он нравился каким-то рыхлым бесформенным дурам, из тех, что позволяли себе приспустить на щеку острую спираль волос а-ля испанки с картин Зулоаги (выставка работ последнего породила много «испанок» с не вполне испанскими формами).

Поговаривали о каком-то романе Н. Брешко-Брешковского, в котором выведен Беляшин. Я этого романа не читал, да и мои эстетические интересы были так далеки от смешной для меня живописи этого самовлюбленного художника.

Вот еще — высокий юноша, пейзажист Гужавин, ему местные василеостровские знатоки прочили славу Левитана... Пышные, свежeweмытые светлорусые волосы — волосы молодого попка с картины Репина «Крестный ход». Он выхолен, приглажен, присмотрен женою, богатой толстухой — героиней Островского. Она *уверовала* в молодого мужа семинарской красоты. Молодой красивый паренек, выходец из деревни, самородок, одаренный свыше, умилял очень многих. Этот тип, какими-то чертами схожий с Есениным, бывовал в старой России. Он описан Мельниковым-Печерским.

Обращала на себя внимание неразлучная парочка: художник Жихов и его жена, она же его неизменная и вечная модель. С нее он писал прославивших его «Купальщиц», даже когда этих купальщиц оказывалось на одном холсте пять-шесть... Она пышнотела, сдобна и, кажется, вот-вот перехлестнется и выльется из своего костюма. Супруги стоят у буфета и выбирают меню. Вся рисующая и пишущая братия бросает еду и смотрит на спину жены — проверяют воспетые мужем пропорции! «Купальщицы» маэстро имели успех у любителей «клубнички».

Внешность Жихова была малотипичная для художника. Лысоват, тщательно выбритые обрюзгшие щеки, небольшое брюшко — скорее банковский делец, зашибала денег, дeляга, а не артист.

Архитектор Целенов носил бархатный пиджак в талию, с весьма длинными полами. Из рукавов выглядывали кружевные манжеты. В некоторых торжественных случаях носился и белый кружевной платочек на шее. В случаях же обычных он «просто» повязывал пышным бантом черной шелковый платок, который еще скальвался римской камеей из двухслойного оникса. На пальце еще перстень с резным, тоже римским камнем. Что твой Онегин, а может, и сам великий Росси!

Вот сидит живописец из Казани, их сразу можно было узнать по особому отпечатку. На нем черная куртка со светлыми пуговицами, немного замызгана, заношена, но

зато казенно, всероссийски установлено! Форма! Студент, а не кто-нибудь! На бархатной петлице воротника золотая бляшка-эмблема в подражание молоточкам технологов. Эмблема дурацкая и антихудожественная: тут тебе и Аполлон, и палитра с кистями, и треугольник с циркулем! Знай наших! Из-за воротника выглядывает синяя сатиновая кофеворотка. Он представитель матушки России, нутрянной, почти азиатской.

Рядом с ним уселась Западная Европа. Это два поляка — Станислав Возницкий и будущая гордость Польши Фелициан Коварский. Они беседуют, разумеется, по-польски, предположим, о Выспанском. На них зеленовато-серые тирольские куртки с остроконечными «готическими» лацканами нагрудных карманов, брюки гольф, чулки в ромбах. Брюк гольф в России еще никто не носит. Воротнички сверкают своей безукоризненностью.

Вот вбегает в столовую Александр Яковлев, с бородкой модернизированного стрельца или сына боярского. Красивое лицо с какой-то натянутой, идеально-гладкой кожей. Лицо куклы с немигающими, упорно смотрящими глазами.

Он красив какой-то старинной красотой, красотой без интеллекта, красотой формы, сквозь которую не проглядывает душа; такими лицами, вероятно, обладали люди XVI, XVII веков. Разные Кирибеевичи или испанские конквистадоры были ведь без «гамлетизма». Без той сложной игры чувств, которая пробегает на лицах интеллектуалов XIX века начиная с эпохи Байрона.

Александр Яковлев носил пиджак собственного покроя, он, как ни странно, предвосхитил в 1913 году моду 1965 года. Грубошерстный, типа букле, зеленоватый костюм, покатые плечи с некоторым преувеличением, которые были совсем не в рисунке тогдашней моды. В огромные боковые карманы он впихивал альбомы, карандаши, сангину, резинки и изрядный набор коктебельских камешков, которые были все под номерами. Не надеясь на свою колористическую память, он помечал на карандашном рисунке цвет номерами этих камешков.

Глеб Ильин. Тоже красив и действительно похож на Рафаэля. Очевидно, это сходство вскружило ему голову! Он носит бархатную куртку с пышными рукавами, с сильным вырезом круглого ворота — в точности по моделям эпохи Возрождения! Но глаза русские, нервные, карие,

всматривающиеся, не классические. Волосы, конечно, до мочек ушей. Его портит смугловатый цвет лица с «охринкой». В те времена такой цвет лица не соответствовал понятию «русской красоты». Считалось, что цвет лица должен быть розово-белый и желательны с серо-синими глазами.

Окруженный натурщицами, которых он угощает, сидит Георгий Лукомский. Нервный, быстрый, щупленький, с ранней лысинкой, с остренькой лукавой мордочкой хорька или куницы. Он очень разговорчив и общителен. Сейчас он не в визитке, он *работает* — вычерчивает какой-нибудь вокзал, который никогда не будет строить. Изящный серый костюм, галстук бабочкой, белый платок в левом кармане. Разговор весьма свободный, даже фривольный. Натурщицы хихикают.

Висковатова, дочь или внучка автора многотомного труда о формах войск российских, сидящая невдалеке, берет стакан какао и пересаживается подальше от Лукомского.

— С этим нахалом и циником сидеть даже в одной комнате невозможно. . . — ворчит она.

Помню Исаака Бродского, только что вернувшегося из заграничной поездки. Он был очень похож на свои автопортреты, помещавшиеся тогда во многих журналах. В те времена у него еще не было той громкой славы, которую впоследствии принесла ему Октябрьская революция. Но он имел своих поклонников и почитателей.

Из художников академических выставок многие, очень многие переживали то психологическое состояние, которое можно назвать «нащупыванием себя», поисками своей темы.

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге. . .

Куда ж нам плыть?

Куда плыть, многие не знали — ни после окончания Академии, ни даже (кому повезло) после пенсионерской заграничной поездки.

Все выходит у молодого художника в пределах того искусствовопонимания, которое царит в стенах Академии. Он как будто мастер, все хорошо, но. . . его искусство никого не захватывает, в нем нет «радиоактивности», от него не исходят токи, оно не побеждает. . .

Как мало художников со своей темой, темой, которая прет из них, как родник из скалы! Кустодиев со своей Волгой, арбузами, самоварами, пышными купчихами. Александр Бенуа со своей любовью к Петербургу, к Петру. Рерих, весь в архаике, в древностях, в археологии, которая для него не посторонний предмет, а его душа.

А остальные? «Мастерства» набрались, а чего делать — неведомо. Таких художников было очень много.

Но были и удачники, вытянувшие билет успеха.

Вот вбегает в столовую Степан Колесников. Ухарь-купец! Расступись! Сторонись, мелюзга! Он не подходит к кассе, как все остальные. Он садится за стол, растопыривает локти. Голова в русых кудрях, светлая борода. Он, как в беспроигрышной рулетке, загребает деньги. На выставке — восемь-девять-десять этикеток, под каждым пейзажем: «продано», «продано», «продано». Ему предстоит повторять, повторять и повторять, а деньги в карман совать, совать, совать... Дух захватывает от удачи!

Катуркин быстро заказывает бифштекс по-гамбургски. Побольше луку, да два яйца, а то несытно будет!

— Сколько? — спрашивает Колесников.

— Да что ты? Мое угощение. Обидишь!

Он наспех заглатывает бифштекс, горячий кофе, сует в бороду пирожное с кремом и бежит по коридору на выставку. Вдруг будет покупатель, а его нет!

Каждому ведь лестно не «механически» купить, а «с разговорчиком», знакомство свести, полюбоваться на русского богатыря, расспросить маэстро о теме покупочки:

— Где вы этот дубок писали?

— Не здесь, — на финском болоте такая силища не вырастет! Для этого нужны солнце, свобода-раздолье! Это в Пензенской губернии, на Хопре. Дубок на слишком влажной почве растет стоеросом, не то вяз, не то дуб, а где посуше — там с вывертом, с дуплом, со ссадиной, с желваком, с загогулиной, весь в морще, в трещине. Красота! Такой дуб отыскать надо — поездить, потратиться!

— Да вы и сами-то силища какая! — говорит восхищенный поклонник. — У меня есть один ваш этюд. Дела, дела, финансы, отчеты, а как оторвешься от стола, да взглянешь на вашу картину, так и чувствуешь: а ведь и я, черт возьми, русский человек! Вы уж за мной оставьте эти два «Дубочка» — один летом, и он же под снегом!

Искусство Степана Колесникова было вполне по мерке потребителя.

Кто-то назвал Степана Колесникова «Паганини веток». Какие тонкие, изысканные слова! С какой легкостью их применяют!

Если говорят: «Какая ласкающая, чудесная температура воздуха» — всегда можно спросить: «А сколько градусов?» Индивидуальные ощущения проверяются, входят в рамки объективности.

Если говорят: «Какой мягкий, ласкающий взор пейзаж, овеванный дымкой лиричности», то эти слова, по желанию, можно применить к любому художнику. Они пригодны и для Колесникова, и для пятисортного подражателя Левитана (через пятьдесят лет после его смерти), и для самого Левитана, для пейзажей Мусатова, Клода Моне, и для пейзажных фонов Ватто, и для «задников» флорентийского кватроченто. Нет границ применения волшебным и изысканным словам. В определениях нет объективной точности. Да уж не мистика ли все искусствоведение? Слова, болтающиеся в невесомости!

Оригиналом из оригиналов, уникалом, перед которым все меркло, был художник Иван Мясоедов.

Он был сыном знаменитого художника-передвижника Мясоедова («Земство обедает»), однако совсем не походил на столпа передвижничества ни внешне, ни сутью.

О нем рассказывали легенды, о нем писали писаки всех «Вечерок» Европы, им восхищался король этих рыцарей пера, сам Брешко-Брешковский. Говорили, что Мясоедов в Риме взял первую премию за красоту мужского телосложения, что в Колизее он изображал гладиатора, и Рим рукоплескал ему, что где-то он убил быка ударом кулака, и так далее, и так далее... и все причудливей неслись слухи, все помпезнее, шумнее и маловероятнее! Ему пробовали подражать. Да где уж там, кишка тонка!

Ростом он был, вероятно, сто девяносто сантиметров, колоссальная грудь и ширина плеч — фигура типичного борца, которая в костюме кажется мешковатой, некрасивой, но в голом виде приобретает нужные пропорции и гармонию.

Легенды, ходившие о нем, имели, очевидно, под собой какое-то основание. Но нельзя одновременно кадить двум богам. Чтобы борец-атлет был в форме, он должен постоян-

но, ежедневно тренироваться. Думаю, что Мясоедов пренебрегал этим. Он то выступал в цирке, то писал картины, и в эти периоды тучнел, становился обрюзгим, в нем появлялось нечто бабье. Что-то странное придавали его внешности подведенные глаза. Веки он не подкрашивал гримом, а раз и навсегда покрыл темно-голубой татуировкой. Он объяснял, что у него были «водяные номера», и это побудило его пойти на такой шаг. Волосы спускались на брови челкой, иногда какой-то обруч стягивал их.

Мясоедов появлялся всегда в сопровождении своей хорошенькой жены — итальянки, очень маленькой женщины. Он не столько обнимал ее, сколько покрывал ее плечи одной своей ладонью. Они стояли вместе у кассы, может быть, совещались на итальянском языке, хватит ли на две порции беф-строганова? Бедный гладиатор! По всему видно было, что, несмотря на легенды вокруг его имени и заработки интервьюеров, личные дела его были плохи. Аргонатов никто не покупал. В цирке тоже чемпионат был заполнен, да и какой-нибудь преображенец Шемякин, более чем двух метров роста, любимец всех петербургских офицеров-гвардейцев, или Поддубный, Ванька Каин — просто были посильней его.

«Паганини дубовых веток» Колесников даже и не удостоивал Мясоедова поклоном. Но зато при всей шаткости своего бытия, этот «гладиатор» был кумиром многих молодых академистов, денежный же мешок Колесников внушал зависть лишь самым невдохновенным ученикам Академии.

Несколько раз в году Катуркин устраивал «вечера». Вечер уважаемого балалаечника; никому неизвестного теще-декламатора с непременно в то время «Сакья-Муни — каменный гигант»; исполнительницы цыганских романсов, с модными испанскими пейсами и кустодиевской шалью.

Но два раза в год я слышал и видел, находясь от него в двух метрах, — Федора Ивановича Шалапина.

Это были большие дни, никто не пропускал такого случая. Являлся он к нам часа в два дня, гостил у нас и пел часов до пяти-шести вечера.

Невидимые руки открывали дверь, казалось, она открывалась сама собой, — и входил Шалапин. Улыбающийся, светящийся — и тон лица, и цвет волос его содержали

какую-то лучезарность. Она не передается Головиным и великолепно передана Коровиным, — там, где Шаляпин изображен на веранде, в светлом костюме.

Многими восхищались, от многих были в восторге, — но Шаляпин мгновенно влюблял в себя! Цезарь, Триумфатор, Августейший!

Кто-то сейчас, в шестидесятых годах, сказал о нем: «легендарный». Конечно, такие люди переходят в легенду. Каждый атом его тела в тринадцатом году был пронизан успехом, славой, счастьем! Ему оставалось всего несколько лет до царяпин, раздумий и... писания мемуаров. Счастливые люди не пишут их!

Он пел все то, что полагалось петь Шаляпину на концертах под рояль: «Стонут ратники сермяжные», «Блоху», «Возвратился ночью мельник»... Тогда это все было еще не изъезжено пластинками всего мира. Аккомпанировала жена одного нашего художника, консерваторка. Волновалась, сбивалась... Шаляпин величественно улыбался, наклонялся к ней, брал ее ручку, целовал — и они начинали сначала. Говорили о нем, будто он хам в частной жизни. Хамы так ручку не целуют... так не улыбаются... не глядят так людям в глаза... Но когда с ним соприкасались действительные хамы от искусства, он, вероятно, горячился, срывался.

Время подходит к пяти. Шаляпин рассказывает что-то смешное из своего детства...

Рядом с ним, где-то около рукава, вырастает маленький человек — это Исайка. Гигант и триумфатор беспрекословно слушается человека с обыкновенной, незапоминающейся внешностью гражданина из трамвая, прохожего с улицы, каких все видят и никто не замечает. Все знают — Шаляпин вытащил его из воды, спас от самоубийства.

Как изобразить их обоих вместе? Доре, Домье изобразили комбинацию контрастов — худой, возвышенный Дон-Кихот, толстый, приземистый Санчо, Россинант и осел. Но как изобразить всегдашнее и необычайное? Человек-чудо рядом с человеком — статистической единицей?..

Катуркин благодарит от лица собравшихся и просит разрешения «на память о дивном вечере» преподнести два пейзажа. Он торжественно, со счастливым лицом, протягивает эти два пейзажишка, написанные бог знает чем, серыми сгустками краски, с пробивающейся зеленкой, свис-

тящей и мерзкой. Конечно, серый день, какие-то дрянные кусты, слюнявые речушки.

Как можно было дарить этот замшелый мусор Шаляпину, да еще с претензией на то, что это принесет ему радость!

Но артист есть артист! Шаляпин великолепно сыграл роль растроганного и очастливленного человека.

В зале присутствовали все ученики, кто с женами, натурщицы, профессора. Профессора, конечно, кто не так громок и не очень мастит, — ни Владимира Маковского, ни Савинского, ни Бруни, ни Самокиша не было, пришли Александр Маковский с женой и свояченицей, седовласый румяный Косяков со своей семнадцатилетней любовницей.

Пришел и Беклемишев, профессор скульптуры. Высокий стройный человек, красавец по эталону, намечтанному поклонницами Надсона. Глаза Христа, бородка Мефистофеля и пышная седеющая шевелюра борца за правду, за красоту. Отголосок Степана Трофимовича Верховенского. Он когда-то, в расцвете своего таланта, подарил России скульптуру «Как хороши, как свежи были розы». Все ахнули. И мыслящая и чувствующая часть необъятной матушки России засыпала его своими щедротами — славой, богатством, званием профессора, казенной квартирой сказанными дровами. Даже природа, таинственная и не поддающаяся нашему контролю, была щедра к нему — у него родились две дочки, писанные красавицы. Говорили, что он почил на лаврах. Он вылепил благоуханные лепестки розы из глины, а потом они были воссозданы в мраморе. Это был предел, до которого не доходил ни один скульптор мира. Россия, Человечество ждало, что он поднимется еще на более высокую ступень и сделает того *Чижю*, о котором писал Стендаль. Но лавры помешали ему сделать это.

Вот он пришел со своими дочками-близнецами. Высокие, стройные, похожие на отца красавицы, неотлично похожие друг на друга. Темно-русые косы, серые в оправе длинных черных ресниц глаза с поволокой, черные брови. Они красивы особой, русской красотой, красотой аристократов древнего боярского рода Беклемишевых. Вероятно, жены Иоанна Грозного или его мать Елена Глинская были красивы именно этой красотой.

Я стоял несколько позади беклемишевских ангелов, и это мешало мне любоваться великим артистом...

Вечер закончился рано, Шаляпин должен был ехать еще на какой-то концерт или на спектакль в Мариинском. Об этом ему и напомнил Исайка. Взяв подленькие пейзажи под мышку, Исайка унес их.

Не представляю себе, чтобы Борис, Олоферн, Мефистофель повесил их у себя хотя бы в передней!

ВСТАВКА



*любопытная,
анекдотическая и,
конечно,
не обязательная*

Эта категория лиц, их быт, само их занятие были всегда непонятны для всех людей трезвых и практичных. Я говорю о натурщиках и натурщицах, наших помощниках на путях искусства.

Тут надо сразу провести резкую границу между девушками-натурщицами, особенно принадлежащими к эпохе конца XIX — начала XX века, так хорошо описанными во французской литературе, и натурщиками-мужчинами. Эти две категории лиц принадлежали не только к разным социальным, моральным группам, но даже как бы к разным столетиям! Два мира, две эпохи.

Женский отряд профессии — девушки — это дочери мелких чиновников, дешевых портных, модисток, швейцаров, словом, горожанки мопассановской или лотрековской эпохи. Они не лишены некоторого образования, франтоваты, модны. Разумеется, разбалованы всеми соблазнами столицы, пообедать не прочь в ресторане, посидеть в кафе на Невском за кофе и пирожным. Ну, конечно, шляпки, чулки, белье, туфли самые модные.

Мужской отряд — натурщики — по внешности не то дворники, не то мелкие торговцы-разносчики. «Мужики», «парни», как тогда говорили. Это «деревня», солдаты в отставке, в большинстве они малограмотны и принадлежат как бы XVIII веку. Они ничем не отличаются от натурщиков Лосенко, Угрюмова. Весь уклад их жизни тот же, что и в эпоху Шувалова или Бецкого, они даже живут в тех же квартирах подвального этажа, которые были когда-то

отведены для них в век матушки Екатерины самим Кокориновым. Они все женаты, осанисто-степенны, едят обед: щи и кашу, приготовленные их женами. Хорошие семьянины. Жены стирают профессорам белье. «Мамзелек» — товарищей по профессии своих мужей — они презирают. . .

Все мужчины — народ штатный, на строго определенном жаловании, с казенной квартирой. **Натурщицы** — по разовому, месячному найму. Могут пригласить, могут не пригласить. Материальный фундамент различен!

Натурщики подрабатывают: летом иногда позируют на стороне, так как свободны, зимой занимаются мужицкими профессиями — напилят дров профессорам или по соседству, подвезут, поднесут что-либо. Однако классического приработка академических натурщиков эпохи Шувалова и Бецкого теперь нет. Тогда они занимались перевозом на лодках пассажиров с одного берега Невы на другой против Академии — Николаевского моста не было. Вероятно, в «Медном всаднике» и Евгения к дому Параша перевозил какой-нибудь Ахилл или Гектор из Академии.

Девушки не все легкомысленны, некоторые очень скромны, строги в поведении и очень интересуются, как они получают на полотнах в виде Фрин или христианок на пиру у Нерона.

В их головках иногда возникает идея служения Великому Искусству Живописи. Другие просто понимают, что это профессия выгодная, гораздо выгоднее, чем быть белошвейкой или стоять за прилавком в магазине. Тут и свободы больше, и народ интересный. Некоторые выходят замуж за художников.

Другие. . . Как вам сказать про других. . . С игривостью, с некоторой симпатией к вам, может пойти с вами в ресторан. Ну, конечно, не к Кюба или Донону, а так. . . попроще. . .

Но все-таки, как-то обижать их — несправедливо! Скажем, нет очень *строгих правил*, но и только. С одним пойдет, с другим нет. . .

Из натурщиков самым занятым был Василий. Он так и назывался всеми, несмотря на свои «подшестьдесят» лет. В мое время это был довольно грузный, бородатый, с увесистым животом мужчина. Профессора его не мучили и давали ему спокойные, сидячие позы. Вероятно, в свое время он был хорошо сложен, об этом можно было судить

по объему груди, бедрам много более узким, чем грудь, и правильным, сильным ногам, «лосенковским» ногам XVIII века. Но теперь об этом можно было только догадываться, так как он весь оплыл жиром на академическом благополучии, при отсутствии тревожных жизней. Отношение к нему профессоров было тоже не лишено какой-то патриархальности XVIII века. Все к нему привыкли, хотя, конечно, его «жиры» мало подходили для изучения мускулатуры. Академия была особое царство, сонное царство, профессора выбирали друг друга по привычке, так как сживались друг с другом. Не лишать же Василия его квартиры, жалования, многолетнего уклада жизни.

В конце месяца синедрин профессор, при запертых дверях, выносил свое суждение об успехах учеников и ставил «категории» (так назывались отметки); к этому священнодействию допускались из посторонних, непрофессоров, только два человека — инспектор Андреев и Василий. Василий расставлял рисунки, присутствовал при обсуждении их достоинств. Потом инспектор ставил на рисунках, согласно решению профессоров, «категию» и скреплял ее печатью. Василий помогал: держал подушку для печати, собирал потом в пачку рисунки.

Так продолжалось сорок лет.

Начал он свою деятельность двадцатилетним парнем, нанятым в натурщики из дворников или солдат, и сопровождал своих профессоров до самой революции. Он прирос к Академии, как приросли к ней сфинксы. Разве можно вспомнить дореволюционную Академию без Василия!

Сорок лет он выслушивал каждый месяц суждения профессоров об успехах учеников. Ну и понаторел, постиг премудрости! Способен русский человек!

Для того чтобы перейти из общих классов в индивидуальную мастерскую кого-либо из профессоров — Маковского, Савинского, Самокиша, Дубовского, Кардовского, то есть взойти на следующую ступень обучения, надо было получить три первые категории или восемь вторых. Третьих категорий можно было получать сколько угодно, это не переводная отметка. Понятно, как каждый ученик жаждал схватить первую категорию. Ведь за три месяца, в случае получения подряд трех первых категорий, можно было пройти программу целых двух лет. И вот приближается конец месяца. Занятия в классе. Перерыв на пятнадцать

минут. Василий сходит со своего постамента и идет вдоль рядов: просматривает рисунки. Подходит к одному из учеников и уверенно говорит:

— Первая категория.

— Да что ты, Василий, куда уж там, со многим еще не справился.

— Я тебе говорю: первая категория! — говорит Василий, если ученик попроще. — Я вам говорю, — если ученик побогаче.

— Не может быть!

— На спор! На пятерку! — если ученик помощней или если бедняк: — На трешницу!

Ученику лестно, он идет на спор. Проиграю, лишь бы первую получить! Заключенные в присутствии всех условия спора нерушимы, и не было ученика, который бы заблуждался, отдавая пятерку или трешницу Василию, если действительно получал желанную отметку. Ну, а если Василий ошибался (чего почти никогда не бывало), то с него богачи не спрашивали, а беднякам он всовывал целковый.

Кроме того, за «пророчество» он выпрашивал оригинал рисунка, если тот не оставался при Академии. Эти рисунки почти никто не ценил, и на радостях ему дарили. За сорок лет своей профессии натурщика и профессорского «сопровождающего» он собрал огромную коллекцию. Говорили, что у него есть Врубель, Серов, Репин, из новых Савинов, Фешин, Борис Григорьев, Александр Яковлев, Шухаев, Мишурич и прочие и прочие. Собирал он эти рисунки скорее из какого-то спорта. Внутренне он был человек несомненно способный и «с фантазией»!

Наступила Революция. Голод, холод. Василий жил все в той же своей подвальной «фатере», никому не нужный в футуристической Академии. А Петроград был полон американцев, шведов, представителей «Ара» и просто спекулянтов и скупщиков произведений искусства. Говорят, он продал свою коллекцию какому-то американцу за семьдесят тысяч долларов. Возможно, цифра, преувеличена, ведь любят люди слагать легенды... Но коллекция действительно была продана.

Если сохранилась еще картина Александра Яковлева «В бане», то там на скамейке сидит именно Василий, натурщик и коллекционер, тип, из которого сам Бальзак охотно слепил бы один из своих образов.

Другой натурщик Осип — уже по-настоящему лосенковский или угрюмовский Ахилл, Гектор или Геркулес.

Прекрасные мужские пропорции, несколько увесистые (в стиле XVIII века), с головой, напоминающей Силена или Вакха, с очень белым славянским телом, без волосатости. Он был недалек и не так смекалист, как Василий. Человек простой, веселый, любитель пошутить, послушать, что говорят молодые художники. Это тип русского солдата в его классической форме — покладистый, терпеливый, не падающий духом, словом, солдат Суворова. У меня сохранились рисунки с него. Я их делал и в Академии, и потом в виде набросков в «Новой художественной мастерской». Шушаев для своей «Вакханалии» писал с него Силена, его торс (сангина) воспроизведен в «Аполлоне».

Третий натурщик, которого я помню, тоже классный и штатный, был Антон. Человек средних лет, некрасивый, несколько мрачный, неразговорчивый, с темным и весьма неаппетитным телом. Достоинство его было в том, что у него не было совсем жирового покрова, кожа тонким слоем, как папиросная бумага, обтягивала мышцы, сухие, четкие и жилистые. Он был любимым натурщиком скульптора и преподавателя натуральных классов Залемана. Залеман иногда, поправляя этюд ученика, говорил Антону: «А ну, Антон, покажи портняжную мышцу» — Антон, не изменяя позы, делал некое незаметное усилие, и портняжная мышца начинала прыгать. Это и надо было Залеману. Антон знал свое тело по названиям и был осведомлен в анатомических терминах.

Как разны люди!



Будний день тринадцатого года.

Блок вчера ночью написал три стихотворения.

Репин закончил портрет Бехтерева в военной форме.

Стравинский проверил последний раз партитуру «Весны Священной».

Горький дописал страницу «Детства».

Кустодиев улыбнулся своей пухлой и вкусной дочке.

Клод Моне облюбывал подрамник для нового холста «Кувшинок».

Гамсун выпустил новый роман.

Рахманинов после концерта поехал к «Яру».

В книжные лавки поступил очередной выпуск «Истории живописи» Александра Бенуа. В киосках — «Новый Сатирик».

Шаляпин — Олоферн подошел к рампе, протянул голые руки к партеру, жадно зашевелил пальцами:

Много в том городе жен!

Золотом весь он мощен!

Бей и топчи их конем —

В городе сядешь царем!

Мурашки побежали между лопатками у сидящих в партере, в ложах театра Мариинского, обитого голубым бархатом!

Шумит, сверкает, кружится, как рождественская елочка в карусели, зима тринадцатого-четырнадцатого года. Блестит бусами, огоньками, и не разберешь в этом вихре, где бриллианты, где стекляшки. Дошло до предела и тонкости, и ума, и вкуса. Еще, еще! Давайте еще и глупость. Надо же и похихикать, ведь остаются считанные месяцы до величайшей ошибки всей европейской истории.

Скоро, скоро июль и начало бойни, начало эры человеческого самоистребления, которое будет длиться весь двадцатый век!

Девятнадцатый век кончился не в 1900 году, а летом 1914 года.

Так же как начался он не тысяча восьмисотым годом, а тысяча семьсот восемьдесят девятым, годом клятвы в «Зале для игры в мяч», годом взятия Бастилии.

Я не слышал, не понимал апокалиптической трубы Скрябина в «Поэме экстаза». Я, как и все, напевал «Пупсика».

И не знал, что вот еще один месяц, другой — май, июнь... И все, что мне здесь вспомнилось, будет уже — ВЧЕРА.



Как-то, в 1915 году, вероятно, еще весной, в одном из тогдашних кружков людей искусства я встретил молодого художника Бориса Попова.

Трудно сказать, по каким поводам и по каким каналам возникают у людей симпатии друг к другу. Тяготением людей разных полов друг к другу управляет крылатый божок Амур. Дружба между мужчинами, так же, можно сказать, как и любовь, случается с первого взгляда. Эта симпатия, вероятно, возникает тогда, когда люди друг в друге угадывают родственную внутреннюю сущность. Наша дружба, возникшая в этот вечер, ни разу в жизни не была омрачена ничем. Между нами не пробежало ни одной кошки, ни одного котенка.

С вечера, где было много и художников и поэтов, мы ушли вместе. Я жил на 5-й линии между Средним и Малым проспектами. Попов имел комнату при мастерской, то есть на 4-й линии между Большим и Средним.

Самое удивительное было то, что мы стали говорить друг с другом, как будто были знакомы лет десять. Правда, мы оба были волжане. Я саратовец, он царицынец, сын педагога. Я реалист, он гимназист. Семейная среда была тоже одинаковая. Разница была в том, что его родителей не страшила карьера художника.

Борис Петрович стал убеждать меня вступить в «Новую художественную мастерскую», уверяя, что я найду в ней все, что надо молодому художнику, который хочет самостоятельно встать на ноги в искусстве.

— Это вольная Академия, — говорил он, — мы не поступаем к мастерам в ученики, подмастерья и подражатели, а, наоборот, мы приглашаем по собственному выбору художника-мастера, с которым хотим пообщаться, поразговаривать, показать ему свои работы. Сейчас к нам приходят Лансере и Добужинский. Большинство занимающихся в мастерской питает к ним симпатию. Но каждый может и вообще с их советами не считаться и делать то, что считает нужным. Лансере и Добужинский скорее наши гости и собеседники по вопросам искусства. Оба люди тактичные, деликатные — это очень важно, диктаторов из себя не корчат, но остеречь от дурного вкуса, от дурных поводов и шаблонов в искусстве могут. Живописи повидали они в Европе много, это не провинциалы! Но чего-то не хватает у нас в мастерской... Мне нужны вы, Владимир Алексеевич! — сказал он мне. Он так решил в первый же вечер знакомства, не знаю, по каким интуитивно постигаемым сигналам. — Я хочу направить работу мастерской по

немного другому руслу. Княгиня мне доверяет во всем! (Княгиня М. Д. Гагарина организовала эту «Мастерскую» в память своего свекра художника Григория Гагарина, ученика и друга Карла Брюллова.)

— У нас более чем надо существует дамско-девическое засилие, — продолжал Попов. — Отсюда какая-то влюбленность в учителей и, конечно, фимиамство и преклонение! Мне хочется, чтобы в нашей «академии» было больше самостоятельно работающих и ищущих художников, а не девиц, приятно проводящих время до замужества, и бездетных дам, скучающих при занятых мужьях. Несколько таких человек, как вы, и мы собьем атмосферу «дамского салона», будем работать, мыслить, думать, развиваться, как в Париже, с дерзостью и с желанием что-то сделать! К нам иногда приходит в гости Александр Бенуа. Раньше приходил Кустодиев, но теперь ему это трудно.

Мы все гуляли и гуляли между Большим и Малым проспектами по 4-й линии. Было решено, что я приду завтра посмотреть работы, а он выхлопочет у княгини, чтобы мне не очень накладисто было платить за занятия в «Мастерской».

На другое утро я пришел. Попов показал мне работы свои и других учеников: натурщицу маслом. На одном из холстов была пастозно, с сильным напластованием краски и обводкой черным контуром написана женская модель. Немного Ван Гог, но через немецкие руки, без ясного ощущения цвета. Это, как и у всех «мюнхенцев», скорее раскраска, чем виртуозный анализ цвета, свойственный французам. (Все немцы выдумывают цвет, а не видят его. И это не только сейчас, это было и в XVI, XVII веках. Позднее в Москве, в пятидесятых годах, я видел большую выставку бельгийской живописи, потомков Рубенса. Меня поразило то, что бельгийцы — ближайшие братья французов, с родным языком французским, Верхарн писал ведь на французском языке, — словом, соседи и родня, и... ни одного колориста! Бог обидел! А у французов столько их, не только мировые имена, но и маленькие художники приятны и точны в цвете.)

Попов взял с меня обещание, что я начну работать в ближайшее время. Я вошел в «Мастерскую» не один, а со своими ближайшими друзьями. Это были Макарий Домрачев и Густав Пилецкий.

Домрачев был старше меня по возрасту. Ярый ненавистник Академии, он по утрам служил в каких-то архитектурных мастерских, а вечерами «молился богу», то есть рисовал с натуры обнаженную модель. В одной из студий, которые Макарий часто менял, мы встретились и сдружились. Он любовался каждым моим рисунком и многие брал на память.

Его судьба сложилась печально и коряво. Он долго жил в Шанхае, был там профессором рисунка в Академии художеств. Работал художником театра во многих странах — в Китае, Индии, Индокитае, Австралии и в Японии. Одним словом, был для Дальнего Востока тем же, чем был Николай Бенуа для Европы и Латинской Америки.

Позднее, уже по возвращении на Родину, он мне рассказывал:

— Иду как-то по улице Шанхая и вижу в газетном киоске, где торговали всеми газетами и журналами мира, русский журнал «Искусство», раскрытый на первой странице. Я не знаю, кто там изображен, но по какому-то электрическому току, исходящему от рисунка, чувствую: Милашевский. Подхожу ближе — Анри Барбюс работы художника Владимира Милашевского. Мне было так приятно это свидание с тобой, там, в чужом Шанхае!

После второй мировой войны Макарий Федорович вернулся на Родину, оформлял спектакли в театре Новосибирска.

Другим моим другом был Густав Пилецкий, студент университета, друг Возницкого и Коварского. Несмотря на то что с Коварским он был знаком гораздо ближе, чем со мной, он всецело разделял мои вкусы и мысли.

Мы пришли в мастерскую сразу все трое. Это и произвело какой-то поворот в жизни мастерской. Из «дамской» она превратилась в рабочую, неукротимо-рабочую.

Скоро поступил в «Мастерскую» Всеволод Теляковский, проправившийся на Родину из Парижа через Швецию. В Париже он занимался у Мориса Дени, а с начала войны был отрезан во Франции.

Позже в «Мастерскую» пришел студент политехникума Владимир Гринберг, который забросил институт подобно тому, как я забросил архитектуру. Владимир Ариевич по складу своего характера был человеком и серьезным и упорным, эти качества он обратил на занятия искусством.

Вступил в «Мастерскую» Мане Кац, имевший впоследствии некоторый успех в Париже. Он обладал прирожденным хорошим чувством цвета.

Так образовалось в «Мастерской» сильное рабочее ядро. Некоторые девушки тоже увлеклись работой, оставили свое *приятное* живописание и стали работать, засучив рукава.

Попов ликовал. По Петрограду пошла слава о Гагаринской студии, как о мастерской очень серьезной.

Если бы мы поработали все вместе еще года три, то могли бы создать свое «братство» художников, где ни дешевенькому кубизму из третьих рук, ни поддельным под XVIII век «папушкам» не было бы места. Но История была против нас, против нашего поколения...

Мастера «Мира искусства» по-прежнему приходили к нам, но многое росло, крепло и развивалось помимо учителей. Мы сами о многом думали и многое оценивали заново. За исключением Мане Каца, человека весьма способного, но малообразованного, все остальные были студенты высших учебных заведений, так что интеллектуальный уровень был довольно высок.

Добужинский мне потом говорил, что «Мастерскую» стало не узнать. Если раньше посещение «Мастерской» было для него почти светским визитом, то теперь он ходил в мастерскую с величайшим интересом к своим ученикам.

Правда, и до нас в «Мастерской» работал весьма серьезный молодой художник — Георгий Верейский. Он был старше лет на семь, на восемь всех нас, был женат (мы все были холосты), и потому при добрых и приятных отношениях со всеми нами все-таки держал он себя внутренне отдаленно.

Рисунок его был зрел, правдив и точен, но его работы за пределами «Мастерской» (пейзажи) казались гораздо интереснее, чем его же «классные» натурщицы. В силу своего несколько успокоенного стиля, на «Мастерскую» он никак не влиял, у него не было последователей. Эпоха была бурная и острая, оставаться объективным было как-то недостаточно! А мягкий объективизм был стержнем его искусства.

Пусть Борис Григорьев был художником более дурного тона, чем Верейский, но он «шибал в нос», как бутылка баварского пива, и это действовало.

Александрю Бенуа и Добужинскому очень нравились рисунки Георгия Семеновича. Нас же они не волновали. Мы принадлежали к другому, более взбудораженному поколению.

Может быть, на его внутреннем состоянии сказывалась успокоенная семейная жизнь. Мы же все были несколько божемы.

В мастерской работали три сестры Бенуа: две дочери Александра Николаевича — Анна и Елена — и дочь Леонтия Николаевича — Надежда. Изредка приходил их брат, мальчик Кока, на вечерние рисунки.

Когда все мы достаточно подружились, то «трех сестер» обычно мы — Борис, Густав и я — провожали до квартиры Александра Николаевича, которая находилась на 1-й линии около Большого проспекта. Рисунок кончался в семь часов вечера, мы шли зимними вечерами, хохотали, останавливались у книжных витрин, смотрели новинки:

— Новость! «Уездное», неизвестный автор Евгений Замятин.

Эта книга долго маячила во всех книжных магазинах со своей розовой обложкой, на которой была изображена Сирена, мотив, взятый с деревянных наличников, но перерисованный несколько жеманно. Вот новый выпуск «Истории живописи» в зеленой обложке, а оранжевая еще не продана. Муратов «Образы Италии».

— Вы читали? — спрашиваем мы у девушек.

— Да, просматривали, так себе, длинновато и нудновато... но зато мы у папочки стащили оригинал Казановы и читаем его по-французски... это посолонее, чем муратовские вздыхания!

Падает снежок, тихий вечер февраля. Конечно, молодость с нами. Чуть-чуть немного влюблены, а главное — все в будущем... Будущее счастье! Оно нам представляется крылатым, с трубой у рта, словом, как на какой-нибудь фреске Возрождения. Только вот война все идет и идет, черт бы ее драл. Густав погиб в начале семнадцатого года в окопах...

В те годы, то есть в пятнадцатом или в начале шестнадцатого, и Добужинский и Лансере до чрезвычайности сохраняли тот облик, который запечатлен на их портретах работы Сомова. Лансере очень изящный, легкой кости человек без признаков грузности — молодой человек; это

впечатление молодости и изящества он сохранял до самой смерти.

Добужинский был высок и несколько массивен, но с очень красивой лепкой головы, что и видно на портрете. Я подробно описываю его внешность в другом месте этой книги. Его портреты работы Сомова и Браза не передают ни легкой шутливости, ни легкой ироничности, мелькавшей на губах Мстислава Валериановича, когда он находился среди людей, к которым привык. С первого же раза он производил впечатление некоторой замкнутости и неприступности. Возможно, он и напускал на себя это, немало подыгрывал.

Лансере был очень прост и естествен, но, я бы сказал, маловыразителен. Скромность, переходящая в какое-то безличие. А если еще иметь в виду Александра Бенуа — это тропическое растение в смысле неповторимой выразительности и неожиданных слов и выражений, — то Лансере, который ведь тоже принадлежал к семейству Бенуа, казался некоей полевой ромашкой рядом с георгином.

Что сказать об их преподавании или, вернее, об их руководстве?

Я затрудняюсь их указания определить как некую систему. Там, где им казалось, что сделана ошибка, они поправляли. «Вы не находите, что руки у вас несколько длинны? Приглядитесь, мне кажется, их надо сделать чуть-чуть покороче». Примерно так говорил Добужинский, да и Лансере тоже. Никакой системы, никаких тайных секретов что-то я не усмотрел в их преподавании. Они шли просто от тренированного глаза, а не от некоей философии рисунка. Допускали рисунок более или менее свободный. Не требовали той «высшей школы верховой езды», преодолев которую и достигнув в ней совершенства, человек так уставал, что его навеки покидало всякое желание рисовать.

Я много видел таких художников, которые с трудом заставляли себя начать рисунок! Убить это инстинктивное желание значит убить художника, а такое часто случалось в Академии.

Я считаю, что характер рисунка, характер *школы* называется при нанесении первых пяти-шести штрихов на бумагу. Сразу видно, что из рисунка выйдет: или тупой фотографизм, или выразительная характеристика объекта.

Поэтому очень важно преподавать умение *начинать* рисунок. Как нанести самые первые штрихи. Увы, эти два очень интересных художника как раз этому не учили и ничего в этом смысле не разъясняли. Обычно они приходили на второй, на третий день, когда рисунок был подвинут уже достаточно далеко и... поправляли. То же и с живописью.

Добужинский совсем не учился в России. Вся его школа была мюнхенская школа, и я так и не уяснил себе эту систему, она была какая-то неопределенная, чего никак нельзя сказать о системе Чистякова, где все было до предела разработано.

Другое дело, когда шла беседа о композициях, которые любил задавать Добужинский, или о домашних работах. Тут собеседования очень много давали, так как ученик беседовал с мастером очень высокого вкуса. Лично про себя я могу сказать, что именно они мне многое дали, а не поправки: «руку покороче», «руку подлиннее». Добужинский сразу, с первого посещения «Мастерской», обратил на меня внимание и отметил «собственный тембр голоса» в моем искусстве. Похвалой я был очень обрадован. До того пребывал в «общих рядах» — с точки зрения учителей, а не моих товарищей (последние всегда меня отмечали и своим вниманием, и желанием подражать мне).

Осенью 1915 года, когда вся Европа уже пылала в пожарах и смертоубийствах, из Испании в Петроград пробрался Александр Яковлев. Он явился с визитом к Александру Бенуа, и девушки Бенуа страстно захотели у него учиться. Яковлева пригласили преподавать в «Мастерской».

И вот Александр Евгеньевич стал нашим мэтром.

У меня многое связано с его личностью. К концу года мы даже подружились. Ему я обязан неким компасом в рисунке; те принципы, которые он нам всем преподавал, потом оченьгодились мне в работе над иллюстрациями, а они ведь были моим хлебом в течение всей жизни.

Я уже описывал его внешность. На своих автопортретах он очень похож. Загар Испании, Майорки и Минорки еще не сошел с его лица опричника Ивана Грозного. Его рассказы о своих приключениях... Все это потрясало девушек Бенуа.

Но вообще-то он в своем несколько выдуманном костюме действительно выглядел петербургским Лиотаром,

каким того описывает Александр Бенуа в своей статье в «Аполлоне».

Именно он, Саша-Яша (так прозвал его Александр Бенуа), и продемонстрировал всем, как надо начать рисунок, как проложить первые решающие удары, как вести рисунок к концу.

Мое отношение к Яковлеву было двойственное.

В первые дни я к энтузиазму «трех сестер» отнесся холодно.

С одной стороны, я не мог не восторгаться этой изумительной уверенностью в рисунке, безукоризненной круглой формой, какой-то особой органичностью живой формы. То, что, например, талантливейший и одареннейший Серов достигал в результате шестидесяти сеансов, в результате невероятного труда и «пота», с ошибками, с промахами и поправками, то Яковлев, шутя, достигал за полчаса! Разве можно сомневаться в исключительной одаренности Серова? Значит, была виновата школа. И если многие искусствоведы и тогда и теперь умиляются этими шестидесятью сеансами, то мы не умилялись, мы считали: школа плоха.

Яковлевский «Мальчишка, подтягивающий портки» — это то, чему я рукоплескал внутренне. А с другой стороны, его «Скрипач на паркете» (масло), привезенный с Баlearских островов, — произведение настолько «подделочное», паркет так чертужен, уныл и рукоделен, поза скрипача в черном сюртуке так вычурна и неестественна, от естественности «мальчишки с портками» ничего не осталось. Этому марионеточному скрипачу я не только не аплодировал, а относился к нему весьма иронически! «Зима в Мюнхене» Оттона Фриза или черный зигзаг, управляющий лодкой на фоне Везувия у Марке, мне дороже, я в них вижу реальность, новую, волнующую реальность, а не фальшивку.

Но надо брать везде, что можно, потом все переварится, таков мой девиз.

Мы все купили себе сангину «Конте», бумагу гладкую, которая позволяла хорошо растирать сангину резинкой родоль, и работа закипела.

Через две недели большинство стало «яковлевистами»! Конечно, были и воздержавшиеся. Воздержался Верейский, хотя он и отдавал должное искусству Яковлева.

Воздержался Теляковский, тот совсем не принимал Мэтра и считал его искусство ремеслом. Теляковский оставался верен методу, полученному у Мориса Дени. Свои рисунки он даже не показывал Александру Евгеньевичу: «Это мясник, — говорил он в кулуарах. — В Испании во время боя быков, когда торреро убивает быка многими ударами и бык падает обессиленный, истекая кровью, публика презрительно кричит: мясник. Настоящий торреро убивает с одного мастерского удара!»

Я потом понял, что яковлевские затертые рисунки с их осязаемостью, может быть, и полезны для какой-то стадии обучения рисунку, но сами по себе они эстетически явления плохого вкуса. Надо рисовать так, чтобы изображенное было где-то там, за листом бумаги. Так рисовали все великие. «Голова Христа» Леонардо, сангины Рубенса, Веронеза, Ватто, Калло, Фрагонара, весь Рембрандт. Все, все великие!

Сангина хороша, когда она не растерта, когда ею еле-еле тронута бумага, тронута без поправок, без нажимов и настойчивых «уяснений».

Между зрителем и изображением должна быть какая-то воздушная среда. «Неприкасаемость», вот найденное слово! И наоборот, когда изображенный лезет вперед из бумаги и кричит: «Вот я, хватай меня за нос!» — это явление искусства низшего порядка. Тем более, чтобы достичь этого эффекта «хватания за нос», не надо никаких интеллектуальных напряжений и взлетов, достаточно одной чисто механической выделки.

Напрасно думать, что Александр Яковлев был рядовой академист, подобно восхваляющим, подражающим и обкрадывающим его коллегам. Он был и тоньше, и артистичнее, а главное, умнее в искусстве, чем его подражатели. Он совсем-совсем не был глуп, хотя и изображал из себя если не дурашку, то человека, никогда ни над чем не задумывающегося. Выражался он всегда профессионально, но просто, без излишней утонченности.

Помню, как-то он подошел к моему рисунку и с огорчением сказал:

— Ох! Вы теряете свои качества. Я всегда любовался вашей силой и выразительностью, минуя «доскональность». А теперь вы в какой-то академизм залезли! Устали? Не работайте дня два, три. Как только психика устает, —

тут он засмеялся, он всегда смеялся очень весело и заразительно, — так академизм и полезет. Психика будет цепляться за то, что полегче, что достижимо не усилиями мозга, а планомерно выполняемой работой каждодневного труженика, а это и есть академизм — реализм без взлета! В другой раз он говорил мне:

— Я не могу работать на хорошей бумаге, поэтому и вам рекомендую рулонную бумагу. Я хорошей, дорогой бумаги боюсь. Я благоговею перед ней. А чуть чего-то испугался, испугался испортить, то прощай рисунок, дерзкий, смелый и лихой! Надо рисовать шутя, балагурия. Вот как рисовал и писал Франц Гальс! Парадные залы, благоговение перед моделью, желание получить за портрет большие деньги, даже дорогие краски и холст — все мешает быть блестящим. А ведь мы только этого и хотим достигнуть, все остальное ерунда!

Такое мог сказать только настоящий большой артист.

Однажды ранним летом 1916 года я повстречался с Александром Евгеньевичем, уж не помню, в Народном доме или в Зоологическом саду (там была тоже открытая сцена, и рядом со львами и носорогами выступала некая дива с куплетами, совсем как у Дега). Он был в своем диковинном пиджаке цвета гнилого сена с секретными карманами. Мы пошли вместе домой мимо Биржи. Белая ночь. Пустынные набережные с парочками влюбленных. Он жил на 3-й линии, около самого Румянцевского сквера.

— Групповой портрет! Это проблема, — говорил он. — Все ведь пишут портретируемых по отдельности, а потом их изображения приклеивают друг к другу. Поэтому они оказываются похожими друг на друга. Этого не избежал сам Франц Гальс! Но если собрать вместе группу людей и посмотреть на них одновременно, то мы заметим, что они как-то взаимно друг друга «обостряют», то есть брюнет кажется чернее рядом с рыжим, рыжий огненнее, у носатого нос делается длиннее и хищнее, а нос «пипкой» рядом с орлиным становится и вовсе шариком недоросшей картошки. Эти взаимные «уярчения» особенностей никто не наблюдал, а они-то есть главное для художника...

Я не знаю, удалось ли мне нарисовать словами портрет Яковлева. Я его очень любил, восхищался им как артистом и человеком. Пусть эти строки будут крохотными, простенькими цветочками на его могилу!

Художница Говорова писала мне немного позже, когда я уже был на военной службе:

— Я встретила в Крыму на пляже Яковлева, говорили о вас. Неужели его могут убить? Это безумие, расточительство людьми!

Хотя наша «Новая художественная мастерская» или «Свободная академия», как ее называли некоторые, и была как бы под опекой «Мира искусства» и его столпов, все-таки в ее недрах, — не у тихих девушек, раболепно благоговевших перед *великими*, а у нас, молодых художников, — возникла некая оппозиция к «Миру искусства». Многим из нас казался непонятным тот стилистический разнобой, где что-то живое и крепкое соседствует со всякой всячиной, с какими-то подделками под «курьезность» ушедшего XVIII века. Ведь следовали не трудному искусству Перронно, Шардена, Фрагонара, а только *забавному*...

Как это ни странно, как ни парадоксально звучит, но мои друзья и я стали не только разделять, но и отмежевывать друг от друга эти два понятия: Александр Бенуа и «Мир искусства». Изумительная правда видения мира, сказавшаяся в его акварелях, иллюстрациях и эскизах декораций, правда, пронизывающая все произведения Александра Бенуа, ничего общего не имела с жеманной условностью, с эстетическими штампами и стилизациями большинства участников организованной им выставки.

И сейчас, через полстолетия, я ничего не могу исправить в моих мыслях 1915 года!

Однажды, когда мы провожали трех сестер после рисунка, самая бойкая из них, Елена, сказала:

— Папа очень хочет, чтобы вы приходили к нам по воскресеньям. У нас модель с двенадцати до двух дня. Это наша семейная традиция, папины друзья приходят к нам рисовать в воскресенье, как к обедне!

Надо ли говорить, как мы — я, Попов и Пилецкий — были счастливы такой честью: рисовать у Бенуа вместе с его близкими друзьями!

Настало воскресенье, и мы явились. Горничная проводила нас в комнату окнами на Кадетскую линию. Там уже собрался кое-кто, Елена и Анна представили нас родителям и друзьям дома. Среди присутствовавших оказались Добужинский, Сомов, Лансере и Верейский, уже бывавший у Бенуа ранее.

Кто-то из друзей поставил модель, красивую девушку со скромным лицом и божественной фигурой. Мы узнали, что по воскресеньям позирует только она, Александр Николаевич не менял модели. У меня сохранился ее рисунок со спины. Позу модели меняли каждые полчаса, весь же сеанс длился примерно часа два.

Александр Николаевич шутил по поводу принятой натурщицей позы:

— Эта поза — Гвидо, настоящий Гвидо! Посмотрим, посмотрим, как вам удастся с ним конкурировать!

По сравнению с Бенуа все казались несколько притихшими. Только Яковлев держал себя увереннее других. Он работал на больших листах во «всеуслышанье» и «всеувидение». Другие же припрятавали свои наброски, стеснялись друг друга.

Сомов сидел в самом укромном месте, так, чтобы даже случайно никто не мог заглянуть в его рисунок.

Хозяин сидел рядом с Сашей-Яшей. Он тогда в нем души не чаял и явно любовался им. Только потом стало намечаться некоторое разочарование Бенуа в Яковлеве (но об этом я расскажу позднее).

Хотя еще не раз я посещал это воскресное рисование у Бенуа, рассказать, как кто рисовал, я не могу, так как все скрывали свои рисунки, кроме Яковлева и меня (я хотел быть его учеником во всем и приучал себя не стесняться).

Сохранился сделанный мною тогда набросок: рисующий Бенуа (собственность профессора А. А. Сидорова). Как жаль, что я не зарисовал всех, кто присутствовал на этих сеансах.



Начало весны 1916 года. На нас, молодых художников, надвигалась угроза мобилизации. Надо было подумать о том, чтобы как-то «устроиться».

Был мобилизован Верейский. Он попал в Трофейную комиссию и советовал мне постараться попасть туда же.

Самый верный ход был через Н. С. Самокиша.

Е. Е. Лансере (он был тогда уже академиком) дал мне блестящую характеристику и написал письмо Самокишу

с просьбой, учитывая мою «будущую ценность» для русского искусства, потеплее и побезопаснее меня устроить. Явившись к милейшему и добрейшему Самокишу с письмом Лансере и папкой рисунков, я был принят очень ласково. Самокиш (любимый художник Николая II, а это не шутка) направил меня со своим письмом в Трофейную комиссию Канцелярии Его Императорского Величества к графу де Рошефору.

Я явился к графу, еще не представляя себе, как вести себя в этих высоких сферах.

Пока граф, положив ногу на ногу, читал письмо, я молча рассматривал этого массивного, огромного роста, но рыхлого и тестообразного человека в форме Царско-сельского гусарского полка. Его колени, размером и округлостью напоминающие астраханские арбузы, были обтянуты синим сукном чикчир с лампасами золотого галуна. Ноги невероятной величины были обуты в гусарские сапоги великолепного блестящего шевро. На голенищах сапог под коленями золотые розетки. Китель носил он общевойсковой, хаки, но фуражку, как я потом увидел, гусарскую, своего полка — ярко-красную. Как мог влезть на лошадь этот рыхлый детина, хотя бы с помощью трех денщиков, я не представлял себе. Да я думаю, он и не подходил никогда к лошади, это был гусар для шикарной военной канцелярии.

— Ну что же, попробую, попробую вас, вот тут мне еще какой-то Верейский рекомендован. По правде сказать, я бы охотнее имел дело с художниками прославленными, а не начинающими. . .

Граф был не груб, а просто равнодушен и небрежен.

Так мы с Георгием Семеновичем и начали свою военную деятельность.

Со всего необъятного фронта свозились в Петроград для регистрации полные георгиевские кавалеры — те, которые имели, как говорилось тогда, «полный бант», то есть все четыре степени солдатского георгиевского креста. Обычно это были старшие унтер-офицеры, фельдфебели или вахмистры. Люди сильные, твердые и честные, я бы сказал, хозяйственные и добросовестные, вероятно, сыновья крепких крестьян, — из них выходили настоящие «служак» или «шкуры», как называла их солдатская масса. На таких и держалась царская армия.

Героев усаживали, рассматривали, расспрашивали об их подвигах, наводящие вопросы задавал кто-нибудь из офицеров, подчиненных графа-гусара. Вокруг героя и кавалера располагались писатель из начинающих, подающий надежды на Тургенева, и художник, подающий надежды на Брюллова. Писатель должен был описать подвиги, художнику же полагалось сделать портрет (пером), а затем нарисовать батальную картинку (тоже пером): как герой на штык посадил двух немцев, отнял пулемет, да еще и вынес на руках раненого офицера. Потом печаталась небольшая брошюрка и рассылалась по воинским частям «для подражания».

Вот на эту роль изобразителей и были назначены мы с Верейским.

Рисовать героев было приятно, это все дети народа, без интеллектуальных сложностей и гамлетовских сомнений. С этой частью работы — портретом — я справлялся легко, но подвиги, прямо скажу, мне совсем не давались. Повороты рук, ног, винтовка, которой я тогда не знал и которая штыком должна была «правильно» входить в немца, — все это было неслыханной трудностью. Иллюстратор во мне тогда и не думал просыпаться. На беду великосветский граф-гусар оказался еще каким-то образом изумительным знатоком всяческих приемов боя, он знал, как разрубать шашкой пополам врага и как бить по черепу прикладом. У меня все выходило не так, как надо, и граф восклицал:

— Штык не так входит в кишки! Когда вы почувствовали, что штык вошел достаточно глубоко в брюхо, надо сделать движение второе, приподнимающее человека кверху. Да вы, оказывается, совсем не представляете себе, как это происходит.

Я действительно никогда не представлял себе этого. За свою тогда еще короткую жизнь я интересовался многими вещами, но никогда, ни разу не взглянул, как потрошат петуха на кухне!

Короче, он меня откомандировал или, вернее, не принял в штат, и тем подарил мне еще два месяца жизни неунывающего вольного художника. Мобилизовали меня летом шестнадцатого года, а пока что я вернулся к своим голеньким натурщицам, и тут уж все себе представлял, как и что, и никакой граф меня не мог поучать.

Об этих своих первых иллюстрациях я вспоминал, как о каком-то кошмаре. А ведь от них в какой-то мере зависела моя жизнь! И долго еще потом среди прочих беспокойных снов молодости я видел иногда сапоги с золотыми розетками и штык, который вонзался в голый живот натурщика Антона, любимца Залемана.

А Верейский удержался, хотя эти кровавые побоища ему тоже не давались. Он был старше меня, уступчивее и, наверное, больше старался. Не тут ли, в этой комиссии, в нем проснулся портретист?

Он был мобилизован, причислен к гвардии Литовскому полку, обязан даже — все ли время, не знаю, — ночевать в казарме. Принял солдатское обличье, которого не могли скрасить даже гвардейские канты на вороте гимнастерки и обшлагах рукавов (желтые, как полагалось Литовскому полку. Преображенцы носили красные, семеновцы — синие).

Уже в советское время, когда приходилось разговаривать с людьми, плохо представляющими себе николаевские времена, меня нередко спрашивали, очевидно, видя мою спортивную выправку:

— Вы, конечно, служили в гвардии?

Я солидно делал паузу и отвечал, крикая и понизив голос:

— Да, я служил в русской гвардии под командованием графа де Рошефора. — Тут я выдерживал молчание, чтобы придать значительность этой фразе. — Но я служил недолго, а вот настоящим гвардейцем был Георгий Семенович Верейский! Он был в гвардии до самой Октябрьской революции.

Все, кто знал Верейского, человека мягкого, деликатного, без всякой военной громкости и выправки, — изумлялись.

Я видел рисунки Верейского из казарменного быта: неуклюжие позы спящих на нарах, бесформенные складки шинелей, которыми они укрылись, человеческое месиво, загнанное и обмундированное в оскорбительные, «не свои» одежды. Рисунки были формально хороши и точны, но мы тогда не понимали их скрытый смысл, не понимали, что это — первые портреты лица нового века, XX века, которому еще предстояло принести человечеству столько военных бед...

**маленькое
разъяснение**
*перед последующими
главами*



Я понимаю, что стиль последующих глав несколько иной, чем всего предыдущего. Дело в том, что они писались в другое время — тремя-четырьмя годами ранее — и совсем не предназначались для печати. Они возникали по разным поводам. Например, глава об Александре Бенуа — это сводка моих писем к его дочери Анне Александровне Черкесовой, вместе с которой я как бы пытался припомнить все то, что удержала память о замечательном художнике и человеке, ее отце. Некоторые главы были написаны в качестве ответа людям, расспрашивавшим меня о тех или иных лицах или эпизодах. Много страниц я перенес сюда из другой рукописи, которая называется «Один год моей жизни». Там описан один только год — между летом 1920 и летом 1921 года, — описан довольно скрупулезно и очень, очень лично.

Вот почему эти главы оказались стилистически несколько иными, чем первая половина книги. Я приношу свои извинения любителям единства литературного стиля, но что же делать, не переписывать же мне все заново, я художник, и у меня просто на это нет времени...

александр бенуа



посвящая Анне Александровне Черкесовой

Осенью 1920 года я как-то услышал, что Александр Николаевич вернулся с дачи. Макарий Домрачев повел меня представиться Бенуа и возобновить былое знакомство, начавшееся еще в 1915 году.

Надо сказать, что в то время, когда я находился на военной службе, в «Новой художественной мастерской» была устроена выставка рисунков учеников-художников. (Об этой выставке в первом номере «Аполлона» за 1917 год был помещен отзыв Ростиславова). Бенуа захотел приобрести несколько моих рисунков с этой выставки, о чем

мне сообщили друзья. Но ведь было бы дико получать деньги с *самого* Бенуа! Если мои рисунки попадут к Бенуа — это будет для меня честью и радостью. Я написал тогда письмо Александру Николаевичу, прося его отобрать для своей коллекции все, что он пожелает, в качестве подарка. Бенуа выбрал девять рисунков натурщиц.

С тех пор прошло года четыре. И вот мы с Домрачевым идем к Бенуа. Мы идем со стороны Поцелуева моста, проходим мимо Марининского театра, минуем памятник Глинке, который, ухарски подбоченясь, стоит на площади; позади остается кондитерская Иванова — не так давно она славилась своими пирожными; Кшесинская, Павлова и Карсавина были потребительницами этих изумительных изделий, теперь это хлебный магазин номер такой-то, где выдается хлеб по карточкам, и семейство Бенуа «прикреплено» к этому магазину.

За булочной — дом семейства Бенуа. Напротив — Никольский собор. Через улицу, на углу, — дом, где когда-то помещалась «Зеленая лампа», здесь бывал Пушкин с друзьями; по этой улице он торопился в Большой театр, где «амуры, черти, змеи на сцене скачут и шумят...»

Пройдя улицу Глинки, мы сворачиваем направо на Екатерингофский проспект и ныряем в первые, типично петербургские ворота. Далее по двору направо и по черной лестнице в третий этаж. Звоним. Нас впускают — попадаем прямо в кухню. А за кухней, блестящей неизмеримо начищенными медно-красными кастрюлями, следует небольшая передняя и направо — дверь в столовую.

Два больших окна столовой выходят на улицу Глинки. Большой обеденный стол. Налево от входа — кафельная печь красивого темно-зеленого цвета. На цоколе печи холст Гауша «Фонтан в Версале» — живопись не ахти какая, но, может быть, среди заснеженной зимы девятнадцатого-двадцатого года Александру Николаевичу нравилось глядеть на этот фонтан, символ его молодых лет.

Из столовой две двери. Налево комната с двумя окнами опять на улицу Глинки. Здесь — большой рабочий стол, на нем акварель, гуашь, банки с кистями. Несколько в стороне мольберт с эскизом какой-то декорации.

Дверь направо из столовой ведет в комнату, настолько просторную, что ее можно называть залом. Три окна на улицу Глинки. Рояль. Тут же папки с рисунками. Помню,

здесь Бенуа показывал своим друзьям эскизы декораций, варианты к ним, эскизы костюмов и другие крупные работы. В этой же комнате музицировали — сам Бенуа, и его гости — например, Асафьев.

Я был очень любезно принят Александром Николаевичем. Показал ему свои военные рисунки — портреты солдат, офицеров, пленных немцев и австрийцев.

Александр Николаевич рассматривал их очень долго и внимательно, перекладывая несколько раз лист за листом, произнося при этом:

— Очень, очень интересно. Гольбейновские рисунки. Вы на днях же должны их представить в Русский музей на приобретение. Это наша история, ее крупницы надо подбирать.

Я представил свои рисунки в музей, но там к ним отнеслись с явным пренебрежением.

Бенуа продолжал:

— У вас есть чувство эпохи! Вам надо рисовать как можно больше. Вы не представляете, как это важно будет потом, не только для нас, но и для мировой истории. Рисуйте, рисуйте! Рисуйте все: как одеты женщины, какие у них юбки, шляпки, туфли, как стоят в очередях. Типы Петрограда — матросы, солдаты, все, все интересно. Мы тут разленились, повторяем старое, а вы человек свежий!

Александр Николаевич считал себя моим должником за подаренные несколько лет назад рисунки. Достав объемистую папку со своими работами, он предложил мне вы брать три рисунка за мои девять.

Папки у Александра Николаевича были разные. В некоторых лежали одни шедевры, были папки с незаконченными этюдами, с беглыми набросками, «первыми мыслями» композиций и театральных работ.

Позднее Анна Александровна рассказывала мне в письме из Парижа, что у ее отца есть папка, содержимое которой никогда никому не показывается, даже близким друзьям; в конце каждого года или некоего периода отбираются три-четыре-пять рисунков — сливки из сливок, шедевры из шедевров — и прячутся в эту папку. Они не дарятся и не продаются. Это неприкосновенный фонд, неведомые шедевры, как сказал бы Бальзак. Часто старость приносит забвение, отсутствие интереса к некогда прославленному художнику. И вот тогда-то эти затаен-

ные рисунки должны будут «перекричать», затмить все то, что уже известно. Это последний удар уходящего с арены борца. Я думаю, что здесь сказалась какая-то традиция XVIII—XIX веков, горький опыт вереницы поколений художников научил этому!

Мне запомнился взгляд Бенуа: за очками, иногда даже двойными, взгляд был мягким и ласковым, а главное, он как бы состоял из весьма сложного «коктейля» чувств: тут была и шутка, тут было и острое вглядывание человека, являющегося ценителем и знатоком не только шедевров искусства, но и людей, и их взаимоотношений.

Этот взгляд как бы испытывал и расценивал вас: кто вы, «из каких», но чтобы не обидеть человека этим разглядыванием, любезная улыбка и ласковое подбадривание маскировали остроту.

Во внутреннем «я» Бенуа было много улыбок. Без улыбок, игривости и смешка нельзя было сочинить, скажем, костюмы к «Петрушке». И вместе с тем взгляд его иногда бывал и печален и даже горек, а в эпоху 1920—1924 годов очень, очень часто выражал усталость и огорченность.

Я не видел портрета Бенуа, который передавал бы его сложный взгляд. Правда, мне известны не все портреты, изображающие Бенуа. Так, я не знаю портрета, сделанного его дочерью Еленой Александровной в 1948—1950 годах. Во всяком случае, в портретах работы Кустодиева и Бакста он смотрит не так. И что-то от этого взгляда есть в фотографии 1960 года, сделанной незадолго до смерти в Париже. Александр Николаевич на этом снимке стоит на фоне своей картины «На берегу пустынных волн»... Меня эта фотография очень волнует и как человека, знавшего Бенуа, и как сына своей страны. Умиляет, что Александр Николаевич, которого все мы считали человеком некоей гибридной, французско-русской культуры, остался до конца своей девяностолетней жизни верен русской истории и русской культуре. Верен Петру, верен Пушкину, верен той глинистой почве, на которой стоит Петр, холодному ветру со взморья, рваным облакам и зеленовато-желтой воде Невы.

Я упомянул два портрета — Л. Бакста и Б. Кустодиева. У Бакста Александр Николаевич сидит в глубине кресла, читает. У Кустодиева он изображен за общим

столом, с приподнятой головой. Да, он похож и там, и здесь. Но *похож* еще не значит *выражен* или уловлен в своей сущности. Он похож на какого-то господина вообще, некоего среднего господина эпохи дела Дрейфуса, какие встречаются на холстах Дега. Совершенно не ожидаешь, чтобы персонаж, изображенный на этих двух портретах, мог остро пошутить или дружески приклеить на всю жизнь своему другу прозвище, прозвище «в стиле Бенуа» — веселое, ласковое, но не без перца.

Разве может, например, Мстислав Валерианович обидеться на прозвище *Добужа*: мило-забавно, и при этом метко, так как сам звук «Добужа» таит в себе некую тягеловатую медлительность, которая была свойственна Добужинскому, а может быть, и указание на какое-то древнее, «берендеевское» славянство.

Или *Стип* — это ведь тоже какое-то маскированное чудище с рождественской елки. Так был прозван Степан Петрович Яремич, человек, бесконечно любимый Бенуа просто за его человеческое естество и за неповторимую, гениальную прозорливость в вопросах искусства.

Или прозвище Александра Яковлева — *Саша-Яша*.

Тот, кто не знал Александра Евгеньевича лично, может подумать, что это всего лишь филологический трюк, на самом деле это не так. Прозвище не закрепилось бы за ним, если бы это была одна игра звуков. Дело в том, что во всем существе Яковлева было какое-то мальчишество. Он был плохим или, вернее, никаким мужем, неверным любовником, плохим отцом. Все эти качества отцовства и верности женщине не свойственны ведь «мальчишкам». Но зато выкинуть какой-нибудь фокус, акробатически пролезть в дырку спинки венского стула, начав движение с позиции нормально сидящего на этом стуле человека, сняться с места в один день, не раздумывая, и уехать куда-нибудь за тридевять земель, придумать себе бородку колечком и выдумать собственный, особый фасон пиджака — на это он был мастер. Все это было в его характере «счастливого мальчишки», которому все удается, все улыбается, в которого все влюблены! Потому и прозвище обледало исключительной меткостью, оно выражало: «вдвойне мальчишка», «дубль-гарсон», а уменьшительно-ласкательные формы указывали на любовь к этому мальчишке и восхищение им.

У Александра Николаевича родился внук. Анна Александровна была молодая женщина высокого роста с очень красивой фигурой, ее муж Юрик Черкесов обладал чисто русской красотой Ивана-царевича, ребенок был добротен, и дед, когда увидел его, воскликнул: «Да это не мальчик, а *Татан* какой-то!».

И вот, глядя на известные мне портреты Бенуа, я не вижу у изображенного там господина эпохи Дрейфуса способности ко всем этим шуточкам и балагурствам, той быстроты реакции на все впечатления, на все мысли, которая была неотъемлемо присуща Александру Николаевичу.

Разговаривать с Александром Николаевичем было очень трудно, это мы, «молодежь», — Попов, Домрачев, я — заметили давно. Вы не успевали сформулировать свою мысль и произнести ее, как Александр Николаевич уже отвечал на нее, как будто выслушал вас до конца.

Так, однажды, встретив меня в коридоре Эрмитажа, он спросил, как я поживаю. Чтобы не вдаваться в бытовые обстоятельства моей жизни, я ответил:

— Да вот восхищаюсь «Мальчиком с книгой» Перронно, нервозностью кисти мастера!

Тогда Александр Николаевич обрадованно закричал:

— А! Поняли! Поняли! Этого никто не понимает до сего дня!

И потом стал быстро рассказывать мне как единомышленнику:

— Да, добротность исполнения постигается довольно быстро всеми, а вот этот нервный блеск, какая-то обшая наэлектризованность, — наслаждаться этим умеют не все... — Он одобрительно посмотрел на меня через очки смеющимися глазами и продолжал: — Вы знаете, есть нации, которые не подарили человечеству ни одного живописца этого стиля! Просто добротное искусство было у всех, а вот *этого*... — и он поиграл пальцами, как пианист в трудном пассаже, — *это* было далеко не у всех! Я просматривал газеты XVIII века и обнаружил в «Санкт-Петербургских ведомостях» объявление: «Живописец Перронно принимает заказы на писание портретов». Но, видимо, конкурировать с присяжными портретистами екатерининского времени он не смог. Есть качества, которые в глазах малоразвитых людей являются недостатками.

Очевидно, Перронно скоро уехал из России, но несколько месяцев он все-таки жил у нас, и мы его можем легко вообразить себе, так же, как Казанову или графа Калиостро, прогуливающимся по Летнему саду. Впрочем, ведь сейчас, в наши дни, всплывает так много не известного ранее. Может быть, вдруг обнаружится портрет русской барыни или вельможи кисти Перронно!

Трудно изобразить мне, нелитератору и не владеющему пером, эту живость, этот поток мыслей, догадок, которые вихрем пронеслись за какую-нибудь секунду или две в его голове и особым образом отразились в его улыбке, в оживлении его глаз!

Бенуа был быстр, шутив, находчив, улыбчив, падох на всякую театральность, на балагурство. Казалось, он был создан для чего угодно, но только не для тягостных размышлений, горьких дум, тревожных предчувствий. Фея Карабос из «Спящей красавицы» едва ли присутствовала при его рождении... И однако... Горькая чаша испытаний была поднесена ему, и выпил он ее не сразу, залпом, а пил маленькими, мелкими глоточками целых сорок последних лет своей жизни.

Кончая этот абзац о Перронно, я не могу немного не «поживописать». Писать так писать...

Я сказал: встретив меня в коридоре Эрмитажа... Эта фраза суховата и отдает мемуаристом средней руки.

Эрмитаж был тогда закрыт, и чтоб попасть в него, надо было употребить все свои художественные связи; шла грандиозная перевеска, привозили новые картины из Гатчины, из Павловска, из дворцов Строгановых и Юсуповых... Душой всего этого был, конечно, Бенуа. Я встретил его на переходе из зал старого Эрмитажа в растреллиевское здание Зимнего дворца. Эрмитаж выходил из своих прежних берегов и захлестывал опустевшие залы цитадели русского самодержавия.

В коридорчике перехода Александр Николаевич был не один, рядом с ним стоял высокий сухой старик с четко нарисованным костяком черепа и хорошо вылепленным хрящеватым носом.

Бенуа представил меня: «Художник Милашевский», — нас не знакомили, а я «был представлен». Сухой старик тихо, но весьма отчетливо произнес: «Барон фон Липгарт», с ударением на последнем слове.

Я знал эту фамилию придворного художника Николая II, видел где-то его сладенькие-расладенькие, слюнявенькие-расслюнявенькие картинки, изображавшие каких-то нимф, но внешность его не представлял себе.

Я молча был свидетелем окончания их разговора. Александр Николаевич скороговоркой продолжал начатую ранее мысль:

— Непременно, непременно, сегодня же, не откладывая в долгий ящик. Вы говорите, бумаги нет и негде ее купить? Сегодня же поговорю с Чуковским или напишу Горькому, чтобы вам прислали бумагу, чернил и перьев. Разве можно все это упускать, терять, не собирать для Истории! Вы были постоянным посетителем салона принцессы Матильды! Вы встречались с Тургеневым, вы встречались с братьями Гонкур... Как же это все не записать. Сегодня же начинайте!

Старик медленно и неохотно, без всякого энтузиазма отвечал:

— Да, я кое-что могу написать о Тургеневе, кое-какие разговоры с ним, кажется, запомнились мне. Но писать о Гонкурах... Что о них написать? Это были крайне невоспитанные молодые люди, они совершенно не умели держать себя в обществе... какие-то жесты, позы, какие-то кабацкие словечки. Бог знает что! Мы просто переглядывались друг с другом, когда им в голову приходило раскрывать рот... Нет уж, увольте, о Гонкурах я писать не буду.

Вот после этого и пошел разговор о Перронно.

У Бенуа было что-то пушкинское в этом вкусе к мелочам Истории, в умении почувствовать яркость, аромат и неповторимую ценность идущих чередом *«Дней жизни»*, — каждый день ведь неповторим. Александр Николаевич всем советовал вести записи, сохранять памятки, подталкивал людей ленивых и равнодушных, а их всегда много среди «истых русаков»... Он даже меня, грешного, учил, как надо готовиться к будущим мемуарам: «Сохраняйте все мелочи... Я уже не говорю о письмах близких вам женщин или друзей, это понятно. Нет, вы сохраняйте даже ерунду: меню из ресторана, где вы обедали с друзьями, записочку с приглашением на именины, железнодорожные билеты... именно они-то и станут потом трамплином для вашей памяти...»

Анна Александровна сейчас тонет в своей парижской квартире от всех этих документов, а там документы поважнее меню и железнодорожных билетов... Какая ирония судьбы...

В своих собственных мемуарах Александр Николаевич, кажется, не успел рассказать о самом главном в своей жизни, о самых центральных эпизодах истории нашей духовной культуры его времени. «Русские сезоны» в Париже, где он был, конечно, основной пружиной. Строительство нового, советского Эрмитажа, в котором его суждения, советы и планы были непререкаемы. Работа совместно с А. Блоком в Большом драматическом театре, на подмостках которого шедевры мировой драматургии представили в культурнейшей, умнейшей и высочайшей по вкусу трактовке. Всего этого Александр Николаевич, насколько я знаю, не записал и не описал...

Материальное неустройство жизни на чужбине, боязнь нищеты; уродства художественной жизни на Западе, когда чем наглее «чемпионы надувательства», чем шарлатанностей и хулиганностей, тем и богаче и славней, куда же угнаться за ними человеку и художнику деликатнейшему, влюбленному во все подлинно прекрасное. Надо было хвататься за любой заказ, какие уж там мемуары — роскошь обеспеченного человека. И вот делается в который раз «Петрушка» для Милана, «Петрушка» для Лондона, «Петрушка» для Вены.

Правда, русские сердца должны гордиться, что наш базарно-ярмарочный Петрушка благодаря Бенуа — самый желанный гость театров всех столиц мира.

Голос у Александра Николаевича был «распетый», как у певцов, мягкий баритон с теноровыми нотами. Движения рук легки и необычайно элегантны, словно бы он брал в руки какую-то «унику», даже и тогда, когда ему приходилось касаться простой вилки или ножа. Походка быстрая, он всегда как бы бежал и торопился. Но это было вынуждено не спешкой, а естественным выражением темперамента человека, которому надо было успеть так много прочесть, так много продумать, так много нарисовать и так много написать...

Я часто видел их семейные прогулки или «вылазки» в театр или кино. Впереди всех бежал Александр Николаевич, за ним Анна Александровна с мужем Юриком

Черкесовым, едва поспевая, хотя молодые супруги были и выше ростом Александра Николаевича и весьма длинноноги.

Живо стоит перед глазами картина: ранняя весна, люди в демисезонных пальто. То состояние воздуха, когда чуть прибавишь шагу, и уже вспотеешь. Невский, угол Садовой. Дело к вечеру. Со стороны Садовой бежит Бенуа; отставая шагов на шесть, догоняют его дочь с зятем. Я раскланиваюсь. Александр Николаевич торопливо, на ходу: «Спешим, спешим, сейчас начнется «Знак Зорро»!

Другой раз я видел этот «семейный бег» вблизи их дома, на Екатерингофском. Они бежали на «Лес» в постановке Мейерхольда.

Вот отрывок из письма Анны Александровны:

7 июня 1960 г.

Сейчас Вы бы нашли в папе те же характерные черточки, которые Вы так хорошо подметили в тогдашнем «петербургском» папе — взгляд живой и веселый, желание пошутить, мастерство на «словечки» и «прозвища» — только шаг перестал быть быстрым, и порой выражение лица, как тучей, подергивалось чем-то почти трагически-мрачным! Прекрасно Вы описали Вашу встречу с нами на Невском, когда мы так торопились с папочкой во главе, чтобы не опоздать на начало фильма «Знак Зорро». Долго папочка сохранял столь типичный для него «бег» мелким шагом. За ним трудно было поспевать — он всегда был впереди всех, даже тогда, когда где-нибудь в Швейцарии дорога круто поднималась в гору. Помню поход на «Лес» — постановка которого нам так не понравилась.

Тогдашний кинематограф! «Кабинет доктора Калигари», «Знак Зорро»! Неужели Александру Николаевичу, «пронизанному» искусством мировых гениев, не претила вся эта чепуха? Нет, он искренне интересовался кино. Он был таким живым человеком, таким «венцианцем», жаждущим от жизни все новых и новых улыбок... Он доверял жизни и верил в искусство — твердо верил, что оно непрерывно приносит новое, неповторимое, достойное восхищения.

Его друг и сверстник «Костя» Сомов был иным. Он никогда не снисходил до кино и презирал его, он боялся

запачкать свой костюм соприкосновением с толпой, «черт знает с кем», с людьми, которые, толкаясь, наполняют зал и дышат тебе в уши и затылок. Константин Андреевич был петербуржец, а не «венцианец»! В эту разницу не мешало бы вдуматься тем людям, которые любят все обобщать, класть на одну полочку, которые привычно произносят словосочетание: «Мир искусства» — Бенуа, Сомов».

Кто посещал в тихие вечера столовую Бенуа в доме на улице Глинки?

Первым по посещаемости (как теперь говорят) был, конечно, Федор Федорович Нотгафт. Это очень мягкий, изощренной воспитанности человек, великолепно говоривший по-французски и пересыпавший русскую речь французскими поговорками и словечками.

Федор Федорович был человек интереснейший. Радужная светская улыбка не покидала его лица, и в этой улыбке не было ничего натянутого. Он был одержим влюбленностью в живопись, главным образом в живопись мирискусников, и все свои заработки тратил на приобретение их картин. Он был влюблен и в самих создателей этой живописи, боготворил Бенуа, Сомова, Кустодиева, Добужинского, Замирайло. Истинной его религией было поклонение художникам «Мира искусства». Надо ли говорить, что у него был некий культ всего семейства Бенуа!

Его жена, уроженка Швейцарии, покинула его, забрав мальчика-сына. Она уехала в начале 1921 года за границу. Федор Федорович тяжело переживал горе, изменился даже в лице, но не сделал попытки уехать с ними. Через год или полтора он женился на Боткиной, внучке Третьякова...

Вторым персонажем, столь же неизменным, был Степан Петрович Яремич, или Стип. Высокий, сухощавый, с красненьким лицом, с седыми украинскими усами. Он был неразговорчив, но его замечания были всегда метки, предельно остры и били наповал.

Яремич и Бенуа понимали друг друга не с полуслова, а с осямушки слова. И когда появлялся в столовой Яремич, лицо Бенуа озарялось радостью.

Посещал эти вечера И. Степанов — один из руководителей издательства Общины святой Евгении, иногда С. Троицкий, который одно время был директором Эрмитажа, П. Нерадовский. Из художников М. Добужинский,

Г. Верейский, В. Замирайло, а также кое-кто из молодежи — М. Домрачев, я, Б. Попов, С. Эрнст, Д. Бушен.

Часто, даже постоянно я видел Добужинского, но никогда за чайным столом не видел Сомова. Разумеется, они — Бенуа и Сомов — виделись и были дружны, как же могло быть иначе, но вот на этих *вечерах* Сомова никогда не было.

Разговоры на вечерах у Бенуа были злободневны и часто носили шуточный характер, совсем не соответствующий мрачному колориту, который был свойствен городу в ту пору (Добужинский хорошо передал этот колорит в литографии, изображающей Львиный мостик на Екатерининском канале, в двух шагах от дома Бенуа). Умели и любили шутить Добужинский и Нотгафт. Верейский мягко вторил мнениям и высказываниям Бенуа. Александр Николаевич был для него высшим авторитетом и имел влияние на мышление художника в его молодые годы. Тем не менее, несмотря на свою скромность и некоторую «тихость», Георгий Семенович обладал очень тонким, ни от кого не зависимым чутьем. Много своих, самостоятельных мыслей было у Яремича, но он помалкивал, ухмыляясь в усы. Суждения Попова были всегда пронзительны, молниеносны, метки, — но и он предпочитал молчать. Вообще же это был человек редкой тонкости и проницательности...

Вечера собирали особый круг людей, именно тех, которые по образу мыслей и эмоций не противоречили, не разрушали бы мир Бенуа или его семьи. Я высказывался всегда довольно остро и дерзко, иногда Бенуа в чем-то меня поправлял или оспаривал, но эти противоречия оставались все-таки в пределах круга Бенуа, шли по внутренней линии Бенуа, а не были ему чужды или противоположны.

Я вовсе не хочу сказать, что все это были люди недостаточно яркие, несамостоятельного мышления. Нет, и поколение Бенуа, и молодежь обладали и тонким вкусом, и острым умом, и талантом. Например, Эрнст написал ряд ценных монографий. Его книги об Александре Бенуа, о Серове интересны именно тем, что они написаны человеком, имевшим возможность расспрашивать живых художников, получать ответы, быть очевидцем их творчества. Ряд мыслей Бенуа можно уловить в книгах Эрнста, и это

совсем не минус, а плюс. Бушен ставил постановки и в Grand Opéra. О творчестве Г. Верейского здесь говорить незачем — оно общеизвестно.

Попытаюсь описать стол семейства Бенуа.

Спиной к двери в переднюю сидит Анна Карловна. Перед ней самовар. Посередине стола, покрытого скатертью, стоит небольшая вазочка с цветами: летом это живые полевые цветы, осенью астры. Зимой также обязательны цветы, но бумажные, причем без какой-либо имитации «естественности», а те деревенские бумажные цветы, которые можно увидеть засунутыми за оклады икон в крестьянских избах: «розаны» самых ядовитых оттенков — голубые, свирепо-розовые и устрашающе-бордовые! Как умирительно было это сочетание: *петербуржец* Александр Бенуа с его утонченностью «всех времен и народов» — и русская православная бесхитростная деревенщина этих «пукетов»! Без этого красочного пятна в центре семейный стол Бенуа трудно себе представить.

Александр Николаевич сидит по левую руку Анны Карловны, спиной к двери, ведущей в его мастерскую: так ему удобнее, выйдя из мастерской, сразу сесть за стол. С правой стороны Анны Карловны, то есть напротив Александра Николаевича, сидит обыкновенно Федор Федорович Нотгафт или кто-либо из именитых гостей.

Напротив Анны Карловны, на короткой стороне стола, обычно располагается Добужинский. Слева от него Степан Петрович Яремич, около него Попов Борис Петрович. Это место по своему географическому положению наиболее удалено как от Анны Карловны, так и от Александра Николаевича. Почему? Да потому, что только эти два человека из всех посещавших квартиру на улице Глиники решались приходиться сюда, «пропустив за воротник».

Степан Петрович с глазу на глаз и в интимном кругу мог говорить и много, и замечательно интересно, а главное остро, в большом же обществе он был неразговорчив; и у Бенуа, на людях, он ограничивался поддакиванием, так что при этом немногословии нельзя было узнать, выпил он или нет. Попов же обладал способностью пить *по-гусарски*, то есть оставаясь *ни в одном глазу*. Он был не просто немногословен, не просто молчалив, а прямо-таки не произносил ни одного слова. Его рот оставался крепко сжат, и светлые глаза с неподвижными зрачками не да-

вали возможности узнать о некоторых жертвах Бахусу, принесенных только что.

В Анне Карловне было много доброты и ласки, но дом свой держала «в струне», и явиться перед ее очами *не в порядке* никто бы не посмел. Не надо забывать, что дом Бенуа был *петербургский*, и очень высокого светского, европейского тона, со всеми условностями и традициями.

Про Анну Карловну рассказывали забавный случай. В первое время существования журнала и выставок «Мир искусства», вероятно в 1901 или 1902 году, Александр Бенуа устроил званый обед в честь Врубеля. Оживленные разговоры, всеобщая приподнятость. После обеда Анна Карловна сказала близким друзьям: «Охотно верю, что Михаил Александрович Врубель — гений... но все-таки... как можно закурить папиросу между супом и жарким?! Это неслыханно».

Был еще один забавный и трогательный обычай в доме Бенуа.

Когда у Анны Александровны родился сын, Александр Николаевич необычайно торжественно переживал свое вступление в сан дедушки. Он ликовал, он был счастлив. Он завел альбом, в котором каждому художнику предлагалось зарисовать внука. Рисовали Добужинский, Верейский, Яремич, я. Даже редким посетителям семейства Бенуа всовывали этот альбом, и Александр Николаевич твердо заявлял: «Непременно! Непременно! Это налог, повинность, налагаемая сим домом на входящего!» Художник стеснялся, отнекивался, робел, но уступал настойчивой воле главы дома. Надо ли говорить, что внук был назван в честь деда — Александром...

Я не могу не привести письмо Александра Николаевича, написанное почти за месяц до смерти, в котором так хорошо отражен дух семейственности, царивший в этом доме.

Вот это письмо (с опущением некоторых фраз, не относящихся к теме):

15 января 1960 г., Париж.

Дорогой Владимир Алексеевич!

Очень был тронут Вашей карточкой (с воспроизведением моего «Китайского Павильона»), а также Вашими пожеланиями к Новому Году. И я Вам от всей души

желаю провести его в полном здравии и благополучии. Всегда вспоминаю, не без умиления, ту пору, когда Вы бывали нашим частым гостем на улице Глинки и любили делать наброски с моего годовалого или двухлетнего внука Александра, получившего прозвище «Татан»; это ребячье прозвище он сохранил до сих пор, хотя достиг сорокалетнего возраста, стал зрелым художником, был уже дважды женат, подарил мне от двух браков двух прелестных внуков и одну прелестную внучку. Я был бы очень рад Вас видеть сейчас среди нас, а Вам, вероятно, любопытно было бы познакомиться вновь, в столь изменившемся виде, с Вашей тогдашней моделью. Но едва ли можно надеяться, что Вы соберетесь сюда. Очень, очень жаль, расскажите же, что Вы подделываете, какживаете!..

Крепко жму руку, желаю всего наилучшего и остаюсь совершенно преданный Вам

Александр Бенуа

Из письма Анны Александровны:

27 февраля 1960 г.

...Я счастлива, что папа успел Вам еще сам написать,— у него сохранилось о Вас, о Вашем искусстве (как и у нас всех) прекрасное воспоминание. (Между прочим, папа всегда вспоминал талантливые наброски, сделанные Вами с моего сына, до сих пор «Татана», которому тогда было всего несколько месяцев.) Папа был очень тронут тем, что Вы ему прислали книги с Вашими весьма замечательными иллюстрациями. Эти книги я, понятно, буду свято хранить!

Анна Черкесова

Я как-то спросил Александра Николаевича после очередной своей зарисовки: «Но почему же я не вижу ваших зарисовок, Александр Николаевич?» — «Ах нет! У меня слишком развратный карандаш. Я сделаю что-то не то...»

Интересное замечание — и по найденному метко словечку, и по характеристике своего стиля. Может быть, именно потому он так преклонялся перед Серовым и так нежно относился к Верейскому, что его собственное искусство было каким-то иным... Вероятно, он романтизи-

ровал портретируемого, уходил в сторону... Очень интересное замечание! Однако как он метко и остро чувствовал свой стиль и молчал, всегда молчал о своем искусстве, а мог бы написать о себе самом не хуже, чем он написал о Калло или Сент-Обене!..

Итак, я постарался изобразить саму «сцену» — чайный стол семейства Бенуа, перечислил действующих лиц: премьеров Добужинского, Яремича, Нотгафта, второстепенных персонажей, статистов... Теперь очередь за монологами и диалогами. Я в нерешительности... Что в этих диалогах важно, что не важно? Иногда мелочь лучше характеризует эпоху или человека, чем то, что считается главным и основным... Есть некое литературное клише: «Размеры настоящей статьи не позволяют автору коснуться ряда фактов». Нередко это делается тогда, когда автор утаивает самое острое, может быть, самое интересное и нужное. Я не хотел бы следовать этим авторам.

Шли разговоры за чайным столом вокруг деревенских цветов — голубых, нестерпимо розовых и «бордовых». Ну вот кое-что вынимаю наугад, как вынимают карты из колоды.

Вот сидит Александр Николаевич за столом, Анна Александровна, по его просьбе, показывает свою детскую книжку, которую только что, сегодня днем, забраковали в Госиздате. Присутствуют Яремич, Верейский, я.

— Ну посмотрите, какая прелесть каждый лист! — восклицает Бенуа. — Как богато и нарядно расписаны рисунки на полях! Так могла сделать только молодая мать, полная любви к ребенку и жажды приобщить его к цветущему всеми красками миру, в который ее сын входит!

Александр Николаевич был очень огорчен неудачей дочери. Голова его опустилась и вошла в плечи. Он грустно задумался и, очевидно, припомнив кого-то из художников, которые тогда управляли детской книгой, вздохнув, с горечью сказал:

— Это все дети пустыни, поклоняющиеся своему умолимому и жестокому богу — схеме! Им чужда самая душа изобразительного искусства.

Я не стану размусоливать, комментировать эту фразу. Есть слова, которые слышны даже через пятьдесят лет после их произнесения.

Душа искусства Бенуа была не только католической, воспитанной на барочных великомученицах и лукавых девственницах, мило пританцовывающих под развевающимися покрывалами. Оно имело и иные прививки, да еще какие крепкие и живучие! Пятилетнему Шуре покупали на Сенной игрушки «от Троицы». На той самой Сенной, где когда-то каялся перед народом Раскольников... И он смотрел на этих шелкунчиков, дур-барынь, на подбоченившихся гусар влюбленными глазами, он остался им верен до парижской могилы! Он был зачарован на всю жизнь этими соцветиями, крепкими, веселыми и здоровыми, как утренний русский морозец. Ниточка от хотьковских игрушек идет через всю жизнь Бенуа. Это они продиктовали ему в зрелые годы задорно-балаганные, глубоко русские образы Петрушки, принесшие ему мировую славу. Девяностолетним старцем (в который уж раз!) он, улыбаясь, повторял для Лондона «Петрушку», кучеров и кормилиц. И вечером накануне смерти, в кругу семьи и друзей, он рассматривал только что вышедший музыкальный словарь Лярусса со своей биографией и рисунками костюмов именно к «Петрушке». Так и проводили его в иной мир эти образы, русские из русских.

Цитирую письмо Анны Александровны:

27 февраля 1960 г.

...Трудно поверить, что еще 6-го февраля в субботу папочка принимал гостей, рассматривал с ними нововышедший иллюстрированный музыкальный словарь La Rouss'a с воспроизведением его декораций и костюмов к «Петрушке» Стравинского и папы. Объяснял, рассказывал, был полон своей особой живостью и всегдашним интересом к вещам, к жизни, искусству, а во вторник утром, два с половиной дня спустя (9 февраля) — его уже не стало...

Помню зимний вечер, было непривычно много гостей, Александр Николаевич показывал огромную свою работу: костюмы, эскизы, декорации, задники, порталы к балету Стравинского «Соловей».

Помню это великолепии ультрамаринов и кобальтов. Я подумал тогда, что это не китайское сочетание, но просто я всего не понимал,—именно Дельф-то сплошь синий! В стиле решения многое было связано с «шинуазери» XVIII века и «китайщиной» Царского Села.

Еще показалось мне, что Александр Бенуа как-то погонул в документах, орнаментах, драконах, архитектурах и прочем реквизите. Все это было сделано, конечно, с предельным вкусом и выдумкой, с предельным чутьем и тонкостью,— но без какой-то настоящей свободы. Все-таки художник слишком надолго не может отскакивать от настоящей *своей* темы, предопределенной ему судьбой. А для Бенуа такой темой был, конечно, не Пекин, а Северная Пальмира.

Мне было жаль, что исчез воздух Петербурга, со злым ветерком и морозцем, исчез мальчишка в красной рубаше, продающий пирожки, исчезли кормилицы, кучера-бородачи, будочники, а главное, тот теплый юмор, та *улыбка Бенуа*, которая, быть может, дороже, чем все знания и документы.

Вспоминается разговор об Александре Яковлеве, происходивший в 1921 или 1922 году. Все мы — и дочери Бенуа Анна и Елена, и его племянница Надежда Леонтьевна, Попов, Домрачев, я и, конечно, Кока — были учениками А. Яковлева. В 1915 году Александр Николаевич очень высоко ценил его, это было известно, но мне хотелось узнать его мнение шестью годами позднее.

— Слов нет, одарен он, как художник Возрождения,— сказал Александр Николаевич.— Но чем больше к нему присматриваешься, тем холоднее к нему относишься. Вот последняя его картина, которую он сделал перед самым отъездом из России,— автопортрет, написанный в стиле ранних фламандцев. Автопортрет для меня,— продолжал Бенуа,— вещь и многозначительная и серьезная. Художник, человек остается наедине с самим собой. В автопортрете главное: кто я? какой я? Я с большой буквы! И когда видишь, как у Яковлева, какую-то внутреннюю издевку, насмешку над самим собой, то делается не по себе от этой *внутренней пустоты*.— Бенуа особенно выразительно произнес последние два слова.— На диване позади художника в разнузданно-эротической позе развалился манекен, и этот страшный эротизм деревяшки — как бы символ яковлевского автопортрета...

...Бенуа только что приехал из Парижа, куда он ездил один, без семьи,— это было, вероятно, в феврале или марте 1923 года. Мы все накинулись на него с расспросами о новостях художественной жизни за рубежом. И вот рас-

сказ Александра Николаевича, каким он мне запомнился.

— Не так давно прошумел рисунок-портрет Стравинского работы Пикассо. Стравинский носился по всему Парижу и захлебывался от восторга. Как описать портрет? Конечно, он «по дороге» к Стравинскому или «вроде» Стравинского, но, разумеется, в нем нет того реализма или натуралистического сходства, которым именно и восхищаются все поклонники Пикассо. Как вам сказать о форме рисунка? Это сделано с оглядкой на Энгра по той роли выразительности, которую берет на себя линия — чистая, гибкая, не всюду живая, но по крайней мере старающаяся быть живой. Однако и нарочитая неуклюжесть тоже добавлена, надо полагать, для «соуса», — засмеялся Бернард Шоу, — для «новизны».

В ту пору я еще не вполне отдавал себе отчет в том, что Энгр — это не только стихия линии. Теперь я понимаю: это некая пружинная элегантность, удачливость, меткость попадания и, конечно, быстрота и точность нанесения линии. Если Энгр, как-то уступая общепринятому, в лицах порой заглаживает и смягчит, то в костюмах, складках юбок, в локонах волос его рисование — это действительно какая-то ловкость балета или цирка. Без этой ловкости, пружинной элегантности будет добросовестный немец, старательный русский, ну Федор Толстой в «Душеньке», но совсем не то, что мы подразумеваем под понятием «Энгр». У Пикассо же имеется некий парадно-торжественный, подносимый, как праздничный торт, культ неуклюжести, косолапости и косноязычия. Эти нарочито увеличенные руки, складки костюма, идущие мимо естественных для материи изгибов! Отнять это «парадное косноязычие» — и обнаружится, что рисуночек так себе: и нос скопился, и глазок выпрыгнул, и многое другое... Но не будь этого косноязычия, не будет и существующего в определенных кругах своего рода «культа Пикассо», основанного, как это бывает во всякой вере, на чем-то таком, к чему нельзя прикоснуться рукой неверующего Фомы, ясным и безжалостным глазом, иначе... все рассыплется! Я бы сказал, что Энгр занимает позицию, в известном смысле полярную Пикассо. И поэтому сама по себе линия, ее культ и любовование ею не являются признаком, сближающим этих двух художников. В Энгра не надо

верить, на него надо — *смотреть*. В Пикассо надо верить или, вернее, *уверовать*.

Бенуа продолжал свой рассказ:

— Пикассо женат на русской балерине. Мы условились о дне встречи, меня ждали к обеду. Было угощение «в русском стиле»: красный украинский борщ, пирог с капустой. Жена Пикассо все приготовила не просто от души, но от русской души. Пикассо торжествовал и с наслаждением ел пирог с капустой, которого не знает ни Испания, ни Франция. Кстати, у Пикассо висит прекрасный холст Ленеа. Но по правде сказать, этому холсту, который стоит теперь во Франции бешеных денег,—неуютно в мастерской Пикассо.

Отношение Бенуа к Пикассо в 1922—1923 годах было выжидательное и прислушивающееся, позднее в нем утвердилось досада и раздражение. Последней каплей было «издевательство» Пикассо (как писал Бенуа) над «Менинами» Веласкеза.

Людам свойственно восхищаться или умиляться всем необыкновенным, выходящим за край отпущенного природой. На этом, например, основан успех цирка. Человек идет по проволоке и не падает. «А я,—думает каждый,—расшибусь». Даже совсем не хилые, а очень здоровые и сильные люди восхищаются, умиляются до тайников своего сердца Поддубным, преображенским солдатом Шемякиным, силачами-гиревиками: «Ишь ты, и наградила же их матушка-природа, и как щедро!». Словом, людям нравятся чемпионы, силачи.

Вот и в Александре Бенуа было что-то от чемпиона и силача, но в области, так мало доступной большинству,—в области изощренного восприятия созданий искусства. Быстрота мысли, ясность определения и угадка эстетической «изюминки». Точность характеристик, когда дело касалось новых дарований. И давал он эти характеристики не после полугода размышлений, а мгновенно, между третьим и четвертым глотком чая за семейным столом на улице Глинки.

Это восхищало окружающих его людей. И влюбляло в него. Эту необыкновенность все очень ясно чувствовали. Мне бы хотелось суметь ее передать.

Как-то сидели за чаем, и речь натолкнулась, не помню по какому поводу, на «создания» Кандинского.

Александр Николаевич сказал:

— Если отвлечься от «темы»,— он улыбнулся,— откинуть все эти биологические ужасы, кишки, глисты, инфузории в разрезах и в целом виде, и посмотреть только на «ходы колористической мысли»,— то они жалки, примитивны и беспомощны! Соцветия, как в слюнявеньких леденцах на базаре: красненькие, желтенькие, зелененькие — и все!

Я всегда был чуток к цвету. Цвет на меня с детства производил какое-то колдующее впечатление, но фраза о *ходах колористической мысли*, о цветовой «интриге» открыла для меня новые миры! До этих высот самому было не дойти... Я потом везде у великих колористов искал эти *ходы*, эти *интриги*.

И прежде всего эти замечательные *ходы*, остроумные и тонкие, были у самого Александра Николаевича в его театральных костюмах к «Петрушке», «Соловью», «Жизели» — всего не перечислишь... Цвет он чувствовал изощренно и умел ощущениям своим сразу же подыскать словесный эквивалент — русским словом он владел виртуозно, как Тургенев, как Герцен.

Как-то, посмотрев на натюрморт Бориса Попова, он сказал:

— Мне нравится такая кисленькая гамма.

Как это образно! И сразу чувствуешь: действительно — не кислая, а «кисленькая» гамма! Барбарис!

А вот рассказ Бенуа после Парижа:

— Гамма Фламенка так красива, так вкусна, почти гастрономически подана, что я, проезжая мимо художественных лавок и заметив мельком в витринах его холсты, никак не мог удержаться,— я выскакивал из автомобиля, перебежал тротуар и стоял несколько минут перед ними, залюбовавшись их соцветиями.

Помню интересный разговор о Сомове. Верейский почитал Сомова, но нам, молодежи, он по своим художественным идеям и вкусам уже в 1920 году казался старомодным.

Подробно же уяснить отношения Сомова и Бенуа — не личные, а художественные отношения — мне было трудно; мне казалось, что у Бенуа где-то сквозило разочарование Сомовым.

И вот один вечерний разговор.

Это было уже году в двадцать третьем, на столе лежал свежий номер журнала, пришедший из-за границы. На обложке — сомовская живопись: две дамочки в костюмах девяностых годов прогуливаются по парку, одна из них держит что-то в руках. Кто-то заметил, что расположение пальцев на левой руке такое, как если бы это была правая рука. Александр Николаевич поморщился и сказал:

— Да, Костя болен. Или, вернее, больно его искусство. Когда он рисовал в молодые годы с натуры и не скупился посидеть под открытым небом, он всегда был интересен и неповторим. К сожалению, он уже позабыл, когда последний раз был на этюде. А между тем вылечить его может только натура!

Это ценное замечание я помню всю жизнь.

Александр Николаевич никогда не преподавал, да и не мечтал об этом виде деятельности. Однако это не мешало ему подталкивать молодых художников в ту сторону, которую он считал верной. Делал это он посредством замечаний по поводу работ, поощрительных высказываний — все эти словечки, шуточки, меткие прогнозы, угадывания стиля дарования и были «школой Бенуа». Никто не платил Александру Бенуа за «педагогическую деятельность», за право учиться у него. Он сидел за чайным столом и — мыслил вслух, а кто имел уши, тот слышал. В этом смысле его учениками были и Лансере, и Серебрякова, и Добужинский, и Верейский, и «аз недостойный». Многие черпали мы у него.

Но единственным, в сущности, прямым его учеником был Борис Попов.

Борис Петрович сотрудничал с Александром Николаевичем, помогал ему, подготавливая «перспективы» для его театральных постановок, и делал многое такое, на чем сам рос и воспитывался.

Помню его рассказ. На даче, где-то на опушке леса, Бенуа и Попов писали этюды. Попов старался как можно точнее постигнуть конструкцию деревьев, принцип расположения веток. У него получалось может быть и точно, но скучновато, он сам это чувствовал. Александр Николаевич, оторвавшись от собственного этюда, подошел к Попову и, взглянув, быстро сказал: «Э, батенька, так нельзя! Надо делать как бы карикатуру на породу дерева. Карикатуру ели, карикатуру березы, липы. Надо стараться добыть

самую квинтэссенцию их формы, и тогда карикатура исчезнет, возникнет — реализм. Иначе, без карикатуры, все деревья будут друг на друга похожи, а это не *реализм*, а *скука*».

Узнав со слов Попова это необычайно ценное замечание, и я навсегда запомнил его.

Однажды мне посчастливилось присутствовать при «искусствоведческой экспертизе» Бенуа. Требовалось определить автора одной голландской картины, довольно большого размера, что-то около девяносто на шестьдесят сантиметров, то есть несколько крупнее обычных голландских пейзажей типа Рюисдаля или Гоббема.

Не помню, кто принес ее, завернутую в черный сатин. Покрывало было снято, и последовало редкое зрелище: сверкнула искусствоведческая рапира, и удар поразил цель точно и быстро.

Картина представляла собой равнинный пейзаж, вдали какой-то городок, по загородной дороге среди полей прогуливаются пары. «Ах, так это Гарлем! — мигом воскликнул Александр Николаевич. — Так, так. . . Позвольте, позвольте. Вот эти шляпки, что здесь на дамочках, носили между 1637 и 1642 годом, далее уже фасон меняется. Ну-ка посмотрим, кто жил в Гарлеме в конце тридцатых годов. . . » Александр Николаевич вскочил с места (дело происходило в столовой) и кинулся в свою мастерскую, принес большой том — словарь голландских художников семнадцатого века — и стал его листать. «Так, так. . . Вот Гарлем. — Быстро перечитываются фамилии: — Не тот, не тот, не тот, и это не он. . . Ах, вот! Ван дер Кемпфен! — (Я выдумываю фамилию, но дело не в ней.) — Ну понятно, он, только он, и никто другой! Ну, конечно, это его гамма с некоторой «горчинкой», как это я сразу не сообразил! Позор, позор!».

Картина была определена в две с половиной или три минуты, сюда же входит и время на доставание словаря! Мы были восхищены и поражены! Дело, конечно, не в словарях и не в чисто внешних знаниях костюма и облика городов. Решающим было то внутреннее ощущение резкости или мягкости мазка и штриха, то цветовое ощущение, единственное и неповторимое — «горчинка», «кислинка», беловатость, пустоватость цвета и т. п., — которые неповторимы и которые надо «унюхать», как собака распознает запах

каждого человека! Словом, некий чувствительный радар или точнейшая дактилоскопия.

Ранняя осень. Солнце освещает улицу Глинки. Окна открыты, в вазах астры лиловые, белые и розовые. Из окон дома Бенуа доносятся звуки рояля. Я зашел не на чай, а по какому-то делу. Александр Николаевич был не один, он познакомил меня со своим гостем: Игорь Глебов. Имя это было мне знакомо, я всегда с интересом читал его музыкальные обозрения в «Аполлоне». Глебов играл какие-то изощренные и острые мелодии, оба они улыбались и как бы гутировали неожиданные ходы музыкальной мысли. Каждый мотив, каждый пассаж был блестящ, как бриллиант, и сразу чувствовалось — драгоценность его неповторима! Что играл Глебов? Не помню, да и не знал тогда многого... Беллини, Николаи, Обер. Играл он, конечно, все наизусть. Александр Николаевич сиял. Он сам был музыкантом и хорошо импровизировал на рояле, очень любил «Щелкунчика» с его нарядно-изысканными и так хорошо «нарисованными» танцами: арабским, китайским. Эти танцы будто написаны специально для художников, так они пластичны и зрительны!

Вот любопытное письмо его дочери о музыке:

22 декабря 1961 года.

...Сейчас наступает рождество. Папочка придавал этому торжеству особую прелесть — так как он чудесно импровизировал на рояле, то праздник открывали под звуки «Гросфатера» из «Щелкунчика», которого папочка блестяще исполнял. Одновременно зажигались свечи на елке, и очарованная детвора после приятно томительного ожидания проникала под звуки марша в заколдованное царство игрушек и лакомств.

...Чуть не забыла Вам написать о музыкальном творчестве папы. Он был настоящим, природным, высокоодаренным музыкантом, и просто гениально импровизировал на рояле целые большие поэмы и фантазии, великолепно справлялся с развитием основных тем, с темпами и тональностью. Его слушать — было одно удовольствие, и иногда мне лично случалось подолгу поддаваться очарованию папиной музыкальной выдумки. Чайковского он обожал. Не знаю, какой из симфоний он отдавал предпочтение — может быть Пятой, может быть Второй. Но Шестую

симфонию он не мог слушать без внутреннего содрогания перед этим страшным и трагическим наступлением смерти, столь ярко в ней выраженной. И даже предпочитал ее не слушать.

Папины постановки «Щелкунчика» для Миланского Ла Скала и Лондонского Covent Garden являются настоящими шедеврами,—полным слиянием идеи композиторов с воплощением ее художником. Сейчас, когда приходится слышать «Щелкунчика» или «Спящую», то папа, как живой, встает перед глазами, полными слез. Иногда он сам изображал тот или иной персонаж из его любимых балетов, грациозно выделявая какие-то «па», а то и прыжки. Несмотря на некоторую его тучность, он с необычной легкостью и воздушностью танцевал, и вся его фигура выражала то действующее лицо, в которое он воплощался. Таков был папа, маг и волшебник.

Александр Николаевич не расставался с толстенькой записной книжкой, весьма замусоленной. Он носил ее в кармане пиджака, который она явственно оттягивала. Эта записная книжка оказывала ему немало услуг.

Вот где-то на одном из совещаний подходит к нему человек и говорит:

— Александр Николаевич, вы, вероятно, меня не помните, года два тому назад, в восемнадцатом году, я как представитель Петрозаводска участвовал с вами вместе на заседании. . .

Александр Николаевич органически был неспособен ответить так, как сейчас принято: «На заседании, вы говорите,—нет не помню. На каком же это заседании? Их, знаете, столько было. . . Хоть убей, не помню, когда я с вами встречался», — говорит современная персона, упорно рассматривая лицо *товарища с периферии*. Нет, Александр Николаевич никогда не позволил бы себе такое. Он с улыбкой говорил:

— Как же, как же! Да! Суровые времена были!

Разумеется, он не помнил представителя Петрозаводска, но незаметно у кого-нибудь спрашивал, кто это такой. Ему говорили:

— Да это Григорьев из петрозаводского наробраза.

Тогда Александр Николаевич быстренько отбежал к окошку, вынимал свой карманный фолиант и находил

там: «Григорьев Тимофей Лукич из Петрозаводска». Затем фолиант прятался, и Александр Николаевич, найдя случай опять перемолвиться словечком с товарищем Григорьевым, обращался к нему любезно-ласковым тоном:

— Так вот, Тимофей Лукич, меня очень интересует, как вы там в Петрозаводске с музеем справились?

Ну, Тимофею Лукичу и лестно: сам Бенуа на всю жизнь запомнил его имя и отчество!

Вообще, если выражаться языком шестидесятых годов, то Александра Бенуа надо назвать чемпионом или гротесмейстером вежливости. Вежливости, о которой теперь уже никто не имеет никакого представления! Это вежливость Жуковского или людей, посещавших семейство Карамзина в юные годы Пушкина. Вероятно, и Иван Сергеевич Тургенев был человеком этого же стиля. Бенуа был одним из последних представителей этих манер, этого стиля обращения людей друг с другом. Отголоском карамзино-пушкинских времен.

Не буду «лакировать действительность». Не буду умалять реальную тяжесть тех годов, с их скудным питанием, с холодными квартирами, с нелегким трудом, с доставанием пищи, когда за муку, крупу, картошку надо было платить наволочками, простынями, одеялами, пиджаками, женским гардеробом. Но ветер Революции наполнял все паруса, мы верили, что делаем нужное дело. Очищали культуру от шлака, выбрасывали многое, что потом опять появилось при нэпе, когда в том же театре «Палас», где только что шли оперы Моцарта, Доницетти, Обера, Николаи, снова воцарились шантанная «Сильва» и «Граф Люксембург».

В первые годы революции театральная культура Петрограда была на высшем взлете. Особенно это относится к созданному в те годы Большому драматическому театру, где много работал Александр Бенуа. И этот высший взлет в смысле вкуса, тонкого, проникновенного понимания мировой драматургии, актерского, режиссерского, художественно-декорационного мастерства был взлетом не только по русским масштабам, но и по масштабам мировым.

Да! Эта культура была *революционна* в каком-то высшем смысле, в значении какой-то необыкновенной чистоты помыслов. У всех деятелей этого театра — Блока, Бенуа, Добужинского, Щуко, Монахова — у каждого было жада-

ние честное и серьезное: дать народу, зрителю все, что они знают и умеют в полную меру своей культуры и своего таланта. В их сознании, в их помыслах не было ничего, что бы походило на делание «карьеры», «бизнеса», «жирного гонорара». Какие лавры могли принести Александру Блоку его заведование репертуаром и его советы на репетициях после «Двенадцати» и всей его прошлой поэзии? Что могло принести Александру Бенуа его режиссерство после «Медного всадника» и «Петрушки»? Добужинскому — после «Человека в очках» и «Месяца в деревне»? Ничего! Они отдавали все и получали весьма скудные гонорары в виде пайков, состоявших из пшенной крупы, которой кормили когда-то кур, килограмма сахара в месяц на всю семью, ну и хлебной карточки!

Культуру в самом высоком ее значении они отдавали бескорыстно всем, кто хотел ее воспринять, это был подвиг, и в этой чистоте подвига было то *русское*, что предопределялось множеством примеров из предшествовавшей русской культуры.

Правда, были в те годы и трудно переносимые старшим поколением душевные ссадины. Я не обо всем рассказываю... Обижала небрежность по отношению к людям, которые привыкли к успеху, поклонению, почету... Приходилось с горечью выслушивать и фразы вроде такой: «Незаменимых людей нет! Всех вас можно заменить! Подождите, подрастет молодежь — *наша, своя* молодежь!». Появлялись настроения и мрачные и безнадежные... Были и нерадостные раздумья о будущих судьбах искусства, пусть неверные...

И вот задача для искусствоведов и психологов: казалось бы, окружающий мир, скудный быт с пшенкой и буржуйками должен был бы сказаться в творчестве и породить искусство безрадостное, с ощущением тяжести, подавленности, пессимизма. Но именно в эти годы Бенуа сделал костюмы и декорации к «Слуге двух господ» и к «Грелке», и сколько в этих работах было радости, оптимизма, веры в жизнь! Человеку нелегко на сердце, а начнет рисовать — забудет все, и из-под его руки выходит песня радости.

Художник не журналист и не газетчик, живущий одной только злобой дня. Его корни уходят глубже.

Можно писать еще, вспоминая те вечера на улице Глинки. Но можно на этом поставить точку.

Мне представляется, что когда молодежь двадцатых годов XIX века встречалась с баснописцем Крыловым, с историком Карамзиным, то по манере говорить, шутить, двигаться, делать некоторые жесты она должна была ясно ощущать в них ушедший век Екатерины... Так и мне чудилось в манерах Александра Бенуа нечто связанное невидимыми нитями с эпохой нашей классической литературы XIX века.

Во всем облике Бенуа был гуманизм и веяние той культуры, которая породила Герцена и Тургенева. Культуры русской и общеевропейской одновременно, чуждой национальной изолированности. И его русская речь с французскими вставками и словечками вся была уцелевший кусок — да простит мне Александр Николаевич это сравнение — эпохи Кармазинова, Степана Трофимовича Верховенского, черты которой так блестяще, хотя и зло изобразил великий Достоевский.

Но, может быть, я все это выдумал, слитературничал? Кто его знает, — могут сказать, — было все так или не так, в мемуарах всегда что-то придумывается для литературного закругления, для концовки. Прошло ведь почти полвека с тех пор, как все сидели за столом на улице Глинки. Под занавес для «неверующих», — еще одно письмо дочери Бенуа от 23 ноября 1962 года:

... Я помню, как папа и мы все очень ценили Ваше художество еще в ранней юности, а то, что Вы делаете сейчас, вероятно, ему еще больше понравилось бы, так как оно полно жизни и правды. Сказки же Ваши сделаны мастерски, очень затейливы, прельщают свежестью красок и прелестной выдумкой!

Ваши письма — самые интересные, самые близкие мне по существу — тем более, что многих из близких уже нет на свете, и нас, знавших и любивших обстановку папиного дома, весь его дух, саму душу родного города, нас осталась горсточка. И в этой горсточке Вы одна из самых ценных ее составных частей. Я глубоко тронута тем, как Вы все так помните, с такой любовью говорите о том прошлом, которое и для меня останется навсегда самым замечательным и дорогим. Ваши письма ценнейший вклад в папочку семейную хронику, и не только с точки зрения личных, семейных воспоминаний, но и как свидетельство

культурного, талантливого и умного человека о целом периоде русской художественной действительности.

Вы же, мой дорогой, делаете великое и большое дело, присылая нам Ваши воспоминания о доме папы, обо всем том, что Вы в нем видели. О самом папе, столь правильно Вами ощущаемом. Все Ваши письма будут бережно храниться и когда-нибудь послужат к уяснению того, кем был папа, чем была вся окружавшая его жизнь. Ваши «показания» бесконечно ценны — Вы явились тем живым биографом папиной жизни, каких больше и нет!

А. Черкесова

После смерти Александра Николаевича я послал Анне Александровне несколько писем, в которых старался передать некоторые сохранившиеся в моей памяти впечатления от образа ее отца. Она мне ответила: «Все, что Вы пишете о папе — драгоценно, мы собрались — родные и друзья — и читали Ваши письма. Они составляют драгоценную реликвию нашей семьи».

Значит, это было похоже. Впрочем, я не очень помню, что я писал, да и не люблю повторяться. Эти слова дочери Бенуа я привожу потому, что может быть кто-нибудь когда-нибудь заинтересуется этими моими письмами. Может быть! Кто знает...

добужинский

Похож ли Добужинский на портрете Сомова?

Ну конечно же, похож!

Но что это за странная фраза с какими-то «ну» и «же»? Это — форма согласия при какой-то дольке несогласия.

Да, не хотелось бы, чтобы Мстислав Валерианович «пребывал в веках» этим строгим Санкт-Петербургским господином в стояче-отложных воротничках. Разумеется, он только что произнес это петербургско-бюрократическое слово: «Отказать!» или: «Это меня не касается». На самом деле никакого «отказать» не было, и неумолимой чиновной строгости тоже не было. Наоборот, в нем была мягкость, иногда и нерешительность, полное отсутствие не-

преклонности. Моя обязанность рассказать о совершенно ином лице этого замечательного художника и человека.

Вряд ли этот строгий господин в тугих воротничках на этом изумительном снимке для альбома светской гостиной заметил бы то, что замечал в жизни настоящий, подлинный Добужинский. Нужно быть человеком какого-то совсем иного психического склада, чем изображенный на портрете Сомова, чтобы содрогаться от безысходно-кошмарных брандмауэров с известковыми подтеками, заглядывать в чахлые садики, где лежит брошенная, вероятно, очень бледным и худосочным ребенком кукла, заинтересоваться «человеком в очках» и увидеть в этом размышляющем о судьбах России интеллигенте символ своего времени. Нет, «строгий господин из светского альбома» на это не способен!

И тем не менее... иногда Добужинский был таким или почти таким. Это была маска, лицо для посторонних, некая броня, должествующая закрывать настоящее лицо от вмешательств, так часто вульгарных и непрошенных...

Я видел это «альбомное» лицо Добужинского в первые месяцы его преподавания в «Новой художественной мастерской». Он был не очень уверен в себе, может быть, несколько застенчив. Кругом было много интересных девиц и дам и... наблюдающих мужских глаз.

Вот тогда на нем и бывала надета эта «оборонительная маска».

Не все же родились с психикой командира эскадрона, который во всех случаях за себя постоит и осадит! А среди художников-профессионалов ведь так много охотников что-то «посоветовать» и что-то «указать»: «Да, мне в общем ваши работы нравятся, только вот вода как-то плохо вам дается». Лучше уберечь себя от них.

Но когда Мстислав Валерианович находился среди людей, во внутреннем джентльменстве которых он был уверен, эта маска снималась — и оказывался человек, способный на тонкую шутку, на милую улыбку, на чуткую внимательность, словом, художник и человек, для которого естественно и погрузиться и содрогнуться от кошмаров и неумолимостей жестокого города-себялюбца.

И человек этот оказывался и понятен и дорог немалому количеству людей, так же ненавидящих неумолимость и равнодушие.

Я даже теперь, по прошествии стольких лет, не могу вспомнить Мстислава Валериановича без какой-нибудь шуточки, забавного словечка, каламбура.

Именно таким его и вспоминаю — мягко подшучивающим, хотя случалось видеть его и по-настоящему возмущенным, почти взбешенным. Нет, он не был мямлей, благодушным добряком. Но некое актерство, ну, допустим, «микроактерство» было ему свойственно. Так, мимоходом, он любил что-то «сыграть».

Помню, как один его ученик, весьма скромных способностей, показывая ему свои рисунки и желая оправдать их несовершенство, промолвил:

— Это так. . . пятиминутные наброски. . .

Добужинский изобразил сверхудивленное лицо:

— Скажите! А на меня они произвели впечатление одномоментных набросков!

После дождливой поздней осени 1920 года наступила лютая, ожесточенная зима. Петроград холодал и голодал. От комнатного холода пальцы рук делались неприятно розовыми, разбухали и нестерпимо чесались.

Михаил Кузмин написал в конце 1920 года жуткие строки, такие далекие от «голубей воркования»:

Декабрь морозит в небе розовом,
Нетопленный мрачнеет дом. . .

.

Уж взбухнувшие пальцы треснули
И развалились башмаки. . .

Да, это — не заумь, а точный этюд с натуры. Как я помню эти болезненные ощущения! Но таким настроением, как в этом стихотворении, предавались, оставаясь наедине с самим собой. А на людях не унывали и острили, острили, острили. . . Острил поэт — автор этих стихов. Острил и Добужинский, его иллюстратор.

В ту пору сильно доставалось от старых петербургских интеллигентов некоторым «новинкам» русской речи, а их появлялось немало. Всякое засорение языка воспринималось как святотатство. Над многими речениями, тогда пространившимися, шутили то зло, то добродушно. Так, например, было раньше слово «мобилизация», были слова «военный», «военщина», но над новым словом «военизация» смеялись много. Современный читатель может прийти

в недоумение: а что тут смешного? Тогда же считалось, что французские суффиксы и окончания нельзя прибавлять к русскому корню. Вспоминалась «Мадам де Курдюкофф». Впрочем, до таких терминов, как, скажем, «подхалимаж», жизнь еще в те времена не дошла.

Добужинский был одним из тех, кто не упускал случая обыграть подобную новинку. Он, посмеиваясь, говорил:

— Полез в карман, оказалось, произошла потеряция носового платка!

Иногда он, — конечно, в шутку, — нарочито грубо толкал Нотгафта (который ростом был много меньше его) и, обернувшись, с демонстративной надменностью произносил: «Извиняюсь!». Все, конечно, хохотали, потому что делалось это с подлинным актерским мастерством. Тогда это словечко «извиняюсь» вместо «извините» только что входило в язык.

Так же Добужинский обыгрывал слово «пока», которое стало применяться вместо «до свидания». Он неуклюже совал руку Александру Бенуа и, угрожающе посматривая, произносил жестким деревянным голосом: «Пока».

Истари Петербург был городом классических остроумцев, еще великий Толстой это отметил, описав Билибина в «Войне и мире». Причем здесь умели отличать «вдруг рожденную» шутку от заранее заготовленного *mot!*

В свое время среди части художников бытовала такая идея: надо видеть и рисовать так остро, как будто ты свалился с луны и все увидел в первый раз! Это удивленное как бы в первый раз, изумление перед «диковинностью» объекта и считалось самым ценным качеством рисунка, этюда.

У Добужинского есть это ощущение человека, будто впервые только что увидевшего Петербург. Нужно быть уроженцем иных мест, чтобы все предстало в непривычной диковинности. Добужинский и не был уроженцем Петербурга, как Сомов, как Бенуа или Блок, он увидел его впервые юношей, а потом взрослым художником. Но Петербург стал родиной его души. Мы знаем много примеров среди людей искусства, когда чужие страна, местность или город становятся «родиной Духа»: для Гоголя это был Рим, для Стендаля — Италия, для Гейне — Париж, для Хемингуэя — Испания, для Гогена — Таити, для Анны Ахматовой — Царское Село.

Я видел много рисунков Мстислава Валериановича, сделанных в Италии, в Голландии, в Лондоне. Да, это честно, добротнo и со вкусом, но только петербургские рисунки по-настоящему ранят душу зрителя. Только в них есть тот интеллектуальный взлет, который делает эти «бумажки» сокровищами нашей культуры. Словно бы излипаниями нашей собственной души.

Есть Петербург Пушкина, есть Петербург Гоголя, есть Петербург Достоевского, есть Петербург Блока и есть Петербург Александра Бенуа в «Медном всаднике» и в «Петрушке». Есть и Петербург—Петроград Добужинского. Очень острый, холодный и жуткий.

Петроград в те годы был пустынен. С середины Лебяжьей канавки свободно можно было увидеть: вон к памятнику Суворова подходит Добужинский. Но душа города, может быть, звучала тогда ярче и чище, чем когда-либо с эпохи его создания. Спасибо судьбе, что я хорошо впитал в себя эти годы! Была в нем тихость какого-нибудь Васильсурска или Козьмодемьянска, это сходство делали тишина и чистота воздуха. Конечно, Великий город не смог бы сделаться провинцией, даже если бы в нем осталось жить всего триста-четырееста человек. Растрелли, Захаров, Стасов, Кваренги, Росси этого бы не позволили! Петроград неповторим в мире, а не только в России. Он неповторим и в истории человечества на земле.

Но только он напoминал величественный Музей Искусства и Истории, временно закрытый для посетителей. Лишь изредка кто-то проходил мимо «экспонатов», вероятно, по «особым пропускам»! Люди встречались, долго стояли, разговаривали друг с другом, потом шли вместе — надо же закончить разговор о последней постановке Шекспира: «Нет, я, знаете, кое с чем не согласен! Конечно, Добужинский блеснул, как всегда, в сцене, где Лир в пустыне, но все-таки. . .»

Мне так легко теперь, через пятьдесят лет, увидеть Добужинского вписанным в этот пустынный архитектурно-гениальный пейзаж! Я вижу его на фоне Биржи и ростральных колонн. На фоне сфинксов с удящими подле них рыбаками или шагающего к себе на 11-ю линию на фоне «Авроры», которая стояла тогда у Николаевского моста, на том месте, откуда был сделан ее знаменитый выстрел.

В моем сознании он прирос к этому пейзажу. Его походка была несколько тяжеловата, его солидные ступни хорошо и прочно давили на гранитные плиты набережных, казалось, они специально были приспособлены к ним, как плавники рыбы к воде.

Он был высокого роста, на целую голову выше средней толпы. Со времени сомовского портрета он немного погрузнел, но сохранил поразительную элегантность, подтянутость и красивую постановку головы на никогда не снижающей и не пригибающейся шее. Видно, его отец, артиллерийский офицер, с детских лет придал ему эту суховатую корректную осанку. *Добужа* — называл его Александр Бенуа, я говорил уже об этом. В самом звуке и медлительность и важность, свойственная манерам и самой моторике Мстислава Валериановича. Слово звучало почти как «вельможа». Маленького и юркого человечка, пройдоху и ловкача не назовешь Добужа. . .

Пусть читатель не думает, что быть поэтом города Петербурга—Петрограда, каким был Добужинский, так уж проходит всегда гладко, без сучков и задоринок.

Позднее лето или ранняя осень 1921 года. Мстислав Валерианович в свободном сером костюме, в котором я привык его видеть. Он стоит на набережной и рисует корабль, землечерпалку или просто какую-то затонувшую баржу, понадобившуюся ему для его художественных замыслов. Около него, конечно, зеваки. Появившиеся в те годы зощенковские типы, выступавшие как наблюдатели, «бдители» и «умозаключатели», досадно мешают работать. Какие-то любопытные бабенки подпрыгивают, подскакивают, чтобы заглянуть в рисунок. Раздаются глупые реплики.

Но Добужинский тверд и неколебим; не обращая ни на кого внимания, он ведет рисунок.

Когда мы рисуем с природы, неизбежно это происходит на глазах у всех. Надо уметь поставить стену между собой и этими праздными наблюдателями, тут нужна тренировка. Как артист, выходя на сцену, должен чувствовать собравшуюся в зале публику, чтобы установить с нею некий тонкий контакт, так художник должен долго себя тренировать в обратном чувстве, чтобы в момент рисования оградить себя от всяких контактов, от всяких взаимодействий с непрошеными зрителями. Он должен уметь

воздвигнуть между собой и ими каменную стену. Нет, не в том смысле, что надо прятаться в какие-то глухие углы, за стволы деревьев и т. п.— становись там, где изображаемый мотив яснее, эффектнее, не скрывайся, не прячься, но умей себя оградить внутренней психологической стеной.

Добужинский всегда рисовал на улице. Так на моих глазах был сделан альбом «Петербург в двадцать первом году». И я научился у него этому холодному равнодушию, которое потом всю жизнь помогало мне работать на натуре в самых шумных местах, в многолюдстве.

Позже мне приходилось видеть рисунки ленинградских художников с неверными пропорциями зданий, с неверными расстояниями Александровской колонны от арки Главного штаба, с гранитными парапетами высотой по грудь человеку. Это означает, что художники стеснялись стоять среди толпы, пользовались неточными набросками или фотографиями — и то и другое плохо. Традиция рисования города с натуры кончилась, иссякла. Стали рисовать, как полегче, — по памяти, по фотографиям.

Я прожил с семьей Добужинского два лета в Холмоках, и меня поражала его вседневная подтянутость. Никогда я не видел его в подтяжках, в туфлях на босу ногу — летом-то, на даче, можно было бы позволить себе это. Но нет, Мстислав Валерианович был немислим в таком виде.

Опишу еще один случай.

Февраль 1921 года. Вечер в Доме литераторов, посвященный памяти Пушкина. Блок глуховатым и взволнованным голосом произнес свою речь. Михаил Кузмин, как-то заплетаясь языком и шепелявя, прочел: «Он жив, у всех душа нетленна, но он особенно живет. . .»

Публику составляли маститые литераторы с профессорскими сединами, ниспадающими на воротники и плечи. Их пиджаки за эти годы переродились в какие-то полукофты, полукуртки, под низ были поддеты не то ватники, не то подбитые неопределенным мехом жилетки — «заячьи тулупчики». Цвета сюртуко-хламид были неопределенны, оттенка дымов разных самодельных печек-«буржук», до «наваринского дыму с пламенем» им было далеко. Цвета их были униженные и оскорбленные. . .

И вот на фоне этих истрепанных пиджачков, курток и меховых жилеток появился Добужинский. . . в смокинге! Не в таком, какие носят музыканты, у которых смокинги

имеют всегда несколько угнетенный вид. Нет, он был в черном, без единой пылинки, смокинге, в сиянии белого крахмального пластрона, и в довершение всего между жилетом и крахмальной грудью небрежным жестом, «не глядя», был всунут алый шелковый платочек, согласно моде предреволюционных лет. Вероятно, в таком виде он посещал в 1912—1914 годах светские салоны своих аристократических поклонниц.

«Ах, как это интересно!— скажут мне,— вы сейчас нам припомните разговор на этом вечере Блока и Добужинского, поэта и художника, так гениально отразивших свою эпоху и свой город!». Нет, я не передам этого разговора, хотя, вероятно, кое-кто из мемуаристов не отказался бы сочинить его. Блок стоял шагах в десяти от Добужинского, но они, кажется, не перемолвились на этом вечере ни словом. Зато я наблюдал другую, живописную и необычную картину: Добужинский разговаривал с Ремизовым...

У Чехова есть рассказ «Толстый и тонкий». При виде же этих двух фигур напрашивалось, по аналогии, название: «Чистый и Не...» Ну, зачем же так резко! «Чистый и— Так себе, с дымком...» Это звучит менее обидно, с неопределенностями.

Сочетание этих двух людей— Дородного Прямого и Нижесреднего Согбенного— напоминало гротеск Гюстава Доре или, скажем, неизвестный брейгелевский рисунок.

На спине у Ремизова был накинутый поверх задымленной (не наваринскими дымами) куртки не то плед, не то платок верблюжьего цвета. Эти пледы имелись в каждом многодетном доме в тихой провинции. Они обыкновенно лежали на сундуках в передней, их брали Насти и Дуни как подстилку для глаженья белья, остальное время на них обычно восседали жирные и сонные коты. Теперь этот плед играл в одеянии Ремизова роль некоего *символа*. Он знаменовал собою тяжесть, *бремя* времени. Ремизов зря ничего не делал!..

Вот несколько бусинок на оборванной нитке памяти. А сколько таких бусинок укатилось... собрать все трудно...

Как-то Мстислав Валерианович мне сказал:

— Всегда гуляйте один. Ходите чаще пешком. Когда я иду с женой или милыми мне людьми, я, в сущности, ничего не вижу. Только одиночество во время прогулки раскрывает вам и душу и глаза. Вы можете забрести в не-

знакомые места, остановиться, заглянуть в какой-то закоулок, во двор чужого дома,— и не давать в этом никому отчета, не извиняться ни перед кем. Тут-то все и увидишь!

Не правда ли, это кое-что объясняет в искусстве Добужинского. Только в одиночестве можно было отдаться тоске, навеянной всеобступающими, до кошмара, до боли, серыми и грязными брандмауэрами. Только таким образом, наверное, возможно было и увидеть пейзаж «Человека в очках». Как он передает то время! Мстислав Валерианович был мастер заметить какой-нибудь домишко, деревянный ампир, их тогда безжалостно уничтожали, эти «домики в Коломне» и те домишки, в одном из которых произошел «Скверный анекдот» Достоевского.

Вспоминая совет Добужинского относительно одиноких прогулок, когда художник остается наедине с собою, приведу строки его собственных стихов, которые сложились, наверное, одновременно с обдумыванием «Белых ночей» или с зарисовками уголков старого Петербурга, когда он мысленно переносился в эпоху Достоевского.

Я ходил по Петербургу ночью,
Белой ночью, вдоль пустых каналов,
И холодные сжимал перила,
Наклоняясь над водою темной.

В тихом зеркале канала спали
Опрокинутые стены улиц,
И в зеленом небе над домами
Золотился шпиль Адмиралтейства.

Не у этой ли решетки видел
Достоевский Настеньку когда-то,
Как она стояла неподвижно,
Глядя в воду черную канала. . .

Стихи привожу целиком, сократить их невозможно. . . Другой раз, это было в его кабинете, Добужинский быстро обернулся ко мне и спросил:

— Вы играете в карты?

— Нет,— ответил я.

— Как, совсем не играете? — недоверчиво взглянув, повторил Мстислав Валерианович.

— Да, совсем.

— Ну, значит, настоящий художник! — радостно улыб-

нулся он и посмотрел на меня с большим, чем прежде, доверием.— Как можно на три-четыре часа исключить себя, добровольно арестовать, вывести из зрительного мира, из мира этих светов, теней, отблесков, и упереться взглядом в плохо нарисованных валетов, в тупые шестерки и десятки. Это — самоубийство! А ведь играют еще и днем!..

Вот мы идем по Английской набережной, направляемся к мосту через Неву: вдали Дворец искусств, созданный Деламотом и Кокориновым.

— Представьте себе, Петров-Водкин какую программу задал в Академии.— (Добужинский и Петров-Водкин были избраны тогда профессорами.) — Сферическая перспектива! — и он, как актер, остановился и поднял палец кверху в небо.— Знай наших! Профессорствовать так профессорствовать!

Нельзя было не расхохотаться. А потом более серьезно:

— Сколько юношей и девушек приехало к нам в этот дом, на котором начертано «Свободным Искусствам», чтобы мы им помогли научиться выражать их чувства, их видение мира, а мы им — абракадабру эдакую! Стыдно! Ученость болонского доктора из комедии дель арте.

А вот еще о самом Добужинском как преподавателе.

Однажды ноябрьским днем я писал натюрморт: какую-то вазу с желтыми листьями и красными гроздьями рябины. Это было в студии для художников — обитателей Дома искусства. Ею руководил Добужинский.

Петроградские сумерки пожирала все четкие линии, все конкретные детали предметов. Я решил писать *сами сумерки*, саму беспросветность ноябрьского дня, как некую платоновскую идею.

Словом, я махнул рукой на предметы, на объемы, на все то, что преподают и что может быть преподано. Это было не честное, по-мюнхенски суховато вырисованное мирискусничество. Мне нужен был только цвет, скользящий, переливающийся из одного оттенка в другой.

Подошел Добужинский. Он сразу понял мое внутреннее задание.

— Да! Я понимаю, чего вы хотите добиться,— это очень, очень интересно! — сказал он.

Подать руку художнику, который делает нечто противоположное тому, что делаешь сам,— для этого нужно

быть не только артистом, надо быть благородным человеком! Сколько таких профессоров?..

Лето 1921 года семья Добужинских, как я уже писал, проводила в Холомках близ Порхова. Я приехал туда в самом начале июня.

Лето было великолепное, пейзаж — долина реки Шелони — очень красив. На этой Шелони Александр Невский когда-то дал бой немецким рыцарям, и река стала исторической. Все церкви этого уголка нашей родины были посвящены Александру Невскому, это был местный святой.

Мы часто гуляли вдоль долины реки. Выше Холомков была водяная мельница. Уже после войны, в шестидесятых годах, я увидел «Евгения Онегина», изданного за границей с иллюстрациями Добужинского. Я узнал и эту усадьбу, и всю местность вокруг Шелони! Бедный Мстислав Валерианович, он там, на чужбине, вспомнил долину псковской реки!

Ниже по течению — разрушенный барский дом — имение Бельское устье. Его строил «сам» Ропет в стиле первого акта «Руслана и Людмилы», как он ставился в саратовской опере в эпоху моего детства: масса деревянной резьбы с разными выкрутасами, колонны в виде бадейки для молока!

Крыши в зале для танцев не было, она была разобрана, и танцы крестьянской молодежи происходили при лунном освещении. Из выломанных окон на долину реки Шелонь открывался вид лирический, мирный, мягкие очертания невысоких холмов с деревеньками на вершинах.

Крестьяне ездили на допотопных телегах, которые здесь называются «бида». Вероятно, у самого Александра Невского обоз состоял из таких телег. Эта «бида» часто красуется своим причудливым силуэтом на моих рисунках того лета. Не помню, рисовал ли ее Добужинский.

Дом в Холомках построен был по проекту Ивана Фомина в стиле предреволюционного ампира. Дом с мощными колоннами, балкон ротондой. С этого балкона между ионических колонн проглядывались, как в рамках, пушкинские, онегино-ленские виды. Добужинский часто рисовал на этом балконе. На нем же он сделал мой портрет. Здесь собиралось все холомковское общество.

Было много своеобразия в этом *прелестном уголке*, и никто из нас не скучал в нем, подобно Онегину.

Все мы, проживающие, составляли «колонию Дома искусств». Местные крестьяне называли нас всех художниками. Термин «писатель» был у них не в почете, название же «художник» казалось, видимо, более диковинным и как-то выражало некую долю нелепости, которой был полон наш неуверенный и зыбкий быт.

Добужинский и Корней Чуковский были нашими «председателями». Перед властями оба они числились заместителями Горького. Бумажка за подписью Горького показывалась в исполкоме города Порхова, умиляла порховские власти, и они отпускали нам пайки — крупу, муку и махорку.

Выписывая ведомость, власти легонечко, деликатненько намекали, что за это ждут от нас культурно-просветительной работы среди местного населения. Во исполнение этой нашей «культурной миссии» и решено было поставить спектакль «Скупой рыцарь» Пушкина.

Об этом было объявлено всему окрестному населению.

Мы принялись за дело: Добужинский взял на себя исполнение роли Скупого рыцаря, я — работу по декорационному оформлению.

Автор знаменитых декораций к «Месяцу в деревне» ходил по опушке леса и зубрил монолог, я же, как новичок в декорационном искусстве, обдумывал «постановку».

В сцене подвала всегда, в любом театре, фигурируют поставленные в ряд мрачные сундуки с сокровищами. В Александринке, в Малом это было незыблемо. Но в деревне, где существует своего рода «эстетика сундука», это не годилось! У каждого из наших зрителей дома имелись сундуки, да какие! О! Эти крестьянские сундуки! Это уже не сундуки даже, а алтари богини собственности! И, как полагается алтарям, они создавались руками изощренных художников: сундуки расписные, темно-зеленые с розовыми розами и салатно-светлой листвой, бордовые с голубыми невиданными цветами, уголки обиты белой жестью с «изморозью».

Нет, черные сундуки Александринского театра не произвели бы никакого впечатления! Я пошел на некий переворот в области традиционной постановки, я стал новатором, я заменил сундуки — чемоданами! Модными, заграничными оранжевыми чемоданами семьи Добужинских. Чемоданы с оброчами, с металлическими бляхами и с на-

клейками-картинками из гостиниц Парижа, Венеции, Амстердама, Флоренции, Бьяррица, Остенде. Когда открылся занавес, зрительный зал ахнул. Добужинский стал читать монолог, но не скоро привлек к себе внимание публики!

В публике сидели мои модели — девицы, парни, степенные бородачи, женщин было мало.

Перед спектаклем я произнес вступительное слово и объяснил некоторые непонятные выражения.

Потом, после спектакля, поэт Владислав Ходасевич возмущался:

— Что это за вульгаризация и этот ваш казарменный стиль: нимфы... как вы сказали? «Девки голяком или нагишом»?

— Владислав Фелицианович! Да ведь если бы вы объяснили, они ничего бы не поняли, а у меня все поняли.

Когда Добужинский произнес знаменитое: «Лишь захочу... в великолепные мои сады сбегутся нимфы резвою толпою...» — девицы все фыркнули: «Ох, мамоньки!» А их кавалеры смачно и веско пробурчали: «Вот эт-то да!».

Фурор был полный.

— Но фурор, заметьте, только после моих «казарменных объяснений», — ехидно заметил я изощренному пушкинисту.

Надо еще сказать, что Мстислав Валерианович выступал не в рыцарском трико шестнадцатого века, нет, на нем были надеты летние брюки в полоску и оранжевые ботинки на двойной подошве, на плечах какая-то тальма, шляпа, примятая несколько необычным образом, довершала костюм. Этого было совершенно достаточно для сценического эффекта. Играл он, конечно, без грима.

Как читал Добужинский? Да не хуже... впрочем, я не буду поминать все святыя имена Художественного театра. Сравнения мне никто не простит! Читал как интеллигентный человек, окончивший гимназию, без тремоло и «вкусных» басовых нот в голосе. Монолог звучал красиво и по-пушкински трезво. В его чтении не было того дурного тона, благодаря которому иной раз актеры делаются знаменитыми.

Все были довольны. Довольны «актеры», для которых этот спектакль был событием. Довольны власти в Порхове, довольны зрители, хотя некоторым из них пришлось прийти верст за десять.

Раза два я ездил из Холомков с Мстиславом Валериановичем в Петроград. От Порхова довольно быстро доезжали до станции Дно, где нужно было часов пять ожидать поезда на Петроград.

Дно — историческая станция, здесь Николай II отрекся от престола. Но это была самая скучная из всех скучных станций российских просторов. В ожидании поезда мы с Добужинским выучили ее наизусть. Ее скука доходила уже до каких-то сверхнатуральных, мистических степеней. Железнодорожный сюрреализм! Пейзажа не было, природы тоже не было. Какие-то постройки унижающего душу стиля. Рельсы, платформы, столбы, сарай — они были выстроены специально для железнодорожной мистики. Какие-то надписи: «Строго воспрещается». Что — строго воспрещается? Дозволялось только ожидать.

Время ехидно замедляло свой ход и наконец вовсе остановилось. Мы шагали по платформе взад и вперед, Мстислав Валерианович много рассказывал о своей семье, о детстве. Кое-что и я рассказал о себе, я стал ему ближе, он увидел во мне *личность*, а не только *начинающего художника*. Кстати, он обратил на меня внимание еще при первых показах ему моих работ.

Мы все шагали да шагали. На одном конце платформы мистический пакгауз, на другом конце строение — некая архитектурная фантазия, выдержанная в стиле строгой и неумолимой симметрии, с надписями: «Для мужчин», «Для женщин».

— Будучи во Флоренции, — рассказывал Добужинский, — я стал копировать «Рождение Венеры» Боттичелли, не всю картину, а только голову и плечи Венеры. Мне хотелось иметь ее у себя. Работая, я чувствовал, что кто-то долго стоит у меня за спиной и смотрит, что я делаю. Когда я в конце концов начал складывать палитру и кисти, стоявший обратился ко мне и сказал, что он восхищен одухотворенностью моей копии. Он отрекомендовался: Эмиль Верхарн. Представляете себе, как я был польщен!

Слово за слово Добужинский много рассказывал о себе.

Он рано женился и уехал учиться живописи в Мюнхен. Там он познакомился с Игорем Грабарем. По приезде в Петербург поступил в министерство путей сообщения. На службу приходил часам к одиннадцати или двенадцати, каждый день усердно рисовал до службы и вечером.

Страстно хотел познакомиться с Александром Бенуа. Боготворил его издали, но робел и не смел представиться. Игорь Грабарь томил его обещаниями этого знакомства, просматривал его рисунки и говорил: «Вот еще порисуете полгода, и тогда...» Шли месяцы, а Грабарь, как цербер, стоял у порога и «не допускал».

— Так прошел чуть ли не год. Наконец знакомство состоялось, — говорил с усмешкой, немного горькой, Мстислав Валерианович. — Насколько мне проще и полезнее было бы самостоятельно представиться Бенуа, который меня сразу обласкал и ободрил.

Наконец подошел поезд, мы втиснулись в один из вагонов.

Мест не было. Присели на полседалища с краешку скамейки. До Петрограда четырнадцать часов пути. На скамьях лежали, сидели, спали, с мешками, с сундуками, с узлами и ящиками, набитыми снедью. Тела пассажиров потели и «вздыхали». А посредине всего этого мы продолжали беседу, допустим, о Боттичелли. Собственники мешков и сундуков подозрительно к нам присматривались.

Впрочем, разговор скоро увял, заглох от духоты, от антисдобных запахов и ядовитой махорки.

В начале сентября мы все вернулись из Холомков в Петроград.

После этого лета 1921 года, совместно проведенного в Холомках, Добужинский стал со мной откровенен, он «принял меня в сердце свое».

Зимой двадцать первого—двадцать второго года, нередко глухим темным утром раздавался стук в дверь комнаты, которую я занимал в Доме искусств. Входил Добужинский.

— Я не помешал? — понимающе хитро улыбался он, озираясь на неприбранную кровать. — Я к вам пораньше, чтобы застать. Елизавета Осиповна раздобыла нечто мучное, и у нас будут лепешки! — Он многозначительно, сценически-комедийно поднимал палец выше головы. — В четыре часа! Не опаздывать. — Улыбаясь, он кидал взгляд на две подушки, лежащие рядом, и, по-актерски сделав лицо «разгадавшего тайну», быстро удалялся.

Я теперь, как это ни странно, со счастливым чувством вспоминаю эти суровые, холодные и голодные зимы — они согреты были теплом хороших человеческих душ!

...Нередко спрашивают: как мог такой человек и художник, как Добужинский, с обостренным чувством долга, относящийся к своему делу с максимальной требовательностью, переделывающий по нескольку раз эскизы, чтобы достигнуть наиболее сильного воплощения своих замыслов, не прощающий себе ни одной приблизительности, ни одной неточности, будь то графика или театральные эскизы или рисунки с натуры, наконец, человек, полностью отдающий себе отчет в том, что он несет искусство народу и сознающий свою ответственность перед этим народом, — как он мог покинуть свою Родину навсегда?!

Мстислав Валерианович просто испугался бы этой фразы...

Он ведь и не думал, что *покидает*, а не просто уезжает, не думал, что он лишается Родины и что это произойдет *навсегда*. Сейчас прошло много времени с двадцатых годов, и не все факты могут быть поняты в том психологическом аспекте, в котором понимались тогда. До войны 1914 года люди уезжали за границу и приезжали оттуда «запросто». К этому относились очень просто, как к поездке петербуржца в Москву. Брели билет и ехали. И в начале двадцатых годов многие из уезжавших думали: «Поживем годика два-три за границей, пускай тут наладится жизнь, возникнет больше возможностей для развития культуры, мы тогда и вернемся». Слово «навсегда» даже и не возникло в сознании отъезжающего.

Вот последнее свидание мое с Добужинским, случайное, на Невском. Потом я виделся с ним только в его квартире во время сборов.

— Владимир Алексеевич! Вот хорошо, что вас встретил! Нет ли у вас в кармане трех рублей? Надо наклеить последнюю марку, а я израсходовал все деньги, что были с собой, не хочется ехать на Васильевский.

— Пожалуйста, — говорю я.

Итак, я оплатил последнюю марку для отъезда Добужинского *навсегда*. Я не понимал, что я, лично я, терял с этим отъездом.

Вот мы идем к Полицейскому мосту. Переходим его. Казалось бы, человек в последний раз следует этим путем, он *покидает Родину*, что он должен бы говорить? Приблизительно следующее: «Да, черт возьми, эдак и Пушкин переезжал в последний раз этот мост на извозчике. Извозчик

остановился на углу. Александр Сергеевич вошел в этот дом, на котором была вывеска «Cafè С. Волфъ и Беранже». Вот и я прохожу с вами мимо этого угла *в последний раз!*...» Или так: «Прощай, решетка Мойки, неповторимая, единственная! Сколько раз и с какой любовью я тебя рисовал... Больше не увижу тебя никогда!»

А было совсем не так.

Мы просто перешли Полицейский мост, не взглянув даже на угол дома, где когда-то была кондитерская Вольфа, в которой за столиком дожидался Пушкина Данзас. Повернули направо по каменным плитам, пошли вдоль решетки и остановились подле управления милиции, продолжая свой совсем не прощальный разговор. Я ведь даже помню, о чем мы говорили, когда шли мимо этой гениальной решетки!

Мстислав Валерианович:

— Да, этот самый Дюфи даже и не думает как-то заканчивать свои «наброски», именно набросочность, конечно, его цель; причем наброски эти выполнены в колоссальных, совсем не набросочных размерах. Но, конечно, это чрезвычайно талантливо! Да! Впрочем, это вы сами скоро увидите, когда приедете в Париж.

Мы простились у дверей управления милиции.

Мы и не предполагали, что Добужинский *никогда* больше не увидит решетку Мойки, а я никогда не увижу Парижа...

Помню его квартиру перед отъездом. Печально было смотреть на этот разгром, на эти сундуки на полу! Было больно видеть, как разорялось убранство квартиры, отмеченное изощренным вкусом. Ведь устраивал эту квартиру такой постановщик и декоратор, как сам Добужинский. Все цвета, все формы так гармонировали друг с другом! Приобреталось только то, что нравится. Все было обдумано, выискано, взвешено на весах тонкого «мирискуснического» вкуса.

Я сидел на диване, Мстислав Валерианович перебирал папки с рисунками.

Кое-что из литографий он дарил мне, протягивая руку к дивану.

Он подарил мне рисунок (оригинал): ворота дома, через которые Раскольников шел к старухе-процентщице. Почему именно этот рисунок?

Может быть, некоторая моя неприкаянность, неприсобленность к суровому времени, этакое раскольниковское одиночество были тому причиной? Кто знает?

...В конце пятидесятих годов в Париже состоялась выставка советских художников, работающих в детской книге.

Устроители рассказали мне потом, что выставку посетил Добужинский. Войдя на выставку, он сразу спросил:

— Что с Милашевским? Жив ли он, и есть ли здесь его работы?

Спасибо, Мстислав Валерианович!



Это было вскоре после того, как я поселился в Доме искусств.

Георгий Семенович Верейский уговорился заранее с Сомовым, что он приведет к нему молодого художника, хорошо принятого Александром Бенуа. Инициатива этого посещения целиком принадлежала Верейскому; возможно, ему хотелось навестить Сомова, а кстати послушать, что скажет о моих рисунках мастер, который, несомненно, заметным образом повлиял на портретное искусство самого Георгия Семеновича.

Вечер, в смысле погоды, был самым не подходящим для несения папки с рисунками. Пятый день дождь лил как из ведра. Черная ночь настала уже в семь часов вечера. Трамваи не ходили, и мы брели куда-то довольно далеко по Екатерингофскому проспекту...

В те годы все квартиры будто сжимались, превращались в некие скорлупы, жилища улиток, обитатели которых пытались таким образом спастись от опасности замерзнуть из-за отсутствия дров... Но квартира Сомова, по-видимому, никогда не была обширной. Мы вошли в крошечную переднюю, затем через маленькую столовую в мастерскую-коробочку с одним окном. Рисовать кого-нибудь или что-нибудь с натуры в этой бонбоньерке было нельзя, фантазировать, мечтать, конечно, можно. Такая мастерская была весьма странной для художника со средствами, старого петербуржца. Художника, который мог диктовать любые цены за свои произведения...

Верейский представил меня.

Сомов был очень, очень похож на свои автопортреты. Среднего роста, кругленький, в уютном домашнем бархатном пиджачке. Не так чтобы очень толст, однако ж и не слишком тонок. Слова о незабвенном Павле Ивановиче Чичикове почему-то самым дурацким, непочтительнейшим образом влезли мне в голову.

Сомов очень внимательно рассматривал мои рисунки. Разумеется, в них уже были какие-то внутренние вихри, совершенно чуждые душе Сомова... Он, как и многие другие представители старой петербургской интеллигенции, все еще как бы пребывал в неких ритмах 1912—1913 годов; психические навыки, реакции—все было прежним. На моих же плечах, верхом на шее хорошо проехала Русская История. Как нам было понять друг друга?.. Правда, Бенуа ведь учуял, что в моих рисунках—другая эпоха. Такого совета, какой мне дал Бенуа,—зарисовать все, все—я от Сомова не услышал. Он заговорил совсем о другом.

— А не хотелось бы вам делать портреты поподробнее, с более выпуклой формой... Во сколько сеансов сделан, например, вот этот рисунок, видимо, сеанса в три-четыре?

— Какой там четыре сеанса... минут сорок, не больше. Мне бы никто не позировал три-четыре сеанса, рисунки ведь я не отдавал и не продавал...—ответил я и подумал про себя: «Ну уж если подавать советы прилежания, внимания и терпения, то, многоуважаемый Константин Андреевич, я немало наслышался их в Академии до революции и сам их могу подавать с точки зрения Великого Чистякова. Не находите ли вы, что эти качества собственным вашим портретам не слишком пошли на пользу, они фотографичны до предела, предназначены для самого что ни на есть обывательского глаза. Репин безудержный «модернист» по сравнению с вами. А есть ведь еще Франц Гальс, есть Лятур, есть Эдуард Мане!..»

Тут Георгий Семенович стал упрашивать Константина Андреевича показать нам что-нибудь из последних работ.

— Да ничего нет! Быстро все расходуется. На руках почти ничего не осталось,—скромно сказал он.— Впрочем, вот... не очень, правда, законченное, надо кое-что еще досмотреть, доработать...

Он подошел к секретеру красного дерева. Слегка расстегнув пиджачок, достал из кармана жилета (жилета брусничного цвета с искрой) ключик. Отпер ключиком

свой «ларец», в котором покоились сладострастные, но мертвые души... Дверка красного дерева павловской неприступности откинулась вниз, как подъемный мост средневекового замка. Ящички, ящички, ящички, конечно с секретамми. Внизу, где пооткрытей, лежали коробки акварели, кисти, тушь с великолепным золотым драконом. Баночки, скляночки...

В этой маленькой корзинке
Есть помада и духи,
Ленты, кружева...

Из какой-то боковушки был выдвинут длинный ящик и оттуда — уже под стеклами и в рамках — вынуты были две «картинки». На одной — кадетик в черном мундирчике с красным воротником, заснул на диване, костюм в беспорядке... Бедняжка, его одолевали сны с открытыми глазами... Личико раздумянилось от пережитого восторга. Другая картинка: маркиза на диване, вроде той, что была воспроизведена в «Аполлоне», но еще более... как бы это сказать... «на любителя». Вылизано все до крайности!

Я стал поддакивать Верейскому:

— Замечательно сделан этот шелк на платье зачитавшейся «Опасных связей» маркизы!

После рассматривания кадет с расстегнутыми на брюках пуговицами и маркиза с рукой в неположенном месте и с упавшей на пол книгой были водворены на место. Ключик щелкнул и вернулся в карманчик жилетки.

— Заходите, заходите, всегда буду рад, — говорил Сомов, не угостивший нас и чашкой горячего чая в этот промозглый и дождливый вечер.

В передней Верейский долго искал калоши. Я обратил внимание на башмачки Сомова. Они были из тонкого шевро, с пуговичками на боку. Моя сестра носила такие башмачки в 1902—1903 годах. После революции и войны они уже стали раритетом.

— А вы разве без калош? — спросил меня Сомов.

— Вера не позволяет, — сострил я.

Как это Сомов, рожденный в Санкт-Петербурге, где работалась утонченно-изощренная военная эстетика и традиции, не менее совершенные и отдрессированные, чем все фуэте, батманы и арабески балета, не знал, что в русской армии до полковничьего чина никто не носил калош! Ну,

а в то время, когда происходил разговор, калош и вовсе никому не «выдавалось».

Очевидно, «Костя», как называл его Александр Бенуа, витал где-то за пределами не только современности, но и вообще за пределами реальной России!

Мы вышли в черную ночь, обильно угощавшую жителей великого города холодным душем.

— Вы знаете, советы Константина Андреевича бывают очень полезны, — сказал Георгий Семенович, отплевываясь от дождинок, попавших в рот. — Ими нельзя пренебрегать!

Мы расстались у Поцелуева моста. Верейский пошел на Васильевский, я — вдоль Мойки к Невскому.

Перепрыгивая через ванны дождевой воды, уместившиеся во впадинах неровно лежащих гранитных плит, я стал раздумывать о русском модернизме, или «декадентстве», как презрительно называл искусство современности мой отец.

Сомов портретировал своего собрата по модернизму Блока. Нарисовал туповато, не нарисовал, а оттушевал. Блока должен был бы рисовать Ван Гог! А где его было взять? В русской живописи его не было.

В черных сучьях деревьев обнаженных
Желтый зимний закат за окном...

...Пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре — фонари.

...И рука подлеца нажимала
Эту грязную кнопку звонка...

Ван Гог, только Ван Гог может быть зрительным эквивалентом этих строк!

Как это не похоже на маркиз, восседающих на ночных горшочках!

Сколько разных, даже противоположных течений вместил в себе русский модернизм!..

Я пересек Исаакиевскую площадь. В мутном водяном тумане Николай Первый манежным галопом догонял Петра Великого.



Я совершенно не помню, как познакомился с Сергеем Чехониным. Возможно, нас познакомил Домрачев. Память подает картины того времени, когда я уже был с ним знаком.

Он жил на Васильевском острове около Малого проспекта, вблизи Тучкова моста. Большая комната, уставленная несколькими столами. Шкафы с каким-то содержимым. Безделушки. Украинские бараны. Русские вятские игрушки.

Небольшого роста, невзрачный, по внешности совсем не эстет, а скорее служащий коммерческого предприятия. Смугло-охристое лицо чувашского типа. Умные карие глаза, вдумчивые и зоркие. Впечатление скромности и корректности.

Чехонин никогда не стеснялся показывать свои работы в любом состоянии — от легких набросков очень жесткого карандаша до работ законченных или полузаконченных. Так как он всегда был завален заказами, то работал сразу над несколькими листами, переходя от одного к другому по капризу вдохновения. Поэтому на нескольких столах лежало пять-шесть досок с обложками, декоративными виньетками и другими рисунками. Безукоризненный, какой-то комариный глаз. Да и сам-то он был похож на какого-то притаившегося комара или вообще некое зоркое насекомое. К слегка намеченной горизонтальной линии он на глаз восстанавливал перпендикуляр — можно было не проверять угольником. Безупречно проводил наклонную под углом в сорок пять градусов. Делил без инструмента линию пополам, на четыре, восемь и т. д. частей. Все буквы его шрифта были нарисованы и никогда не вычерчены.

В петербургской школе графики мастера делали все на глаз, в отличие от московской, где все было сплошной чертеж и копирование образцов. Так, например, Рерберг, всю жизнь чертил и, незнакомый ни с одним петербуржцем, даже не подозревал суть петербургской графики. Ни один овал, ни один круг не проводил Чехонин с помощью инструмента!

Чего-чего он не знал! Все древние техники — финифти, эмали, басмы. Каким-то образом он успел быть во всем этом специалистом. И, если нужно, безошибочным экспер-

том. Он был не просто эрудит — он был каким-то поэтом этих ремесел, этого «искусства».

И основа его графической поэзии была чисто русская.

Кто изучал росписи деревянных русских ложек и был в них влюблен, как влюблен был в них я, тот сразу поймет и увидит связь Чехонина с ними. Эти ритмы волосных травинок в сочетании с непропорционально сильным, казалось бы, пятнами цветов, листьев и ягод, занимающими большие площади, ритмически безукоризненны, — вот основа чисто русской графики, туесов, дуг, ложек и сундуков. Эта сильная национальная струя и отличала Чехонина от других наших графиков обычного общеевропейского типа.

Он почему-то сразу стал мне покровительствовать. Почему — не знаю. Может быть, понравились мои рисунки с натуры, кто знает. Столько было у него подражателей, подделывателей, с которыми он даже не разговаривал! Со мною он, как говорят, «носился». Возил меня на фарфоровый завод. Помню, мы проделывали с ним эту бесконечную дорогу на еле-еле плетущемся трамвае. Он убеждал меня включиться в работу по фарфору. Мои идеи были отличны от его искусства, однако он их одобрял. Я хотел попробовать технику подглазурной росписи. Мне не очень нравилась та сухость, которая процветала на фарфоровом заводе и которую развел именно он. Но он был настолько артист, что приветствовал нечто противоположное ему.

Доказательством наших отношений явилась книга «Что такое театр» Н. Евреинова, где напечатаны иллюстрации Чехонина и мои, очень незрелые. Издатель А. Бродский чуждался неизвестных художников, однако посчитался с капризом Чехонина: «Сотрудничаю только с Милашевским», — и Бродский подчинился. Чехонин не любил своих подражателей, которых в Петрограде было полно.

Незадолго до отъезда Добужинского в Литву произошло следующий случай.

К Мстиславу Валериановичу явились два молодых человека, отрекомендовались издателями. Так явился Неизвестный к Моцарту и заказал ему «Реквием».

Различие в этих «явлениях» было в том, что молодые люди не оставили мешочек золота. Оплата была отсрочена на потом. Бойкие молодые люди, наговорив весьма льстивые комплименты «маэстро», попросили его сделать

титульные листы, фронтисписи и заставки для издания «Времен года» Чайковского. Добужинский загорелся, так как очень любил эту музыкальную сюиту.

Через месяц они явились. Добужинский показал им ряд законченных рисунков и эскизов. «Неизвестные» долго молча смотрели... потом авторитетно и нагло заявляли: «Думали, что вы сделаете совсем не так... Рисунки нас не устраивают».

Еле попрощавшись, они покинули мастерскую Добужинского.

Я рассказал, несколько игриво, этот эпизод Сергею Васильевичу.

— Добужинский — барич! А меня не надуют не только какие-то молодые люди, но и сам Госиздат! Я знаю болтунов и верхоглядов, засевших там. Это эгоисты — они не любят ни людей, ни их труд, ни их мастерство, ни их творчество.

Про него рассказывали анекдоты. Когда ему заказывали работу, он заказ принимал. Приходил срок, к нему являлись за работой, и он говорил:

— Но ведь вы не дали мне аванса, очевидно, работа не так уж вам важна.

— Сергей Васильевич, что же вы нам не сказали?! Завтра же придем вам на дом!

И деньги присылали на дом. Сам он не ходил за ними. Потом он высчитывал, за какую часть работы ему заплатили, и делал именно эту долю. Например — одну треть обложки. В день получения всей суммы он в присутствии лица, принесшего деньги, заканчивал обложку. Точь-в-точь как Чичиков с Собакевичем.

По отношению ко мне он был идеальным старшим товарищем. Он таскал меня даже к своим поклонникам и продавал мои рисунки!

Чехонин прошел тяжелую школу жизни. Рассказывал мне, что в молодые годы был кассиром на парходной пристани около Костромы, там на него обратила внимание семья Глеба Успенского и помогла ему в первых его шагах. Потом он работал в Москве и помогал Врубелю, выполняя его невнятные полусумасшедшие фантазии. Народовольческие и демократические традиции чувствовались в Чехонине. Поэтому мирискусники были для него — «баричи»!

Он был близок к Горькому и нередко консультировал его коллекционерские покупки. Есть портрет Алексея Максимовича, который написан Чехониным на фоне китайской вазы.

И вот этот кассир с волжской пристани, настоящий человек из народа (я видел дружеские, товарищеские отношения его с рабочими фарфорового завода), оказался также за рубежом.

Как мог навсегда уехать из своей страны художник, такими глубокими корнями приросший к глубине духа своей нации, к декоративным ритмам народного искусства этот «артизан», как называл его Александр Бенуа?! Человек, для которого уже Добужинский был «барич», не говоря о каком-нибудь аполлоновце бароне Врангеле!..



.. Наконец, настал день, когда Добужинский дал мне знать, что он устроил для меня комнату в Доме искусств. К вечеру того же дня я переехал.

Помню этот типично петербургский вечер конца октября или начала ноября. Ранние сумерки, дождь, дождь, дождь! Он лил и до этого вечера, и еще недели две после него. «Сердитый бился дождь в окно...» Вода в Неве прибывала. Стреляла пушка Петропавловки.

Длинный полутемный коридор изгибался под прямым углом — не то кочерга, не то бумеранг, в самом конце его была дверь, наполовину застекленная матовым стеклом. Ее отперла пожилая женщина, возможно бывшая горничная. Зажегся тускло-оранжевый свет лампочки под потолком. Я вошел в комнату, надолго ставшую с этих пор моею. Комната низкая, с двумя почти квадратными окнами у самого пола, без занавесок. Через окна на меня смотрела черная бездна. Мокрая и бесконечная. Она шла к Шлиссельбургу, через Ладожское озеро, и все дальше, дальше. ...«Словно камень, ночью брошенный в темный пруд», — сказал Тургенев. . .

— Я вам сейчас протоплю своими дровами, но потом сами позаботьтесь о дровах.

Женщина стала топить круглую голландку в виде колонны, стоявшую в углу. В комнате имелась железная

кровать с пружинным высоким матрасом, с одной подушкой и серым байковым арестантским одеялом. Я сидел на стуле под лампой. Печка разгоралась, потрескивала, треск поленьев уже был жизнью. Хорошая мизансцена для пьесы «Одиночество» или «Отчаяние».

Обои в комнате были самого ненавистного мне цвета — охристо-коричневого, какого-то биологического, антисъедобного! Цвет, напоминающий о протухшем пиве или раздавленных клопах. Теперь я был обречен жизнью на этот цвет, как на пытку. Вероятно, такие обои были в ресторации на Сенной, где Версилов описывал Подростку видения счастья человечества на картине Клода Лоррена. Или в комнате на Петербургской стороне, где провел свою последнюю ночь Свидригайлов. Купить другие обои было невозможно, и не было гуаши, чтобы нарисовать хотя бы зеленые морды с красными языками.

Печка догорала. Дрова были самые подленькие, осиновые, и на дне печки осталась какая-то светящаяся труха.

Женщина закрыла печку и ушла, пожелав мне хорошо устроиться. Было часов восемь или девять, не позднее. Спать рано. Дождь и дождь. Не робкого я десятка и «мерехлюндии» не люблю, а и то на душе стало как-то мутно.

Комната, где я поселился, выходила окнами на Невский. Но смотреть в окна было бесполезно, там ничего не было видно. В девять часов вечера на Невском — такая пустыня, как в каком-нибудь Канске Енисейском, где жители уже с шести часов запирают ставни на тяжелые железные болты.

Печка была еле теплая. Вероятно, ее вообще было невозможно натопить. Я лег и постарался заснуть, раздумывая, сколько капитанов Копейкиных ночевало в подобных комнатах за столетие до меня, в ожидании, как решится их судьба в канцеляриях, расположенных налево от знаменитой арки Росси...

Я многое пережил в этой комнате с гнусными обоями. Я рисовал в ней костюмы к «Cosi fan tutte» Моцарта, портреты Клюева, Пильняка, Шкловского, Владислава Ходасевича, Грина. Много спорил с друзьями о живописи и развивал перед ними диковинные для них мысли, с которыми они соглашались потом, через месяц, через год или через несколько лет...

Проживание в Доме искусств давало право обедать в его столовой. Богач Елисей, бывший владелец дома (он еще при первых раскатах революционных гроз бежал за границу), в свое время позаботился о фешенебельном убранстве этого зала. Здесь имелись камин, массивные дубовые стулья, резной потолок с узорно переплетающимися средневековыми фламандскими балками, в окнах витражи с рыцарями, ландкнехтами и Маргаритами, которые закрывали безобразные внутренние двора.

Кроме обычного обеда для «прикрепленных» по отрываемым талонам карточек, я мог за особую плату получить какие-то котлеты, без которых совсем бы погиб.

Люди, жившие в старых квартирах, обладавшие «имуществом», кое-что выменивали у спекулянтов, прорывавшихся сквозь заградительные отряды. У меня же ничего не было. «Котлетки» Дома искусств меня спасали, и я полвека спустя благодарю устроителей, которые в то тяжелое время делали, что могли, для того, чтобы организовать помощь бедствующим литераторам и художникам. Постепенно у меня завелись кое-какие деньги, и я мог покупать на рынке хлеб насущный в виде сероватых лепешек и дрова. Их я покупал на Апраксином рынке, мешка дров хватало топки на две, а то и на три. Брал сачки и шел по Мойке до Кокушкина моста, потом по Гороховой до рынка. Зимний день догорал. Прохожих мало. Извозчиков нет. Гороховая была очень тихой улицей. Я вспомнил, как в такие же розовые сумерки, по этой же улице художник Чартков шел на Васильевский с *портретом* под мышкой...

Вскоре я познакомился на кухне наших «меблирашек» с маленькой женщиной. Она пригласила меня посетить ее. Занимала она угловую комнату, довольно странную — совершенно круглую, с великолепным видом вдоль Невского. Это была художница Щекатихина. У нее в комнате стояла буржуйка и было тепло, что-то готовилось в кастрюльках, что-то сушилось около труб печки. У огромного стола, заставленного банками с красками, какими-то бутылками, измазанными тряпками и белыми чашками императорского фарфорового завода, чинно сидел маленький белоголовый мальчик и ел кашку с блюдечка. Он посмотрел на меня, нового для него человека, строго, наблюдательно, не отрывая глаз.

Был темный, пасмурный день, Невский принимал бесконечный свой душ, а в этой комнате со всем ее сумбуром, сором и ералашем, благодаря маленькому Славушке царило какое-то диккенсовское настроение. Точно человек, переступивший ее порог, начинал читать первую главу запутанного душещипательного романа. Романа с надеждами на счастье и с клубком у горла, предчувствием рыданий.

Сама художница напоминала муравья. Щупленькая, подвижная, всегда растрепанные волосы, маленькое личико с маленьким носиком, большим ртом и большими зелеными глазами.

Да и работала она, как муравей, и топила, и стирала, и готовила пищу. Расписывала фарфоровые чашки в своем «щекатихинском» стиле. Отвозила на санках куда-то на время Славушку, а сама тащила на фарфоровый завод свою продукцию, и только к вечеру возвращалась с уже спящим мальчиком.

Она успела побывать в Париже, поучиться у Мориса Дени, и тот, она сама это мне рассказывала, сказал ей: «Зачем вам учиться у меня? Вы хотите стать плохой французской художницей? Будьте хорошей скифской!».

Летом 1921 года (я был тогда в Холомках) Щекатихина куда-то перебралась из Дома искусств, а затем, взяв с собой Славушку, уехала за границу, куда ее вызвал Иван Яковлевич Билибин. Вспомнив свою бывшую ученицу, он слал ей письмо за письмом, телеграмму за телеграммой с пламенными объяснениями в любви и призывами приехать в Каир, где он тогда находился в эмиграции. Там они сразу же и поженились.

Еще когда она обитала в «круглой комнате», я успел сделать ее портрет.

У Щекатихиной была сестра — незаметная балерина из кордебалета марджановской труппы в «Палас-театре». Балерина обладала такой же скромной муравьиной внешностью. В нее влюбился художник Замирайло. Это было тайной полишинеля — каждый день он бывал на представлении марджановской оперы. Поскольку я некоторым образом был сотрудником этого театра, я иногда устраивал ему «хорошее место». Притаюсь под сенью вязов Михайловского сквера, за одним из стволов, Замирайло дождался, когда артисты будут расходиться по домам после окончания спектакля. Трамваи не ходили. «Она» — одна

или в обществе подружки — направлялась через Марсово поле, Троицкий мост, пересекала парк и по Введенской углублялась в дебри «разночинных» улиц. Таинственный провожатый следовал за щуплыми фигурками балеринок в почтительном отдалении.

Одет Замирайло был в черную накидку с двумя золотыми застежками в виде львиных голов на груди. Длинные волосы эпохи Гойи, Шопена или Мюссе. Низко примятая шляпа а-ля сомбреро и благородный профиль гидальго. Крадущаяся тень этой фигуры была бы великолепной моделью для французских художников эпохи романтизма.

Проводы продолжались ежедневно из месяца в месяц. Балеринки хихикали, оглядывались, но Замирайло строго держал дистанцию в тридцать шагов и *замирал* в тени деревьев, если хохот девушек был слишком громким, а взгляды, бросаемые назад, слишком откровенны.

У Александра Николаевича Бенуа, в доме на улице Глинки, как в главном штабе, собирались все сведения, касающиеся людей искусства. Хозяин был слишком жизнелюбив, чтобы пренебрегать и забавными мелочами, пестрыми лоскутками быта. Он умел ценить неповторимое в сценах шумно несущейся жизни. За перипетиями романов Билибина и Замирайло он следил с торжественной важностью доктора из комедии дель арте. Просил докладывать осведомленных лиц о новостях. Часто расспрашивал меня, так как я был соседом Щекатихиной. Замирайло иногда по утрам заходил ко мне — попросить пропуск на спектакль, а может быть, случайно встретить в коридоре «ее», так как балерина часто заглядывала к сестре. Познакомиться же со своей Дульцинеей гидальго никак не решался. Приходя к Александру Николаевичу, я слышал веселый вопрос: «Ну, что? Познакомился?» — «Нет еще», — отвечал я. — «Ну, ну, действие затягивается!..»

Недели через две после моего вселения в «меблирашку» я увидел в темном коридоре человека, лицо которого меня поразило. Очевидно, подобно мне, он был новый жилец Дома искусств.

Пергаментно-желтое, иссушенное, скопческое лицо. Его горло было окутано, или, вернее, спеленуто черным шелковым платком, из-под которого виднелся еще и белый платок. Это придавало шее и голове мертвенную непо-

движность, как у мумии. Взгляд настойчивый и упорный, как будто скрипучий. Черные волосы, безжизненные и прямые, спускались до мочек ушей.

«Фараон», — промелькнуло в голове, — но не только фараон, а еще и «ирокез».

Я представился ему как его сосед по коридору. И пудрачки добавил после своей фамилии: «художник» — чтобы разрушить ложное впечатление, которое я, вероятно, производил в своей военной гимнастерке.

Ирокезо-фараон ответил мне:

— Владислав Ходасевич, поэт.

Мы жили бок о бок почти два года.

Вообще дом был полон поэтов. Поэты слонялись по всем комнатам, истекали стихами... С голодухи курили, курили и курили.

Я забаррикадировал свою дверь так, чтобы даже прислушиваясь у дверной щели, нельзя было понять, дома я или нет, один или у меня кто-то есть.

У себя на стене я повесил плакат:

В этой комнате не курят.

Стихов не читают.

Денег до завтра взаймы не просят.

Хозяин комнаты не терпит никаких видов слюнтяйства!

Я часто бывал в эти годы у Шкловского, отдыхал от своего неуютя. Василиса Георгиевна, его жена, моя давняя знакомая еще с зимы тринадцатого-четырнадцатого года, была женщиной редкой душевной доброты и приветливости. Я у нее «отогревался».

Разумеется, мы много болтали с Виктором на разные темы. Он был в разгаре своих мыслей, своих идей. Энергии — не только мозговой, но и самой обычной, житейской — хоть отбавляй! Не дожидаясь, когда обстоятельства станут более благоприятны, он издавал свои труды за свой собственный счет: бегал по типографиям, договаривался с наборщиками, доставал бумагу. Сам распространял свои издания.

Вообще в те годы книголюбь, любители редких изданий, эстампов XVIII века, доморощенные издатели жили полной, неунывающей жизнью. Это была едва ли не самая фантастическая черта тех фантастических лет!

Виктор преподнес мне свою книгу, вернее, брошюрку, о Стерне, вышедшую в 1921 году.

В конце исследования есть такая фраза, касающаяся пушкинского «Евгения Онегина»: «Один остроумный художник (Владимир Милашевский) предлагает иллюстрировать в этом романе главным образом отступление...»

Я был очень тронут: наш частный разговор стал достойным истории литературы! Но мысль ушла в воздух, к другим...

Все комнаты в наших мебелишках были уродливы и походили то ли на обрезки сукна у портного, оставшиеся после кройки пиджака, то ли на домашние коржики, которые вырезаются нажимом стакана из раскатанного в лепешку теста, причем выходят неровные и смешные лунки. Впрочем, получается ведь и ровный круг.

Моя комната выходила в некий аваншамбр, сюда же выходила и другая дверь. Я заметил, что за этой дверью, которая впритык прижалась к моей, но под прямым углом, кто-то обитает. Вскоре я увидел и обитателя — это была женщина довольно пожилая, много за сорок, что для меня, в мои двадцать шесть, было далеко за гранью мужского любопытства.

Я ее видел уже один раз, за чайным столом в гостях у Алексея Ремизова. За столом тогда сидели Михаил Кузмин, Евгений Замятин, Вячеслав Шишков. Тихая, бессловесная женщина с незапоминающим лицом, с чуть тронутыми сединой волосами, завязанными сзади в кудельку, в темном платье с воротом до ушей и манжетами чуть ли не до пальцев, — словом, типичная «родственница из Пензы или Перми», может быть, «старая знакомая — чудный, преданный человек». Фамилию в таких случаях не говорят и не спрашивают. Она просидела весь вечер, не проронив ни слова, как и полагается «родственнице». А за столом были все ехидные и меткие остро словы. И вот оказалось, эта «родственница» — моя соседка. Я расклянчился, она меня тоже тогда заприметила, последовал любезный, виртуозный разговор без имен и отчеств. На кухне спрашиваю нашу коридорную: «Кто такая эта женщина?» — «Ну как же, Ольга Дмитриевна *Фарш!* Хорошая женщина, тихая, и на кухню не лезет. Не то писательница, не то художница, кто ее разберет».

А! Вот оно что, а я думал...

Она приходила часов в десять утра, уходила в сумерки. И все писала, писала и писала. Днем ее дочь, тихая девушка, приносила ей обед, какую-нибудь пшенку или лепешки.

Как обманчиво бывает первое впечатление! Впрочем, это впечатление было не вполне ошибочным, она и была тогда такая... потушенная. Но в комнате Дома искусств, узенькой и длинной, с одним окном, сдавленными стенами, с обоями, подходящими для самоубийц, произошло чудо, воскрешение Лазаря. Там, в этой комнате-щели, родилась большая писательница. Так бабочка вылетает из бессильного, еле пульсирующего темного клубочка — кокона! Как далека, оказывается, она была от типа «родственницы» или уездной «учительши», каковой она мне показалась.

В голове у нее было такое... Впрочем, прочтите «Сумасшедший корабль». В ней уместился и модерн «с кандидатом», и религия с «философией всмятку», и культ «Горных снеговых Вершин Искусства», Гоголь, Александр Иванов, революционность в русском народовольческом стиле, ну и укусно-соленые, как пикули, воспоминания о том, как кадеты присылали институткам в записочках «грехи» для исповеди попу. И конечно, культ Лескова и всех виртуозов русского слова до Ремизова включительно, не избегала она и аховых унтерских, извозчицких словечек. Ай да Ольга Дмитриевна! Вот так «учительша»!

Однажды она зашла ко мне с подарком.

Она знала, что я очень нуждаюсь во всей художественной оснастке: мои принадлежности живописца остались у друзей при моей мобилизации, через пять лет уже неудобно было о них спрашивать, и я бедствовал в этом смысле. Каково же было мое изумление, когда соседка преподнесла мне великолепную кисть для масляной живописи. Эта кисть некогда принадлежала *самому* Чистякову, а он подарил ее Форш, своей ученице, на память. Я и не знал, что Ольга Дмитриевна когда-то мечтала стать художницей и несколько лет брала уроки у великого педагога. Она признавалась даже, что эстетические мерки, прилагаемые к литературе, у нее созрели на почве изучения живописи.

Интересно, что сам Чистяков не писал этой кистью, а только купил ее где-то за границей. Ольга Форш подаренную кисть, разумеется, берегла благоговейно и не ре-

шалась пустить ее в работу. У меня кисть также пролежала без дела. Не потому, что я так уж благоговел, а по другим причинам: она была слишком «чистописательская», я же люблю инструменты более грубые, я терзаю их!

В «круглую комнату», где зимой 1920/21 года жила Щекатихина, после ее отъезда вселилась Ольга Форш. Она прекрасно описала эту комнату. Описала дважды — в романе «Одеты камнем» (тут происходит свидание Михаила Бейдемана и автора записок с Достоевским) и в своей капризной книге «Сумасшедший корабль».

«Сумасшедший корабль» — это и был Дом искусств.

А в освободившуюся после Форш комнату осенью 1921 года въехал Михаил Слонимский. Она стала знаменитой в истории советской литературы не менее, чем «круглая». В ней собирались Серапионы.

Я иногда бывал у Михаила Слонимского. Помню, как Зошенко впервые в этой комнате прочел «Рассказы Синябрюхова». Помню также, как читал в ней стихи приехавший из Коктебеля Волошин.

Комната была нелепа и ущербна, она походила на пещеру, это сходство еще более подчеркивала дверь, всаженная в самый угол длинной стены. Длинная, узкая щель. Какая-то «сумасшедшинка» действительно была свойственна этой каюте «Сумасшедшего корабля». Почему же все-таки корабля, а не «крольчатника»? . .

В мою задачу не входит описывать всех обитателей Дома искусств, или «обдисков», как шутя их называли в стиле сокращений того времени.

Во-первых, писатели сами себя опишут. Уже и написано о Доме искусств немало. Не так давно вспоминали о нем В. Рождественский, М. Слонимский, К. Чуковский. Стоит ли повторяться. Во-вторых, зачем писать о людях, занимающихся хотя и почтенным делом, но искусством другим, далеким от того, каким занимаюсь я, о людях, которые были весьма равнодушны не только ко мне, но и к самому искусству живописи. Среди писателей, с которыми я там сталкивался, не нашлось ни одного, который бы осенью, после летнего перерыва, сказал: «Владимир Алексеевич, мне бы очень хотелось посмотреть, что вы сделали за это лето!».

Как-то раз я случайно зашел в комнату Л. Л., теоретика Серапионов. Окно его комнаты, находившейся

в нижнем этаже, упиралось в мрачную стену внутреннего двора, открывая вид на мусорный ящик.

— Что вам нравится в живописи?

Вопрос застал его врасплох. Я почувствовал, что ни он сам себе, ни кто другой ему никогда не задавали такого вопроса.

Он долго мялся.

— Да как вам сказать... Мне нравятся иллюстрации в богатых изданиях начала девятисотых годов, в толстых книгах-однотомниках: Гете, Шиллер...

Ну и ну! Культура слепых людей!

Разговаривать было не о чем.



ВСТАВКА

*для любителей
литературы*

Мне кажется, что самые замечательные строки, которые были написаны Ольгой Дмитриевной не только в «Сумасшедшем корабле», но и вообще за всю ее деятельность писательницы,— это строки, посвященные Клюеву, которого она выводит под именем Микулы.

Я рисовал Клюева осенью 1921 года в своей комнате. Показывал ему свои псковские этюды. Он нашел, что это уже не «Расея» Бориса Григорьева, а настоящая Россия. Но есть еще, как он сказал, «Русь»! Может быть, он думал о монашках Нестерова?

Блестящие страницы, где Форш рассказывает про «Микулу», соседствуют, к сожалению, с такими страницами, которые выдают отсутствие четкой памяти о событиях или стремление что-то добавить от себя к реальным фактам, что-то перепутать и сдвинуть в духе живописных «сдвигов» двадцатых годов.

Писательница выдумывает правдоподобные факты, а они были на самом деле — неправдоподобны. Действительность была диковиннее и неповторимее любых вымыслов, даже вымыслов такой замечательной писательницы.

Удивительно, как многое было Ольгой Дмитриевной забыто к 1930 году, когда она писала свою книгу, всего девять лет спустя.

Читая Форш, надо все время иметь в виду и ее фантастические сдвиги во времени, и намеренную зашифрованность многих имен и фактов.

Даже люди, обитавшие с Ольгой Дмитриевной рядом, порой перепутаны с другими, никогда не жившими в Доме искусств.

Вот расшифровка некоторых имен.

Под именем Котихиной в «Корабле» выведена Щекатихина, а под именем художника Либина, присылающего ей любовные телеграммы из Африки, — Билибин.

Слонимский в «Корабле» — Копильский, Гоголенко — Зошенко, Эльхен — поэт Нельдихен. Поэтесса Элан — «последняя снежная маска», Надежда Павлович. Ариоста — Маризтта Шагинян. Акович — Аким Львович Волынский. Жуканец — Шкловский, сильно искаженный, наполовину выдуманный. Микула — Ключев. Газтан — Блок, Инопланетный гастролер — Андрей Белый, Еруслан — Горький. «Красивый сосед» — не знаю кто. Китов — Ионов, тогдашний заведующий Госиздатом. Корюс — Барбюс. Долива — сама Ольга Форш.

Делаю эти примечания потому, что считаю «Сумасшедший корабль», при всем том, что сказано выше, одним из крупнейших литературных памятников быта первых лет Революции, и льщу себя надеждой, что после этих расшифровок читать его будет еще интересней.



Нас никто не знакомил. Но я знал, что этот сухонький пожилой человек с несколько птичьими чертами лица — Аким Волынский.

Вспоминаю Саратов. Мне пять или шесть лет. Отец купил книгу, толстую-претолстую. Я никогда не видел раньше таких толстых книг. В книге оказалось множество рисунков с голыми людьми. Они были из какого-то другого мира, очень холодные, круглые и гладкие... как белые гусеницы, с такой же скользкой круглизнай, с пережабинками между примыкающими друг к другу кругляшками-сочленениями. Было страшно. Отец полистал книгу еще. На других страницах были изображены еще более страшные уроды, с чудовищными формами носов,

черепов, ртов. Я замер. Передо мной возникли какие-то тайны. Очевидно, моя рожица сделалась очень смешной. Отец расхохотался и сказал: «Запомни, это Леонардо да Винчи. Ну-ка повтори!». Я повторил, и отец опять захохотал. Он убрал книгу, поставил ее на самую верхнюю полку книжного шкафа, вероятно, чтобы мне не достать.

Перед этой книгой я испытывал такой же священный трепет, мистический ужас, какой, вероятно, испытывал в древности невежественный, темный еврей перед мраморной наготой Эллады.

Позднее, в разговорах со знакомыми, отец, упоминая об этой книге, не раз произносил сочетание звуков: «Аким Волынский! Аким! Волынский!».

Прошло много лет. Я на первом курсе архитектурного отделения. Мой приятель Сережа Хренов приносит «Вечернюю Биржевую», читает вслух, веселясь, рецензию о вчерашнем балетном спектакле в Мариинском театре. Там попадаются такие речения: «Ее батманы были поистине вдохновенны, фуэте лиричны и пленительны, а когда она замерла в арабеске, то по всему зрительному залу прошла некая волна восторга, ее почувствовал каждый сидящий в партере в тот вечер! Да! Арабеск г-жи Перфильевой второй был экстаичен! Я не могу подобрать другого слова». Мы хохочем. И позже, когда попадалась мне в руки «Биржевка», я уже искал в ней балетные рецензии этого смешного, напыщенно-вычурного стиля. Они питали мое чувство веселой иронии. Но понимал я и то, что эти смешные фразы написаны изощренным знатоком. Рецензии были подписаны именем, знакомым мне с детства, именем Акима Волынского...

Зима. Конец 1920 года. Пустынный Невский. Через Полицейский мост идут двое. Один молодой, в солдатской шинели, другой пожилой, в черном пальто на вате с черным каракулевым воротником. Когда-то это пальто было «приличным», только приличным, не больше. Теперь оно потрепано и приобрело сероватый отблеск на швах и в сгибах рукавов, отблеск скудности, одиночества, быть может, несчастья или невезения.

Я собираюсь откланяться.

— Я хотел обратиться к вам с одной просьбой,— говорит Волынский.— Мне очень хотелось бы иметь мой портрет вашей работы... Сейчас идет разговор... я только

что виделся с Горьким... намечено переиздание моего «Леонардо да Винчи». Хотят поместить мой портрет на первой странице перед титулом. Вы, конечно, понимаете всю сложность... всю исключительность этой задачи... Ведь читатель на последующих страницах, на каждой странице, будет видеть рисунки великого Леонардо. Совершенно ясно... я не могу поручить сделать свой портрет кому попало. Поместить рисунок... мещански, ординарно грамотный, а дальше... гений... Гениальность всечеловеческая, планетная... Нет, это было бы бестактностью. Необходимо, чтобы художник обладал если не гениальностью, то во всяком случае, хотя бы оригинальностью своего стиля. Чертами *личности* в искусстве. Я решил обратиться к вам, я слышал о вас... от людей, которым доверяю...

Я чувствовал, как краснеют мои уши, как мне становится жарко в моей шинели! Теперь-то я понимаю, какую роль играет лезть в человеческих отношениях. Она действует, как электрический разряд. Она парализует — если не жизненные центры, то мышление, способность к логике. Это удар электрического ската по бессмысленной рыбешке — жертве! Так и я был парализован «чертами личности художника на фоне мещанской ординарности». Я потерял чувство логики, чувство реальности. Волинский не видел ни одного моего рисунка! В Петрограде жили Кустодиев, Браз, чьи портреты висят в музее, Верейский, с которым он встречался чуть не каждый день и автолитографии которого можно было видеть у Нотгафта, жившего тут же. Ни о чем этом я не подумал. Электрический разряд подействовал.

Обиталище Волинского в Доме искусств было особенным. Учитывая его возраст, заслуги перед искусством и всеевропейскую известность (книга о Леонардо была переведена на многие европейские языки), его поместили в одну из самых великолепных комнат квартиры миллионера Елисеева. Эта комната была спальней самой «мадам!».

Тут я должен несколько отвлечься в сторону.

После революции «дворня» Елисеева — все эти лакеи, камердинеры, горничные, кастелянши — стали советскими служащими, персоналом, обслуживающим это невиданное

«нечто» (корабль или крольчатник), которое называлось Домом искусств. Персонал нес свою службу, но люди, заселившие дом, для него — для персонала — были непонятны. Какая-то бездомная публика, не сумевшая за свою жизнь даже обзавестись жильем. Дом искусств был для челяди по-прежнему «домом Елисеева». «Господа» временно уехали, но ведь рано или поздно вернутся же. «Персонал» помалкивал, «служил», конечно, нехотя, с внутренним сопротивлением. Каждый из них *ждал*: вот наступит день, вся эта напасть исчезнет, как дурной сон. Хозяева въедут в дом, кастелянша даст ответ, сколько было расхищено белья, дворецкий доложит, как были испорчены мебель, паркет, стены, печи, как загажены потолки буржуйками, сколько разбито посуды и т. д. Кое-что поценнее преданные слуги припрятавали и в обиход дома не давали.

Увы, их опасения оправдались. Произошел ужасающий «акт разрушения и гибели», воспринятый дворней как неслыханное преступление: во время Кронштадтского мятежа, когда все присмирели, прислушиваясь к канонаде, кто-то срезал зеленое сукно на биллиарде. Лакей Елисеева, похожий со своей рыжеватой бородкой на Николая II, уверял: «Это Мандельштант», — произнося эту фамилию, он слегка понижал голос, как это делают степенные и «правильные» люди, когда доводится по ходу дела произнести некую неприличность.

— Смотрю я — что это он в биллиардной все вертится, и брат тут его с серым каким-то мешком все слоняется. Я еще подумал, для чего это у него мешок под мышкой! Уже поздно было, в биллиардной никого. Артиллерия бац да бац, точно гром рокочет. Я ушел в свою комнату, а наутро на тебе, я сразу и догадался, не иначе, как Мандельштант с братом срезали!

Все обитатели Дома тогда разделились на две партии. Одни верили, что совершил деяние Осип Мандельштам, другие сомневались, находя, что робок слишком Осип Эмилевич для этого, скорее Грин.

После истории с биллиардом, казалось, оправдались мрачные прогнозы и опасения елисеевской гвардии. На все махнув рукой, «придворные» решили сохранить в неприкосновенности хотя бы спальню барыни. Приедет — и через десять минут внесут ее кровать на прежнее место,

застелят сохраненным бельем, уберут поганую железную кровать младшего дворника, предоставленную Волинскому и... всего как не бывало!

Именно комнату Акима Волинского и берегла дворня как зеницу ока, сопротивляясь всему тому, что могло бы сделать эту комнату более удобной для жизни в новых условиях.

Входил корректный, спокойный человек, бывший дворецкий, ныне предкомбеда — председатель комитета бедноты — и говорил Волинскому:

— Вы хотите поставить буржуйку? Помилуйте! Разве это возможно. Портить комнату! Нет, этого я никак не могу разрешить! Дыра для трубы навеки обезобразит голландскую печь, а ведь она облицована очень дорогим заграничным кафелем. Мы никогда не сможем достать такой кафель, чтобы зачинить дырку! Топите печку так, как полагается, вот и не будет холодно.

— Сколько же нужно дров на одну топку?

— Ну, как вам сказать... Зимой поленьев пятнадцать — двадцать, березовых, конечно. А уж к концу марта можно обойтись и десятью.

— Но ведь невозможно даже и подумать о таком количестве дров!

— А иначе ничего не выйдет. Потом копятся потолки. Вы понимаете, — дворецкий снизошел до уровня культуры обитателя комнаты: — Ведь это роспись Константина Маковского. Заплачены были огромные деньги! Это ценность, художественная ценность! А вы, по недостаточной осведомленности в художественных делах, предлагаете просто невозможные вещи!

Предкомбеда был способный человек. Спокойный, уравновешенный и снисходительный, он говорил всегда очень веско.

— Простите! Ну, а можно мне полочку какую-нибудь прибить?..

— Да зачем вам полочка? Эта панель обита кордовской кожей ручной выделки. Разве можно вбивать в нее гвозди?! Я распоряджусь вам стул попроще внести, и вешайте на спинку стула что необходимо, или вот в чемодан кладите. Я вижу у вас под *койкой* чемодан.

В комнате стояли на столиках и этажерочках любимые барынины фигурки датского фарфора, вошедшего

в моду в эпоху Александра III и императрицы Марии Федоровны. Тут были мопсы и доги, козлики и пингвины того великолепного, благородного, особого серого цвета, который был гордостью знаменитого датского завода.

Поклонник Возрождения презрительно поглядывал на это датское мещанство.

Каждое утро бывшая шеф-горничная входила без стука в комнату. Стоит ли церемониться. Задевала «нечаянно» за угол койки. На ней лежал в черном ватном пальто, в шапке, надетой на лысоватый череп, Аким Львович. Он дремал после бессонной ночи. Злые белесоватые глаза горничной смотрели мимо него, словно на мусор посреди комнаты, который сейчас вынесут. Горничная каждое утро вытирала датских догов и пингвинов, чтобы ни одна пылинка не оседала на их глянцевитых выпуклостях и изгибах.

Аким Львович смотрел в потолок на полет изящнейшей женщины, долженствующей изображать Ночь. Это была кисть баловня судьбы и счастья, *самого* Константина Маковского.

Волынский, вероятно, презрительно разглядывал эти изнеженные формы, не подозревая, что «Ночь» по своему сложению весьма сильно напоминает его соседку по комнате, писательницу Екатерину Павловну Леткову. Те же удлиненные пропорции, та же маленькая изящная головка, теперь, увы, уже сильно пожилой женщины. Вероятно, в молодости такая же грудь, талия, бедра. Екатерина Павловна своим обликом, осанкой отвечала именно этому типу красоты, несмотря на всю свою идейность и преклонение перед Михайловским. И это не случайно: она была родной сестрой первой жены великого и славного Константина Маковского, в свое время знаменитой красавицы Санкт-Петербурга!

Да! Окруженная амурами, стреляющими из луков, сестра писательницы Летковой неслась в образе Ночи по потолку елисейской спальни. . .

Ровно в одиннадцать я постучался к Волынскому, в дубовую, массивную дверь в стиле фламандского барокко. В комнате было два огромных окна, в них, как в рамы, были вписаны великолепные тополя Мойки, в тот день покрытые белым инеем. Как было бы приятно сидеть в этой комнате и любоваться снежным убором высоких

тополей, если бы... если бы в ней было тепло! Но в ней было жутковато. От каждого предмета несло ледяным дыханием. Мертвенный блеск излучали все кафели и фарфоры. Даже зигзагообразные блики пингвинов таили в себе какую-то угрозу.

В этой сверхроскошной комнате у самой двери стояла железная кровать типа больничной или солдатской койки. Она стояла так, что даже части загоразивала проход, дверной косяк приходился на уровне середины кровати. Какой-нибудь режиссер такой расстановкой мебели на сцене хорошо выразил бы идею временности и случайности пребывания жильца в этой комнате. Потом я понял, почему кровать Воынского была поставлена именно так. Дверь выходила в биллиардную, а три комнаты — столовая, зал для концертов и биллиардная — были обитаемы, они отапливались, слегка, конечно, за счет Дома. Когда гости расходились, в этих помещениях оставалось человеческое тепло и некоторый нагрев печек. Бедняга Воынский и поставил кровать у самой двери, чтобы, открыв ее ночью, когда все разойдутся, можно было бы во время сна поймать теплое течение воздуха. Так капитаны парусного флота улавливали пассаты, теплые попутные воздушные течения.

Справа от двери огромная печь зеленого кафеля, очень красивого оттенка, на медной отдушине висело грязноватое мокрое полотенце, весьма жиденькое и мятое. Такие полотенца имели унтера или штабные писаря. Это полотенце знаменовало собою некий флаг обитателя комнаты... флаг капитуляции...

Воынский ждал меня.

Мы стали усаживаться. Подлокотники изящных кресел стесняли движение моей руки. Рисовать было неудобно. Аким Львович воссел в кресле довольно величественно. Я увидел на нем даже свежие воротнички, туго подпирающие подбородок, воротнички балетомана или посетителя скачек. Персонажи Дега носили такие же воротнички!

Мелкие черты с острым клювом-носом, морщинки, бесцветное пергаментное лицо, серые потухшие глаза. Это лицо было плохим материалом для конкуренции с Великим Леонардо!

Мы говорили о балете. Воынский был теоретиком и философом балета. В ту зиму он читал лекции о балетных

терминах „en dedans” и „en dehors”, этим терминам он придавал философское значение и распространял их на литературу, музыку и живопись.

В напыщенности его статей был известный комизм, однако мысли были оригинальны. Его фигурка в черном, немодном, выдавшим виды сюртучке, сюртучке газетного обозревателя, была чужеродна и неуместна среди присяжных аматеров балета — царскосельских гусар в красных доломанах, кирасиров и кавалергардов, у которых любовь к балету нерасторжимо была увязана с любовью к «клубничке». И все-таки не кавалергарды создавали славу балеринам, а поэтические души в потрепанных пиджачках! Аким Львович был одним из тех, кто растолковал гений Анны Павловой!

Портрет был закончен. Он мало удовлетворил взыскательную модель.

— Вы знаете, дело же не во внешнем сходстве. Нет одухотворенности, нет внутренней, богатой и сложной жизни высококультурного человека!

Каюсь, образ консисторского регистратора или архивариуса, выдающего справки, заслонил в моем «видении» остальные черты модели.

Может быть, мертвенно-белесое сияние и холод этой комнаты сообщили всему сухую скуку? Молод был, не понял, что надо угодить модели, чего-то и недосмотрел из запятанного вглубь.

А посмотреть было что! . .



Одна из дверей, такая же великолепная, дубовая, резная, как и дверь в спальню «мадам», вела из столовой в комнату, занимаемую художником Липгартом.

Первую встречу с ним в Эрмитаже я уже описал.

Он и после революции продолжал именовать себя бароном, когда произносил свою фамилию. Это был осколок другой эпохи. Человек, посещавший в Париже Тургенева, утешавший его во время болезни, рисовавший его. . .

Липгарту было, вероятно, за семьдесят, он был много старше всех обитателей Дома искусств. Прямой, сухой, высокий, с признаками былой элегантности. Несколько

судачьи глаза выдавали его остзейство. Держался он прямо, «по-баронски». Полное отсутствие жира, брюшка сообщало ему молодцеватость. Его костюмы, вероятно, происходили от самых первоклассных портных Европы, что замечалось и сейчас, при их изрядной поношенности и потрепанности. Может быть, он шил когда-то свои сюртуки и фраки у тех же портных, что и Тургенев, Мопассан, Гонкуры!

Разумеется, его можно было видеть на парижских скачках — рядом с Эдуардом Мане и его моделями. Где-то на картинах импрессионистов мелькает его образ — там, в задних рядах...

Мне вспомнилась одна встреча с ним. Это было в квартире Нотгафта. Зимой 1920/21 года Федор Федорович жил в верхнем этаже елисеевского дома, там были расположены все его коллекции.

Мы вчетвером: хозяин квартиры, его гость Липгарт, Кока — Николай Александрович Бенуа и я, случайно зашедший по делу, рассматривали небольшой натюрморт Коки (не помню что, овощи или что-то кухонное), только что поступивший в коллекцию Нотгафта. По всей вероятности, он был подарен молодым художником. Натюрморт был написан честно, но суховато.

Липгарт стал говорить о вкусе к живописной поверхности: где-то надо вылизать, как языком, где-то смачно смазать пальцем или шлепнуть краску бугром, где-то продрать кистью железной жесткости, сочетая это с поглаживанием нежнейшей кистью из волос благородной зверушки колонка.

Это был голос высокой живописной культуры, культуры барбизонцев. И думалось: каждый человек несет в себе что-то интересное, в особенности такой вот «продукт» иной эпохи, иного общества, иного воспитания, иной биографии. Надо уметь только слушать! Но как иногда, однако же, могут обманывать слова! Какое разочарование постигло бы того, кто после этих эффектных и талантливых слов о живописи посмотрел бы на живопись этого оратора! Липгарт носил титул придворного художника Николая II и был, соответственно, весьма бездарен. Никакое знакомство с Руссо и Добиньи, никакие посещения парижских выставок, начиная с семидесятых годов, не могли в этой беде помочь.

Как-то я рисовал с ним вместе натурщицу в одной из комнат нашего Дома. Печка была натоплена, подле нее стояла жалкая фигура хотя и молодой, но очень дряблой женщины — недоедающей женщины 1921 года. С жестокостью молодости и глазами, «испорченными» эксцессами Ван Гога и немецких экспрессионистов, я старался передать все следы времени, так безжалостно прошедшего по ее телу. Я сидел рядом с Липгартом и чуть впереди, ему виден был мой рисунок.

Вдруг я услышал голос за спиной:

— Молодой человек, вы обладаете очень острым глазом, но, поверьте мне, великий Энгр обладал глазом не худшим, чем у вас, однако он умел все облагородить и избегал тех резкостей и неприятностей, которыми вы наполнили свой рисунок. Надо уметь видеть благородно! Посмотрите, какой красивый следок у нашей мадемуазель. Какая мягкая ступня, изящная щиколотка и великолепные пропорции всего тела! Эта ступня была бы высоко расценена в Париже в эпоху моей молодости! Коро любил писать женщин этого сложения. . .

Натурщица даже вздрогнула, услышав слова аристократического старика, старика-барона из мопассановских рассказов. Это было для нее, как луч света в сыром, тусклом погребе. Улыбка среди тягостного существования тех суровых годов.

После сеанса, когда мы вышли в коридор, сиятельный живописец отвел меня в сторону и тихо сказал:

— Не скупитесь на комплименты натурщицам. Пусть эти бедняжки после своего тяжелого и скучного труда, придя домой, вспомнят лестные слова восхищения их наготой. Я встречал пожилых натурщиц, давно уже не позировавших, которые говорили о себе: «Да, этими округлыми ягодицами, этими бедрами, этой талией восхищался сам Делакруа!». Пусть и ваши слова они запомнят на всю жизнь. Нельзя платить одними деньгами.

Иногда Липгарт появлялся в столовой, где мы все обедали. Его тянуло к людям, этого светского человека и посетителя салона принцессы Матильды. Он обедал дома, а в столовую так, заходил.

Увидев Вейнера, издателя «Старых годов», Липгарт сейчас же приветствовал его по-французски: «Bonsoir, mon ami!»

Вейнер, проглотив самым изящным образом свой псевдосуп и дожидаясь второго блюда — пшенной каши с некоей подливой (секрет елисейского повара), — охотно вступал в разговор. Французские фразы с раскатами, грассированием и скороговорками порхали в воздухе. Они были произносимы с неменьшим изяществом, чем когда-то в сверхэтикетных салонах и сверхпомпезных ресторанах эпохи заката империй — империи Наполеона III и империи Николая II. Но в это счастливое пение соловьев и жаворонков врывалось карканье вороны. Из дверей появлялась некая особа фламандского типа и на французском языке требовала, чтобы барон немедленно возвращался в «шамбр» и не мешал людям обедать.

Мне говорили, что в старое время в придворных кругах Липгарт считался застарелым и безнадежным холостяком. Новая жизнь обнаружила некоторые тайные «грешки молодости»: барон жил уже десятки лет со своей парижской натурщицей. За десятки лет прекрасная брюнетка, провансалька, арлезианка или гасконка, успела располнеть, расплыться и из легкомысленного мотылька превратиться в скупую мегеру с клювообразным носом и обвислым подбородком. Некогда, в эпоху Тургенева и Виардо, она была, наверное, изящна, от нее веяло южным солнцем, она напоминала «сладостный фрукт полуденного края», все это было весьма не безразлично для человека с судачьими глазами и балтийской кровью. Но теперь...

Когда много, много лет спустя я иллюстрировал «Папашу Горио» Бальзака, ее образ всплыл у меня в мозгу, и я изобразил ее в образе хозяйки «Дома Воке».



Лев Бруни, который в эту зиму также вернулся с семьей из «географических пространств», где они питались, попросил меня оказать ему небольшую хозяйственную услугу: нужно было помочь перетащить на санках библиотеку с Миллионной на Васильевский.

Библиофильские уники — книги вольтеровской и пушкинской эпох, — сверкая сафьянами и кожами с золотым тиснением, грудой возлежали на санках, являя собою зре-

лице фантастическое, вполне в духе того неповторимого года.

Проехали сфинксов. Здравствуйте, товарищи сфинксы! Давно не виделись! Ну как, холодновато?

В глубине двора Академии находилась мастерская, которой когда-то руководил профессор Бруни, теперь ее занимал Татлин. Владимир Евграфович приютил семейство Льва Бруни в этой мастерской.

До революции тут в вечной технике разноцветных камешков воплощались образы святых — «отцов-пустынников» и «жен-мироносиц». Теперь здесь Татлин созидал модель монумента, который должен был стать символом Новой Эры Человечества.

Мастерская представляла собой большой зал с огромными окнами. Центр зала занимал какой-то круглый амвон, возвышение для священнодействий. Только у самых стен оставался проход. На «амвоне» высилась модель памятника в виде башни. Ребрами башни служили красно-оранжевые палочки и речки, скрепленные гвоздями и винтами. «Тулово» этого сооружения с середины «амфона» направлялось к стене, потом поворачивало вдоль нее, приближалось к окну, миновало окно, намеревалось сделать еще поворот, но... пока не успело. Если бы башня, изловчившись, сделала еще один поворот, она представляла бы собой некий бараний рог. Мостовая ферма или Эйфелева башня, но свернутая в три погибели!

Что хотел выразить этой формой Татлин? Или только удивить зрителя, возведя гигантский «контррельеф»? Может быть, красные палочки должны были гипнотизировать зрителя, воплощать идею революционности?

Два помощника, крепкие молодые люди, упорно молчали. Интересно, как они сами относились к своему строительству?

— Вот сейчас Владимир Евграфович придет, вместе обедать будем.

Вскоре действительно пришел Татлин.

Я был с ним знаком еще в 1915 году, но теперь он встретил меня после пятилетнего перерыва так, как будто не видел меня три дня. Его совершенно не интересовало, что делал в течение минувших пяти лет его собеседник. Фанатики всегда так встречают своих знакомых. Эгоизм одержимых!

Владимир Евграфович, едва успев поздороваться, сразу начал рассказывать:

— Вот сейчас встретил двух молодых инженеров. Они совершенно уверены, что башня не упадет! А те, кто сомневается в ее устойчивости, просто старые перчатки, тупые рутинеры, старорежимные болваны!

Надо сказать, в Татлине не было еще тогда ни ожесточения, ни недоброжелательности, а ведь это столь частые свойства новаторов и пророков. Впрочем, до поры до времени. Много позднее я был свидетелем, как разбирали летные качества «Летатлина» — сконструированного им диковинного летательного аппарата — ученики Жуковского и сотрудники Туполева. Увы, он был тогда озлоблен и нетерпим...

Мы стали обедать. Для этого все уселись на «амвоне», по его окружности. Мы сидели спинами к башне, наши взоры устремлялись радиально от модели, как от центра, и упирались в стены мастерской. Сосед через одного оказывался уже за пределами видимости. Чтобы обратиться к кому-то с вопросом, надо было откинуться назад и выгнуться в сторону, собеседник ваш тоже должен был сделать подобное змеиное телодвижение в вашем направлении. Общаться приходилось по хорде окружности. Теперь можно было бы сказать, что это был антистол, нечто противоположное тому обычному столу, вокруг которого веками располагались собеседники, устремляя взоры друг на друга.

Новый член семьи Бруни — Ванечка сидел на коленях у бабушки и размахивал большой деревянной ложкой.

Мне дали большую тарелку пшенной каши, сваренной вместе с картофелем. Были видны даже какие-то глазки неведомого «пайкового» жира.

Мне очень все понравилось — и круглый «амвон», и собеседование по хордам, и калужская, расписанная цветами ложка, которой дирижировал Ванечка, росший под сенью памятника Третьего Интернационала.

Мы расстались тепло и радушно.

В связи с Татлиным вспоминается устроенная в том же году выставка «левого» искусства в особняке Мятлевых на Исаакиевской площади.

Эта выставка располагалась в великолепных залах старого дворянского палатца, пустовавшего после революции.

В 1921 году «левое» искусство уже не имело ничего общего с живописью в прямом смысле этого русского слова. Залы наполняла не живопись, а так называемые контррельефы. Иногда на холсты было что-то прилеплено, приклеено, порою и не было самих холстов, а были конструкции из жести, веревок, деревяшек, местами подкрашенные. «Новое искусство» создавалось не кистью, а молотком, стамеской, рубанком, клещами. Ничего хотя бы отдаленно похожего на Матисса или Пикассо — даже они были уже стары и не интересны для приверженцев этой новой, «изобретательской» религии. Выставку, в сущности, «левые» художники делали друг для друга. Не только рабочий и служащий нового строя никак не интересовались ею, но и интеллигент, любящий изобразительное искусство, едва ли был в состоянии посетить ее более одного раза. Человек, далекий от искусства, слишком был тогда загружен работой, заботами своего трудного существования, не до выставок ему было, а для людей вроде меня все это уже не составляло новости.

Я попал на выставку в день открытия. Общее впечатление, как ни странно, было впечатлением не «революционной бури», а скуки, монотонности, уныния. Бескрасочно, косноязычно, однообразно. Все эти «шедевры» были так далеки от жизни, что никому не приходило в голову внимательно их рассматривать, не то что возмущаться.

Неофиты новой эры, новой секты не вызывали ни удивления, ни насмешек! «Авангард» с заплетающимся шагом...

Татлин со своими рельефами. Малевич со своим черным квадратом на белом фоне. Выкрашен он был очень уныло и однообразно — работа подневольного чертежника, а не озорника. Ничто не напоминало даже веселых Бурлюков или нелепого доктора Кульбина, у которых ведь как-никак были изобразительные формы. Скульптура Альтмана «Молодой еврей» сделана была талантливо, много лучше, чем его живопись. К виску молодого человека была прикреплена медная полоска, изогнутая спиралью. «Пейс!» — радостно угадывали все. Выглядело это безвкусно.

— А пожалуй, без этой медяшки скульптуру бы отвергли, — язвительно сказал кто-то у меня за спиной. Медяшка служила пропуском в «авангард».

А за стенами мятлевского особняка простирался петербургский пейзаж с кристально точными пропорциями колонн, портиков... Пейзаж, созданный Захаровым, Ворониным, Кваренги, Росси!

До чего не к месту были в этом городе залы, наполненные невеселым мусором, порождением сумеречного духа сектантства и кликушества.

И ведь рядом, в двух шагах от особняка Мятлевых, тоже, если хотите,— абстрактное искусство. И какое! Скала, на которой скачет гордый конь... а в сем коне какой огонь! Эта скала—словно глыба мироздания. Да, грани скалы—они абстрактны. И все-таки в этой глыбе движение—движение волны, скала живая, в ней есть душа! Какое чувство такта, какая гармония в этих «случайных» и «абстрактных» сколах камня... Вот оно—искусство! В стране, где столько спорят об искусстве,—каким оно должно быть,—где столько слов произносится еще со времен ссоры Стасова и Репина, каждый должен подойти к этому камню и голой ладонью погладить его! Искусство—вот оно! Нечего спорить, какое оно... Здесь его можно почувствовать физически.

А сам памятник—разве это памятник царю и самодержцу. Нет, это памятник Человеку в его высшем порыве, когда человек перерастает естество плоти и становится Духом.

И создал его художник, стоявший на переднем крае порыва человечества к будущему. Француз революционной эпохи конца XVIII века! С ним приехала девушка, его любовница, наплевав на всех мещан Европы, приехала, создала это пламенное и грозно-вдохновенное лицо! Честь ей и слава! Низкий поклон!

Дорогой Владимир Евграфович! Я очень люблю вас как человека, но вы простите меня, дело прошлое,—я никогда не чувствовал в вас человека искусства. Вы были другой... может быть, по-своему и интересный, но другой... не Фальконе! Как может художник в самом цветущем возрасте—от двадцати до сорока пяти лет, в возрасте, когда обычно художники творят свои шедевры,—не потянуться к карандашу, к палитре?

Эти чурочки, рейки, выкрашенные в красную краску («для идеологии», что ли?), нет... трепета при виде их я не испытывал... Смотрел скорее из вежливости, подав-

лял в себе ироническую улыбку. Увы! Твердо скажу и сейчас: я за скалу, за камень, преисполненный Духа и против скучно измышленных, придуманных красных реек и фанерок. Что поделаешь...



Однажды — это было недели за две до Кронштадтского мятежа — мгlistым, серым утром постучал в мою дверь Виктор Шкловский, в руках у него были какие-то серые мешки.

— Собирайся, я награжу тебя целым богатством. Бери с собой мешки для дров! Сойдем вниз, нас там ждет один человек.

По узкой лестнице мы спустились во двор бывшего елисеевского дома. Даже много позднее он нес следы запущенности и мрачной грязи. В ту же снежную и злую зиму 1921 года этот двор казался фантастически зловещим. Странная архитектура, выступы и провалы в стенах выглядят, как башни или бойницы какой-нибудь цитадели времен Тридцатилетней войны в Германии и осады Карлштейна. Со всех сторон дырки — двери, ведущие к лестницам, почти отвесным. У стен гигантские ящики с отбросами и мусором. Какие-то трубы неизвестных топок обступили двор со всех сторон и прижались к стенам, как притаившиеся убийцы. Переходы под низкими арками из одного двора в другой, а там опять бастионы, трубы, ящики с обедками, а может быть, и с трупами! Все замерзшее, промозглое, заиндевелое и спрессованное грязью и морозом. Стены цвета темной охры декорированы черными потоками жидкой сажи, кое-где из-под облупленной штукатурки глядят обмороженные черно-багровые, как глаз убитого быка, кирпичи, впитавшие в себя воду бесконечных дождей петербургской осени. Весь пейзаж — бред немецкого экспрессиониста!

Мы сошли вниз. Около помойки нас ждал человек довольно высокого роста, сутуловатый, узкогрудый, с добрым и печальным лицом желто-серого оттенка.

— Александр Грин, — громко сказал Виктор.

Грин был одет в черное старомодное пальто, вероятно, на легкой южной ватке. «Чеховское пальто», — мелькнуло

у меня в уме, очевидно, припомнились какие-то ялтинские или мелиховские фотографии. Такое же черное пальто носил, я уверен в том, и гениальный фантаст Эдгар По... Тут когда-то, полупьяный, он бродил в тумане по Невскому, проходил по Аничкову мосту с его бронзовыми четверостишиями во славу Юноши и Коня. Как повлиял Петербург на Эдгара По? Как повлиял он на Грина?.. На голове Грина была ушанка... Глубокие морщины избороздили его лицо. То ли бури океанов оставили на нем свои следы, то ли неизбывная всероссийская нужда, горе, водка, чахотка...

Было грустно смотреть на этого изобразителя теплых океанов и райских пейзажей, стоящего у помойки.

Сколько раз случалось мне проходить мимо этого зловещего ящика с мусором и объедками, возвращаясь домой поздно ночью, и видеть, как зловещие силуэты крыс с горбатыми спинами стремительно и целенаправленно проносятся по крышке ящика и прячутся в его недрах. Крысы ссорились и дрались из-за корки ржаного хлеба, недооцененной издателем «Старых годов» и специалистом по табакеркам XVIII века П. П. Вейнером. Там, в столовой с потолками, подпираемыми дубовыми балками, с изображениями нарядных ландскнехтов, наклеенными на стекла окон, чтобы заслонить вид именно этого отвратительного двора, был высший слой питательной жизни, здесь, в мусорном ящике — низший. Только и всего! Съедобный материал был один и тот же.

Да, крысы наши спутники с эпохи первой хижины и первой корзины для продуктов! Крысы... Может быть, в то туманное и морозное утро, когда Александр Грин стоял в одиночестве у промерзшего ящика, они тоже мелькали... непременно мелькали и запечатлели свой гадкий образ на светочувствительной пленке психики писателя, а последующие впечатления описываемого утра наложились уже поверх этого образа, наплывом, как в кино.

— Ну, теперь пошли за мной! — бодро сказал Виктор. Завернув за какой-то трубообразный выступ елисеевского Карлштейна, мы нырнули в дверь.

Лестница наверх, по которой, казалось, никто не ходил десятки лет или по крайней мере с октября семнадцатого года, была узка, пыльна и как бы скорчилась от стужи. Дверь наверху отперлась ключом, который каким-то обра-

зом Шкловский выудил у «предкомбеда» — бывшего елисеевского дворецкого. Ключ, как ни странно, действовал.

Миновал замусоренную комнату, мы вошли в огромный зал. Это был зал финансовых операций «Лионского кредита». Огромные окна выходили на Невский, следовательно, помещения, в которых обитали я, Форш и другие «обдиски», находились как раз над этим залом. Меня поразила чистый снежный, какой-то пустой свет, льющийся из этих окон. Свет ровный и жесткий, белый свет математических абстракций, может быть, финансовых крахов или катастроф, подумал я. Красный дом напротив был виден ясно и четко. Видны были Полицейский мост и заснеженная Мойка. Залы, куда мы вступили, конечно, не только не отапливались, в них никто не дышал все эти четыре года. На полу, большом, как каток, валялись распахнутые банковские гроссбухи. Огромный парапет черного дуба, за которым в капиталистическую эру сидели клерки, шел параллельно окнам вдоль всей залы. За парапетом шкафы с «бухами». Каждая строка этих книг означала для кого-то когда-то жизнь, богатство, возможность покупать дома и дачи, проживать в Парижах и Ниццах, ужинать с женщинами в шляпах со страусовыми перьями и отвозить их в ландо, да, обязательно в ландо, в фешенебельные номера отелей, жрать ананасы в шампанском. А теперь это ненужный хлам. . .

Мы стали, не теряя времени, засовывать эти «бухи» в грязные, дырявые мешки.

— Что вы делаете?! Что берете?! — воскликнул Шкловский. — Вот типичные консерваторы! Вы переносите старые методы на новый материал! Вы относитесь к гроссбухам, как к березовым поленьям, и выбираете что потолще, а надо брать как раз наоборот — книги тонкие: переплеты у всех одинаковые, а они и есть самая жаркая часть книги, следовательно, погонная сажень тонких дает больше тепла, чем тот же объем толстых.

— Вполне научно! — сказал я, — но разреши научное положение развить и дальше. Например, иллюстрированные издания XVIII века или эпохи романтизма горят лучше, чем произведения Чехова и Короленко: в них лучше бумага, печать содержит больше черной масляной краски. Особенно надо рекомендовать произведения Ретиф де ла Бретонн с иллюстрациями Бинэ. Необычайно высокий ко-

эффицент теплового эффекта! Горит гораздо лучше, чем сборники «Знания» или «Русское богатство». Давай вместе выпустим руководство по топливу!

Грин поежился, он не был истым петербуржцем и не вполне привык к городу классических балагуров, краснобаев, любителей острых словечек, которые для красного словца не пожалеют и родного отца.

Грин не знал, конечно, что в эту зиму я, заразившись библиофильством, разыскивал маленькие томики XVIII века с иллюстрациями Бинэ, был влюблен в этого художника и восторгался его женщинами — злыми насекомыми, с ягодицами и икрами фантастической добротности и щиколотками такой тонкости, что им могла бы позавидовать даже сама муравьиная царица. На самом деле я меньше всего был способен жечь гравюры этого сумасшедше-иступленного эротомана.

Несколько оправившись от наплыва новых идей в области топлива, Грин с какой-то виноватой, мягкой улыбкой сказал:

— Как все это надо знать и уметь. . .

Горе не любит шуток. . .

Тем временем мы впихивали в деревенские мешки толстые и тонкие гроссбухи. Некогда каждая строчка этих книг хорошо подогревала чью-то жизнь. Мы топтали их мерзлыми подошвами плохо чиненных ботинок.

Тот пустой, холодный и белесый денек великолепно был потом описан в рассказе «Крысолов». Это, может быть, лучший рассказ Грина.



Наступили тревожные дни Кронштадтского мятежа. Морозы уже сошли, но зима не кончилась. Нет-нет да и выпадет снежок, добавит лишнюю толщину к нависшим сугробам на крышах, прикроет чистой пеленой грязные, истоптанные ухабы на улицах. . .

Артиллерийские гулы наполняли воздух днем и ночью.

Петроградцы всех рангов — рабочие, интеллигенты, бывшие буржуи, ученые академики — нервничали. Был введен комендантский час: после семи вечера на улицах ни души, только патрули.

Непривычно одиноким, неприкаянным людям — поэтам, художникам — сидеть вечерами дома. Они привыкли греться у чужого тепла. А теперь что делать? Читали стихи, курили. Слонялись из комнаты в комнату, передавали друг другу слухи, присаживались на стулья, на кушетки, и эти неодоушевленные предметы начинали скрипеть отвратительной нервной дрожью. . .

Бух! Бух! Бух!

Владислав Ходасевич, человек семейный, безвыходно сидит за самоварчиком. . . Смотрит неподвижным взглядом на нижний край собственного портрета, который навис над обеденным столом. Лакированные ботинки, так блестяще изображенные Валентиной Ходасевич, почти упираются в кусочек черного хлеба, лежащий на блюдечке. . .

Наш «Сумасшедший корабль» был многолюдным. То зайдет Владимир Пяст, то Сергей Нельдихен, то еще кто-нибудь.

— Можно?

— Входите. . . Ах это вы, Осип Эмильевич! Вы с папироской. . . Не могу лишаться тепла, выпуская теплый дух в форточку. . .

— Только докурю. . . еще полпапиросы. . . Единственное блаженство для «Чудака Евгения», который, как вам известно, «бедности стыдится, бензин вдыхает и судьбу клянет. . .» А! . . У вас теплая печка! Я присяду на самый кончик вашей кровати, поближе к ней, Дарительнице тепла.

Он произнес слово «кончик» нараспев, как читали свои стихи все петербургские акмеисты.

— Садитесь. . . Печку только что истопил конторскими книгами «Кредит Лионэ».

Бух! Бух! Бух!

— Ох, это грозное гудение. . . Мне все кажется, что каждый снаряд летит прямо в мою голову. Наш дом в очень опасном месте. . .

— Чем же опасном?

— Ну как же. . . Главный штаб! Могут промахнуться. . . и в нас, — сказал Мандельштам, выпуская дым последней, самой сладкой затяжки.

— Что вы! Зачем им этот Главный штаб. Пустые коридоры в версту длиной, где бегают крысы взапуски, да подвалы, где теперь живут бывшие швейцары, служители, гардеробщики. Нет, те бьют по льду, а не в нас с вами,

дорогой Осип Эмильевич. Куски ледяного поля уходят под воду, а с ними и люди, люди в полной амуниции... А «главные штабы» теперь обходятся без колонн и арок. Салон-вагон, тесновато, но уютно,— Кутузов, Барклай де Толли, да и сам Наполеон дорого бы дали за такой комфорт!

— Вы знаете, мне как-то легко в вашем присутствии. Я посижу у вас. А вы даже что-то рисуете! Каково!

— Марджанов нажимает. Переделываю «кавалеров» для «Cosi fan tutte» Моцарта. Первый вариант забраковал начисто. Эдак, говорит, срисовать костюмы с увражей всякий сможет. Нет! Подавай ему «fleur des pois» — выжимку, эссенцию восемнадцатого века! — Все надо довести до грани невероятного, до сумасшедчинки... Вот этот розовый цвет камзола, может быть, похож на шиповник, что растет в палисаднике у сельского попа, но это слишком невинно. Для этих кавалеров все ведь кончилось гильотиной... Надо придать этому цвету нечто эдакое, постараться выскочить за грань скучных «обыкновенностей». Цвет влагалища тихоокеанской раковины! Вот оно, найденное определение цвета: «Злое розовое»!

— Раковина... Раковина... Раковина... — бормочет про себя Мандельштам, не слушая меня более.— «... И хрупкой раковины стены, как нежилого сердца дом...»

Бух! Бух! Бух!



В каждой области искусства в те годы происходили какие-то события.

Этими событиями — стихами, новым живописным портретом, рисунком — интересовались, восхищались. Однако они часто не выходили за пределы узкого круга людей — близких знакомых и друзей авторов-творцов.

Старые прозаики прозябали. Новые только еще начинали писать. «Серапионы» собирались в комнате размером в восемь квадратных метров.

Анна Ахматова, откликаясь на голод и разруху, писала:

А здесь уж «белая» дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят...

Осип Мандельштам написал в эту пору стихотворение:

Я слово позабыл, что я хотел сказать,
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется. . .

Но кто знал обо всем этом? Двадцать, тридцать человек?

Живопись «теплилась».

Кустодиев написал портрет Шаляпина, но об этом только слышали, а портрета никто не видел. Добужинский делал литографии «Петербург в двадцать первом году». Серебрякова пастелью рисовала молоденьких балерин, балерины были прелестны, но их тоже никто не видел.

Правда, на улицах в окнах пустующих магазинов висели очень интересные плакаты В. Лебедева и В. Козлинского. Но настоящим, всенародным искусством в те дни был театр!

Он цвел, развивался, прорастал новыми формами. Ему уделяли настоящее внимание, снабжали деньгами. Театральная жизнь кипела бурно. Не было театра, чтобы на его подмостках не появлялось *нового*, до революции невиданного.

И только один театр — бывший Мариинский — оставался в своих прежних формах и традициях.

— Чего от него ждать, — говорили все.

И вот разнесся слух. Близится новый спектакль «Вражья сила» А. Н. Серова с Шаляпиным — Еремкой!

Все ожидали с нетерпением.

Приближалась третья годовщина Революции.

Премьера! Билеты, конечно, только по приглашению.

Вспомнили старое, вытащили и надели костюмы, несколько лет лежавшие на покое. У кого их не было — почистили военные гимнастерки, френчи, стараясь придать им более парадный вид. В революционные театры привыкли, не стесняясь, идти прямо с работы кто в чем был. К спектаклю же в Мариинке готовились. Особенно женщины.

Шаляпин! Сам Шаляпин! Новая роль! Увидим ли что-то свежее?

Мы пошли в театр всей нашей семьей, вернее, всем коридором.

Ольга Дмитриевна Форш. Она, кажется, в новом черном платье, которое, впрочем, ничем не отличается от старого.

Владислав Ходасевич. У него опять вскочил чирый на шее, и неизменным черным платком закутано горло. Нервный, беспокойный, пытливый, слегка иронический взгляд, взгляд настроенной птицы, с лихвой покрывает все изъяны его внешности и его костюма.

Анна Ивановна... Ах, вы не знаете, кто такая Анна Ивановна? Значит, вы не вхожи на Олимп. Анна Ивановна — жена Ходасевича и сестра «Мистического Анархиста» Георгия Чулкова.

Я тоже немного почистился.

Партер, ложи, обитые голубым бархатом, стали наполняться. У меня хорошее место в восьмом ряду. Это благополучит ко мне Марджанов. Для своего театра он достал пачку билетов. Недавно я ему сделал экслибрис по его просьбе...

Место рядом занимает бывший комиссар музыки Артур Лурье. Он стал скромнее после революции, и из трех имен, трех павлиньих перьев, которыми украсил себя — Артур в честь Артура Рембо, Оскар в честь Уайльда и Винцент в честь Ван Гога — оставил себе только одно, первое... Впрочем, он описан лучше, чем могу сделать я, в «Полутораглазом стрельце» Бенедикта Лившица.

В восемнадцатом ряду скромненько сидит старый царедворец Владимир Аркадьевич Теляковский. Многоопытный византиец! Его усы когда-то давали хороший доход всем карикатуристам России...

Он сидит, присматривается; трезвые, всепроникающие глаза, которые все видят, все замечают и «наматывают на ус». Как живучи привычки молодости! Они доживают с человеком до его конца. Эта привычка кавалерийского офицера проникнуть во все щели собственным глазом! «Почему круп у Рогнеды не блестит?! Дневальть вне очереди захотелось? Челка переросла, подстричь выше глаз на два пальца!» — «Слушаюсь, ваше сокродие!» Да! Как давно это было... теперь и высокоблагородие, и превосходительство канули в вечность...

А как знакомо ему все в этом зале. Когда-то он знал всех его обитателей. Здесь он давал бой истым балетоманам, которые считали этот голубой зал своим, только

своим домом. Они кричали ему: «Долой декадента!». С тех пор это декадентство стало русской классикой, Париж не раз снимал шляпу перед Бенуа, Бакстом, Рерихом, Коровиным, Головиным. А ведь это он пригласил их в императорские театры! Теперь он в лицо знает только старых артистов и художников.

Однако все занято... Все ложи — царская, великокняжеская, ложа смолянок.

«Куда все, однако, так торопятся, обгоняют друг друга, не замечают друг друга, ведь места пронумерованы», — удивляется неторопливый старей человек.

Ритмы революции, вихри времени не оставляют людей даже и здесь. Они пропитали всех! Так двигаются в XX веке!

К бывшему директору императорских театров подходит художник Головин. Старые друзья! Головин, так же как и на своих автопортретах, весьма барствен. У него в портретах всегда очень большое и меткое сходство, прощаешь ему сухую и скучную живопись. В эти годы он оказался так же и графиком... весьма скучным, впрочем.

Вот прошла по проходу в первый ряд, походкой леди Макбет, *сама* Мария Федоровна.

Ее не называют по фамилии, так повелось...

Ей подчинены все театры, она назначает директоров, режиссеров. Одобряет, отвергает... Ею утверждаются все репертуары... Вершительница театральных судеб. Или, если назвать ее официальную должность, — комиссар театров и зрелищ в Петрограде М. Ф. Андреева. Года два тому назад она сыграла леди Макбет... в цирке! Так захотелось... Ведь Революция осуществляет все мечты! А леди Макбет ее любимая роль.

Скромный деловой костюм. Ее фигура еще сохранила что-то от стройной девушки, лицо со следами, увы, уже прошедшей красоты. Она садится в первый ряд партера. Упорно смотрит в одну точку, в верхнюю загогулину грифа контрабаса.

Недалеко от нее, также в первом ряду, сидит ее секретарь Петр Петрович Крючков.

Прекрасный костюм, черные роговые очки. Их еще нет ни у кого. Их носят там, на Западе. Они придают солидность, респектабельность и, главное, скрывают взгляд, пустой и загадочный, взгляд василиска.

Как сладко улыбаются, какие изящнейшие прогибы спины у этих сверхутонченных санкт-петербургских актеров и режиссеров, когда они только приближаются к Петру Петровичу...

Вот подходит к Андреевой Константин Марджанов, он приветствует ее и отходит на свое место. Красивый, слегка седеющий грузин с легкой походкой. Он пылает внутренним огнем, его взгляд горяч, сверкающ. Обычно он ходит в полувоенной, какого-то кавказского фасона куртке. Такие куртки будут знамениты... потом...

«Душка Максимов». Единственный человек здесь во фраке. Он ведь, как тогда говорили, — фрачный артист, это особое амплуа. Он садится в первых рядах, но подалеже от Андреевой. Что за радость попадаться на глаза начальству, что ему это прибавит?

Любимец петербургских дам, они специально ходили в театр полюбоваться линией спины, длиной ног, всей осанкой фигуры «намечтанного мужчины». Мечтательницы Бовари, жены преуспевающих, но неказистых мужей... Особенно хорош он был, когда стоял спиной к публике на авансцене... Этой позой он даже злоупотреблял, находили некоторые мужья.

Он «всенародно обэкранен». «Полинька Сакс» провела его совместно с Верой Холодной и Мозжухиным по всем медвежьим уголкам России. Как упивались до революции этой троицей немого кино!

Входит в смокинге Добужинский. Как всегда, подтянутый, замкнутый. Сомовский Добужинский. Он увидел ложу, и на лице заискрилась улыбка — в ложе семейство Бенуа: Александр Николаевич, Анна Карловна, Анна Александровна, Кока, зять, Стип, Нотгафт.

Проходят две женщины, одна с челкой, другая с волосами цвета вина цинандали: Анна Ахматова и Ольга Глебова-Судейкина, они неразлучны. Позже, много позже, через многие-многие годы Анна Ахматова напишет о ней в своей волшебной поэме:

Ты в Россию пришла ниоткуда,
Мой двойник, белокурое чудо!

К ним приближается и почтительно приветствует их молодой поэт в военной гимнастерке — Всеволод Рождест-

венский. Старые царскосельцы. Многие здесь знают друг друга очень давно. Но многие не знают никого, как на именинах, куда попал случайно...

Красивая женщина, словно сошедшая с брюлловского портрета графини Самойловой! Эта Анна Радлова; хотя она еще не написала ничего, но знаменита в этом узком обществе не менее других, много написавших и прославленных. Вокруг нее стайка мужчин, она окружена... Вся пишущая братия, *младая незнакомая*, но рвущаяся к печати, у ее ног! Влюблены, полувлюблены или делают вид, что влюблены.

На периферии круга, на дальней орбите стоит ее муж. Благоспитанный мальчик из хорошей семьи, достигший брачной спелости, но сохранивший холеный голосок балованного дитяти. Мальчик, решившийся нарушить все правила в жизни и искусстве,—режиссер Сергей Радлов. Впрочем, для нарушений был высокий пример: Всеволод Мейерхольд. Совершеннейшая, стопроцентная революционность, жажда все старое ниспровергнуть и утвердить «новое». Мария Федоровна глядит на него одобрительным взором.

Сколько, однако, здесь собралось сегодня новаторов — разложителей, сдвигателей, кубителей, подкубливателей, кубящих и воскубляющих! Сколько уверовавших в спасительность разрушения всех форм искусства!

Вот идет мой первый издатель Александр Моисеевич Бродский — пожилой человек, лысый, с темным лицом Силена, черной бородой карфагенского торговца. Без него не обходится ни одна премьера. Старый театрал — это почти титул. Он всегда с молодой девушкой, лет девятнадцати, высокой, розовой брюнеткой. Девушки разные, но тип один.

«Я очень широк в искусстве, — наставлял он меня. — Я допускаю футуризм, кубизм, но я требую, чтобы они были аккуратными. Нерящества я не терплю». Какова формулировка!

Балерина Е. Лопухова, так же как и ее танцы, улыбки, оживлена. Рядом с ней какие-то мужчины. Элегантны, выправлены, вышколены. Они донашивают френчи, на плечах видны дырочки от погонов.

(Здесь, в этом зале, вообще много людей, у которых все в будущем, и таких, у которых нет будущего.)

Рядом с Лопуховой ее всегдашний партнер — балетный артист А. Орлов, первый исполнитель Арапа в «Петрушке».

Вот появились Михаил Кузмин и Юрий Юркун, эти петербургские Верлен и Рембо.

— Михаил Алексеевич! — улыбается ему Лопухова. — Я жду вас в среду. Ужин не ужин, но стараюсь.

Она одна из тех, которые взяли на себя заботу подкармливать стареющего поэта. Кузмин живет рецензиями о театральных постановках. Но какой блеск в этих рецензиях. Прочтите их в его книге «Условности», вы не пожалеете.

Таким, каким его изобразил Сомов, я уже его не знал. Да и вряд ли он был таким. Головин его изобразил вернее, а рисовал его в ту же эпоху. У меня тоже есть его портрет, совпадающий по характеристике с портретом Головина.

К ним подошел молодой человек. Старый поэт смотрит на юношу влюбленными глазами. Этот юноша не то, что называется красив, но женственно приятен. Девическое лицо с мягкими очертаниями. Именно этот славянский тип дорого ценился на невольничьих рынках Багдада, — конечно, в эпоху Шехеразады и Синдбада Морехода.

Приближается великолепный Юрьев! Самый голосистый, самый позистый, самый ногастый и ляжкастый Фердинанд «Коварства и любви». Думаю, что фердинандистей его долго никого не будет на русской сцене!

— Ах, как хорошо, что я вас встретил, — говорит ему Кузмин. — Я хочу вам представить молодого художника, ученика Петрова-Водкина, он так жаждет работать в театре. . .

— И делать постановки все *в красном*, подобно знаменитому коню, — шутит Юрьев.

— Нет, нет, совсем нет! Он скорее имеет сходство с Головиным.

— А, это дело другое.

— Дмитриев, — тихо называет себя молодой художник.

Фердинанд милостиво рассматривает новый персонаж на ярмарке тщеславия.

Николай Николаевич Евреинов! Кто не знает Евреинова? Рядом с ним его молодая жена Анечка. Она вся —

жизнь: розовые щеки, пылающие от волнения, от многолюдства, золотистые волосы античной Елены, и столько энергии, как в стреле, пущенной в будущее.

Сколько Анн, однако, сегодня в этом зале. Недосчитываем только Анны Павловой.

Тем временем Николай Николаевич уже с кем-то шутит и острит.

Тогда в Петрограде все еще острили, остротка полагалась как приветствие, как чистые воротнички. . .

На днях — Михаил Кузмин, Юркун и я — были у Евреиновых.

— Маша! — крикнул Николай Николаевич девушке-прислуге (по-новому — домработнице). — Фазан от обеда остался? Именитые гости! Ах, нет? Ну, тогда к чаю черный хлеб, только по моему рецепту: в сухарях с солью!

Ирина Одоевцева с волшебными рыжими волосами и с не менее волшебным черным шелковым бантом в волосах. Бант прелестно контрастирует и оттеняет волосы, цвет которых напоминает волосы кавалера на картине Терборха «Лимонад». Однако я не завидую сидящему сзади нее в партере, он не увидит Шаляпина.

Одоевцева, конечно, с двумя Георгиями — Георгием Ивановым и Георгием Адамовичем.

Я на днях сделал ее портрет. Голлербах сказал: «Как изумительно постигли вы ее женскую сущность!».

А вот и сам Эрик Федорович Голлербах, искусствовед и художественный критик, добрый и благожелательный, влюбленный в каждого, кто награжден хоть в малой степени каким-нибудь даром.

Эрик Федорович! Как тяжело и скучно жить художнику без таких людей, как вы!

Аким Волынский, с желтым лицом, в черном сюртуке нотариуса. Он не склонен никого замечать, раскланиваться с представителями «бессмысленной» толпы. Он, философ искусства, пришел сюда вовсе не для того, чтобы себя показать, как все эти пустельги. . .

В эту новую женскую смену прибыло много красавиц. Они жадно входят в жизнь, хотят все знать, все видеть, они жаждут все испытать. Им ведь было всего по двенадцать лет, когда разразилась война, и по пятнадцать, когда началась революция. Бедняжки! Их ранняя молодость прошла около дымящихся буржук, они помешивали пшеничную

кашу, чтоб не пригорела, радостью было перекроить старое платье матери или тетки, чтобы было как у Асты Нильсен. Читали, читали и мечтали.

Взгляните на рисунки Ольги Гильдебрандт, в них есть что-то от мечтаний этого девичьего поколения.

Теперь им девятнадцать-двадцать, и они всеми правдами и кривдами пробрались на Шалапина!

Вот такие две — Олечка и Лелечка, не доискивайтесь, кто они, — это условные имена и условные фигуры.

— Скажи, скажи, где Ахматова?

— Неужели не видишь? Вон там, где все писатели рядышком, как на школьном спектакле. . .

— Разве она блондинка?

— Да нет, рядом с ней. Та, что с челкой.

— А подальше кто, с бородкой деревенского мужичонки?

— Тоже писатель. Кажется Шишкин или что-то в этом роде.

— Бррр, не моего романа, мой кумир Юрьев!

— Дура! — говорит всезнающая Леля.

«Да, но — скажут мне — разве только эти Олечки и Лелечки были в ту эпоху. . .» Нет, конечно, нет. Однако они были на «ты» с Ларисой Рейснер, вместе с нею они учились, с этой замечательной женщиной русской революции. Но ее не было на этом спектакле, в вечер, когда пел Шалапин.

— А где Горький?

Разве можно было бы не заметить Горького? Он виден в любой толпе. В любой человеческой гуще. С его ростом, на голову выше всех, с его голубыми глазами ребенка и усами моржа. В те годы он появлялся всюду, был доступен всем. Это был «кронверкский» период его жизни. Он еще не был «за морями, за горами». . .

— Его, очевидно, нет сегодня или он беседует где-то в аванложе.

В директорской ложе, за плотно воссевшими в первом ряду, прячется Борис Кустодиев, художник постановки.

Сверху, свесившись через парапет балкона, смотрят два мальчика, вот-вот юноши.

Это два друга — Николай Чуковский и Владимир Познер. Они с жадностью рассматривают всех *знаменитых* на-

кануне прыжка своего в литературу. В две литературы! В русскую и во французскую!

Ко мне приближается Всеволод Теляковский, у него такие же наблюдательные глаза, как и у отца, но присутствует некий «хи-хик». Он, вероятно, хочет рассказать мне некоторые хихикающие подробности касательно спектакля. Он все знает. . . Но успевает сообщить только о себе: самое главное — Экскузович-то его, кажется, увольняет. За неаккуратное посещение декоративных мастерских!

Теляковский-сын — декоратор-исполнитель, числится помощником Головина.

— Нет! Каково! Как может художник работать каждый день? Тулуз-Лотрек, например, никогда не работал в весенние солнечные дни, он просто гулял. . . наблюдал жизнь!

Однако дирижер уже на месте.

Первые звуки в оркестре. . .

В этот вечер Шаляпин был на вершине своего артистизма.

Спектакль сверкал, блестел. Маринка показала, что она не умерла! Какой хор! Женские голоса такой свежести, несмотря на холода, заботы, скудность пищи! Кажется, что Шаляпин позабыл свои обиды, свои утренние высчитывания по бумажке, сколько и каких продуктов он мог бы купить до революции на деньги, получаемые за этот спектакль.

Сейчас он только артист.

Оттенки голоса можно услышать на пластинке, но как описать это подтанцовывание, пожимание плечами, прищур глаз, легкие гримасы! И, конечно, самое трудное изобразить, записать эту *русскую стихию*, необычайное внутреннее изящество этого пьянчужки. Такт, ритм, его точность, верность народным интонациям!

Потешу я свою хозяйку,

Возьму я в руки балалайку!

Прощай, прощай, прощай, Масленица!

И как тогда, в Олоферне, он сумел стать не абстрактным оперным героем, а войти в современность, стать идеей, символом, так и теперь этот Еремка что-то знаменовал, с кем-то боролся, что-то отстаивал. . . И мне думалось, что он противопоставляет свой артистизм, свои *соки земли* тому сектантскому, надуманному, иногда просто вздорному и,

конечно, чуждому для самого духа творчества, что в те годы, казалось, было готово заполнить искусство. Многие ведь стали уже привыкать к зауми, чувствовать себя недурно в ее дебрях...

Шалапин кончил. И все вдруг почувствовали этот живой родник, освежающую силу непосредственного воздействия гениального в искусстве. Искусстве без мудрствования, без натуги!

— Однако, черт возьми! — сказал мой сосед по креслам, футурист Артур Лурье.

— А вы как думали, Артур Винцентович! — ответил я.

Нет! Я не верил в спасительность кубизма, как и любой другой униформы в искусстве.

Я верил тогда и верю теперь, что пути реализма неиссякаемы и что в области именно реализма только и возможны новые качества искусства, новые его грани, новые отражения новых эпох.

об авторе этой книги

О ХУДОЖНИКЕ
О ЗЕМЛЯКЕ
О МИЛАШЕВСКОМ

— Пыль, а? — сказал художник, любуясь акварелью. — Правда? Наша пыль на горах, а? Правда?

Он засмеялся негромкими глотками смеха — не выдыхая его, а всасывая сквозь зубы по кусочкам. И я смеялся с ним, дивясь нарисованной им акварели и узнавая пыль — нашу пыль.

Знаем мы ее одинаково, потому что художник Владимир Алексеевич Милашевский и я — земляки. А кто из саратовцев, в разгар завожских суховеев застигнутый где-нибудь на Большой Горной улице порывом раскаленного ветра, — кто не останавливался посреди дороги, зажмурившись, зажав лицо руками и выжидая, когда промчится смерчем устрашающий порыв ветра и даст передохнуть? Казалось, откуда еще взяться пыли, когда продута всякая щелка и любая скважинка меж булыжников мостовой? А ветер набирает и набирает пылицу подолами, шлейфами, волочит ее из подворотен по тротуарам, закручивает в колесо и винтит, винтит колесо на дороге, пока не скатает его в столб, а столб не воздвигнется над улицей, не покатится над крышами и не грянет с небес непроглядным ливнем [тьмы. Держись тогда и — ни с места! Жди, когда во тьме протянутся рукава просветов и приотворят белесо-голубую высь нещадного июля.

Мы разглядываем, узнаем все это, как вместе пережитое, и смеемся от восторга узнавания, может быть, особенно потому, что за знакомой картиной видим свое детство.

Но нет, не в одном только узнавании давно известного — секрет чувства, вызываемого этой акварелью. Есть у художника более внушительная сила, чем прямая достоверность изображения. Достоверен объектив фотоаппарата. Сила художника в том, что он заставляет нас видеть мир его глазом.

Мы видим робкий свет, мерцающий по краям рукавов, на которые разрывается вал пыли. Песчаная буря вот-вот пронесется. Чуть виднеются оконца домишек — саратовских «флигерей» — с розовой и голубой резьбой карнизцев, наличников. Прозелень одного-двух тополей — наших волжских осокорей — как будто серебрится. И эти несмелые красочные пятна обещают перебороть самодовлеющую серую массу пыли, создавая, однако, вместе с нею странный колорит: пыль, оказывается, может быть живописна!

Искусству достичь такого эффекта мы и радуемся, смеясь.

У Милашевского в его пейзажах есть эта особая угадка целого наряду с охотничьим отыскиванием деталей.

Вот синее стекло Волги, расколотой надвое поперечной избега солнечной дорогой. По длине рисунка протянулись палевые пески. На переднем плане — густо-черная баржа. Идет выгрузка дров, и вдоль берега — нескончаемые штабеля березового швырка. Белое и черное — основа вещи. Но она чудится ярко-красочной (уж не из одной ли синевы с песчано-желтой полоской?). Целый, богатый мир не отпускает от себя нашего взгляда. И незаметно увлекаешься подробностями баржевого хозяйства на борту и — до чего же завидно выложенными поленицами на дровяном складе!

В приемах мастера нет ни доли претензий, они далеки от многозначительности. Он просто поглощен своей задачей. А задача и есть простота — изначальное основание искусства.

Обе эти небольшие акварели Милашевского относятся к самым ранним его работам, к волжскому периоду, когда и где проявилась его тяга к искусству.

Я узнал Владимира Алексеевича позже — в начале двадцатых годов, в Петрограде. То время связано у него с пристальным интересом к портрету. На Псковщине, куда он выезжал, сделана им галерея выразительнейших голов крестьян. Тут мужики словно бы уже поработавшие на извозе в кучерах: золотогривый, хмурый удалец и другой — в пламени малиновых румянцев, темнобородый, благообразно-страшный. Тут деревенская знахарка (а может и ворожея-колдунья?) — болезненно-бледная с пронизательным и фанатичным взглядом оставившихся лазурных глаз. Тут старикан, высунувший бороденку из ворота векового армяка; он, пожалуй, смиренен, но себе на уме — такие-то и говорят с хитринкой: «мы скопские!». И тут же молодуха — не знаешь, что аляповатей: цветастый ли платок или цветистые ланиты. Жизнелюбие ее весело спорит с головой постницы в темном, строго заколотом платке.

Псковская галерея портретов великолепна разнообразием человеческих характеров при местной-общей близости типов. Это тоже акварели. Идет, продолжается совершенствование мастера в труднейшей школе акварельной техники.

И вот рисунки Милашевского к русским сказкам, исполненные в недавние годы и до нынешних дней, — знаменитый «Конек-Горбунок» Ершова, народный сказ «Поди туда, не знаю куда...», полностью переданный Алексеем Н. Толстым.

На многоцветных страницах нет ничего схожего с рисунками ранней поры. Да так и должно быть: разные задачи, разные и ценители — ведь сказку ждут дети, и прежде чем читать, они будут книжку разглядывать, любопытствовать — про что в ней такое, любоваться, а больше поражаться картинками. Уж тут художнику не до скупых красок, и чем больше подробностей в нарисованном, тем лучше.

Все разнообразие художественных качеств, которым Милашевский давал волю расти с молодых лет, пышно объединилось в сказке. Заход, когда-то сделанный им в изучении природы — Волга, и Псковское озеро, и множество подобных странствий по другим краям — создали фантастическую раму, где Русь былая сливается с небывальщиной. Всмотрись в какого-нибудь придуманного стрельца Андрея толстовской сказочки, и на тебя из золотоголового обличья глянет невыдуманный псковский удалец. И разве не скажешь того же о русском пейзаже художника? Люди и природа Руси — исток сказки. Без были нету сказки. Воображение, мечта корнями своими уходят в быль.

Владимир Милашевский потому и дарит нам чудесную русскую сказку, что жил и живет русской жизнью. И если он смеется иногда своему особенно хорошему рисунку, то тем отраднее и веселее посмеяться нам вместе с ним. Талант его жизнелюбив!

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ В. А. МИЛАШЕВСКОГО

Воспоминания Владимира Алексеевича Милашевского менее всего похожи на бесстрастную хронику. «Я пишу не мою биографию, не события моей жизни, а историю моих вкусов в искусстве»,— говорит он. Его вкусы, привязанности и антипатии сказались на каждой странице книги: она горяча и взволнованна, пережитое предстает в ней в динамике. Тем увлекательнее ее читать и тем более живыми встают из рассказа Милашевского современники его беспокойной молодости.

Милашевский — мастер литературного портрета. В созданной им галерее — немало людей русского искусства. Выразительности, пластичности рассказа о них содействует авторская речь. Ее отличает тон дружеской беседы, богатой поворотами мысли, когда-то прозвучавшими диалогами, неожиданными отступлениями и подробностями.

Читатель оценит широкий размах воспоминаний Милашевского и умение писать образно и красочно. Большинство выведенных в книге персонажей — это следует подчеркнуть — были заметными людьми, видными участниками петербургской (и петроградской) художественной жизни 1910-х и начала 1920-х годов. С одними Милашевского связывало многолетнее знакомство, других он наблюдал в непосредственной близости. Это позволило ему с такой живой убедительностью передать их индивидуальные особенности, различие характеров, интересов и суждений.

Значительная часть воспоминаний Милашевского посвящена встречам с художественными деятелями предреволюционного времени и первых лет нашей эпохи, когда развитие искусства шло исключительно сложными путями, направления и течения в нем множились, исчезали, сталкивались. Традиции реализма одними воспринимались глубоко, другими отвергались; все более шумными становились голоса формалистов, появилось беспредметничество. Милашевский без колебаний стал рядом с теми, кто защищал принципы высокой художественной культуры и ценил в искусстве воплощение многообразия жизни.

Говоря о своих современниках, Милашевский не претендует на создание исторически-объективной картины культурных и, в частности, художественных процессов, протекавших в России в первой четверти нашего столетия. Воссоздание «истории вкусов» самого автора сделало ярко субъективным и выбор отдельных тем, и, еще более, характер мно-

гих оценок. Милашевский пишет о том, что проходило перед его глазами (это, впрочем, естественно: он мемуарист, а не историк). Он недвусмысленно заявляет о своих симпатиях и не останавливается перед пристрастностью суждений. Можно указать хотя бы на то, как личная встреча с К. Сомовым заслонила Милашевскому все творчество художника,— пример не единственный при оценке Милашевским явлений и людей: о них судит человек, стоявший к ним близко и увидевший их под своим — острым — углом зрения. Его труд доносит до нас полную резких противоположностей, подчас прихотливую атмосферу тех лет.

Воспоминания Владимира Алексеевича Милашевского кончаются началом двадцатых годов.

В этом послесловии не будет развернутой творческой биографии — задача небольшой статьи лишь помочь читателю, уже узнавшему Милашевского-мемуариста, познакомиться с ним так же как с мастером рисунка и акварели.

Речь должна бы идти о полувековой работе художника и о многих десятках книг, иллюстрированных им. Новые сюиты рисунков, полных мысли и свежих по изобразительному решению, продолжают появляться или подготавливаться,— свидетельство не только активности автора (его никак не назвать «старым художником!»), но и живого родства его искусства с художественными интересами наших дней.

Иллюстрации не исчерпывают творческих возможностей Милашевского. Кроме них ему принадлежат многочисленные станковые произведения: акварель, рисунок, масло — портреты, бытовые сцены, пейзажи. Сам он мало пишет о них. Немного и лишь в последнее время о Милашевском и его произведениях написано другими (всегда — в положительном тоне). Но такому немногому можно позавидовать. В этой книге перепечатано (из журнала «Волга», 1966, № 9) эссе К. Федина — мысли одного из крупнейших мастеров советской литературы о творчестве земляка и собрата по эпохе. В 1966 году была напечатана статья выдающегося знатока графики, члена-корреспондента Академии наук СССР, профессора А. Сидорова,— статья деловитая и с «угадками» самого существенного в творчестве Милашевского¹. Однако этих статей, вместе с тем что сказали о художнике поэт В. Рождественский² ис-

¹ А. А. Сидоров. Мастер графики.— В кн.: Владимир Алексеевич Милашевский. Каталог выставки. Воронеж, 1966 (Воронежский областной музей изобразительных искусств).

² В. Рождественский. Поэт пушкинских сказок В. А. Милашевский.— В кн.: В. А. Милашевский. Иллюстрации к сказкам А. С. Пушкина. Выставка в «Камероновой галерее» (г. Пушкин). [Каталог]. Л., 1965 (Всесоюзный музей А. С. Пушкина).

куствоведы Б. Алексеев и П. Корнилов, явно недостаточно; книги, знакомящей с Милашевским, пока еще нет. Лишь в конце 1969 г. появились две статьи, обстоятельные и справедливо-доброжелательные (в журнале «Искусство», 1969, № 12). Их авторы Б. Сурис и Н. Кузьмин помогают лучше понять достижения и заслуги незаурядного мастера советской графики.

Владимир Алексеевич Милашевский родился 18 (30) октября 1893 года. Учился он в Саратовском реальном училище с 1903 по 1910 год, завершив среднее образование в 1911 году в дополнительном классе 1-го реального училища в Харькове. По одному учебному году он занимался в Харьковском и в Томском технологических институтах. В 1913 году был принят на архитектурное отделение Высшего художественного училища Академии художеств и оставался академиком по 1915 год.

В мемуарах освещены ранние годы жизни художника. Затем Милашевский говорит об имевших для него важнейшее значение встречах с такими художественными авторитетами его молодости, как А. Бенуа и М. Добужинский. В наши дни уже нет необходимости комментировать славные имена этих деятелей русского искусства XX столетия. Но в дополнение к мемуарам хочется подчеркнуть одну особенность «Новой художественной мастерской», о роли и значении которой для его развития пишет Милашевский. Очень важным для мастерской было то, что внутренний распорядок и само преподавание в ней сложились под воздействием Александра Николаевича Бенуа. Ему была близка попытка создать в Петрограде не «школу» с отметками и программами (и, тем более, не еще одну из многочисленных тогда частных студий для дилетантов), а что-то вроде старинной мастерской со свободным общением художников, достойных быть учителями, и молодежи, достаточно интеллектуальной и инициативной, чтобы находить желаемое и нужное в занятиях с ними.

Александр Бенуа вызывал уважение Милашевского задолго до их первой личной встречи. «Художественные письма» А. Бенуа, сыгравшие незаурядную роль в эстетическом развитии русской интеллигенции начала нашего столетия, имели для Милашевского не меньшее значение, чем для многих других внимательных читателей. Увлекал его и рисунок Александра Бенуа; непринужденный бег свободных линий, постоянно выразительных, удивлял после примелькавшейся в академических классах ремесленной профессиональности (в профессионализме сам Бенуа вообще видел нечто губительное для искусства, лишнее жизненного горения и открытий). Через знакомство с Бенуа пришло к Милашевскому и понимание трепетной маэстрии французских рисовальщиков XVIII века, драматизма мрачных образов великого испанца Гойи.

Добужинский дал молодому человеку примеры иного рода. Его произведения 1910-х годов обладали огромной притягательной силой. Продуманное, значительное содержание выражено в них в напряженных, четких формах: среди мастеров «Мира искусства» Добужинский выделялся особой отзывчивостью на современность. Он умел уловить ритмы и тревоги жизни сегодняшнего города и его человека. Словно бы расчетливое искусство Добужинского было эмоциональным по внутреннему строю.

Лето 1921 года Милашевский провел в постоянном общении с Добужинским: судьба свела их в Холомках — колонии писателей и художников в глубине Псковской губернии. Казалось, не было бы большого греха, если бы молодой художник, возвращавшийся к творчеству от военной службы (которая протекала не только в Трофейной комиссии, но и в частях молодой Красной Армии), начал вторить прославленному мастеру. У Милашевского все получилось не так.

В годы творческой юности Милашевского в русском искусстве все более утверждалось новое отношение к рисунку. Он стал широко применяемой самостоятельной формой изображения, дающей богатые возможности для воплощения творческой индивидуальности каждого автора. Рисунок приобрел стилистическое разнообразие, касалось ли дело наброска с натуры или станкового произведения. Истоки нового понимания рисунка уходят к работам Врубеля и Серова конца XIX столетия, дальнейшее же углубление вели мастера «Мира искусства» и художники быстро следовавших за ними поколений. Это столь несхожие между собой по индивидуальной манере и по судьбе (некоторым она принесла шумную известность) Бенуа и Добужинский, Александр Яковлев и Василий Шухаев, Борис Кустодиев и Дмитрий Митрохин, Владимир Лебедев, Петр Митурич и Николай Тырса, Борис Григорьев и Юрий Анненков. То, в чем Милашевский впервые нашел себя, было непохоже на созданное ими.

Милашевский прежде всего хотел решительно порвать с академическими навыками, были ли они парижскими, мюнхенскими, санкт-петербургскими. Хотелось завоевать некую свободу изобразительных средств, противопоставляя выразительность живописного образа скульптурно-графическому канону. Отсюда началось отрицание пластической трактовки, которую художник готов отождествить с возможностью «схватить руками» предмет. Взамен осязательности изображения явление предпочтении растворенности в атмосфере; образ возникал как бы в некоторой зыбкости и подвижности, вовсе не будучи зримой моделью вещественного объема. Отсюда же естественно последовало обращение к акварели без предварительной прорисовки карандашом (и даже — к акварели «по мокрому»). Путь, намеченный Милашевским

был своеобразен. Особенности его работ не вытекали из традиций великолепного книжно-графического искусства Петербурга 1900—1910-х гг. Не были они близки и тому, что к началу 1920-х годов объединяло часть молодых живописцев и графиков, заключавших видимое в жесткие грани модных геометризованных объемов.

В Холмках, на псковской земле, сама логика работы на природе утверждала художника в плодотворности его убеждений. Совсем близко перед ним была русская природа и живые типы людей. Псковские акварели 1921—1922 годов (а также петроградские 1923 года) уже содержали в себе все последующее. Тут были и «мы — псковские», и цветастые и цветистые псковитянки (вспоминаемые К. Фединым); в зоркой фиксации привычно быстрых движений на полевых работах, в мхуром или наивном взгляде подростков и старух — во всем верной основой была жизнь.

Вот первая «угаданная» Милашевским работа — «Крестьянин с рыжей бородой», словно источающая теплое сияние, написанная акварелью, а не подкрашенная по рисунку. Художник, залюбовавшись солнечным колоритом встречного крестьянина, сделал сначала этюд с полнейшей внимательностью к линейно-пластической передаче формы и получил изображение скучное, почти серое, а не лучезарное. Исчезло все то, из-за чего хотелось сделать этюд. Тогда он решил учиться писать одной акварелью. Начались долгие пробы цветовой выразительности. Все яснее становилось, что раскрасить рисунок совсем не то, что создать форму в цвете. Появились понятия: раскрашенная форма и цветное видение. Вспомнились залы Эрмитажа и живописцы Франции XVIII века — вот цветовая форма, начиная с Ватто! За первой удачей последовали другие, сделанные уже уверенно и весело.

Вот «Сестрица и братец», «Бабушка и внучек» — акварель как бы сама разбегается по листу и передает самое необходимое для восприятия. Здесь чувствуются острые касания взгляда художника, специфическая оценка увиденного, вкус к характерному, то есть то, чем так интересны позднейшие кусковские акварели, виды московских улиц, что ярко проявилось на выставках «13-ти» в Москве в 1929—1931 годах.

Русский крестьянин стал известен в нашем искусстве еще со времен Венецианова. В XX столетии эта тема заняла большое место в творчестве Ф. Малявина, Б. Григорьева, З. Серебряковой. Милашевским эта тема не была открыта, но в воплощении ее у него прозвучали свои ноты: в созданных им образах чувствуется несущая мимо жизнь, которую надо остро заметить, не потеряв ничего из неповторимого бытия каждого персонажа.

Первые находки Милашевского были сразу же замечены. Люди огромного опыта и вкуса А. Бенуа, М. Добужинский, С. Яремич реко-

мендовали его произведения для выставки русского искусства в Нью-Йорке в 1924 году.

Так случилось, что все остальные грани деятельности Милашевского-художника заслонены его работами в области иллюстрации. Отчасти это оправдано: иллюстрация — особая, благородная ветвь на многоцветном древе искусства. Читатель бывает благодарен художникам за помощь в более проникновенном осознании литературных образов, в истолковании замыслов писателя. Но следует представлять себе дарование художника и в других сферах творчества: работая над портретом, пейзажем, бытовой сценой, художник ближе познает действительность, без знания которой будут худосочны и неубедительны его иллюстрации.

До прихода в книжную графику Милашевский познакомился с работой в театре: видный режиссер двадцатых годов К. Марджанов (Марджанишвили) пригласил его сотрудничать в театр Комической оперы. В театре он встретил самое дружелюбное отношение, ему сразу доверили участие в постановке шедшей впервые в России оперы Моцарта «Cosi fan tutte» («Все они таковы, или Школа влюбленных»; весна 1921 г.). Эскизы понравились Марджанову; поэт М. Кузмин в статье о постановке оперы похвалил забавно-причудливые костюмы, но дальнейшее сотрудничество Милашевского с Марджановым оборвалось из-за отъезда режиссера в Грузию.

Короткое знакомство с театром неожиданно пригодились художнику в его первой работе иллюстратора.

В 1921 году вышла в свет книжка для детей режиссера и теоретика театра Н. Евреинова «Что такое театр». В ней имелось уведомление: «Иллюстрационные рисунки работы художников С. В. Чехонина и В. А. Милашевского». Чехонин был знаменит; он наложил неизгладимую печать на советскую книжную графику тех лет (да и на орнаментуку советского фарфора). Он сам пожелал видеть в книге рядом с собой дебютанта Милашевского именно потому, что не переносил своих подражателей. Начинающему графику он дал полную возможность показать себя. И как же непохожи друг на друга «иллюстрационные рисунки» обонх художников: в последовательность капризно-нарядных импровизаций старшего врезаются рисунки младшего — тяжеловатые и четкие, словно старинные ксилографии. Будут ли это портреты драматургов, «Появление Мефистофеля», «Оркестр» или «Уборная артиста» — все в них ясно и деловито знакомит с подлинным театром. В них угадывается созвучие своей эпохе, и не потому, что некоторые напоминают о наивности первых самостоятельных театров в рабочих клубах. Дело здесь в характере графики: она беспокойна и молода, ищет средства для выражения нового, действенного восприятия жизни.

Все, что было создано Милашевским в Петрограде в начале двадцатых годов, могло быть еще неровным, не всегда удачным, но в каждой работе делался шаг по собственному пути. Можно отметить обложку для сборника стихов и прозы «Часы» или серию рисунков для поэмы Ильи Садофьева «Огни» (вышедшей в 1924 г.). В ней заставки чем милостнее, тем непосредственнее и лучше. Таковы «У ресторана» и «Лихачи на мосту». Меткости заставок отвечают темпераментный штрих кисти, свободная игра ее движений, интуитивный расчет на ее влажность или сухость. Здесь нет средних норм книжного рисунка периода нэпа — графика к «Огням» делала шаги к будущим достижениям, а не повторяла прежние.

После Псковской губернии новый темп работы был испытан в ней-зажных акварелях. Красота города над Невой была близка Милашевскому, да и стоял он в те годы не вдали от творцов «культы Петербурга», от Бенуа и Добужинского. Милашевский не уставал (и не устает) любоваться многим в Петербурге—Ленинграде: не только громадами зданий, но и пространствами между ними; гладью реки и переменчивым цветом ее вод; неярким небом, полосами тумана и светом белых ночей... Издавна принято отличать живописность московского пейзажа от сухой графичности петербургского, но справедливо ли такое различие? Милашевский-акварелист увидел как раз колористическое волшебство воздушных масс, мерцающий свет, то серые дни, то тихие сумерки полуночи,— как бы сама поэзия ленинградской атмосферы.

Таков беглый очерк путей, которыми шел художник в начале двадцатых годов, до того, как переехал в 1924 году из Ленинграда в Москву. К лету этого года были продуманы и проверены основные положения о специфике, стиле и технике рисунка и акварели. Милашевский требовал от самого себя работы в едином материале и единым инструментом — от начала и до конца в едином дыхании. Ни примерок карандашом, ни доделок в мастерской: штрих или пятно — темп, летящее время, выстрел снайпера!

В Москву Милашевский привез вполне определенные творческие убеждения. Московская графика находилась тогда на высоком взлете. В двадцатых годах уже получили признание замечательные мастера станковой и книжной гравюры на дереве. Рядом с ними в пору своей творческой зрелости вступали художники, настойчиво совершенствовавшие рисунок карандашом, кистью или пером. Следует назвать В. Бехтеева, Л. Бруни, Н. Купреянова, а также П. Львова, Р. Фалька, А. Фонвизина (первые из них работали и для книги).

В новых условиях, в Москве, творчество Милашевского стало завоевывать внимание если не музеев, то молодых художников столицы. Его стиль зарисовки — дневниковой записи — был подсказан ритмами эпохи,

стремительностью полета времени. Чувствовать эпоху учила работа в печати — Милашевский не раз выступал с зарисовками, портретными набросками и иллюстрациями в «Гудке». В этой газете железнодорожников встречались Ю. Олеша, И. Ильф, Е. Петров, В. Катаев, М. Булгаков, Н. Асеев, В. Шкловский, художники-графики Н. Кузьмин, Д. Даран, Расторгуев. Вскоре началась работа Милашевского и в московских книжных издательствах.

Во второй половине двадцатых годов художника захватили виды Москвы и ее окрестностей, затем города центральных областей России — Рязань, Муром, Сердобск и другие. Все это нашло отражение в рисунках и акварелях. Принципы, найденные в 1921—1922 годах, в «псковский период», окрепли в этих интенсивных занятиях. Прежде всего, Милашевский выразил их в ряде рисунков тушью 1926—1927 годов, исполненных в Сердобске и Бердянске. Как далеки они от обычных «видов», довольствующихся запечатлением тихой улицы, старого домика: в рисунках узнается личность художника, его творческий темперамент — в движении штриха, в энергии, с какой натура схвачена и претворена в графической форме.

Особо полно были выражены достижения Милашевского в серии акварелей «Кусково» (1930-е гг.). Они оказались наиболее зрелой и завершенной работой среди станковых произведений автора. Милашевский показал себя сложившимся мастером со своей техникой и с личным ощущением, личным восприятием мира: полдни или тихие вечера, прогулки по берегам пруда знаменитой шереметевской подмосковной усадьбы, сегодняшние купальщики и старинная архитектура — все это замечено зорко, передано метко, с оттенком иронии. Сцены не придуманы и не скомпонованы в тиши мастерской, а стремительно запечатлены в больших акварелях прямо на натуре.

Для подобных произведений нашлись и выставки. В самом конце двадцатых годов Милашевским совместно с Н. Кузьминым и Д. Дараном было положено начало творческому объединению группы молодых рисовальщиков, связанных между собой единством художественного взаимопонимания. Их выступления перед зрителями получили — по числу участников — название выставок «13». В кругу «тринадцати» Милашевский оказался на своем месте, в дружеской и увлеченной творческой среде. Она дала ему поддержку на долгие годы. Не меньшее значение «13» имели и для некоторых других своих участников. Именно этими выставками началось уверенное восхождение таких примечательных мастеров советского искусства, как Н. Кузьмин, Т. Маврина, Д. Даран. На основное ядро «13» (наряду с художниками, не принадлежавшими к этому объединению) указал Александр Бенуа, писавший, что на открытой в Париже выставке совет-

ской графики следует особо отметить, наряду с В. А. Милашевским, «за присущую им талантливость» Л. А. Бруни, А. Д. Гончарова, Д. Б. Дарана, А. А. Дейнеку, Н. В. Кузьмина, Т. А. Лебедеву-Маврину, Ю. И. Пименова и других*.

Рядом со станковыми произведениями возникали предназначенные для книги и связанные особенно часто с молодой советской литературой. Еще с осени 1925 года Милашевский начал работать в Госиздате; он же являлся первым — по времени — иллюстратором книг реорганизованного в 1933 году издательства «Молодая гвардия». В числе многих художников, не теряя своего лица, он участвовал в создании советской юношеской иллюстрации. Книги, над которыми они работали, были посвящены советской теме, во многих случаях — героике гражданской войны.

Графический язык Милашевского не мог быть полностью продемонстрирован в изданиях такого типа, где сильно давали себя знать требования школьно-дидактического характера.

Первую попытку найти самостоятельную форму для иллюстраций художник сделал в 1926 году в рисунках к повести Ф. Достоевского «Дядюшкин сон». Он пытался передать общее ощущение стиля и атмосферы повести.

Рисунки Милашевского подчас появлялись в книгах и не на правах иллюстраций в обычном понимании этого термина. Так в 1930 году вышел в свет роман Петра Скосырева «Бег». В книге было напечатано пятнадцать рисунков Милашевского — видов Москвы (где разворачивается действие романа). Сюжетного соответствия рисунков тексту не следует искать: роман написан не о Голутвинском переулке, не о Бабьегородской набережной или сквере перед заводом б. Михельсона, хотя эти места и упоминаются в тексте. Без изображения их, однако, издание многое бы потеряло: в рисунках приобретает зримость, осязаемость среда, в которой движутся герои. Москва в изображении Милашевского (как и Петроград незадолго до того) — не парадная, а обжитая, как бы увиденная глазами ее населения. Милашевский предложил Скосыреву: «Давайте сделаем Москву главным героем романа». Идея оказалась плодотворной.

Подобный же замысел был успешно разработан Милашевским в 1933 году в серии рисунков тушью для книги Александра Жарова «Москва. Героика и сатира». Иллюстрации оказались бесспорнее и долго-

* «Две советские выставки». — Газета «Последние новости» (Париж), 1933, 15 апреля. А. Н. Велуа писал о «Выставке 26-ти», на которой была показана новая советская акварель. Предисловие к каталогу этой выставки было написано Полем Синьяком, высоко оценившим творчество ее участников.

вечнее текста; стихи отжили свой недолгий век, а рисунки увлекают и теперь правдой, шумом улиц, впечатлением пространства, воздуха, света и энергией линий, то гибких, то колючих. Старое и новое сталкивается в этих работах не дидактично, а с непринужденностью самих жизненных явлений; везде — это типично для рисунков — рядом с московской стариной выступает новое: и в архитектурных ансамблях, и в облике людей. Реальность является основой образного мышления художника, сумевшего передать на маленьких страницах книги столичный размах города, меняющего свое старинное лицо.

Так же хорошо уживается быстрый графический рассказ с литературными образами книг «Кара-Бугаз» К. Паустовского (1934), «Севастополь» А. Малышкина (1933) и других. В графике Милашевского тридцатых годов сочетались нервная напряженность и жизненная достоверность (последняя, однако, при полном отсутствии пресловутого фотографизма). Важно отметить иллюстрирование «Кара-Бугаза» и «Севастополя» — книг, посвященных большой современной теме (готовясь к работе над второй из них, художник создал ряд севастьяпольских акварелей).

Издательству Московского Товарищества писателей Милашевский предложил проект типового оформления небольших книжек с портретом писателя на фронтиспise. Идея была одобрена: советских писателей в лицо на рубеже двадцатых и тридцатых годов читатели знали мало. Портреты были исполнены штрихом, тушью, без карандаша. Работа над ними заняла годы. Она была подготовлена еще раньше, в начале двадцатых годов, когда в Петрограде Милашевский рисовал О. Форш, Н. Клюева, А. Волынского и других своих соседей по Дому искусств. Теперь, в тридцатых годах, создавалась обширная галерея из нескольких десятков портретов деятелей советской литературы. Среди них были прозаики В. Вересаев, Ф. Гладков, А. Толстой, А. Новиков-Прибой, К. Федин, М. Шолохов, И. Бабель, Л. Леонов, А. Грин и другие. Это поэты Н. Асеев, А. Белый, М. Кузмин, О. Мандельштам. Это критики К. Чуковский и В. Шкловский. Это друзья советской культуры Анри Барбюс и Назым Хикмет (последний был портретирован в 1957 г.). Галерея портретов писателей-современников была продолжена красивым портретом А. Ахматовой (сангина, 1959), а также выразительным и очень живым портретом Леонида Мартынова (тушь, 1967).

В портретах-набросках (они делались большей частью спичкой, заточенной и макаемой в тушь) сохраняется, дойдя до нас через десятилетия, трепет «той самой» минуты, когда художник впервые угадывал в человеческом лице будущий портрет. Одним сходством не исчерпывается значение изображений, в них важна не только пра-

вильность черт, не лицо, но личность. Алексей Толстой случайно видит в Гослитиздате портрет Андрея Белого и восклицает: «Что это за художник? Как удалась ему эта «бесноватинка?»... «Я сохраню эту спичку с напекшейся черной тушью»,— говорит Бабель, когда закончен рисунок. Анри Барбюс делает надпись: «Я нахожу совершенно превосходным портрет, который сделал с меня Владимир Милашевский, и буду счастлив, если он окажется воспроизведенным в книге «Золя»... И в самом деле, портрет Барбюса обладает завидной полнотой характеристики; в нем переданы резкие черты, врезанные в лицо самой биографией писателя-борца (и передающие его «острый галльский смысл»,— здесь особо уместны эти слова Александра Блока).

В одно время с портретами писателей Милашевский создал едва ли не самую проникновенную сюиту из всех своих иллюстраций— рисунки к знаменитому роману Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» (в двух томах, 1933). Они исполнены прихотливо гибкой выразительной линией (с тоном, размывкой). Иллюстрации предварены фронтисписом (перо и акварель): мистер Пиквик на фоне широкого вида «доброй старой Англии», каменный мост над рекой, башни замка и церковь, ветряные мельницы на зеленых холмах. Далее раскрывается подлинное лицо этого идиллического края: корысть и простодушие, нежность и мошенничество, уют дворянских усадеб и кошмар тюрем... Все существенное, о чем рассказывает писатель, оживает в рисунках, которыми словно ведется разговор с читателем о прочитанной главе. Иллюстрации к «Пиквику» были показаны в Лондоне, и художнику стало известно, что англичане с изумлением признали за русским иллюстратором умение передать не одни лишь сюжетные коллизии, но и самый «дух Диккенса».

Вслед за английской темой перед Милашевским возникла другая: он был привлечен к иллюстрированию произведений М. Горького. На его долю выпала задача создать рисунки к повести «Городок Окуров» (1933). Здесь графическая форма стала более объемной и осязательной (к тому обязывали и содержание повести и стиль М. Горького), а материалом послужила сангина, слегка усиленная легкими заливками акварели такого же теплого тона. Художник, выросший на Волге и знавший типы русской провинции, смог верно почувствовать персонажи повести. М. Горький не сделал никаких замечаний по представленным ему рисункам, и они пошли в печать без переработок.

Тридцатые годы заняты у Милашевского обширной работой над иллюстрациями. Здесь надо указать на книги «Золя» А. Барбюса (1933), «Господа Головлевы» и «Пошехонская старина» М. Салтыкова-Щедрина (1936 и 1937), «Анна Каренина» Л. Толстого (1931), «Что делать?» Н. Чернышевского (1936) и многие другие, образы которых

воплощены в графике Милашевского. Он умел чутко откликаться на своеобразие литературных произведений, не жертвуя собственными стилистическими исканиями. Некоторые из его работ могут на первый взгляд показаться неожиданными. Недаром А. Сидоров в своей статье, упомянутой выше, указывая на «Анну Каренину», говорит, что «сама форма рисунка дерзко нарушает натуралистическую традицию иллюстраций Толстого». И почти одновременно возникают заставки к «Сочинениям» Ф. Гвиччардини (1934), совмещающие утонченный стиль кватроченто с почти экстравагантными мотивами композиции в духе середины XX столетия.

С началом Великой Отечественной войны Милашевский отдал свои силы военной графике: с октября 1941 года по май 1945 года он был художником «Окон ТАСС». В конце войны ему поручили иллюстрировать «Госпожу Бовари» Г. Флобера (книга вышла в 1958 г.). Рисунки — фронтиспис (Эмма на прогулке с собачкой в аллее), шмуц-тителы к главам (погрудные портреты героев романа и отдельные эпизоды повествования) — кажутся эмоционально, как бы музыкально вторящими самому духу повествования о страстной и незаурядной натуре женщины, погибшей в мещанской среде французской провинции.

К столетию со дня рождения А. С. Пушкина Милашевский получил предложение иллюстрировать сказки великого поэта. С этого начался новый период занятий и увлечений художника, связанный со сказочными и фольклорными темами. В его замыслах оживали детский интерес к русской старине, все узорчатое и праздничное, что еще сопровождало быт провинции в начале нашего века (и в свое время питало творчество Кустодиева); вспоминались и ранее запечатленные в путевых рисунках и акварелях маленькие городки по Волге и Оке (они особенно пригодились при создании видов сказочных городков). За «Сказками» Пушкина (1949) последовали «Конек-Горбунок» П. Ершова (издания 1956, 1957 и 1958 гг.), народные сказки — русские, мордовские, чувашские, марийские, белорусские, словацкие... Едва ли не лучшая из его сказочных работ — иллюстрации к «Коньку-Горбунку»; второй вариант книги, вышедший в 1958 году, был признан одной из пятидесяти лучших по оформлению и полиграфическому исполнению книг этого года. Милашевский дал острое и тонкое истолкование сказки Ершова, перенес ее действие в Петербург николаевских времен, хотя и несколько фантастический.

К образам народной фантазии Милашевский подошел с несомненным тактом. Типы, созданные им, национальны; они выражают светлые героические и нравственные представления, свойственные народному творчеству. Сказочное легко уживается в них с реальным, так же, как шутливая затейливость выдумки с обстоятельностью трак-

товки каждой фигуры или сцены. Художник заставляет поверить в подлинность существования сказочного мира и его героев: конструктивно ясно построены терема и избы, продуманно одеты персонажи, портретно изображены физиономии. Одна из особенностей иллюстраций Милашевского к сказкам — подробность показа: действующих лиц окружает шумный мир деревьев, трав и цветов, множество самых различных людей с их заботами и забавами.

Такая же творческая активность сохранена и в иллюстрациях к «взрослой» литературе, созданных за последнее время. То простодушным, то едким, то романтическим, иногда строгим и ясным, а иногда причудливым выдумщиком является он хотя бы в таких своих недавних работах, как иллюстрации к книгам «Крошка Цахес по прозвию Цинобер» Гофмана и «Дядюшкин сон» Достоевского (обе 1956 г.), «Евгения Гранде» Бальзака (1959). В то время, когда пишется эта статья (1968), Милашевский продолжает работу над циклом рисунков к пушкинским «Повестям Белкина».

Сказки и классика русской литературы занимают художника и сегодня — он работает над новыми сюитами произведений. Рассмотрение их не является задачей этого послесловия, намечающего лишь общие очертания тех творческих позиций, которые определили своеобразие искусства В. А. Милашевского — талантливого рисовальщика, акварелиста и автора мемуаров.

репродукции

- Фронтиспис. Автопортрет. Тушь. 1932.*
Костюм кавалера к постановке оперы Моцарта «Cosi fan tutte» в театре Комической оперы. Акварель. 1921.
Ведьма. Акварель. 1922.
Псковский крестьянин. Акварель. 1922.
Быково. Весна. Уголь. 1926.
Сердобск. Овраг. Тушь. 1926.
Окраина Сердобска. Акварель. 1928.
Маруся. Тушь. 1928.
Сердобск. Вечер. Тушь. 1928.
Сердобск. Жатва. Тушь. 1926.
Сердобск. Ярмарка. Тушь. 1928.
На завалинке. Акварель, тушь, белила. 1928.
Рязань. Акварель, тушь, белила. 1929.
Карачарово. Акварель, тушь. 1929.
Алупка. Парк. Тушь. 1932.
Гурзуф. Акварель, тушь. 1929.
Волга. Бармино. Акварель, тушь. 1931.
На Волге. Акварель, тушь. 1931.
Вид из Нескучного сада на Москву-реку. Акварель, тушь, белила. 1930.
1—5. Рисунки к роману П. Скосырева «Бег». Тушь. 1930.
- 1. Якиманка.*
 - 2. Малый Каменный мост на Канаве.*
 - 3. Трубная площадь.*
 - 4. Угол Лубянской площади и Мясницкой улицы.*
 - 5. Пригородный поезд.*
- Кусково. Купание. Акварель. 1933.*
Кусково. У пруда. Акварель. 1930.
1—3. Иллюстрации к книге Л. Аргутинской «Страница большой книги». Тушь. 1932.
- 1. Уполномоченный.*
 - 2. Базар в Кыл-Орде.*
 - 3. Старик Никифоров.*
- В Севастополе. Акварель, белила. 1931.*
Портрет Павла Васильева. Тушь. 1932.
Портрет Ивана Евдокимова. Тушь. 1932.

Портрет Лидии Сейфуллиной. Тушь. 1932.

Портрет Исаака Бабеля. Тушь. 1932.

1—4. Иллюстрации к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Ч. Диккенса. Сепия. 1933.

- 1. Пиквикисты.*
- 2. Ужин в зеленой лавке.*
- 3. Крикет в Магльтоне.*
- 4. Каток в Дингли-Дэле.*

1—2. Иллюстрации к повести М. Горького «Городок Окуров». Сангина. 1933.

- 1. «Фелицатин рашишко».*
- 2. Глафира.*

1—2. Иллюстрации к повести К. Паустовского «Кара-Бугаз». Тушь. 1934.

1—4. Заставки к «Сочинениям» Ф. Гвиччардини. Тушь. 1934.

Иллюстрация к роману Ф. Гверрацци «Осада Флоренции». Тушь. 1933.

Портрет Анри Барбюса. Тушь. 1933.

Иллюстрация к книге А. Барбюса «Золя». 1933.

1—3. Иллюстрации к роману Г. Флобера «Госпожа Бовари». Тушь. 1944—1945.

- 1. Прогулка.*
- 2. Эмма у окна.*
- 3. Эмма с собакой.*

Папаша Горио. Иллюстрация к роману О. Бальзака «Отец Горио». Тушь. 1948.

1—2. Иллюстрации к сказке П. Ершова «Конек-Горбунок». Акварель, тушь. 1957.

- 1. Иван на Коньке.*
- 2. Сом-советник.*

1—2. Заставки к сказке Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес». Тушь. 1956. Гурзуф. Акварель. 1965.

Балда и поп. Иллюстрация к «Сказке о попе и о работнике его Балде» А. Пушкина. Акварель. 1965.



Костюм к постановке оперы Моцарта «Cosi fan tutte». 1921.



ВМ

Ведьма

деревня З. р. Меломы

В. Мухоморова

1922



Псковский крестьянин. 1922.

Ведьма. 1922.



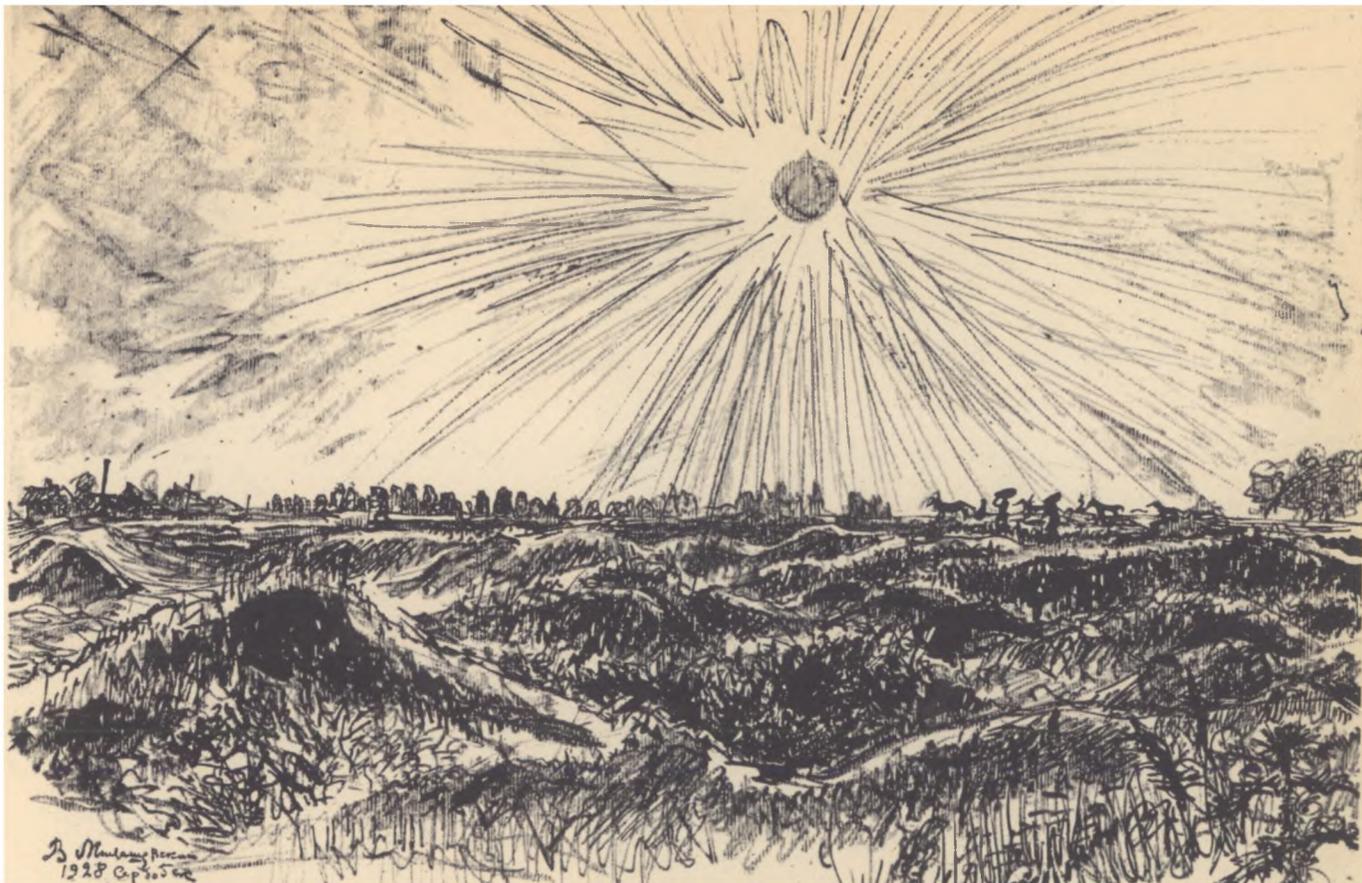
Быково. Весна. 1926.



Сердобск. Овраг. 1926.



Окраина Сердобска. 1928.



В. Мухоморов
1928. Спб. 56

Сердобск. Вечер. 1928.



Маруся. 1928.



В.И. Мухоморов
1928

На завалинке. 1928.



Рязань. 1929.



Сердобск. Жатва. 1926.



Сердобск. Ярмарка. 1928.



Гурзуф. 1929.



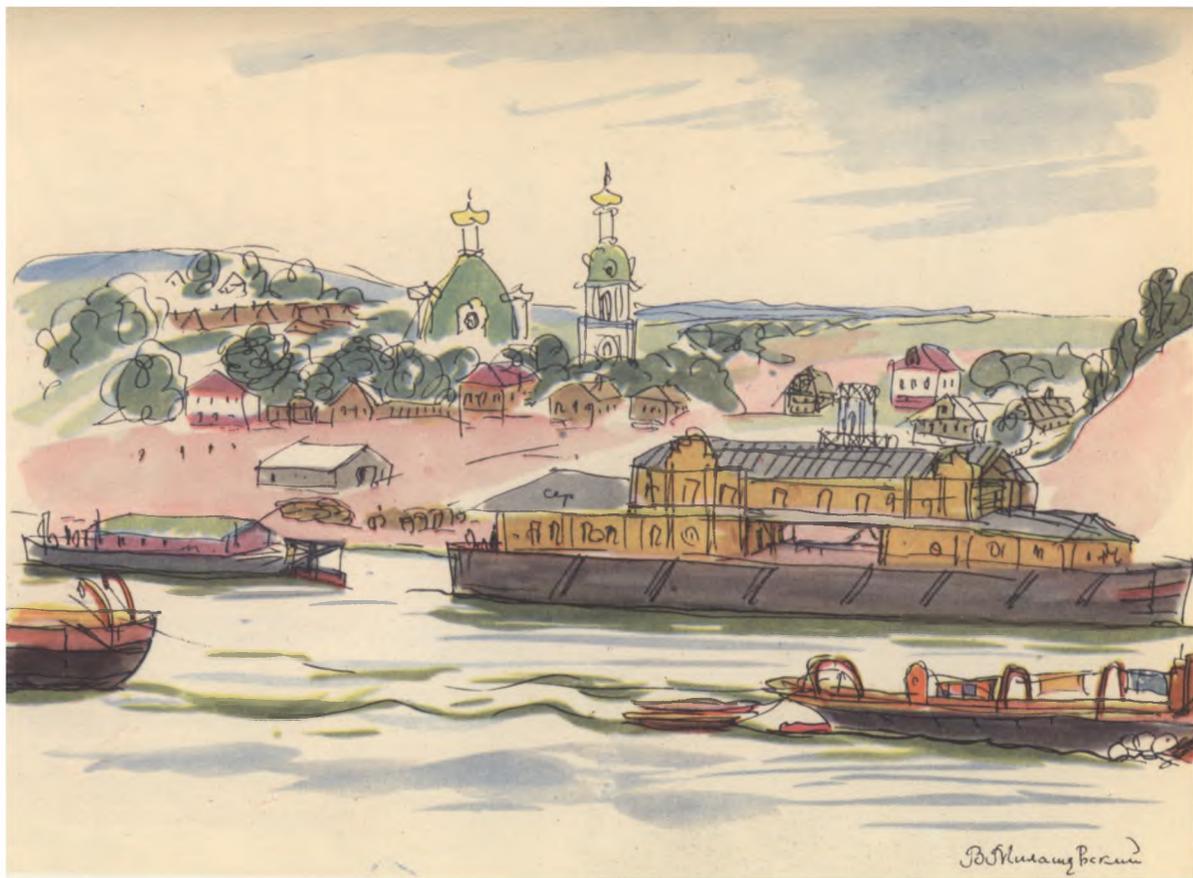
Волга. Бармино, 1931.



Карачарово. 1929.

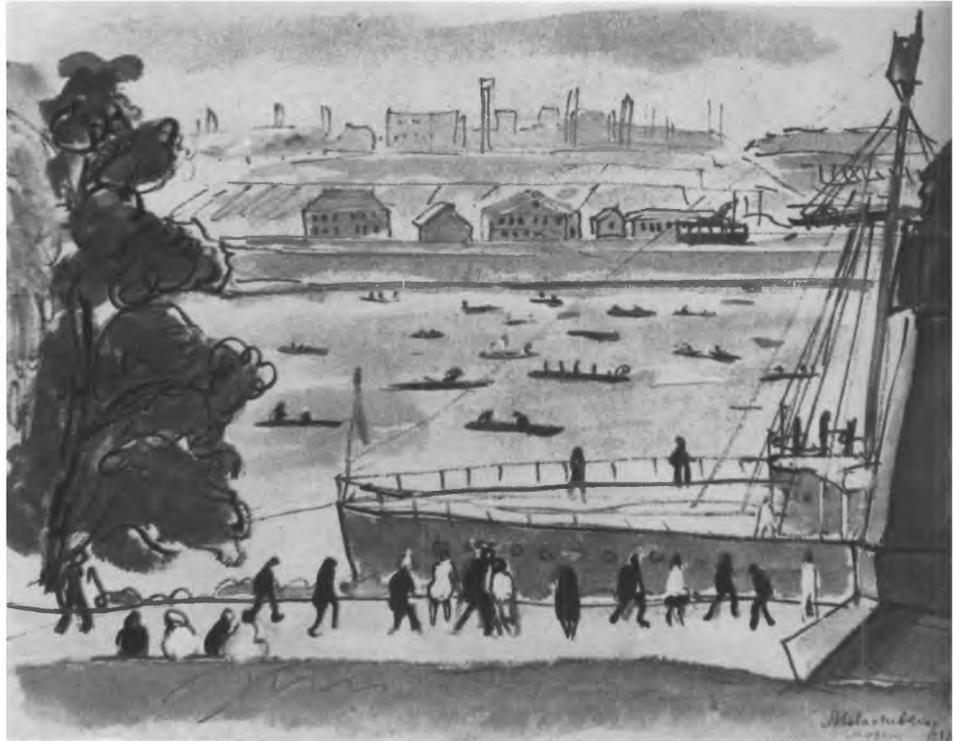


Алупка. Парк. 1932.



В. Мухоморов

На Волге. 1931.



Вид из Нескучного сада на Москва-реку, 1930.





2. Малый Каменный мост на Канаве.

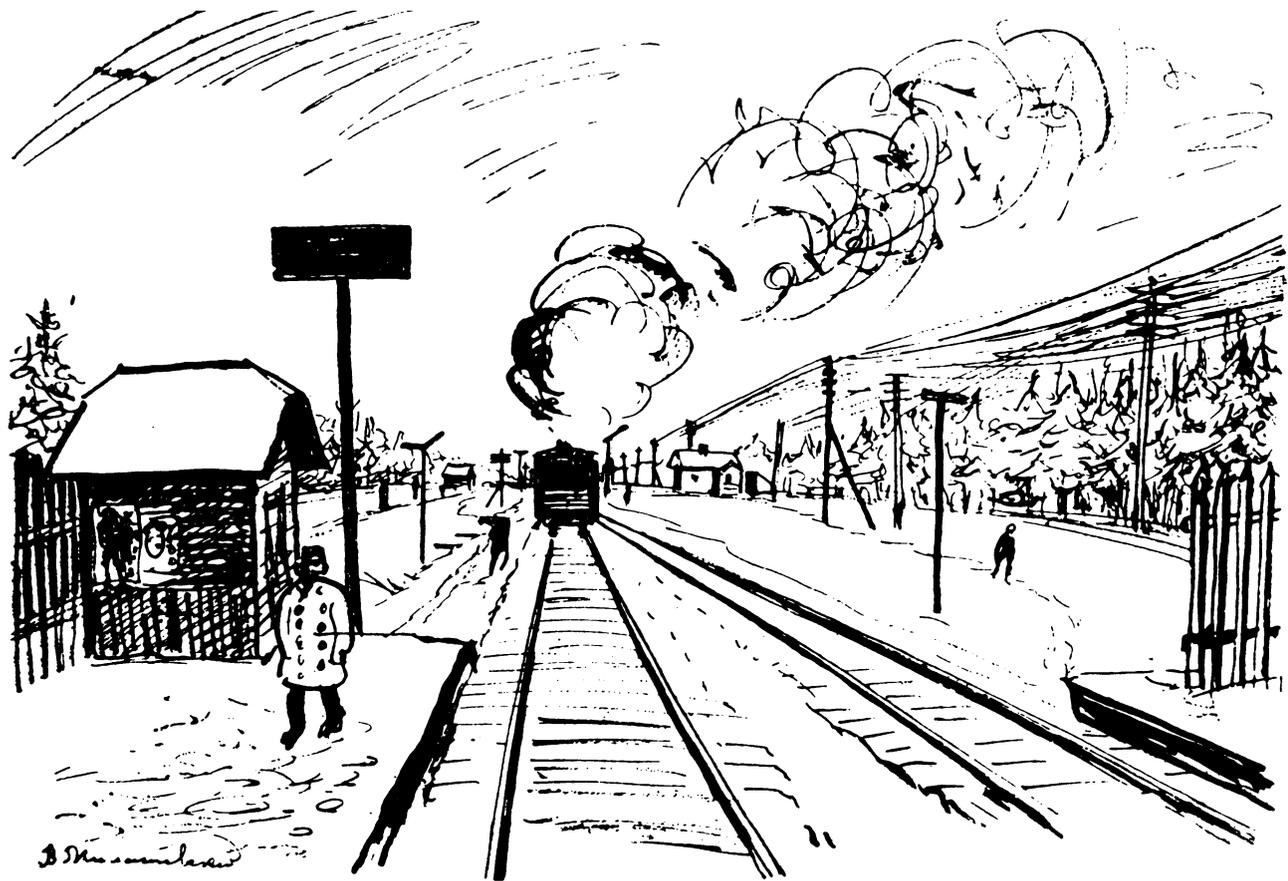


Б. Милошевский.

3. Трубная площадь.



4. Угол Лубянской площади и Мясницкой улицы.



5. Пригородный поезд.



Кусково. Купание. 1933.



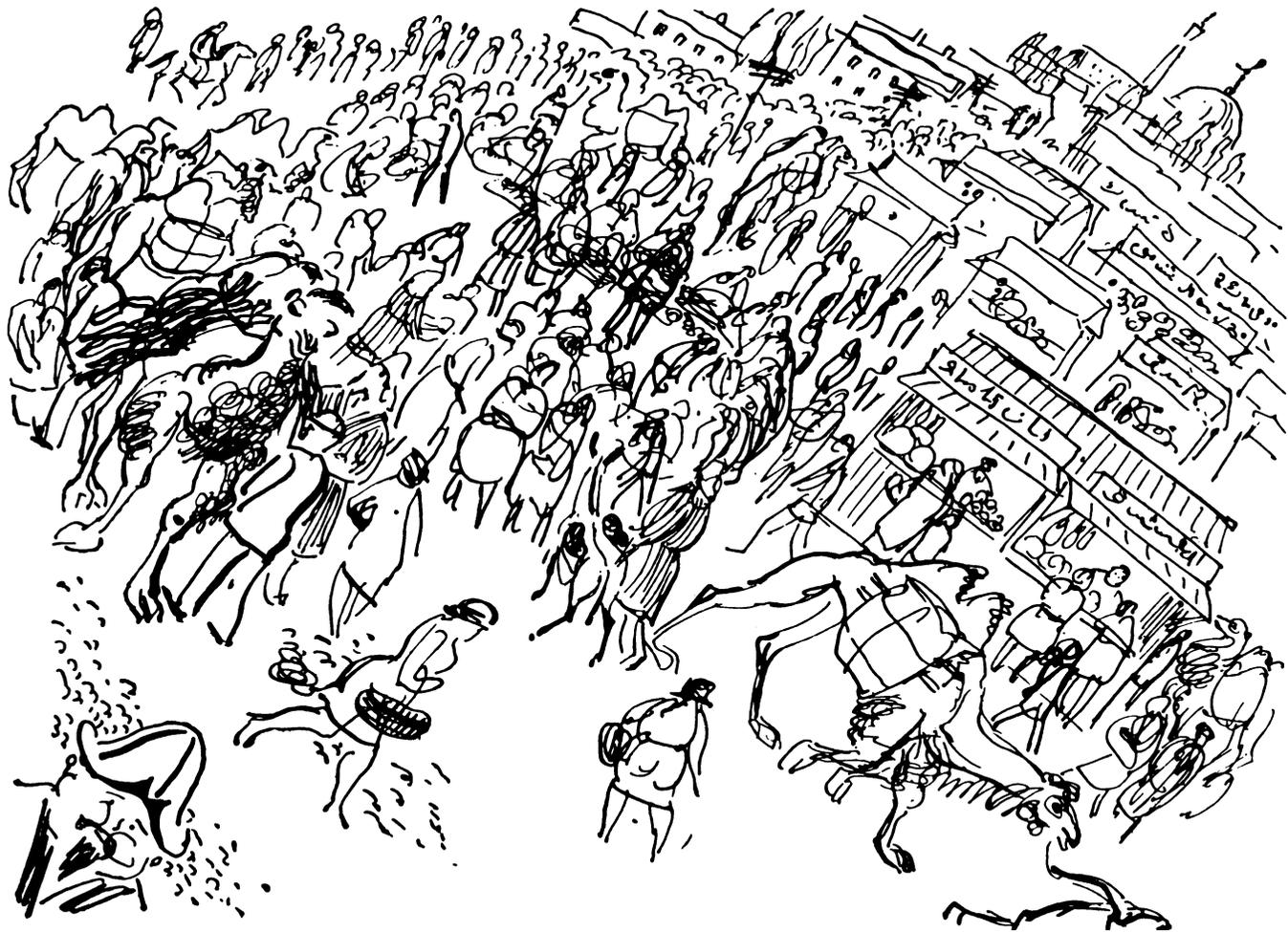
В. М. Михайловский.

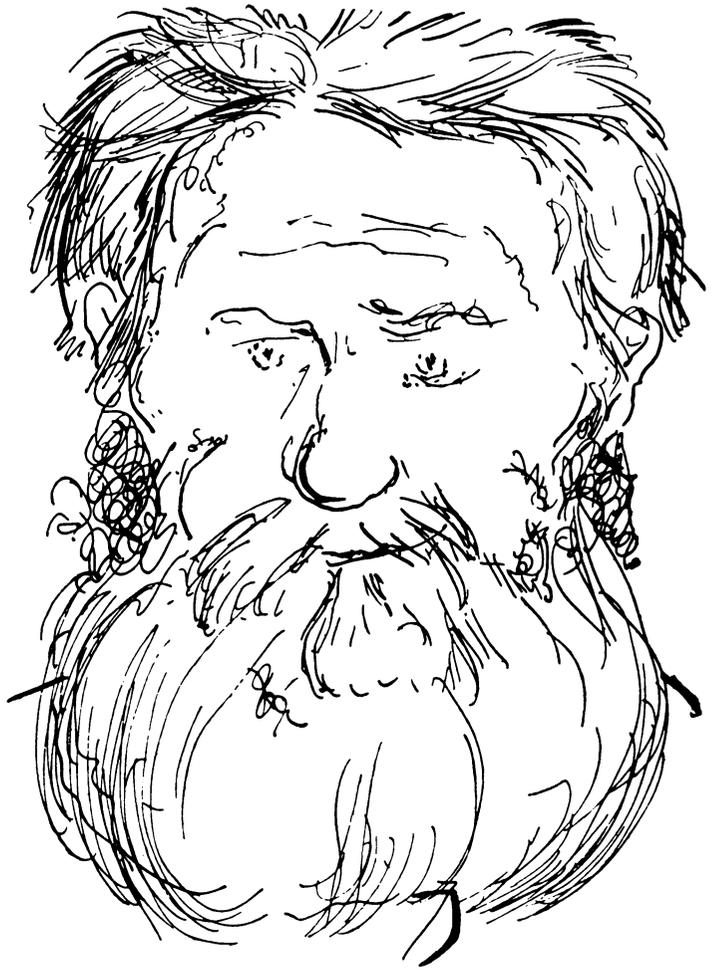
Кусково. У пруда. 1930.



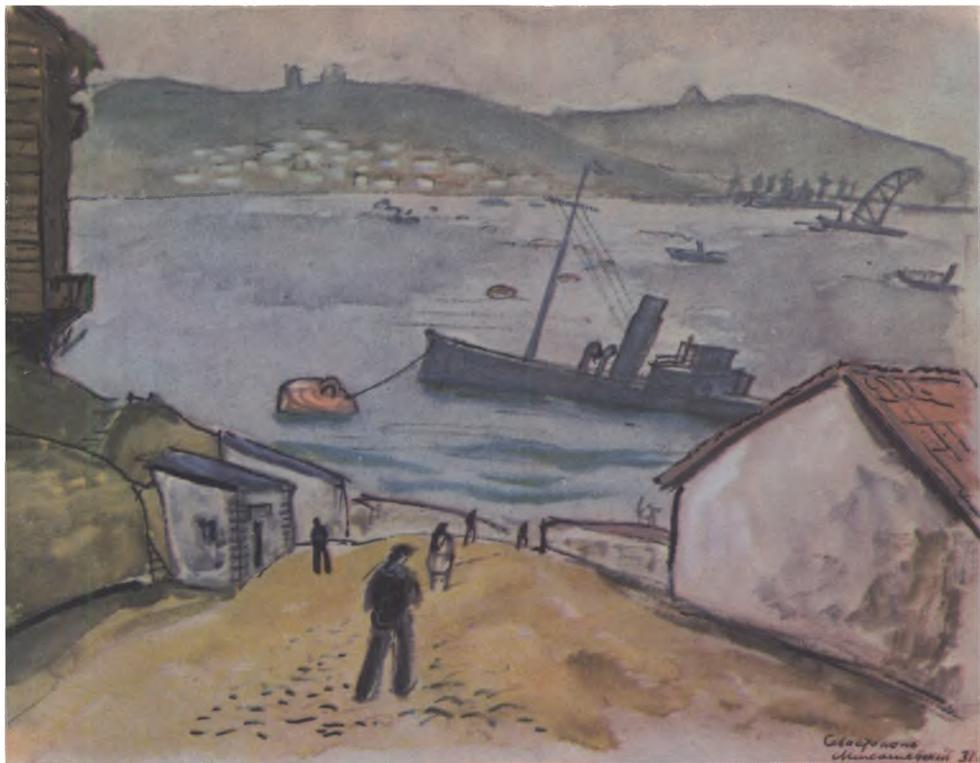
—3. Иллюстрации к книге Л. Аргутинской «Страница большой книги». 1932
Уполномоченный.

2. Базар в Кзыл-Орде.





3. Старик Никифоров.



В Севастополе. 1931.



Портрет Ивана Евдокимова. 1932.



Портрет Павла Васильева. 1932.



Ceci op yuma



И. М. С. 1932

Портрет Исаака Бабея. 1932.

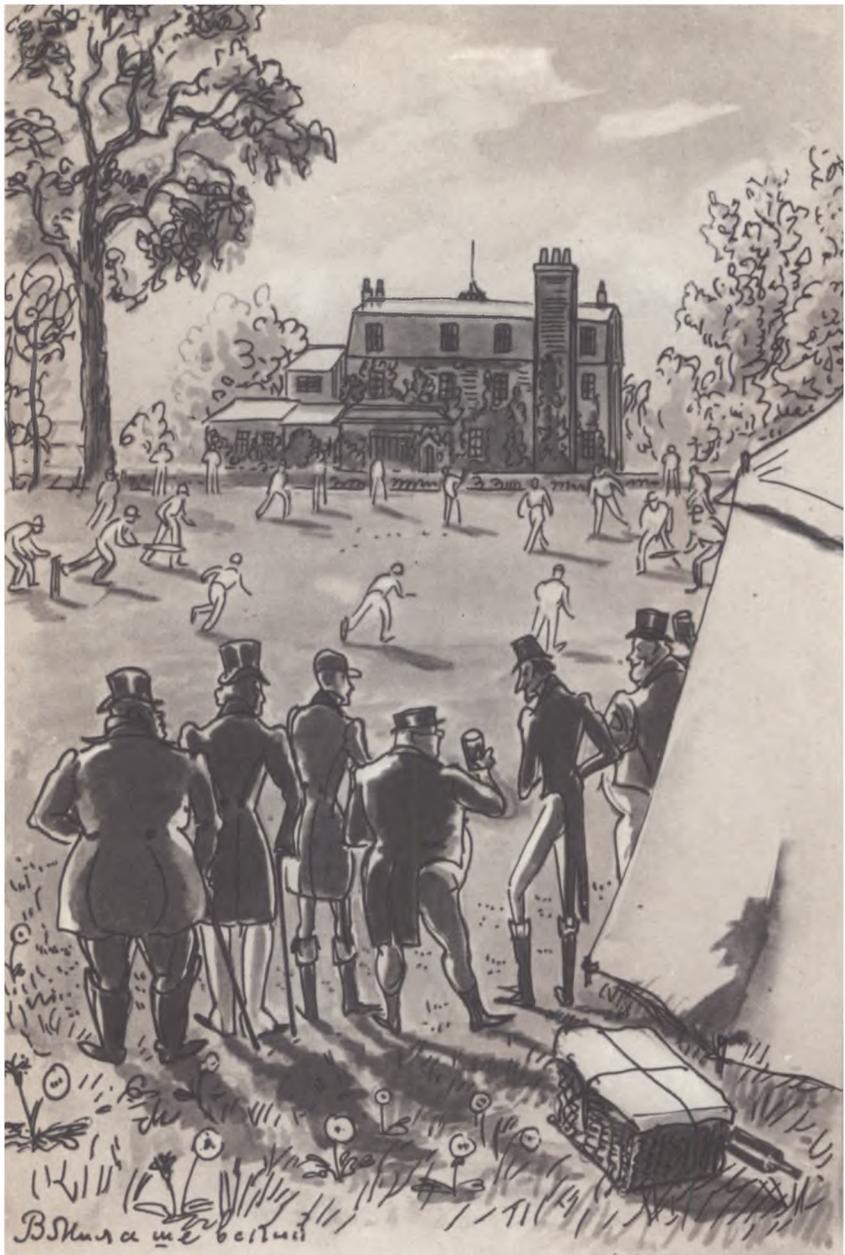
Портрет Лидии Сейфуллиной. 1932.



1—4. Иллюстрации к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Ч. Диккенса. 1933.
1. Пиквикисты.



2. Ужин в зеленой лавке.

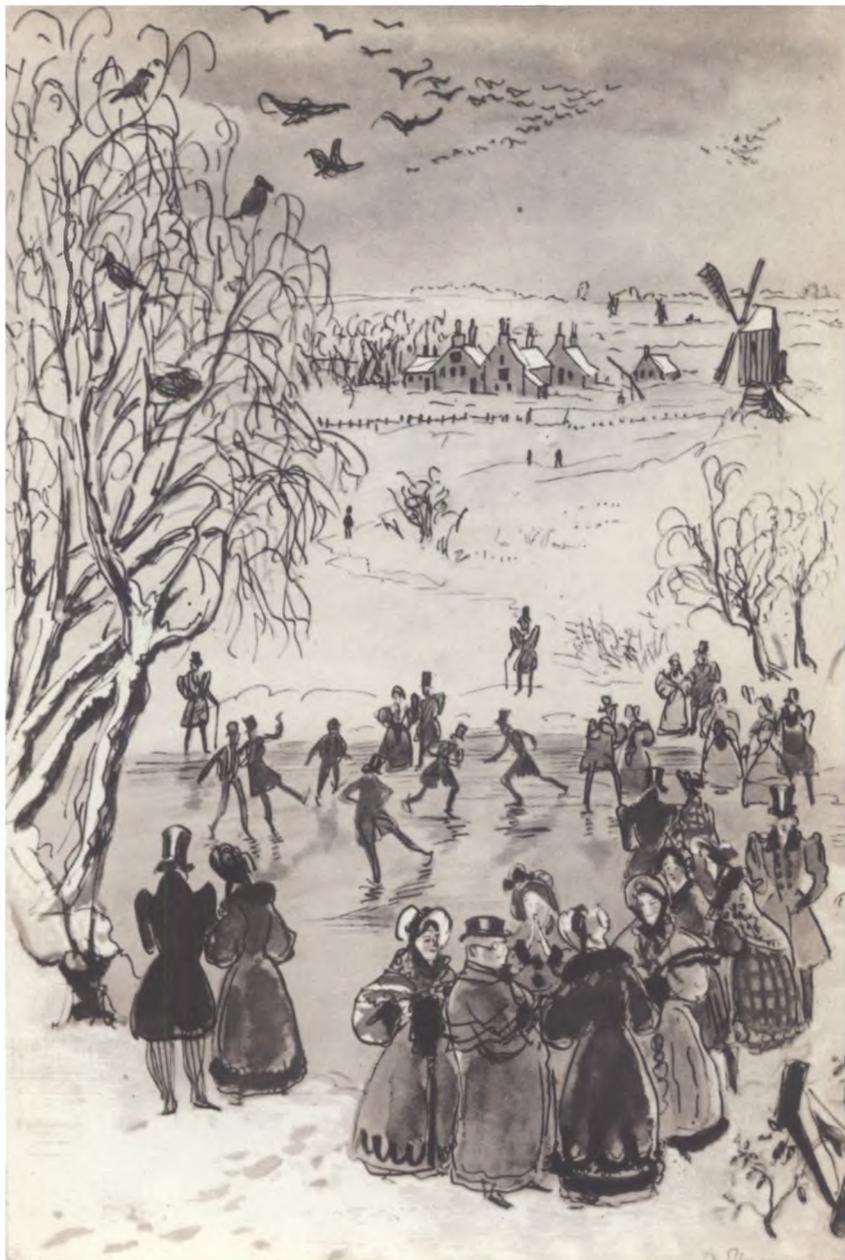


3. Крикет в Магльоне.



1—2. Иллюстрации к повести М. Горького «Городок Окуров». 1933.

1. «Фелицатин раишко».



4. Каток в Дингли-Дэле.



2. Глафира.



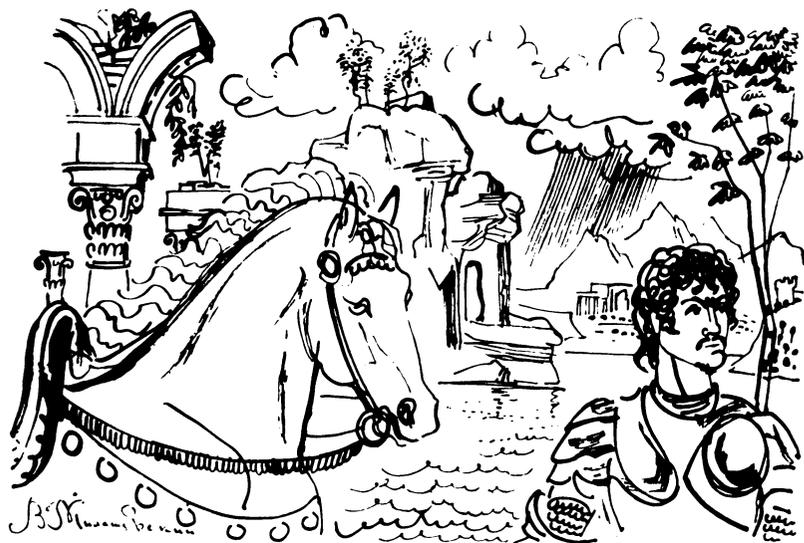
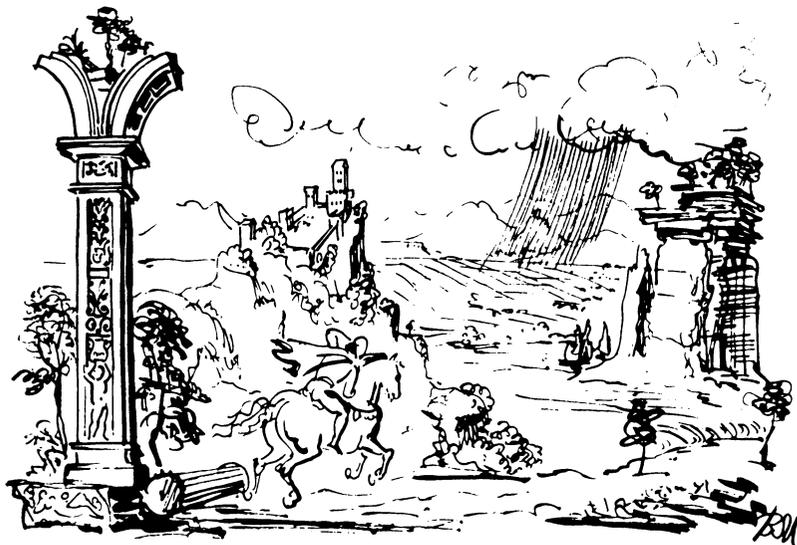
1—2. Иллюстрации к повести К. Паустовского «Кара-Бугаз». 1934.





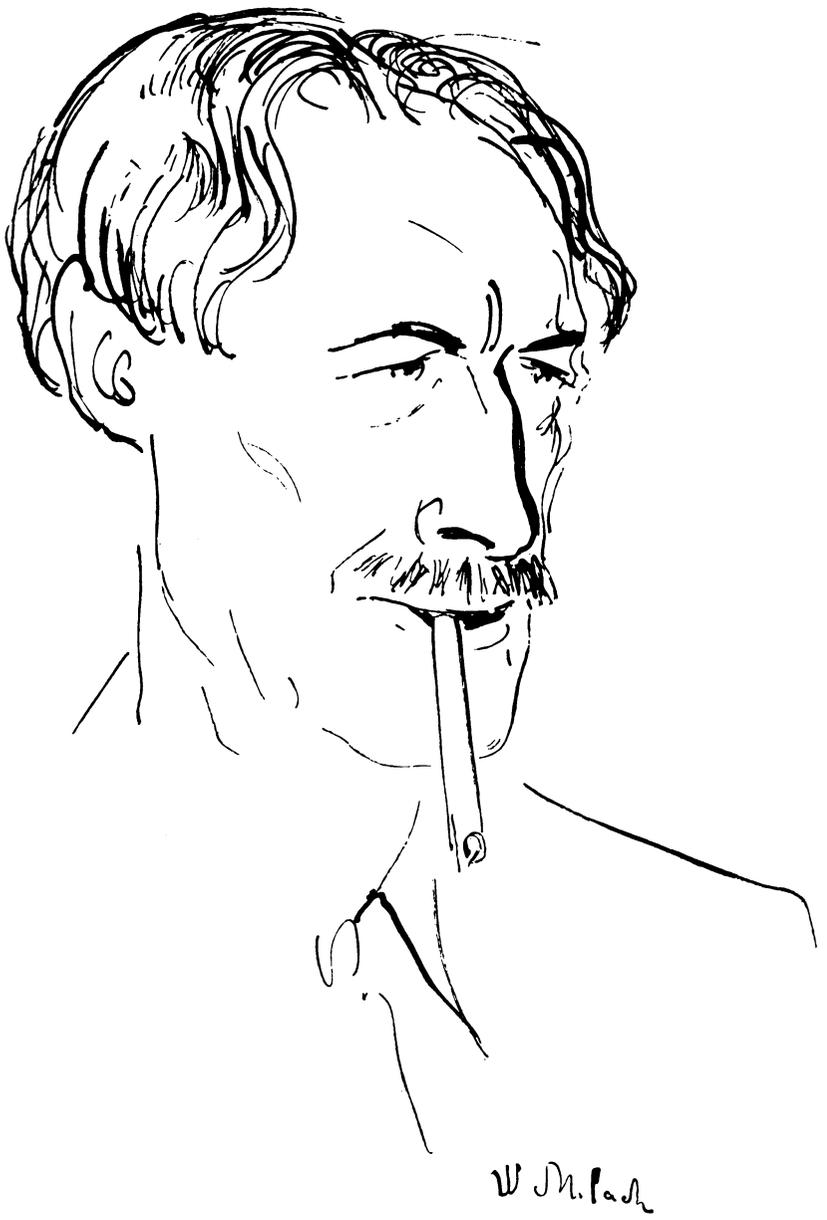
1—2. Заставки к «Сочинениям» Ф. Гвиччардини. 1934.





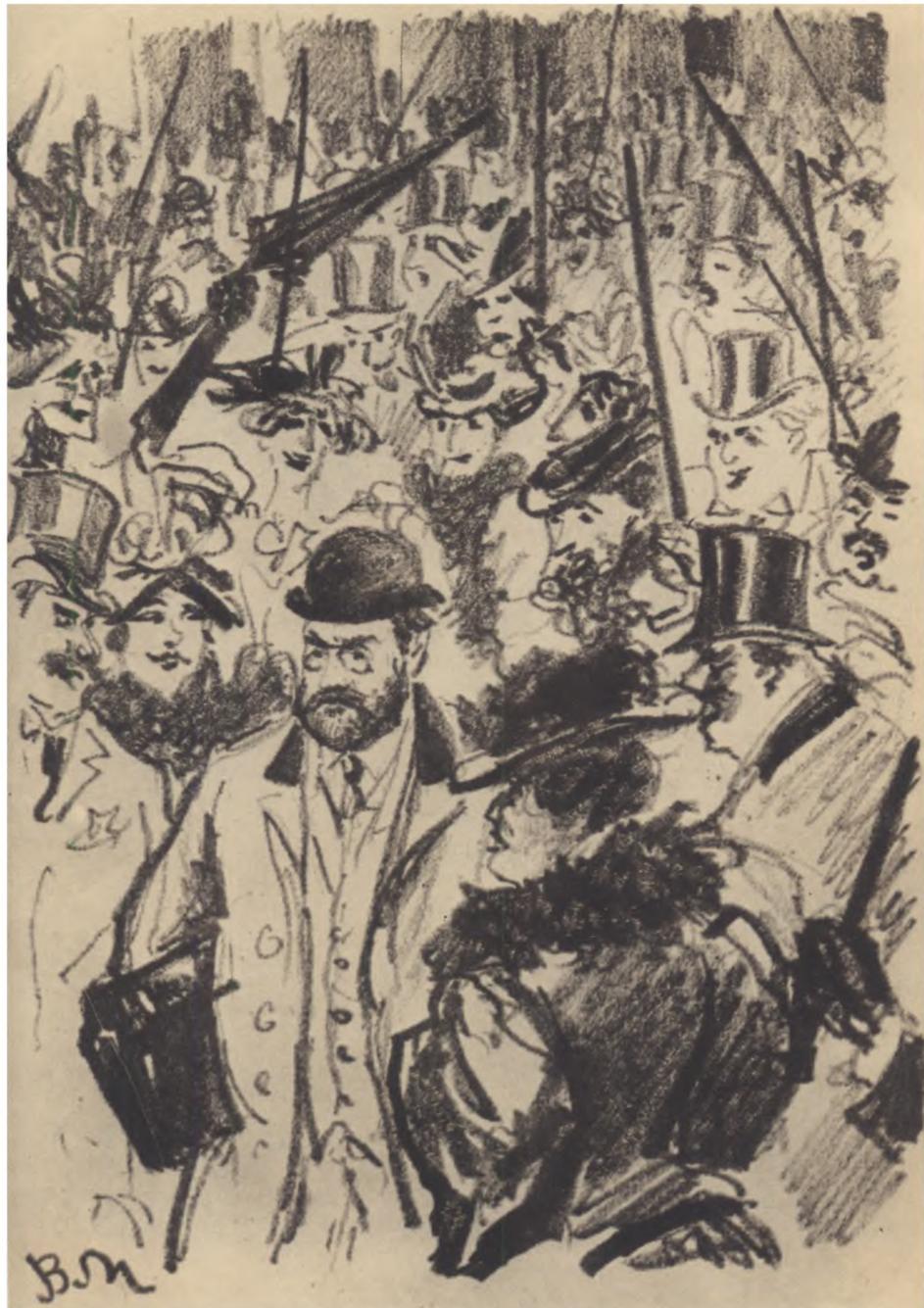
3—4. Заставки к «Сочинениям» Ф. Гвиччардини. 1934.





Портрет Анри Барбюса. 1933.

Иллюстрация к книге А. Барбюса «Золя». 1933.





1—3. Иллюстрации к роману Г. Флобера «Госпожа Бовари», 1944—1945. 1. Прогулка.



2. Эмма у окна.



3. Эмма с собакой.



Папаша Горио. Иллюстрация к роману О. Бальзака «Отец Горио», 1948.



1—2. Иллюстрации к сказке П. Ершова «Конек-Горбунок». 1957.

1. Иван на Коньке.



В. Маяковский



1—2. Заставки к сказке Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес». 1956.





Гурзуф. 1965.



Балда и поп. Иллюстрация к «Сказке о попе и о работнике его Балде» А. Пушкина. 1965.

содержание

От издательства 5

ВЧЕРА, ПОЗАВЧЕРА

Детство в Саратове. — Василий Васильевич Коновалов	9
Дореволюционный Саратов. — Баракки	12
Вставка, не обязательная для чтения (Саратовское общество любителей изящных искусств)	15
Саратовский музей. — Иллюстрации Билибина	16
Вставка, которая, возможно, будет интересна не только художникам (1905 год в Саратове)	18
Рисунки в журналах первой русской революции. — Поездка в Петербург. — Вечерние классы Боголюбовского училища. — Разговор с Горенбергом. — Студия Корнеева. — Новые художественные веяния. — Журналы и открытки	20
Вставка только для любителей Врубеля	31
Уроки у Никулина. — Савинов	33
На станции Ртищево. — Номер журнала «Аполлон»	39
В Харькове. — Студия Грота и Штейнберга. — Пещанский. — Книга о Сезанне. — На выставке передвижников. — Отъезд в Петербург	43
В мастерской Кремера	53
Вставка только для искусствоведов (Рассказ Кремера об Айвазовском)	58
Знакомство с Виктором Шкловским	59
Экзамен в Академии	60
Зима тринадцатого—четырнадцатого года	61
Вставка, которая должна дополнить образ города, составленный зрителем по рисункам начала века (Петербург накануне войны)	62
Встреча с Репиным	68
В Академии художеств. — Преподавание и преподаватели	73
Александр Бенуа в академической библиотеке	76
Дружба со Станиславом Возницким. — Лекции профессора Чичагова	76
Художественные общества и их выставки. — Выставка «Мир искусства». — Выставка молодежи и картина Филонова. — На посмертной выставке Валентина Серова. — Александр Маковский и инспектор Андреев	78

«Цвет времени»	93
Выставка Зулоаги	94
Черты жизни студентов-академистов. — В академической столовой. — Типы студентов. — Юрий Репин. — Беляшин. — Александр Яковлев. — Лукомский. — Степан Колесников. — Иван Мясоедов. — Катуркинские вечера. — Шалапин	95
Вставка любопытная, анекдотическая и, конечно, не обязательная (о натурщиках и натурщицах)	107
Настоящий конец XIX века	111
Встреча с Борисом Поповым. — Поступление в «Новую художественную мастерскую». — Молодые художники, посещающие «Мастерскую». — Верейский. — Руководители «Мастерской»: Лансере, Добужинский, Александр Яковлев. — Воскресное рисование у Бенуа	112
Война. — Трофейная комиссия	124
Маленькое разъяснение перед последующими главами	128
Александр Бенуа	128
Добужинский	156
Визит к Сомову	173
Чехонин	177
В Доме искусств. — Щекатихина. — Замирайло. — Ольга Форш и ее «Сумасшедший корабль». — Другие «обдиски»	180
Вставка для любителей литературы (расшифровка «Сумасшедшего корабля»)	189
Аким Вольнский	190
Липгарт	197
Лев Бруни и Татлин. — Выставка «левого искусства»	200
Александр Грин	205
В дни Кронштадтского мятежа	208
«Вражья сила» с Шалапиным—Еремкой. — В партере Мариинского театра. — Великий артист	210

ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ

Константин Федин. О художнике, о земляке, о Милашевском	223
А. Н. Савинов. Творческий путь В. А. Милашевского	226

РЕПРОДУКЦИИ	239
-----------------------	-----

Издательство просит читателей присылать отзывы об этой книге. Адрес издательства: Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2.

Владимир Алексеевич Милашевский

вчера, позавчера

Редактор и автор оформления Б. Д. Сурис
Художественный редактор Б. А. Денисовский
Технический редактор Г. Л. Лапшова
Корректор Е. Е. Ротманская

Подписано в печать 2-IV 1971 г. Формат 60 x 84^{1/16}.
Печ. л. 18,75. Привед.-п. л. 17,49. Уч.-изд. л. 16,308.
Изд. № 317666. М-09717. Тираж 10 000. Заказ 173.

Издательство «Художник РСФСР». Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая, 14. Иллюстрации отпечатаны в типографии «Художник РСФСР» Росглавполиграфпрома. Ленинград, Промышленная, 40.

Цена 2 р. 18 к.

