

Жизнеописание художника Льва Бруни

1894

Род Соколовых-Бруни-Брюлловых. Александр Петрович Соколов

Александр Александрович Бруни

Краткая автобиография, написанная Львом Бруни в тридцатых годах, начиналась так: «В роду у меня с отцовской и материнской стороны было много художников». Далее он писал: «<...> я не помню того времени, когда я бы не хотел сделаться художником. Мне представлялось, что все люди художники. В юности поэты, музыканты и, конечно, художники были мои друзья»¹. «Бруни, Брюлловы, Соколовы были мои деды и прадеды»².

В самом деле, Лев Александрович Бруни был «заражен» искусством на генетическом уровне. Несколько поколений предков по материнской линии – акварелистов Соколовых – давали право утверждать, что у него «вместо крови течет акварель». Эти слова Бруни повторяли все, кто о нем вспоминал или писал. По-своему их перефразировал Владимир Милашевский: «Был некий таинственный, трудно разумом постигаемый... "голос крови". Лев Бруни был продукт многих биологических скрещений. В его жилах текла кровь людей в искусстве блестящих, уникальных! Тут и иностранная итальянская кровь Бруни, тут и какая-то частица крови Брюллова, и русская кровь блестящих Соколовых. Словом, говоря простыми русскими словами, все ему "давалось даром»»³.

Что давалось Льву Бруни по линии родства, разъяснил Николай Пунин: Бруни «<...> наследовал академизм Брюллова и Ф.Бруни и реалистическое искусство Петра Соколова, одного из наиболее тонких и живых художников XIX века. Предком Соколовым Бруни гордился, его акварели висели у него в мастерской»⁴. Всего остального Лев Бруни добился собственным трудом.

Лев Александрович Бруни родился 8 (20 старого стиля) июля 1894 года в селе Алексеевка в окрестностях станции Малая Вишера Новгородской губернии, где тем летом жили его родители. Левушка – уменьшительно-ласкательное обращение осталось на всю жизнь – был пятым ребенком в семье и «маменькиным сыночком». Это обстоятельство характера не испортило, а свойства души только улучшило. Свидетельств особой материнской любви много – и прямых, и косвенных. Одно из главных – написанная Анной Александровной семейная хроника, озаглавленная ею на старинный манер: «Семья художников Соколовых по воспоминаниям Анны Александровны Соколовой»⁵. Как следует из названия, в хронике подробно рассказывается о роде Соколовых – знаменитых акварелистах. Однако потомкам рода – своим детям – Анна Александровна уделяет совсем не много внимания, и подавляющая часть «детского» – о Левушке. Недаром она в конце жизни вспоминала: «Был такой случай: я обращаю внимание Левы на большую тетрадь на моем столе и говорю: "Когда я умру, возьми эту тетрадь именно ты и прочитай". А он после некоторого молчания и раздумья отвечает: "Бог знает, мамочка, кто из нас с тобой переживет другого". А ведь Лева не любит никаких жалких слов»⁶.

Этот факт много говорит о характере и пристрастиях самой Анны Александровны, и об обстоятельствах ее семейной жизни, но насколько не умаляет достоинств и талантов другого сына – Николая. Творчество и трагическая судьба этого уникально одаренного человека – поэта, музыканта, художника, летчика, священника и ученого – еще ждут своего исследователя⁷.

Человек с сильным характером, Анна Александровна оказывала существенное влияние на обоих сыновей. Но в ней словно обитал некий мятущийся дух, не раз менявший направление ее жизни. Дважды она разводилась с мужьями – сначала с Александром Бруни, позже – с Сергеем Исаковым. В конце десятых, в Оптиной пустыне, стала послушницей. А в тридцатых – монахиней.



1



2

1
А.М.Соколова,
бабушка Л.А.Бруни
1870-е годы
Фотография

2
А.А.Бруни
и А.А.Соколова,
родители Л.А.Бруни
1890-е годы
Фотография



3



4

3
А.А.Соколова
1890-е годы
Фотография

4
Мастерская
архитектора
Николая Александровича
Бруни. Конец
1880-х – первая
половина 1890-х годов
Фотография
Слева направо сидят
архитектор Александр
Константинович
Бруни,

его жена Любовь
Карякина,
Николай Фогель,
Любовь Бруни-
Панаева, Анна
Александровна
Соколова, ее мать
Анна Михайловна
Соколова, Александр
Петрович Соколов
(в кресле-качалке),
рядом стоит
Александр
Александрович Бруни;
справа за круглым
столиком
сидит

Константин
Александрович Бруни,
около него стоит его
жена Мария Сомина

Татьяна Аксакова-Сиверс, великолепный мемуарист, в своих воспоминаниях несколько страниц уделила Соколовой. Их знакомство произошло в 1920 году в Козельске, где Татьяна Александровна болела тяжелейшим тифом. Помогать ей было некому, пока не появилась Анна Александровна, которая, не связанная ни работой, ни семьей, «пришла из Оптиной, чтобы за нами ухаживать. Такой поступок был созвучен вполне ее настроению – Анна Александровна жила под духовным руководством отца Нектария <...> Я была еще в полном сознании, когда незнакомая мне дама лет 50-ти, небольшого роста, с живыми темными глазами – это была Анна Александровна – вошла в комнату <...>⁸.

Всю жизнь, до глубокой старости, она дружила с молодежью и в спорах или дискуссиях была всегда на стороне молодежи. Без ее радушия, общительности и гостеприимства не существовало бы сообщества «квартиры №5»⁹.

Анна Александровна прекрасно владела литературным слогом. Одной из первых перевела Кнута Гамсуна. (Забавный эпизод: Константин Бальмонт, будущий сват Анны Александровны, чтобы перевести Кнута Гамсуна, по рассеянности выучил сначала шведский язык, а уже потом – норвежский.) Писала прозу и стихи. Ее публицистическая повесть «Среди врагов» рассказывала о том, как начало Первой мировой войны застало ее в Германии. По этому поводу Лев Бруни с беспокойством обращался к Татьяне Полиевктовой осенью 1914 года: «<...> привезли мамини берлинские знакомые от нее записочку, рассказывают, как она там томится, а билетов нет»¹⁰.

Анна Александровна ценила свое «соколовское» родство, гордилась им (но ни в коем случае не кичилась). Для нее было естественным обнаружить художественные способности у обоих своих сыновей. Ведь ее дед, отец и два дяди были художниками. Наиболее известен дед Петр Федорович – превосходный акварелист, автор знаменитого портрета А.С.Пушкина (1836). Его популярность была столь высока, что, как говорил писатель В.А.Соллогуб, «каждая невеста, выходя замуж, заказывала свой портрет Соколову». Он был женат на сестре Карла Брюллова Юлии Павловне.

Трое его сыновей – тоже художники-акварелисты. Петр Петрович – автор охотничьих сюжетов, в частности псовых охот, и цикла иллюстраций к гоголевским «Мертвым душам». Анна Александровна вспоминала о нем: «Он был какой-то Ноздрев, но очень талантливый. Внешне был похож на Сокола. Недаром Репин наметил его для своего «Иоанна Грозного, убивающего сына», хотя позировал Мясоедов <...> Грозный вышел похожим на Соколова времени его старости и болезни»¹¹.

Средний Соколов, Павел Петрович, остался в истории искусства как иллюстратор «Евгения Онегина» и «Капитанской дочки».

Их младший брат, Александр Петрович, отец Анны Александровны, был мастером акварельного портрета. Но этим скупым определением далеко не исчерпывается его богатая событиями биография.

Александр Петрович Соколов с детства обнаружил склонность и любовь к музыке, но по семейной традиции стал художником. Он женился в тридцать три года (1862) на Анастасии Михайловне Загряжской, которая принадлежала к старому роду смоленских дворян, ведущему начало, по семейному преданию, от Дмитрия Донского. В этом же роду – Иван Семенович Дорохов, герой Бородина и командир партизанского отряда¹².

Вскоре Александр Петрович бросил свои занятия искусством, видимо, не приносящих достаточного дохода, и начал «должностную» карьеру. Должности были самые разные: помощник начальника станции железной дороги, управляющий имением Александры Васильевны Киреевой, ретушер у французского фотографа Робильера в Петербурге и, наконец, сотрудник «Общества взаимного поземельного кредита». В связи с этой работой в 1868 году семья переехала сначала в Вильно, потом в Витебск, а после в Орел, где А.П.Соколов получил должность начальника Орловского отделения общества. К этому моменту он уже получал хорошее жалование: «<...> стали жить богато», Александр Петрович купил хутор «Серебрянка» в Могилевской губернии, куда регулярно наезжал с семьей. В 1876 году семью постигло несчастье – умер Михаил, старший брат Анны. Судьба и вовсе отвернулась от семейства, когда в «Кредите» произошла растрата. Александр Петрович, как начальник Орловского отделения и человек чести, был вынужден взять убытки на себя, в результате чего состоялась продажа всего имущества, накопленного за годы службы. Семья вернулась в Петербург, на лето уезжала в Царское Село.

В 1880 году, под впечатлением выставленного на Невском в витрине магазина эстампов Беггрова «Женского портрета» работы Юрия Лемана, Александр Петрович вновь увлекся искусством. Вскоре стал известным портретистом, получал заказы от императорского двора, а в 1882 году был приглашен к участию в создании Коронационного альбома.

Анна Александровна, прекрасно разбиравшаяся в искусстве, дала его акварелям точную характеристику: «<...> властное обращение с красками, смелость мазка, широта приемов (хотя он никогда не изменял чистоте акварели самой по себе и, как и дедушка мой [П.Ф.Соколов], не прибегал к гуаши, как к средству исправления неудавшихся мест в работе) давали право отцу моему, подобно Петру Петровичу Соколову, говорить о своих работах, не как о рисунках, а как о масляной живописи: “Я пишу”, – говорил он, бывало, “это еще не прописано” и т.д.»¹³.

Он участвует в Передвижных выставках, общается с передвижниками. Анна Александровна вспоминала приход в их дом Крамского: «Иван Николаевич! Это ли не счастье?» Регулярно встречала Савицкого, Ярошенко. В 1883-м семья Соколовых переезжает в Москву, где Александр Петрович получает должность заведующего монтировочной частью при Императорских театрах. Он хочет «иметь постоянный доход, кроме портретных заказов», хотя эти годы – время наибольшего успеха его как портретиста (иногда даже приходилось отказываться от заказов). Однако и в новой должности Соколов не находит удовлетворения. В январе 1884 года семья возвращается в Петербург.

В 1889 году Александр Петрович Соколов становится хранителем Музея Академии художеств. С этого момента начинается жизнь семьи в казенной академической квартире, ставшей вскоре знаменитой «квартирой №5».

1 июня 1887 года, в день серебряной свадьбы родителей Анны, состоялось ее обручение с молодым архитектором Александром Бруни. Венчались через четыре месяца в церкви Императорской Академии художеств. На торжестве был сказан тост, что от новой пары может возникнуть поколение дарований, в котором соединятся крови Соколовых, Брюлловых и Бруни. В самом деле, эта пара объединила два художественных клана: Анна была внучкой Петра Федоровича Соколова и внучатой племянницей Карла Павловича Брюллова, а Александр – сыном известного архитектора Александра Константиновича Бруни и внучатым племянником академика живописи Федора Антоновича Бруни.

Александр Александрович Бруни происходил из старинного и богатого рода Бруни, известного в Италии со времен Возрождения.

Родоначальником русской линии этого рода стал Антонио Бароффи Бруни, уроженец Швейцарии, капитан швейцарских войск, которые входили в состав армии Суворова. Он был ранен, ушел из армии, но вскоре подвергся, как он сам писал, «гонению общего врага человечества», т.е. Наполеона, и был вынужден «прибегнуть с женой и детьми к покровительству Всемилостивейшего Государя Всея Руси»¹⁴.

Антонио становится Антоном Осиповичем и с 1807 года вместе с семейством – женой и тремя детьми – поселяется в Царском Селе и служит в должности «живописных и скульптурных дел мастера». В 1809 году младший сын Фидель, с русским именем Федор, был определен в Воспитательное училище при Императорской Академии художеств. В 1819 году, по совету отца и при его финансовой поддержке, он отправился в Рим и через несколько лет его избирают членом академии Св.Луки. Значительную часть жизни Федор Антонович провел в «вечном» городе; там написал своего знаменитого «Медного змия». Он вернулся в Россию только в 1845 году, уже в качестве профессора Академии художеств. Через десять лет он стал ректором академии – в этой должности и оставался еще двадцать лет, до самой смерти. Это был истинный пример служения (и службы) академическому искусству!

Этапы жизни Федора Антоновича как будто бы отражены в судьбе другого академика живописи – Карла Брюллова. Федор и Карл были погодками (Карл младше на полгода), оба поступили в Академию художеств в 1809 году и оказались в Италии. Карл Павлович, в отличие от Федора Антоновича, окончил Академию с золотой медалью и отправился в Италию на средства Общества поощрения художеств. Оба написали в Риме грандиозные полотна, благодаря которым стали знаменитыми в России, правда, Бруни существенно дольше работал над «Медным змием» (1827–1841), чем Брюллов над «Последним днем Помпеи» (1830–1833). Но многое их различало

– степень таланта, мастерство, темперамент. Возник даже некоторый антагонизм по поводу судьбы Тараса Шевченко. Семейная история гласит, что Федор Бруни не принял его в Академию, а Брюллов, наоборот, способствовал, с помощью Пушкина, его зачислению и взял в ученики.

Семейные связи Бруни и Брюлловых были сильными. Об этом вспоминала и Анна Александровна: «Выражение “брюлловский темперамент” было мне более чем понятно, в силу того живого общения, какое существовало между нашей семьей и поколением Брюлловых, соответствовавшем поколению отца моего, т.е. с его двоюродными братьями и сестрами <...> Все это были дети Александра Павловича Брюллова – архитектора крупного таланта, оставившего по себе большую известность и немалое состояние»¹⁵.

Александр Александрович Бруни достиг в своей области определенных высот – он стал академиком архитектуры (1891), состоял в должности архитектора Санкт-Петербургского дворцового управления, был архитектором Таврического дворца, Мариинской и Александровской больниц (т.е. был ответствен за все перестройки, достройки и реставрацию этих зданий). Помимо того он построил несколько доходных домов в Петербурге. В карьере он пошел по стопам своего отца, Александра Константиновича Бруни, так же академика архитектуры, но автора значительно большего количества построек и проектов.

1896 | 1902

Детство. Развод родителей. Отчим С.К.Исаков. Первые акварели

Брак Анны Александровны с Александром Александровичем обещал быть счастливым. Так, наверное, сначала и было. У них родилось пятеро детей. Однако вскоре после рождения младшего Льва Анна Александровна разошлась с мужем.

Вторым мужем Анны Александровны стал Сергей Константинович Исаков. В семью Бруни он попал еще студентом как репетитор детей. Острый на язык Милашевский так определил эту ситуацию: «Бедный студент дает уроки в богатом доме архитектора его Величества, архитектора Таврического дворца»¹⁶. Исаков был на десять лет младше Анны Александровны. Их брак продлился более двадцати лет.

Александр Петрович Соколов «нового зятя своего любил еще больше, чем первого». В семьдесят семь лет он решил «устраниться» из Академии и «надумал устроить мужа моего помощником хранителя. <...> Летом 1907 года дело состоялось»¹⁷.

В должности помощника хранителя Исаков прослужил до 1918 года. Позднее, уже после развода с Анной Александровной (в 1916 или 1917 году), его карьера развивалась по партийной линии: он работал Музее революции, в Русском музее, а с 1934 и до смерти – в Академии художеств. В конце двадцатых он стал одним из самых яростных гонителей Павла Филонова.

Но в годы, когда Сергей Исаков жил в «квартире №5», он «был радушным, живым и откликающимся на все человеком». Занимался пропагандой скульптуры из бумаги (1909–1911), участвовал в выставках как скульптор-анималист. В 1914–1915 годах он, в качестве заведующего отделом искусства в «Новом журнале для всех», даже стал апологетом левого искусства и, в частности, контррельефов Татлина. «<...> он был человеком, несомненно, внутренне талантливый и “революционным” в гораздо большей степени, чем потом... впоследствии...»¹⁸

В 1896 году произошла страшная трагедия – трое старших детей Анны Александровны умерли на протяжении полугода от инфекционной болезни. Она как раз вела дело о разводе и переехала на некоторое время в Москву. А младший сын Левушка в два с лишним года перенес тяжелый менингит. Врачи сомневались в том, выживет ли он. Как следствие болезни, осталось сильное косоглазие. Потом любил повторять, что такое свойство глаз помогает ему в рисовании. Обучение он начал только на десятом году жизни.

Анна Александровна вспоминала, что с младенчества Лев был «очень добрым, ласковым, жалостливым без сентиментальности, спокойным и созерцательным. Не любил одиночества, всех старался собрать вместе. Ходить с ним по грибы или по ягоды было невозможно – он со слезами бегал и старался за руку привести тех, кто разбрелся по лесу... Грубости в нем не было вовсе, даже в переходном возрасте <...> характер его не изменился»¹⁹.

Его детская жизнь протекала в академической квартире деда Александра Петровича Соколова. Летом увозили в имение Соколовка в Нижегородской губернии (еще одно имение деда), или в Царское (Детское) Село, или под Владимир к родственникам отчима.



1



2

1
А.А.Соколова
с дочерью Машей
и матерью
А.М.Соколовой
Начало 1890-х годов
Фотография

2
А.А.Соколова
с сыном Львом. 1895
Фотография



3

3
А.А.Соколова
с детьми 1895
Фотография

4
Лев (слева) и Николай
Бруни – ученики
Тенишевского
училища. 1903
Фотография



4

Музей Академии стал для него родным домом. Да и квартира Александра Петровича была, подобно музею, украшена первоклассными картинами. По словам Анны Александровны, когда ее родители «прожили в этой квартире несколько лет, она уже и сама представляла собою маленький музейчик»²⁰.

Тем удивительней, что в детстве он почти не рисовал. Напротив, – увлекался естествознанием, собирал коллекцию черепов собранных и препарированных им самим ящериц, змей, кротов. Лишь иногда зарисовывал их внутренности – это были его единственные детские рисунки. Страсть к насекомым и животным доходила до крайности: в банках жили тритоны, ящерицы разбегались и обнаруживались в домашних тапочках, носились ласки, бродил журавль, ручной барсук однажды забрался в буфет, съел приготовленную для гостей еду и заснул на блюде от заливного.

Первое произведение – а это была, конечно, акварель – он создал в девять лет ко дню рождения матери, изобразив, как «с мамой гуляет по Крыму». На акварели с удивительной точностью была изображена природа восточного Крыма, которой мальчик никогда не видел.

Милашевский вспоминал: «Лева Бруни был в детские свои годы типичным вундеркиндом. Первые уроки он брал у своего деда, акварелиста Александра Соколова. Я видел его акварель, сделанную, кажется, девяти лет, – собака сенбернар. С трудом можно было поверить, что это сделал девятилетний мальчик. Так крепка форма головы собаки, так вкусно акварелью моделирована форма и так красив, музыкален цвет всей этой вещи!»²¹

Позже было еще несколько попыток, причем поразительно удачных, рисовать. Когда семья жила летом во Владимире и Левушке было одиннадцать лет, он взял цветные карандаши и отправился на базарную площадь. Оттуда он принес «несколько рисунков с деревянных лошадок, причем в этих рисунках, чрезвычайно живых и типичных, не было ничего неумелого, так сказать, детского»²².

По всей вероятности мать, как человек художественно образованный, понимала всю степень одаренности сына, недаром его ранние рисунки она знала наперечет. Как любимчика, часто его баловала. Свидетельство тому – шуточный стишок, сопровождавший рождественский подарок (25 декабря 1911 года):

Сын мой славный, золотой,
С гордой нежностью сую
Неразменный золотой
В кассу тощую твою.
Выступай с деньгами фертом
И потешь себя концертом»²³.

Как-то летом в Соколовке Левушка обратил на себя внимание деда-художника. «Отец мой раз принес мне его акварельный рисунок, изображавший цветок калины. Венчик белого цветка ярко выделялся на тусклом, буро-красном звездчатом фоне. У отца было оживленное, улыбающееся лицо, а глаза его блестили.

– Ты знаешь, я всегда боюсь хвалить своих, боюсь верить себе, когда дело касается близких. Но судя по этому рисунку, у твоего Левушки несомненный талант.

И отец стал внимательно следить за внуком-художником»²⁴.

Но было необходимо учиться общеобразовательным предметам. Вслед за Николаем Льва определили в Тенишевское училище.

1903 | 1908

Тенишевское училище

Тенишевское училище считалось элитным заведением с современными методами обучения. Единственным ограничением для поступления была высокая плата за учебу, поэтому учились в основном дети из обеспеченных и богатых семей.

Система образования отличалась большой свободой: преподаватели вели уроки, основываясь на собственных представлениях о предмете преподавания; отметки не ставились (впервые в России); вместо классических языков обучали английскому, французскому и немецкому; было много практических и лабораторных занятий, экскурсий и путешествий. При этом со дня основания ощущалась литературная направленность училища, особенно при последнем директоре В.В.Гиппиусе, критике и литературоведе. В актовом зале постоянно устраи-

вались литературные вечера, лекции и концерты, выступали видные деятели культуры, например, Александр Блок или Всеволод Мейерхольд.

Осип Манделштам, проучившийся в Тенишевском с 1900 по 1907 год, в «Шуме времени» обрисовал тенишевцев: «<...> десятка три мальчиков в коротких штанишках, шерстяных чулках и английских рубашечках со страшным криком играли в футбол. У всех был такой вид, будто их возили в Англию или Швейцарию и там приодели, совсем не по-русски, не по-гимназически, а на какой-то кембриджский лад». Он вспоминал и о трудностях: «<...> воспитывались мы в высоких стеклянных ящиках, с нагретыми паровым отоплением подоконниками, в просторнейших классах на 25 человек и отнюдь не в коридорах, а в высоких паркетных манежах, где стояли косые столбы солнечной пыли и пахивало газом из физических лабораторий. Наглядные методы заключались в жестокой и ненужной вивисекции, выкачивании воздуха из стеклянного колпака, чтобы задохнулась на спинке бедная мышь, в мучении лягушек, в научном кипячении воды, с описанием этого процесса, и в плавке стеклянных палочек на газовых горелках. <...> А все-таки в Тенишевском были хорошие мальчики. Из того же мяса, из той же кости, что дети на портретах Серова. Маленькие аскеты, монахи в детском своем монастыре, где в тетрадках, приборах, стеклянных колбочках и немецких книжках больше духовности и внутреннего строя, чем в жизни взрослых»²⁵.

Владимир Набоков, еще один выпускник училища, также вспоминал Тенишевское: «Училище <...> было подчеркнута передовое. <...> классовые и религиозные различия в Тенишевском училище отсутствовали, ученики формы не носили, в старших семестрах преподавались такие штуки, как законоведение, и по мере сил поощрялся всякий спорт. За вычетом этих особенностей, Тенишевское не отличалось ничем от всех прочих школ мира. Как во всех школах мира (да будет мне позволено подделаться тут под толстовский дидактический говорок), ученики терпели некоторых учителей, а других ненавидели. Как во всех школах, между мальчиками происходил постоянный обмен непристойных острот и физиологических сведений; и как во всех школах, не полагалось слишком выделяться»²⁶.

Николай Бруни окончил Тенишевское училище в 1909 году с блестящими результатами. Льву, поступившему в 1903 году, учение давалось с большим трудом. Будучи уже взрослым, он признавал, что в Тенишевском «учился неважно»²⁷.

Все же он «выдюжил» почти пять лет. Принимал участие в школьных вечерах, но предпочитал читать стихи Брюсова и Бальмонта, чем рисовать что-то, например, обложки программ.

В четырнадцать лет Лев увлекся рисованием, много времени стал отдавать этому занятию. Естественно, это плохо отражалось на школьных занятиях. Однажды он сказал матери, что если будет и рисовать, и посещать школу одновременно, то «сдохнет». А так как он был еще довольно слабым юношей, к тому же после тяжелой скарлатины частично потерял слух с правой стороны, мать решила взять его из училища и перевести на домашнее обучение. Он стал заниматься с отчимом²⁸.

Тогда и произошла одна из историй, вошедших в семейные анналы. В четырнадцать лет, возможно, под влиянием старшего брата Николая, который рисовал интерьеры и натюрморты, Лев написал акварель.

«<...> внук [Лев] затеял сделать большую акварель “натюрморт”. Он поставил среди комнаты большое средневекового фасона кожаное кресло, тисненное золотом, тоже исполненное когда-то по заказу отца, бросил на это кресло лисий коврик с оскаленной мордочкой, отороченный красным сукном <...> и собрался рисовать. За креслом стоял рояль вдоль стены, увешанной картинами в золотых преимущественно рамах.

Дед [Александр Петрович Соколов] решил подать совет внуку:

– Левушка, ты бы сюда на кресло, возле лисички, картинку поставил, в золотой раме.

– Нет, дедушка, я не хочу.

Ответ звучал решительно.

– Да посмотри же, насколько это будет интереснее, ты попробуй.

– Нет, дедушка, мне не хочется.

– Да ты не упрямясь, попробуй. Ведь я все-таки как художник тебе говорю.

И он сам снял одну из небольших картин со стола и устроил ее на кресле.

– Ну, посмотри, разве не лучше?

– Нет, дедушка, я не хочу.

И внук повесил картину на место.

Дед вспыхнул, задышал тяжело и быстро ушел, пожимая плечами.

– Упрямый мальчишка!

Но через час-другой любопытство опять притянуло его в гостиную. Посмотрев на то, что было сделано мальчиком, он пришел ко мне и в удивлении развел руками:

– Нет, ты не можешь себе представить, что этот мальчишка там делает. Он так выдвинул кресло, коврик... так заглушил, свел на нет блеск рояля, чуть наметил золотые рамы на стене, все вместе свел к далекому, пятнистому фону. А как мастерски передал сукно, мех, морду лисички... Я прямо поражен – ведь это в 14 лет!

И дед немало не постеснялся “спасовать” перед внуком: он вернулся в гостиную, когда работа была еще более продвинута вперед, и с улыбкой похлопал мальчика по плечу.

– Молодец, хорошо. И хорошо сделал, что меня не послушал. Так лучше.

А когда работа была закончена и положена на рояль – в Музей Академии приехал Александр Бенуа, и отца моего вызвали туда по делу. Он накинул свою тальмочку, надел картузик и вошел в гостиную, осторожно оглядываясь.

– Левы нет здесь?

– Нет, он ушел.

Отец взял со стола рисунок и сунул под тальмочку.

– Хочу Александру Бенуа показать, – пояснил он мне. – Только ты не говори ему ничего: я боюсь, не зазнался бы мальчик.

Через несколько времени он принес работу обратно и положил на прежнее место. Я спросила о впечатлении.

Лицо у отца было торжествующее и лукавое.

– Я показал Бенуа, что вот, мол, в 14 лет так работает, и говорю: “Cela promet?” А он посмотрел-посмотрел, да и отвечает: “Comment cela promet, Александр Петрович? Non, ça у est!”²⁹

Картинку эту отец вставил в темную дубовую раму и повесил ее в ряду других картин известных художников, накопленных им за годы его художественной деятельности³⁰.

С этого момента Левушка начал много рисовать, а старший Николай, напротив, прекратил³¹.

Лев Александрович Бруни считал себя девятым в его роду акварелистом, а работу с акварелью наблюдал с детства. «Дед мой Александр Петрович Соколов, самый младший из плеяды Соколовых, писал мой портрет, когда мне было лет двенадцать. Без карандаша длинными кистями бедной акварельной палитрой. Его живопись была последняя из Боровиковской традиции»³².

1910 | 1911

Вымышленные факты биографии

Мастерская Я.Ф.Ционглинского в Академии художеств

В «биографиях» Л.А.Бруни, опубликованных в многочисленных справочниках и каталогах, говорится, что он учился в Академии художеств в 1910–1911 годах. Эти сведения требуют разъяснений. Официально в Академии художеств Бруни не учился, что косвенно подтверждается отсутствием каких-либо документов на этот счет³³. Он посещал Академию как вольнослушатель. По статусу Академии художеств вольнослушатель не получал стипендии и не мог претендовать на звание учащегося³⁴.

Тем не менее Лев Бруни считал себя учеником Академии художеств. Формально его учеба в Академии художеств распределялась следующим образом. В 1910–1911 годах он занимается в мастерской Я.Ф.Ционглинского. С этими занятиями он совмещает школьный курс, который проходит дома. По возвращении из Парижа он в 1913 году возвращается в Академию, уже в Батальный класс Н.С.Самокиша, и учится там вплоть до призыва в армию в ноябре 1916-го³⁵. Об этом сам художник не раз упоминал: «учил<ся> по живописи у Ционглинского в Академии (вольнослушателем), в Париже в <19>12 г. и опять в Академии, где и жил»³⁶; «1910–1916 – Академия художеств, Батальная мастерская»³⁷. В анкетах он всегда чистосердечно указывал: «образование высшее незаконченное»³⁸.

Есть сведения, что одновременно со студией Ционглинского он посещал на правах вольнослушателя мастерскую Франца Алексеевича Рубо, который преподавал в Академии до 1912 года. Отрицать этот факт мы не можем, хотя официально учеником мастерской Рубо Бруни также не числился³⁹.

Первые уроки искусства Лев Бруни получил в мастерской Яна Францевича Ционглинского, главного адепта импрессионизма на русской почве. Дальше импрессионизма Ционглинский не шел и кроме этого стиля не признавал иных современных течений. Тем не менее, здесь учились свободному взгляду на природу, умению разлагать цвет и вновь соединять его в новых состояниях. В разные годы мастерскую посещали Михаил Матюшин и Елена Гуро (1903–1905), Владимир Бехтеев (1901) и Иосиф Школьник (1905–1907), Волдемар Матвей (Владимир Марков; 1905) и Александр Яковлев. В последние годы существования мастерской (Ционглинский умер в декабре 1912 года) в ней учились Николай Лапшин, Юрий Анненков и даже княгиня Мария Тенишева, организатор будущего художественного кружка. Через год Лев Бруни мог ее встречать в Париже, в академии Жюлиана. У Ционглинского Бруни сдружился с Петром Львовым. О своем знакомстве и встречах с Бруни в той же мастерской вспоминала Нина Коган, которая бывала там в 1908–1911 годах и где познакомилась с Верой Хлебниковой⁴⁰.

Об атмосфере, которая царила в мастерской Ционглинского, вспоминал художник Петр Покаржевский. Нам это интересно, поскольку Лев Бруни тоже был погружен в эту атмосферу. Ционглинский был, по словам Покаржевского, человек «<...> очень живой, темпераментный и разговорчивый. У него в группе было много учеников, знакомых по его частной школе, поэтому у него с ними были дружеские, шутивно-фамильярные отношения. Так, входя в мастерскую (в мастерской писали обнаженного натурщика) и едва открыв дверь, еще с порога он кричал: «Настя, Настя, у вас ягодицы поют. Я отсюда вижу». Бывали у него словечки и позабористее, но я не решаюсь их написать. Мне он говорил, проверяя мой рисунок: «Ну-да, ну-да, вы уже видите солнце, я научил вас рисовать, я научу вас и живо, живо... писать». Или: «Что бело, то бело, что черно, то черно». Но, несмотря на некоторую излишнюю рисовку, на любовь к пышным фразам, он был выдающимся педагогом, сумевшим воспитать большое количество талантливых молодежи. Его роль, как педагога-художника, была в том, что, воодушевляясь природой сам, он передавал свое волнение ученикам, поддерживая в них горение, воспитывая вкус»⁴¹.

Вольнослушателю Льву Бруни было всего шестнадцать лет, когда он пришел в мастерскую Ционглинского. Еще были живы детские воспоминания о визитах в академическую квартиру Ильи Репина (особенно запомнилась голова Куинджи его работы), Владимира Маковского («жаловался, что белила по сравнению с солнечным светом дают только грязные пятна»), Павла Чистякова («с его тоном секретных разговоров»)⁴². Знаменитые живописцы, собиравшиеся в мастерской деда, своим видом не могли не поразить детского воображения.

А впечатления сложились в определенный стереотип художника, которому Лев Бруни следовал на протяжении жизни. Он даже одевался художественно. В академические годы – с романтическим ореолом: бант и большой берет à la Rembrandt. В двадцатые годы он тоже оригинальничал: «носил невероятную папаху, вроде тех, какие были у уссурийских казаков, полувоенную бекешу, курточку, штаны, вроде гольфов, зеленые чулки до колен и какую-то оранжево-красную тряпицу вместо галстука. Вся эта снасть сидела на нем так же элегантно, как и превосходные темно-синие и черные костюмы и залетевший к нам из Парижа синий беретик»⁴³.

Весь его облик был характерен и узнаваем: «<...> крутой, высокий, упрямый лоб под копной густых темных волос, в которых в последние годы было уже так много седины, что они приобрели так называемый цвет перца с солью; глубоко сидящие круглые глаза, странно глядевшие (он сильно косил) из-под необычайно густых, клочковато-кустистых бровей, отдельные волоски которых были так длинны, что он иногда наматывал их на палец; небольшой плотный нос, пухлый детский рот с капризно оттопыренной нижней губой, маленький, но энергично обрисованный подбородок. Верх лица даже отчасти юпитерский, низ немного одутловато-ребячий. <...> он был туговат на ухо и, когда внимательно вслушивался, приставлял ладонь трубочкой к уху с характерной гримаской, скашивающей под острым углом линию глаз и рта. Вообще же он не тяготился этим пороком и порой обращал его в свою пользу, не слушая то, что ему не хотелось услышать. Хороший рост, быстрая энергичная походка в соединении с мягко распушенными движениями и безукоризненными манерами настоящего русского джентльмена и какой-то наивной детской непосредственностью производили самое обаятельное впечатление. В отличие от большинства профессоров его времени Л.А. охотно и с азартом занимался спортом (ездил верхом, фехтовал, играл в волейбол). До самых последних лет в нем сохранилось что-то мальчишеское, детское, начиная от смеха, внезапного, с захлебыва-

нием и повизгиванием, до отчаянно-пылких взрывов детского гнева и такой же детской обидчивости и простодушного тщеславия»⁴⁴.

Этот «русский джентльмен» мог быть артистически беспорядочен и небрежен в одежде, а по поводу своих головным уборов любил повторять слова Александра Георгиевича Габричевского, передразнивая его картавость: «Погодочный человек должен носить на голове чегг знает что»⁴⁵.

1911

Коктебель. Знакомство с Максом Волошиным

Лето 1911 года Лев Бруни проводит в Коктебеле, где набирается сил после трепанации черепа (последствия детской болезни).

Он еще совсем ребенок, этот необычайно одаренный юноша. В письме к Татьяне Алексеевне Полиевктовой он перечисляет свои «горести»: потерял крест, когда нырнул в воду («жаль и вещь, и крест»), «собака укусила и разорвала чулок», бочка с водой переехала ногу («Бог с ней, с ногой, главное, брюки жаль, которые только выстирал»)»⁴⁶.

Знакомится с более старшими Максом Волошиным и Евгением Лансере, с феодосийским художником Людвигом Квятковским.

Рисует природу восточного Крыма, предугаданную еще в детском рисунке 1903 года. «Хожу на виноградники одного татарина <...>, который нам поставляет виноград, у него я рисую виноград и ем его всласть, он мне разрешает. Акварель эта почти готова»⁴⁷.

На шитом из узкого болгарского холста загрунтованном полотнище пишет большую композицию под названием «Арман» (по-болгарски – молотьяба): «<...> очень синее небо, золотистым светом освещенные белые голуби, болгарские крестьяне в ярких одеждах, золотистое зерно». Работой этой автор был не очень доволен, хотя картина произвела на коктебельское общество вполне благоприятное впечатление. Митурич, чьим мнением Бруни дорожил, позднее сказал про картину: «Сыро»⁴⁸.

1912

Париж. Академия Жюлиана

По каким же причинам Лев Бруни в 1912 году оказался в Париже? Ведь ему пришлось бросить занятия в Академии художеств, пожертвовав важными для становления художника уроками. Или просто это была дань моде, следуя которой многие русские ехали на учебу в Париж? Вряд ли его могла привлечь современная французская живопись фовистского толка, о которой в Петербурге мало кому было известно. В те годы картины Матисса, Ван Гога или Сезанна можно было видеть только в Москве, в открытом собрании Сергея Щукина.

Скорее всего, первопричиной отъезда стала Анна Александровна. Ее влияние на сына, особенно в его юные годы, было велико. В 1912 году она как раз поехала в Германию и, вероятно, решила не оставлять сына одного в Петербурге. Появился повод отправиться учиться за границу, а вопрос «куда ехать» решался тогда однозначно в пользу Парижа. Там, считала Анна Александровна, сын возмужает, будет совершенствоваться в искусстве. Это вполне совпадало с желаниями самого Льва.

О материнских наставлениях и беспокойствах свидетельствует открытка, посланная Львом 1 октября 1912 года из Парижа к матери – Frau Isakoff – по адресу «Deutschland. Schloss Miramar»⁴⁹.

Видимо, в предыдущих письмах он сообщал матери, что впадает в уныние. Она же упрекала его в лениности. Он отвечает, что ободрился и начал работать («В работу втягиваюсь!»). А на открытке изображена дюреровская «Меланхолия» – явный намек сына на то, что он обдумывает свою жизнь, а не просто хандрит⁵⁰.

Поселяется он, естественно, на Монпарнасе. Париж увлек Льва Бруни. Но он еще человек очень домашний, почти ребенок, привыкший быть окруженным близкими. Своими чувствами он делится с Татьяной Полиевктовой: «Вот я в Париже; один... Занимаюсь живописью в Академии Жюлиана. Очень уж мне народ там не нравится. Пошлость я не переношу... и мне так хочется иной раз кинуть легенькую табуретку в какой-нибудь французский пробор. Вообще я какой-то злой стал, часто это меня расстраивает. Жить мне в Париже нравится. Сады в воскресенье, фонтаны с корабликами, дети, маленькие улочки. Вечером никуда не выхожу – про-



1



2

1
Лев Бруни
1913
Фотография

2
Лев (справа)
и Николай Бруни
1913
Фотография

3
Лев Бруни в Пскове
1913
Фотография

4
Лев Бруни
1911
Фотография



3



4



1



2

1
М.А.Волошин в своем
доме в Контебеле
1913
Фотография

2
А.А.Соколова
(стоит пятая справа)
после возвращения
из Германии. 1914
Фотография
Третий слева стоит
С.К.Исаков, в кресле
сидит А.М.Соколова



3

3
Лев Бруни
(сидит справа)
в Контебеле. 1913



4

4
Лев Бруни
(сидит в центре)
у Лавровских. 1912

тивно смотреть на этот фальшивый блеск, накрашенные губы, наглые глаза. По вечерам сижу дома, читаю, рисую или пишу письма во все концы». И спрашивает: «Тут ли Бальмонты, пойти ли к ним? Родная, ответь!»⁵¹

Бальмонтов в Париже он нашел – Нина Константиновна помнила его именно с этих пор. Семья Бальмонта в то время жила на улице Де ля Тур в районе Пасси. Лев приходил к ним по воскресеньям обедать, играл с Ниной – ему было восемнадцать, ей – одиннадцать. Он в то время носил короткие штаны, шерстяные чулки, блузы с бантом. Волосы были длинные. Тяготился одиночеством: кроме семьи Бальмонта у него в Париже был один близкий человек – Маша Полиевктова, родственница, дочь его крестной Татьяны Полиевктовой. Маша училась в Сорбонне, кончив Институт благородных девиц в Москве, и жила в том же пансионе m-me Petit, что и Лев. Французский язык он знал плохо, но с хозяйкой своей объяснялся легко – она очень его любила; он пел «avec son gentil accent russe»⁵², как говорила m-me Petit, те песни, что пела она, убирая комнаты своих постояльцев:

En avant, les flûtes, les tambours,
Cars je me marie, et c'est pour la vie
En avant, les flûtes, les tambours,
On ne se marie pas tous les jours...⁵³

Были забавные, уже почти семейные, недоразумения. Льва возмущало, что в доме Бальмонтов каждое воскресенье был один тот же обед – pot au feu⁵⁴, салат, телячья ножка с жареными яблоками и рисом. Екатерина Алексеевна не очень интересовалась хозяйством и, чтобы долго не думать об этом, составляла меню на неделю. Лев возмущался: «Но это же бездарно!» А она негодовала, что «мальчишка берется судить о хозяйстве в ее доме и учить ее»⁵⁵.

Характерно, что ни с кем из русских художников он не подружился, хотя такие возможности, конечно, были.

Академия Жюлиана представляла собой учебное заведение, где мог учиться практически каждый желающий и имеющий возможность вносить плату за обучение. Классы и преподаватели выбирались по собственному желанию. Помимо главного помещения, по Парижу было разбросано около дюжины ателье, которые принадлежали академии и там тоже давались уроки.

В Академии Жюлиана учились и русские: Александр Шевченко (1905), Петр Кончаловский (1896–1898), Иван Ермаков (1904), будущий психоаналитик и историк литературы, Сергей Ястребцов, ставший французским художником Сержем Фера (1905).

Кончаловский, бравший уроки у Бенжамена Констана и Жана-Поля Лорана, в 1930-е годы вспоминал, что последний был особенно усердным учителем, и показывал, как старый академик посвящал его в «тонкости рисунка коленной чашечки»⁵⁶.

Бруни сначала посещал мастерскую Жана-Поля Лорана. Он пишет матери 8 октября 1912 года: «Сегодня пошел к Ж.П.Лорану <...> Пробуду я тут свой месяц, а там перекочую в другую мастерскую»⁵⁷. Но сведений о его учебе в других мастерских не имеется.

Лоран был историческим живописцем, но также мастером монументально-декоративной живописи. Последний факт важен для биографии Льва Бруни, поскольку, может быть, уже тогда он почувствовал интерес к монументальной росписи.

Из парижских работ Бруни известен только «Пейзаж с домом», написанный довольно плотно и фактурно. Следов влияния французских преподавателей в нем не видно, зато уже со всей очевидностью проявился типично «бруниевский» колорит: нежные сочетания розового и голубого, синего и коричневого.

В итоге «парижские университеты» Бруни продлились не более полугода. Он скучал по семье, по друзьям и в 1913 году вернулся в Петербург.

В целом учеба в Париже не много дала Льву Бруни. Возможно, он был слишком молод, чтобы воспринять все многообразие искусства, которое было там сосредоточено. Понимание пришло позднее, когда он изучал французское искусство уже по книгам. Он его ценил и любил. Но все равно Бруни относился к французским мастерам не как к кумирам и небожителям (что было принято среди русских художников его поколения), а как равный к равным. Характерный эпизод рассказал Константин Эдельштейн: «Я не помню его определения различных художников, не помню ссылок на мастеров, но меткость его замечаний поражала. Проходя мимо «Серебряной сорочки» Ван Донгена на выставке французской живописи 28 года, он сказал: «Ван Донген научился ри-

совать и оказался неважным художником⁵⁸. По-видимому, он ценил Боннара, потому что перед отправкой наших вещей на французскую выставку он заметил: “Вот Боннар скажет: Как здорово Бруни ребятишек написал”. Мне смутно помнится, что он очень хорошо отзывался о Мане⁵⁹.

1913 | 1916

Батальный класс Н.С.Самокиша. Знакомство с Петром Митуричем

После Парижа надо было продолжать образование. Ни Рубо, ни Ционглинского в Академии уже не было. На семейном совете выбрали батальный класс Николая Семеновича Самокиша.

Владимир Милашевский объяснил ученичество Бруни у Самокиша простым соседством: «Эта мастерская [Батальный класс] находилась во дворе, и поэтому никаких особых формальностей для допущения к работе в мастерской не требовалось. Профессор, руководитель мастерской, был “хозяйном” ее и мог приглашать работать “посторонних”. Впрочем, этим не грешили. Я знаю только два таких случая – это Лев Бруни у Самокиша и Тырса в мастерской Матэ. Он тоже не был учеником Академии!»⁶⁰

Еще одна причина выбора также семейного характера: мать была «сердечным другом» художницы Самокиш-Судцовой, жены Самокиша. Было «естественно, что Лева Бруни, не будучи учеником Академии, был приглашен работать приватно, под руководством Самокиша, в его мастерскую»⁶¹.

Тот же Милашевский восхищался Самокишем: «<...>какой же неповторимый человек был Николай Семенович Самокиш! Какая благожелательность! Какая деликатность души, как он не хотел “властью профессора” влезать в душу ученика! Как он понимал, что раз в душе что-то “поется”, поется, может быть, и нелепое, с его точки зрения, – нельзя этого касаться! Я думаю – это такой редкий случай, что надо его отметить. Ведь мастерская Самокиша была не частным предприятием, – вроде мастерской Грота или Новой художественной мастерской (Гагаариной), она была частью казенной, весьма рутинной Академии, императорской Академии! Да, он был “героем” деликатности. Вот какой человек был облачен в мундир офицера русской армии!»⁶²

Батальная мастерская «<...> помещалась в саду, в большом флигеле со стеклянным потолком и такими же двумя стенами, так что мы [ученики] могли писать натуру на открытом воздухе (пленэр). Кроме того, в этой мастерской писали не только людей, но и различных животных: лошадей, коров, осликов, собак и пр., все это на фоне сада и неба. <...> Душой мастерской и отцом родным был, конечно, Николай Семенович [Самокиш], он буквально отдал нам всего себя. Уже не говоря о том, что он ни одного дня не пропускал, раньше всех приходил и до конца занятий бывал в мастерской; он нас всех водил на бега, в цирк, в манеж, организовал в мастерской занятия по фехтованию. Недаром в Академии нашу мастерскую называли “маленьким Парижем” и к нам шли со всех мастерских»⁶³.

Среди так называемых «гостей» мастерской Покаржевский отмечал в первую очередь Сергея Исакова и Льва Бруни. Помимо характеристик, которые дает каждому из них Покаржевский, нам важен факт их совместного посещения класса.

Сергея Константиновича Исакова, скульптора, делавшего из «папье-маше, пластилина или глины интересные вещи», Покаржевский назвал «завсегдаем мастерской». «Это был весьма культурный, талантливый человек. Значительно старше нас [учеников], он вел себя тактично, не вмешивался в дела мастерской, используя лишь наши постановки и вставляя изредка свои замечания в наш разговор. Мы всегда оставались к нему с уважением, так как чувствовали его ум и хороший вкус»⁶⁴.

«Почти своим считали мы Левушку Бруни, он был моложе нас, ходил в коротеньких штанишках, с прической челкой. Левушка рисовал и писал вместе с нами, а также ездил на бега и конкур-иппик. Он уже тогда обращал на себя внимание талантливостью и развитостью. С некоторых пор стал проявлять любовь к крупным размерам; помню его голову негра в две натуральные величины и помню его слова при этом: “Я рожден для стены”. Эти слова оказались пророческими, он действительно стал монументалистом <...>»⁶⁵.

С Николаем Семеновичем Самокишем у Льва Бруни сложились самые теплые отношения. «Прошу Вас поцеловать за меня милого Лева Бруни» – писал Самокиш Петру Митуричу 26 июня 1924 года⁶⁶. Много позднее, в сентябре 1940 года, Лев Александрович поехал к своему учителю в Симферополь на торжественное празднование его 80-летия⁶⁷.



1
К.Д.Бальмонт
1890-е годы
Фотография



2
Е.А.Андреева-
Бальмонт
Конец 1890-х годов
Фотография



3
К.Д.Бальмонт
с дочерью Ниной
(справа)
и племянницей
Анной Полиевктовой
1908–1909
Фотография



4
М.В.Сабашникова
Портрет Нины
Бальмонт. 1911
Холст, масло
Местонахождение
неизвестно



1
Нина Бальмонт
1911
Фотография

2
К.Д.Бальмонт
с дочерью Ниной
1913
Вырезка из газеты
«Всемирная
панорама»
(1914. №261. С.5)

3
Нина Бальмонт
1917–1918
Фотография

Но в художественном отношении Бруни почерпнул в Батальном классе не столь значительные знания и умения, как его соученики. Более существенным и повлиявшим на дальнейшую судьбу молодого художника было общение с себе подобными, с единомышленниками. Общение переросло в многолетнюю дружбу Льва с двумя Петрами – Митуричем и Львовым. Митурич появился в Академии в 1909 году, а Львов – еще в 1902-м, и уже тогда они могли познакомиться, так как Лев жил по соседству. Но непосредственно дружба началась, когда Бруни оказался в Батальном классе. В эту компанию влился художник Святослав Нагубников, тоже ученик Батального класса. Все они, молодые, оказались людьми одного поколения и схожих интересов – одинаково любили искусство и хотели служить ему. Правда, темпераменты были разные.

Митурич, по словам Пунина, был (речь идет уже о 1915 годе) «нашим обличителем, нашей совестью»⁶⁸. А центром этой компании постепенно становился Лев Бруни, хотя таковым себя не числил. «Мало с кем Лев Александрович так считался, как с Митуричем, которого он очень любил и которому доверял; он всегда вспоминал, как тот сказал ему однажды, тоже неодобрительно: “Ты, Лева, приучил глаз к пестроте”»⁶⁹. Попрекал, по свидетельству Пунина, «Помпей» и «Медным Змием»⁷⁰.

А Лев не обижался и только продолжал восхищаться рисунками Митурича и Львова. Милашевский искренне удивлялся тому, как можно так незаслуженно возносить «средние», по его мнению, работы. Но не спорил, так как не хотел ссориться⁷¹. Львов, старший в компании, привлекал и внешностью: «Он высок ростом, некрасив, небрежно одет. Лысый череп, жесткая борода. Звук голоса шипящий, шамкающий, речь неразборчивая, это совсем, совсем не петербургская речь с чеканными гласными и согласными. Темный, татарский цвет лица. Сармат – вот слово, его характеризующее! Это художник Петр Львов»⁷².

Увлечся Лев Бруни и Святославом Нагубниковым, хранил его произведения и, когда тот был на фронте, устроил небольшую выставку его ранних работ в зале академической квартиры. Им же восхищался Покаржевский и считал самым талантливым учеником батального класса⁷³. Вот еще одно описание Милашевского: «Нагубников был молчалив, молчаливостью робкого и не умеющего выражать свои мысли плохо образованного человека! В нем видели больше... чем он представлял собою. Хотели видеть. Коля Бруни сочинил в честь его стихи, в которых были строки:

Замок на губы наложив,
Он в поколеньях будет жить!»⁷⁴

Работы Львова так же хранились у Бруни. Он и Митурич «любили показывать рисунки Львова за честность, за реализм»⁷⁵.

Академия стала для Льва Бруни не столько периодом ученичества, сколько возможностью оказаться среди молодых художников. Это был путь к новому искусству. Конечно, обучение у Самокиша дало молодому художнику много с точки зрения классического знания. Но все-таки вольнослушатель – всегда человек свободный. А Лев Бруни свободу очень ценил. Поэтому большую часть времени он проводил не в Академии, а в своей мастерской в окружении единомышленников и посетителей «квартиры №5». А там рождалось иное, совсем не академическое искусство. Но об академических уроках Лев Александрович никогда не забывал.

1913

Урал. Псков. Коктебель

1913-й год полон событий на поле авангардного искусства. В Петербурге – выставки «Союза молодежи», а зимой – скандальные представления оперы «Победа над солнцем» и трагедии «Владимир Маяковский» первого футуристического театра. В Москве «гремит» «Бубновый валет». В обеих столицах – поэтические и музыкальные вечера, доклады, диспуты о современном искусстве, иногда даже, к всеобщей радости публики, с участием полиции.

Но пока Лев Бруни в стороне от всего этого. Его время, как художника, еще не наступило.

Тем не менее уже складывается компания молодых людей, любящих искусство, музыку, театр – некое предвестие того кружка, который через два года уже будет именоваться «сообществом квартиры №5». Центром ее становятся братья Бруни. О своем знакомстве с ними вспоминает Владимир Милашевский: «Я очень быстро сошелся с ними обоими! У них было что-то вроде молодежного кружка и, кажется по субботам, кое-кто собирался. Были девушки, родственники, подходящие по возрасту, словом, в конце 1913 года это был “молодежный” кружок, а не “художественный” в смысле кружка с определенным характером вкусов»⁷⁶.

Летом Лев едет «пить кумыс» на Урал, в знакомую семью Васильчиковых, владеющих большими стадами лошадей. «Там он вовсе не работал, ездил верхом по степи»⁷⁷. С тех пор очень полюбил верховую езду.

Тем же летом братья – Николай и Лев – отправились в Псков, к дружественным семьям Крет и Лавровских. Был арендован большой сарай, куда привезли рояль; обстановка была спартанская, освещением служила «люстра» – подвешенное к потолку колесо с воткнутыми в него свечами.

Это был своеобразный художественный салон. Николай музицировал, немного занимался композицией. Лев писал этюды и портреты. Собиралась местная молодежь, приезжали друзья из Петербурга⁷⁸.

Часть лета и осень Лев Бруни проводит в Коктебеле, общается с кружком Макса Волошина – художниками Константином Кандауровым, Константином Богаевским и Юлией Оболенской, Мариной Цветаевой, ее мужем Сергеем Эфроном и другими людьми искусства. Об этом мы знаем из дневников Оболенской, где подробно фиксируются все события, встречи и разговоры⁷⁹.

14 августа Оболенская и Бруни провожают Марину Цветаеву с мужем из Коктебеля в Феодосию и навещают Николая Михайловича Лампси, внука Айвазовского и хранителя его галереи, и Константина Богаевского⁸⁰.

28 августа Бруни навещает Оболенскую в ее мастерской.

4 сентября: «Утром М.А.[Волошин] приходил <...> и рассказывал о «Песнях Билитис» (Луиса) и происшедшей с ними истории⁸¹. После обеда пришел Бруни смотреть этюды М.А.[Волошина], меня позвали тоже. Пересмотрели почти все, а потом пошли к Бруни смотреть его работы. <...> На обратном пути мы зашли вчетвером в деревенскую пекарню, и Бруни вернулся домой, а мы пошли, разговаривая о моделях, о Бодлере». «Говорили о школе Жан Поля»⁸².

9 сентября Волошин сообщил Оболенской, что беседовал с Бруни о французском искусстве (Карьер, Милле), об иконе (символика цвета), о живописи Натальи Гончаровой.

23 сентября (накануне отъезда Оболенской): «Бруни, прощаясь, спросил мой адрес, и М.А.[Волошин] вспомнил, что и у него его нет. Я прибежала в мастерскую и записала адрес на каталоге. Простились, сели; еще простились, и за поворотом еще видели бегущего Бруни. Было жарко и ясно, пели жаворонки, зеленела трава, деревья были зелены до последнего листа»⁸³.

3 октября Волошин пишет Оболенской в Петербург, куда та уже вернулась, о приезде в Коктебель Маргариты Сабашниковой и о том, что у него «началась новая полоса жизни»: рисуют с ней Бруни.

1914 | 1915

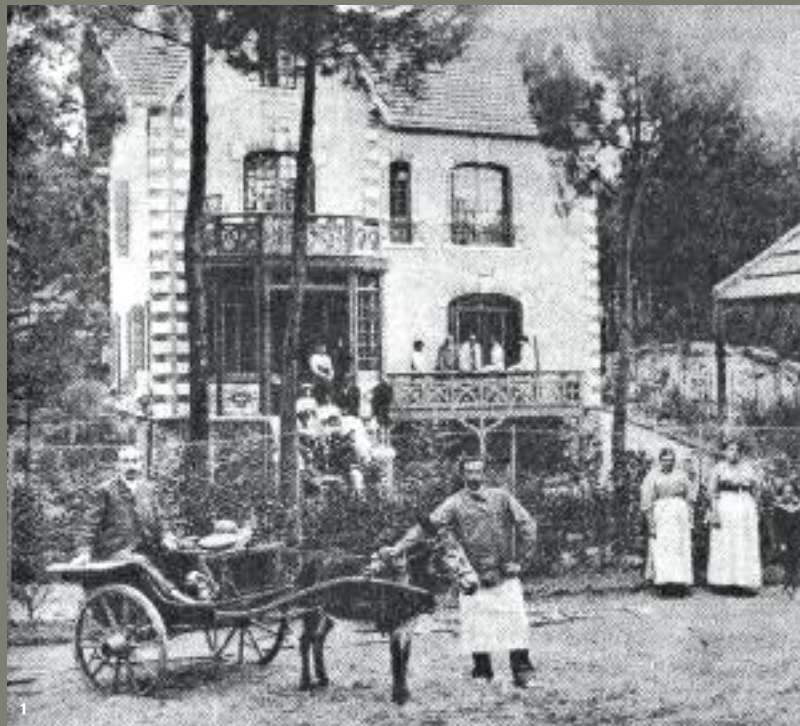
Журнальная графика. «Новый журнал для всех»

Накануне и в начале Первой мировой войны Митурич и Бруни работают как журнальные иллюстраторы. Особенно активен Петр Митурич: в журналах «Голос жизни» и «Вершины» количество его иллюстраций, заставок и концовок значительно превосходит количество сделанных Львом Бруни. Оба иллюстратора подчинены стилистике модерна, что вызвано не столько их собственными пристрастиями, сколько традицией журнальной графики того времени.

«Новый журнал для всех» становится на эти два года трибуной для выступлений обоих художников, но для Льва Бруни – в большей степени. В первую очередь это связано с тем, что его отчим – Сергей Константинович Исаков – с одиннадцатого номера возглавляет художественный отдел. Таким образом, с конца 1914 года журнал превращается в своего рода «семейное» дело. В этом же номере Исаков публикует свою статью «Война и искусство». Одиннадцатый и двенадцатый номера выходят с обложками Льва Бруни. В двенадцатом номере появляются «Записки санитар-добровольца» и несколько стихотворений Николая Бруни, а также стихотворная пьеса в одном действии «Поэт и бес» Анны Соколовой.

В 1915 году в нескольких номерах (1,2,4,8) печатается повесть Анны Соколовой «Среди врагов», в четвертом номере под рубрикой «Художник о художнике» – небольшая статья Льва Бруни о Натане Альтмане.

До прихода Исакова «Новый журнал для всех» делал главные акценты на современной литературе. Исаков переориентирует издание в сторону изобразительного искусства и превращает на недолгое время в оплот левого искусства. Во время открытия выставки «0,10» жур-



1
Дом в Пасси
в Париже,
где останавливались
Е.А. и К.Д.Бальмонты
Начало 1900-х годов
Фотография

2
Жан-Поль Лоран
1900-е годы
Фотография



3



4



5

3
П.В.Митурич
Н.С.Самокиш
за работой
в прифронтовой
полосе. 1915
Бумага тушь, белила
Музей АХ, СПб

4
Батальный класс АХ
1912–1913
Фотография
Слева направо стоят:
К.Д.Трохименко
(второй),
Н.С.Самокиш
(третий),
П.В.Митурич
(пятой),
П.И.Котов
(седьмой)

5
Н.С.Самокиш
в батальной студии
1915. Репродукция
из «Нового журнала
для всех»
(1915. №2)

нал издает буклет о Татлине и статью Исакова о татлинских контррельефах. Татлин даже некоторое время (с ноября 1915 по март 1916 года) числился сотрудником журнала⁸⁴.

Вероятнее всего, именно Исакову принадлежит идея посвящать отдельный номер одному художнику, со статьей критика о его творчестве и публикацией его произведений. Так номер четвертый за 1915 год был отведен Альтману, номер восьмой – Петру Львову, номер десятый – Константину Дыдышко.

1914 | 1915

Ладыжино. «Барсова шкура». Портрет Константина Бальмонта

Летние месяцы 1914, 1915 и 1916 годов Лев Бруни проводил в Ладыжино в нескольких километрах от Тарусы. В перерывах между путешествиями это спокойное место давало возможность отдохнуть и пожить буколической жизнью. Был еще один, более существенный стимул приезжать в Ладыжино – там в дачные сезоны жила семья поэта Константина Бальмонта. У них Лев и гостил.

Конечно, были и наезды в Тарусу. Его пребывание оставило след в памяти тарусского жителя скульптора В.А.Ватагина: «Здесь пробовал свои силы молодой Бруни»⁸⁵.

Из того, что он рисовал в этих местах, а рисовал он запоем, сохранилось немного. Его привлекала натура, о чем свидетельствует рисунок крестьянки с граблями («Настя». 1915. ГТГ). Другой рисунок – «Урок музыки. Нина Бальмонт» (1915. СС) – наполнен чувством домашнего уюта и семейственности. Видно, что он чувствовал себя в семье Бальмонта родным человеком и что уже тогда его увлекала юная героиня рисунка. Собственный графический стиль тут только формируется.

Больших успехов он достиг в живописи. Милашевский с восторгом вспоминал об одной очень красивой работе – «Пасхальном натюрморте»⁸⁶.

В 1915 году в Ладыжино, после Хевсуретии, он написал большой холст «Сирень»⁸⁷. Вот как ее описал современник: «К большой простоте сведена тема сирени: гроздь геометрических масс, зеленоватой и меловой окраски, с глухими синими отсветами по краям, образуют довольно гармоничное подобие цветущих кустов»⁸⁸. Картина была сделана в кубизированном стиле.

В тот же летний сезон был написан первый вариант «Радуги» (ГРМ). Устоявшаяся точка зрения на эту работу – что это всего лишь эскиз, приблизительный и дробный. Но кажется, что «эскиз» недооценен. Скорее его следует называть первым вариантом картины. Ведь художник делает попытку, и очень удачную, обращения к традициям кубизма. Для Бруни кубизм был живым стилем: о нем говорили в квартире №5, а образцы раннего кубизма он несомненно видел в Париже в 1912 году. Автор создает свой вариант кубизма, несколько наивный, но этим и интересный. Он строит форму из геометрических предметов. Луг, на котором стоит крестьянка, составлен из изумрудных и синих шестигранников. Желтое поле – из таких же золотисто-красных форм. Радуга построена из серых, с синими вкраплениями, дугообразных отрезков. Этим объемам противостоят (по законам кубизма!) серые и фиолетовые вертикали стволов. Остальная часть фона тоже состоит из неких, неопределенной формы, плоскостей. Безликая фигура крестьянки также условна и геометрична.

Лев Бруни часто бывал парадоксален в суждениях. Кубизм он любил, а через него восхищался античностью. Константин Эдельштейн вспоминал: «Как-то мы проходили мимо “Копьеносца” Поликлета (разумеется, муляжа). “А ну-ка, просунь палец”, – сказал он, подсовывая палец под мышцы живота. Действительно, когда я запустил палец, то удивился глубине и простоте рельефа. “Совершенный кубизм”, – заметил Лев Александрович»⁸⁹.

А в целом картина, как это не парадоксально, переключается с постсупрематическими композициями если не самого Малевича, то Лепорской или Константина Рождественского.

Лето 1915 года оказалось важным и творчески удачным для Льва Бруни. Тогда, как и на следующий год, в шестнадцатом, в Ладыжино у Бальмонтов гостили три сестры Орешниковы и сын Бальмонта от первого брака Николай⁹⁰. Там же бывали представители молодежи: художница Маргарита Васильевна Сабашникова, художник Федор Константинов, дочери Татьяны Полиевктовой (урожденной Орешниковой) – Маша, Оля и Аня⁹¹.

Уже тогда наметились будущие семейные связи Льва Бруни. Старшая из сестер Полиевктовых, Татьяна Алексеевна, приходилась троюродной сестрой Льву Бруни. Его дед Александр Константинович Бруни и ее бабушка Агнеса Константиновна, урожденная Бруни, были

родными братом и сестрой. Татьяна, старше Льва почти на двадцать лет, вероятно, была его крестной. В нескольких сохранившихся письмах он обращается к ней так: «Танечка моя родная! Мать в духе». Родство между Полиевктовыми и Бруни укрепилось позднее – дочь Татьяны Алексеевны Анна вышла замуж за Николая Бруни, брата Льва. С другой стороны, Татьяна Алексеевна Полиевктова была близкой подругой Екатерины Алексеевны Андреевой-Бальмонт, матери Нины Бальмонт, будущей жены Льва Бруни.

Татьяна Полиевктова жила в Белых Столбах с тремя дочерьми и сыном. Левушка в детстве часто бывал там летом на даче. После развода с мужем доктором Полиевктовым, поселилась с дочерьми у Е.А.Андреевой в ее доме в Брюсовом переулке (до 1916 года, когда дом был продан)⁹².

Скорее всего, что два женских графических портрета 1915 года – это портреты Татьяны Алексеевны Полиевктовой. (Один из них хранится в собрании ГРМ и ошибочно считается портретом Нины Бальмонт).

Бальмонт в это время был влюблен в Грузию и переводил великую поэму Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Его перевод имел название «Носящий барсову шкуру». Осенью-зимой 1915 года он совершает турне по России, в частности, выступает с лекциями в Кутаиси и Тифлисе, читает отрывки из своего перевода.

Под влиянием Бальмонта Лев Бруни увлекается поэмой Руставели, начинает ее иллюстрировать. Нина Константиновна вспоминала, что «по вечерам Бальмонт читал вслух отрывки своего перевода, Лев Александрович рисовал во время чтения разные сцены из поэмы, потом написал две акварели – “Плач Таризэла” и “Бой Автандила”»⁹³.

Иллюстрации к поэме Шота Руставели Бруни определил, видимо, с помощью А.Н.Бенуа, на выставку «Мира искусства» 1915 года, проходившую в Петрограде и Москве. Бруни участвовал в обеих экспозициях. Он назвал иллюстрации по-бальмонтски – в каталоге значится: «Из поэмы “Барсова шкура” Руставели». Но до Москвы иллюстрации не доехали. С выставки в Петрограде они были куплены неким грузинским князем.

Эта работа принесла Льву Бруни первую известность и первый коммерческий успех. Тогда произошла забавная семейная история. Ее рассказала в своих воспоминаниях Анна Александровна:

«Как-то днем, когда он [Лев Бруни] работал у себя в мастерской <...>, в передней раздался звонок. Я отперла сама. Вошел незнакомый господин восточного типа и спросил художника Бруни. Услыхав это, сын мой бросил работу и вышел с кистью в одной руке и с палитрой в другой. Ему было 22 года, но был чрезвычайно моложав, и на вид ему едва можно было дать и 17. Он носил высокие чулки и короткие брюки, длинные волосы до плеч наподобие Ленского и бороды у него не было. Посетитель обратился к нему:

– Мне нужно видеть художника Бруни.

Сын мой поклонился: это я.

Господин вежливо, но назидательно улыбнулся.

– Нет, – сказал он, – я бы хотел видеть самого художника Бруни.

– Ну да, вот это я и есть, – весело возразил Лев.

– Т.е. вы наверно сын, – возразил господин, не теряя терпения, – мне бы хотелось...

– Другого художника Бруни здесь нет.

– Как? Вы автор тех вещей, которые сейчас на выставке “Мира искусства”?

Оказалось, что господин имел намерение приобрести иллюстрацию к “Барсовой шкуре”, и через несколько минут они с сыном моим уже ехали на выставку для совершения сделки.

Вечером Лев, с лукавой улыбкой, явился к бабушке [Анастасии Михайловне] со 125 рублями в кармане. <...>

– Бабушка, смотри, – произнес внук.

<...> Вынул из бокового кармана красную десятирублевку и бросил на стол; потом достал 25 р. и сделал то же; потом 5, потом 10 и т.д. и т.д.

Лицо бабушки выразило удивление.

– Откуда у тебя столько денег, – с оттенком негодования спросила она.

– Я продал свою картину.

– Картину?.. Ну уж вот никогда не поверю.

Внук вынул из кармана квитанцию и подал ей.

– Что это такое?

– Квитанция.

– Ну, и что же?

– А вот видишь, тут написано: “продана акварель Л.Бруни “Барсова шкура” за 125 рублей”.

Она опять взяла лупу и стала внимательно рассматривать квитанцию. Вдруг лицо ее, выражавшее неприятное недоумение, прояснилось.

– Ах, ну конечно, “Барсова шкура”. Совсем и немудрено: все теперь дорого, а уж особенно кожа. Вот отчего “Барсову шкуру” твою и купили.

Внук широко открыл глаза, потом хлопнулся рядом на стул и рассмеялся так, что обесилел от смеха³⁴.

Иллюстрации к «Барсовой шкуре», как и к поэме Николая Гумилева «Мик», красочны и наполнены литературными подробностями. Видно, что Бруни увлечен сюжетом и хочет быть адекватным литературному повествованию.

Между молодым художником и знаменитым поэтом в лето 1915 года сложились особые отношения. Оба, вероятно, ощущали схожие творческие импульсы. Отсюда и взаимный интерес. Бальмонт посвящает Бруни сонет с названием «Художник», позднее включенный им в сборник «Сонеты солнца, меда и луны»:

К сосцам могучей Матери Земли,
Протянутым всем подлинным и сущим,
Припав, как сын, Ты жадно пьешь сосущим
Лобзанием и мед, и миндали.

И ландыши, что пьяно расцвели,
Как свечечки, по многотенным кущам,
И яркий день, что жжет огнем нелгушим,
И громкий смех, и тихий звон вдали.

Ни раною, ни мыслью не отравлен,
В размерности ты всё вбираешь в сон
Своих зрачков. Ты как бы сын племен –

Которым первый миг Земли был явлен.
Весь цельный луч в тебе сейчас прославлен,
Хоть радугой еще не преломлен³⁵.

Бальмонт, конечно, увидел в своем молодом друге огромный потенциал, способность воспринимать и чувствовать первозданную красоту мира.

А Лев Бруни делает большой акварельный портрет Бальмонта (т.н. «голубой портрет»). Портрет тоже фигурировал на выставке «Мира искусства» 1915 года и вызвал едкие критические отзывы: «Портрет Бальмонта, похожий больше на утопленника, пролежавшего долгое время на дне океана <...> Впрочем, может быть, тут и кроется глубина художественного замысла. Бальмонт недавно читал лекцию об Океании?! Художник пишет с него портрет и видит его синим, как морская вода. Бальмонт скорее рыжий, чем синий!»³⁶

На деле, если отвлечься от мещанско-потребительского отношения к портрету, можно сказать, что Бруни сделал своего рода памятник поэту. В нем есть и монументальность, и необходимая доля условности. А главное в нем – голубой цвет, который «ассоциируется с поэзией Бальмонта, мелодичной, интимной и по-настоящему лиричной»³⁷. Для художника и его модели синий цвет олицетворял Грузию, любовь к которой владела обоими. Схожее чувство ясно выразил Николай Бараташвили в стихотворении «Цвет небесный, синий цвет...»:

<...>
Это цвет моей мечты,
Это краска высоты.
В этот голубой раствор
Погружен земной простор.

Это легкий переход
 В неизвестность от забот
 И от плачущих родных
 На похоронах моих.

Это синий, негустой
 Иней над моей плитой
 Это сизый, зимний дым
 Мглы над именем моим.

(Пер. Бориса Пастернака)

Портрет Бальмонта в исполнении Льва Бруни занимает незаслуженно скромное место в иконографии поэта. Гораздо бóльшую известность снискали портреты других художников, представителей Серебряного века. В первую очередь, виртуозный графический портрет поэта работы Валентина Серова (1905. ГТГ), написанный сразу после возвращения поэта из-за заграничной ссылки и перед отъездом в Мексику и Соединенные Штаты Америки. На нем Бальмонт представлен героем, борцом с высоко поднятой головой. А также огненно-рыжий портрет кисти Николая Ульянова (1909. ГТГ), передающий характерное движение головы Бальмонта. В художественном отношении бруниевский портрет заслуживает того, чтобы находиться среди лучших интерпретаций образа Константина Бальмонта.

1915

Путешествие в Хевсуретию. Цикл «Воспоминание о Хевсуретии» Выставка «Мир искусства»

Тяга к путешествиям не давала покоя, и летом 1915 года Лев Бруни в одиночку отправился на Кавказ, в Хевсуретию. При выборе места не обошлось без совета Бальмонта: тот посоветовал Хевсурети, историческую область, где жили древние горские народы.

Лев Бруни уехал налегке, практически не взяв с собой никаких запасов еды, и поселился высоко в горах в каменном домишке. Питался рисом и лепешками с бараниной. Жил совершенно один среди горцев, едва говоривших по-русски.

Для местных жителей это явление было необычным. О молодом художнике из Петрограда, как рассказывает семейное предание, узнал – через пастухов – поэт Важа Пшавела, который бродил в горах довольно далеко оттуда (это было за год до его смерти). Он просил передать Льву Бруни, что придет к нему в поселок, чтобы с ним встретиться; встреча, к сожалению, не состоялась⁹⁸.

Бруни много ездит верхом: любовь к верховой езде появилась у него еще с поездки 1913 года «на кумыс» и осталась на всю жизнь. В 1938-м он писал жене из Азербайджана: «Я пришел от верховой езды в неописуемый восторг. Вспомнил Хевсуретию и эти переправы, молодость и мужество, и теперь только и мечтаю о верховой езде. И ужин у горцев, и застольные беседы – очень хорошо!»⁹⁹ Вспоминал это путешествие и во время поездки в Сталинград, когда побывал на Дону: «Вчера как увидел снова эти меловые горы, блестящий песок и тихие струи, меня охватило то же чувство. Я даже сказал, что никакой я не Бруни, а донской казак, но мне никто не поверил. На радостях я переплыл эту широкую реку – плыл пять минут – устал, обратно было гораздо легче. <...> Я поймал лошадь, сел на нее, а она пошла в ивняк; дергал за гриву и все-таки заставил ее выехать к месту стоянки...»¹⁰⁰.

Месяцы, проведенные в горах, не прошли даром. Бруни проникся древними традициями и укладом жизни воинственного хевсурского народа. Серия рисунков, которую он привез с собой, называлась «Воспоминания о Хевсуретии». Бруни посвятил ее своему другу поэту Михаилу Зенкевичу. Тот, в свою очередь, на стихотворении «Сибирь» сделал посвящение – «Художнику Льву Бруни»¹⁰¹.

Неправильные многоугольники, в которые вписан каждый рисунок, – дань экспериментаторству. В целом композиции, исполненные тушью и белилами, литературны: уж очень автор хотел поделиться тем, чем восхищался сам. Он рассказывает о строгих нравах хевсур, считавших себя потомками рыцарей-крестоносцев (отсюда – кресты на щитах и одеждах), об их незамысловатом быте, о суровых условиях жизни.

При всей своей «выстроенности», композиции очень близки природе – принцип многоплановости подсказала автору сама природа этих мест. А людей художник внимательно изу-

чал, о чем свидетельствует некоторое количество подготовительных рисунков. Там же он написал акварелью «Пейзаж с хижиной» и прекрасный портрет хевсурки.

Восемь рисунков из серии Лев Бруни выставил на «Мире искусства» 1915 года. Часть из них была продана с выставки¹⁰². Именно эта выставка сделала имя художнику – о нем начали упоминать в прессе. Первым его заметил Пунин. Он написал о Бруни, как о «совсем еще молодом, впервые выставившем свои работы» художнике. Отметил портрет композитора Лурье: он интересен «как со стороны живописи, так и со стороны искания формы, которой Бруни пытается овладеть со всей стремительностью молодого сердца»¹⁰³. С этого момента Пунин начал опекать Бруни и по мере сил продолжал делать это на протяжении всей жизни. А Бруни, в свою очередь, опекал других художников. Так, благодаря ему, на выставке оказались рисунки Николая Тырсы¹⁰⁴.

Из молодых художественных сил, «еще не сплотившихся в одну группу», Пунин на выставке «Мира искусства» в первую очередь называет Петрова-Водкина и Бориса Григорьева, потом «могучего» Альтмана и «весьма благородного» Радлова, а в конце – «волшебного» и «глубоко живописного» Судейкина, а также Митурича, «чьи рисунки зимы отмечены прелестью простого и свободного вдохновения». Пунин отметил этих молодых художников на фоне общего упадка «Мира искусства», который не спасают ни «широкая образованность», «ни хорошее знакомство с искусством Запада». Критик увидел, что «в его теле есть что-то до такой степени истощенное, что почти хочется сказать: отсюда во всяком случае не выйдет ничего доброго – и это при необычайной красочной силе, при исключительной одаренности “мирискусников”»¹⁰⁵.

Тема «молодых мирискусников» захватила Пунина. Ей он посвятил замечательную статью, напечатанную в «Аполлоне» в следующем, 1916 году¹⁰⁶. Но ее публикации предшествовала еще одна статья в «Северных записках», вновь о выставке «Мира искусства». Выставка, как пишет Пунин, была в основном графической, поскольку экспозиционные условия не позволили выставить большие картины. Это было интересно, так как позволяло увидеть «внутренние искания» и «художественные волнения». Никто на выставке (за исключением Бруни, Тырсы и Митурича) не выдержал такого испытания. Молодая троица привлекла внимание Пунина в первую очередь потому, что не имела ничего общего с идеологией «Мира искусства», поражала своей независимостью и талантом. К Бруни Пунин предъявил особые, весьма высокие требования. «Бруни для меня еще темная и скрытая сила. Выставленные им произведения не говорят тем языком, который научаешься быстро понимать. Были минуты, когда я даже сомневался в том – говорят ли они вообще. Во всяком случае меньше, чем в ком-либо другом, в Бруни есть непосредственное чувство; понимание формы у него крайне осложнено логической паутиной; если Тырса познал мир, как вечную, пребывающую в покое бронзу, а Митурич, как струящуюся жизненную силу, то Бруни взял его в перспективах художественно-философской мысли; он столько же видит, сколько мыслит; его мысль тяжела, и она ложится на художественное чувство Бруни как камень. Он хочет быть мудрым и становится холодным (портрет Бальмонта), хочет простоты и теряет индивидуальность (портрет Ключева), а так как он хочет многого, то его художественной силе нет времени сосредоточиться и созреть. Еще хаос в нем, мятущийся и мятежный полет – если он даст возможность уплотниться своим силам, мы, может быть, будем свидетелями одного из прекраснейших зрелищ на нашем художественно-историческом пути. На мой взгляд, Бруни предстоят тяжелые испытания; <...> ему много дано – с него много и спросится»¹⁰⁷.

Пророческие слова! Испытания вскоре наступили, но они были иного, не художественного свойства. И коснулись судьбы не одного художника, а всей огромной страны.

1915

Бруни об Альтмане

Заметка Льва Бруни об Альтмане открыла рубрику «Художник о художнике» в «Новом журнале для всех». Редактор художественного отдела С.К.Исаков в предисловии выразил надежду, что новая рубрика поможет «найти ключ к психологии молодежи, к той духовной атмосфере, в которой зарождаются и развиваются идеи новаторства»¹⁰⁸. Речь шла о той самой «новаторской молодежи», которая собиралась в «квартире №5». В подтверждение своих намерений Исаков в №12 журнала за тот же год опубликовал статью «К “контр-рельефам” Татлина».

Заметка Бруни об Альтмане ценна для нас не только как живое свидетельство художника о художнике, но и как отражение собственных художественных взглядов автора, взглядов сложившихся и очень определенных. У Альтмана Бруни выявляет основное качество его искус-

ства – форму. «Для Альтмана самое главное – форма. Освещение, это нечто привходящее, служащее для выяснения формы. <...> Мне его последние работы <...> напоминают <...> глаза. Ни один драгоценный камень не лучится так, как живой глаз. Человеческий, птичий, кошачий, лошадиный, свиной – удивительные глаза у всех!»¹⁰⁹

Говоря о «Портрете Ахматовой» Альтмана, Бруни опять же руководствуется вопросом формы и нисколько не говорит о характере изображенной. Главную задачу художника он видит в передаче фактуры, цвета, объема, но никак не характера. «Может быть, художнику мешала красота лица, темнота глаз, т.е. для Альтмана, пожалуй, случайности, от которых должен бежать художник?..» Бруни считает ценнейшим свойством Альтмана его отношение к форме, которую он воспринимает «не тяжестью предмета, а емкостью в пространстве». Вес и монументальность отсутствуют, что Бруни также относит к достоинствам его живописи.

Важнейшая особенность формы, по мнению Бруни, – национальная. «Всегда талант укрепляется чувством крови его народа, которая в нем бьется, ощущением земли, где он родился». Альтман, по Бруни, оказался в одиночестве потому, что «почти нет среди евреев живописцев. Если бы они были, то походили бы все на Альтмана, была бы “еврейская школа живописи”. Но евреям труднее, чем кому-нибудь, отыскать свои корни, ибо родина их случайна и родина их не отечество. Большая заслуга Альтмана в том, что он отыскал свое корневище, семитическую культуру. В каждой его вещи видна “еврейская живопись”».

В чем же она заключена? Ответ Льва Бруни говорит о том, что он с большим вниманием изучал творчество Альтмана: «Мне кажется, что эта любовь, обращенная к терпкости в цвете, к законченности в форме, эта последняя степень “сделанности”, выяснение абстрактных форм, все это показывает еврейский темперамент. Как в поэзии Мандельштам сделал из русского языка латынь не потому, что язык нашел свои законченные формы и перестал развиваться, а потому, что еврейская кровь требует такой чеканки, что вялостью кажется еврею гибкость русского языка, – такое же желание вылить свое живописное чувство в абстрактные, то есть органические формы, есть и у Альтмана».

1915 | 1916

«Квартира №5»

Знаменитой «квартире №5» посвящено немало воспоминаний. О ней писали Анна Соколова, Владимир Милашевский, Николай Тырса. Но лучшие страницы, несомненно, принадлежат Николаю Пунину. Никто не смог более точно передать атмосферу того удивительного сообщества, которое сложилось в 1915–1916 годах в квартире, принадлежавшей хранителю академического музея¹¹⁰.

В 1889 году в квартире поселился дед Льва Бруни Александр Петрович Соколов, хранитель Музея Академии художеств. Квартира располагалась в здании Академии и выходила окнами на 4-ю линию Васильевского острова, с видом на Николаевский мост и набережную. Этот вид был запечатлен в известном пейзаже М.Н.Воробьева («Набережная Невы у Академии художеств». 1835. ГРМ). В 1907 году А.П.Соколов ушел в отставку, передав все дела своему зятю С.К.Исакову. Таким образом семья Исаковых-Соколовых осталась жить на прежнем месте.

К этому времени эта казенная квартира была уже своего рода музеем. Она «<...> представляла собою высокое и узкое пространство, одна стена которого выходила на улицу, а другая в коридор, окаймляющий все здание Академии изнутри, со двора. В квартире было три этажа, нижний – подвальный, в нем помещались только маленькая сводчатая столовая, людская и кухня, верхний представлял собою невысокие тоже сводчатые антресоли, в которые входили только верхние, закругленные части огромных окон, и только средний этаж, очень светлый и привлекательный, не отличался ничем необыкновенным, кроме этих же самых огромных окон, разбитых железными рамами на большие квадраты. <...> Каких только чудес изящества и уюта не извлек мой отец из этого необыкновенного материала! <...> Какие редкие по изяществу и благородству вкуса музыкальные вечера время от времени давались им в маленькой его гостиной, которая могла вместить лишь очень небольшой, а потому тем более строго выбираемый круг участников»¹¹¹.

«Содружество квартиры №5»¹¹² – молодые, активные люди, выразители новых веяний в искусстве и литературе, передовые силы петербургского авангарда.

«Квартира № 5» – это отдельная глава нашей жизни, ее надо написать. <...> Мы собирались там обычно раз в неделю по вечерам: пили чай, ели картофель с солью; к концу шест-

надцатого года приносили свой сахар и хлеб. В квартире было почему-то три этажа, окно в столовой было на уровне человеческого роста; стол, за которым сидели, был длинным; лампа освещала только середину стола, свет от лампы был желтый и теплый, как в детстве, когда его вспоминают. Приходили и уходили, когда хотели, к весне засиживались до голубого окна, до рассвета. Не было ничего слишком необыкновенного в наших встречах <...> В белые ночи мы провожали друг друга, шли по пустынным набережным, мимо дворцов <...> Мы иногда садились и ждали восхода; золотой иглы Петропавловской крепости. Над головами загорались маленькие облака. Ничего, словом, особенного нельзя было усмотреть ни в этих встречах, ни в наших ночных прогулках. И, тем не менее, у наших встреч и у всего, что связано с ними, были свои радости и свои обиды, свое честолюбие, своя гордость, свое высокомерие; в страстях, ненависти и отрицая, в борьбе, отрицая преждевременно и нетерпеливо, самонадеянно веря в неизвестное и ничего решительно не зная, с каким будущим придется иметь дело, – так мы жили “там” с горячностью, о которой странно вспомнить, побуждаемые молодостью, может быть, даже тщеславием, теперь совсем смешным; любили свои встречи, любили искусство и ревниво берегли его друг от друга»¹¹³.

Вот описание одного из вечеров в «квартире №5»: «<...> собралось много народу; не все знали друг друга, познакомились, с интересом слушали, что скажут москвичи. Кроме нас, постоянно бывавших там, Артура Лурье, Альтмана, Тырсы, Мандельштама, Николая Бруни, Митрохина, Клюева, Ростислава Воинова, Николая Бальмонта, в этот вечер пришли Пуни, Богуславская, Розанова, Татлин, Ключ, Удальцова, Попова, Пестель; были еще какие-то люди из тех, которые – не художники и не писатели – числятся при искусстве»¹¹⁴.

Как правило, интересных людей и единомышленников «открывал» и приводил в дом старший брат Николай; но дружил, сохраняя дружбу надолго, младший Лев. Так его друзьями стали, помимо упомянутых Пуниных людей, поэты Григорий Петников, Михаил Зенкевич и Рюрик Ивнев, а позднее – художники Петр Митурич, Петр Львов и Николай Купреянов. Татлин, постоянный гость квартиры, называл Анну Александровну «мать». Владимир Милашевский, тоже неоднократно бывавший в квартире, вспоминал появление Татлина, который «приехал со старой бандурой, бандурой, которой аккомпанировали себе слепцы на старых шляхах Украины. Внешность его была своеобразна. Высокий, некрасивый, очень характерный, белесые волосы лежали на затылке как-то прядями. Он напоминал пеликана. Глаза смотрели доверчиво, благожелательно и спокойно, как у человека, на сердце которого все спокойно!»¹¹⁵ Татлин же привел в квартиру Хлебникова¹¹⁶.

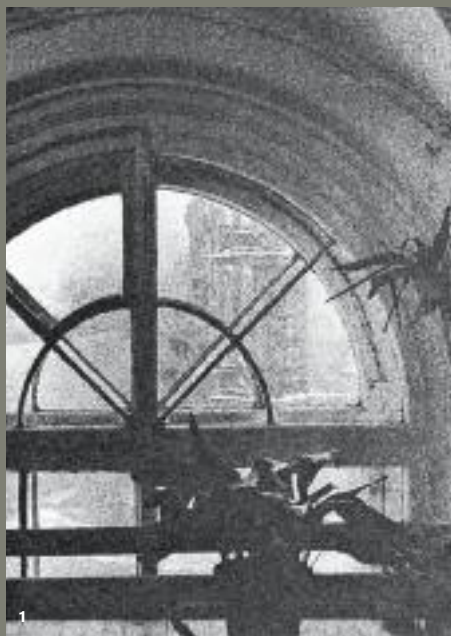
Приходили и люди старшего поколения, например, поэты Николай Гумилев и Михаил Кузмин. Сергей Городецкий и жена его Анна Алексеевна («Нимфа») бывали в доме и подолгу гостили, они пригласили в квартиру поэта Клюева.

Милашевский встречал в квартире Павла Муратова, Бориса Зайцева, «видел один раз Бальмонта и других звезд художественного небосклона»¹¹⁷.

Он же вспоминал, как однажды «Левушка затащил к себе на вечер Марка Шагала. Мы его тепло и восторженно встретили. Все уже читали о нем заметку Тугендхольда в “Аполлоне”, но живопись его еще мало была известна»¹¹⁸. Представляли ее себе по черным репродукциям. Он был молчалив, не из гордости, он держался очень просто, по-товарищески, хотя уже был знаменит <...> У него не было “слов” для выражения своих мыслей, этим была продиктована его молчаливость. А может быть, он считал, что выражать свои мысли, мечты, планы не целомудренно! Отнекивался, когда его о чем-то спрашивали в упор. <...> Под скромным пиджаком “горел” красный жилет. Тогда не носили таких жилетов, носили серые, палевые, бледной охры, но красный жилет – это уже за гранью общепринятого!»¹¹⁹

В силу свойств своего характера Лев Бруни был «собирателем, организующим центром, объединившим нас, вовсе не похожих друг на друга <...> Бруни любили, любили мягкость его отношений, его юмор. У Бруни был вкус к человеческому поведению <...>»¹²⁰. Пунин также называл его – «неутомимый Бруни»¹²¹.

После Льва Бруни вторым человеком в «квартире №5» считался Митурич: «Суровый был человек Митурич, скупой и требовательный в искусстве, даже исступленный; ненавидел он уничижающе и остро; то, что любил – любил упрямо, коленопреклоненно, фанатично и, все-таки, холодно; суровую он приготовил себе жизнь; восстал один и вел свою борьбу непреклонно. <...> В квартире № 5 Митурич был нашим обличителем, нашей совестью: его коротких и злых приговоров всегда немножко боялись и поэтому ему всегда сопротивлялись заранее. Митуричу не хва-



1

1
Окно «квартиры №5»
Современная
фотография



2

2
П.В.Митурич
Осип Манделштам
1915
Бумага тушь, белила
ГРМ



3

3
П.И.Львов
Автопортрет
1915
Обложка «Нового
журнала для всех»
(1915. №8)



4

4
П.И.Львов
Портрет С.К.Исакова
1915
Репродукция из
«Нового журнала для
всех» (1915. №8)



5

5
В.В.Хлебников
Портрет В.Е.Татлина
1916
Частное собрание

6
П.В.Митурич.
Художник (Лев
Александрович Бруни)
1915
Бумага, уголь. ГРМ



6



1



2

1
П.В.Митурич
Портрет Л.А.Бруни
1914
Бумага, карандаш
Частное собрание,
Москва

2
В.А.Милашевский
1913
Фотография



3



4

3, 4
В.Е.Татлин, играющий
на бандуре
1913
Фотография

5
П.И.Львов
Портрет Л.А.Бруни
1915
Местонахождение
неизвестно

6
Н.Н.Пунин
1918
Фотография



5



6

тало широты, чтобы стать вождем, уступчивости и понимания, чтобы быть собирателем. Собира- телем, организующим центром, объединившим нас, вовсе не похожих друг на друга, был Лев Бруни»¹²².

Атмосфера «квартиры №5» творчески заражала и вдохновляла всех ее обитателей и по- сетителей. Особые дни собраний – по четвергам и субботам. Николай Тырса в письмах того времени вспоминал: «<...> пошел к Бруни в первый раз по приезде и как-то случайно сошлись и другие участники четвергов <...> Меня встретили шумно и приветливо и даже здесь, где люди не обижены славой, я почувствовал некоторый оттенок нежности со стороны людей мало знакомых и особое внимание совсем незнакомых». «Четверги по-прежнему интересны, цен- тром последнего были работы Татлина и москвички Удальцовой. Был и Бальмонт, который со- бирался на четверги уже давно, сказал несколько интересных фраз по поводу рельефов, но скоро уехал, так как у нас было много живых разговоров, центром которых он не мог стать»¹²³.

Сам Лев Александрович, уже во второй половине тридцатых годов, назвал эпоху «квар- тире №5» временем «резвой жизни <...> ошутимой надвигающейся революции»: «Наша креп- кая спайка и борьба. Но борьба, основанная на интуиции, выражалась, конечно, часто в наивных и мальчишеских выходках. Но, все же, теперь ясно, что именно тогда было много завоевано по- зиций, имеющих и для сегодняшнего дня живое значение»¹²⁴.

Статья Пунина «Рисунки нескольких “молодых”». Татлин на выставке «0,10» Полемика Пунина и Бенуа. «Выставки современной русской живописи»

Дружба между Бруни и Пуниным зародилась в 1915 году и крепла в «квартире №5». Пунин вспоминал: «Меня он [Л.А.Бруни] разыскал на каком-то литературном вечере в Тенишевском зале, где читал Блок “Под насыпью, во рву некошеном”, и привел к себе, показал портрет поэта К.Бальмонта и акварельную голову Клюева с лимонно-желтыми волосами на синем теплом фоне»¹²⁵.

Отношения между художником и критиком обычно не подразумевают дружбы. Отноше- ния Пунина и Бруни были особыми: человеческое сплеталось с профессиональным. Пунин, как историк искусства, с большим вниманием наблюдал за развитием таланта Бруни, следил заин- тересованно, оценивая увиденное через призму собственных идей. Он писал: «Бруни и Митурич, которых я раньше не различал, теперь кажутся мне совсем на другом пути, и путь их (особенно Бруни) не менее сладок, чем мой, и нечист, и противоречив, как мой»¹²⁶. А Бруни было интересно с Пуниным – умным и блестяще образованным человеком. Так складывалась их дружба, пере- жившая все тяжелейшие жизненные обстоятельства и сохраненная до последних дней.

Разговоры велись обо всем на свете. Например, обсуждались религиозные темы. 2 ок- тября 1916 года Пунин записал в дневнике: «Сегодня говорил с Л.Бруни о Шарле Пеги и воз- рождении религиозности. Он глубоко верит. Его привязывает к Богу доподлинное, как он говорит, знание, что Бог существует. Я ничего не могу возразить на такое “знание”. Затем он на- ходит через православие путь к России; его подлинное смирение вызвано глубоким созна- нием сложности жизни и слабости индивидуального разума. Бруни, по-видимому, выше всего ценит вековой православный жизненный опыт, который, по его словам, лежит в нас и дает нам плотность и мужество. Я не верю. Я не протестую против всех тех жизненных ощущений, кото- рые рождены религиозным состоянием, но считаю безумием относить их к чему-то вне жизни стоящему. Жизнь есть Бог, и Бог слепой, неразумный и бесстрастный, Бог, которым нужно вла- деть, чтобы он не делал гадостей. Когда-то язычники пороли своих богов...»¹²⁷.

Французский поэт Шарль Пеги, погибший в начале Первой мировой войны, через три дня после прибытия на фронт, был в России популярной фигурой. Будучи ярым католиком и, од- новременно, патриотически настроенным гражданином, для русской интеллигенции он олицетворял ту самую «золотую середину», которой как раз не хватало в России. Его стихотворная молитва о тех, кто погиб за свою землю, написанная в 1912 году, была переведена (не полно- стью) Максимилианом Волошиным и опубликована в 1915 году:

Блаженны павшие за земную землю,
Привявшие смерть в правой войне.
Блаженны умершие торжественной смертью,
Блаженны павшие в великой битве,
Лежащие на земле лицом к Богу.

Блаженны павшие на последней из высот.
 Посреди трофеев великих похорон.
 Блаженны павшие ради земного града,
 Ибо они плоть Града Господня,
 Блаженны принявшие смерть, ибо они вернулись
 В первичный прах, в изначальную глину.
 Блаженны павшие в правой войне.
 Блаженны вызревшие колосья, сжатые хлеба.
 Блаженны принявшие смерть, ибо они возвратились
 В изначальную персть, в послушную глину.

В комментариях Волошин писал: «Если бы они остались живы, мы встретились бы с ними [погибшими поэтами] как со зрелыми художниками только к концу двадцатых годов. Теперь смерть осветила пронзительным светом их первые опыты, отодвинула их в завершенность истории, дала им законченность свершившегося, и в этом озарении их слова, их поэмы проникнуты такой грустью, таким чувством гибели, точно они сложены не ими, а об них, над их распростертыми трупами»¹²⁸.

В 1916 году Максимилиан Волошин посвятил Шарлю Пеги отдельную заметку¹²⁹. Возможно, что именно она и стала поводом для разговоров Пунина и Бруни. Для последнего тема была особенно актуальной, поскольку через два с небольшим месяца он был призван в армию.

В 1915 году Бруни был уже известным художником, объектом критических высказываний в прессе. Поэтому не удивительно, что он стал одним из героев статьи Пунина «Рисунки нескольких “молодых”», напечатанной в 1916 году в «Аполлоне». В ней речь шла о четырех художниках: Львове, Митуриче, Тырсе и Бруни (был упомянут также Натан Альтман). Эту компанию петербургских рисовальщиков, друзей из «квартиры №5», Пунин примечал и пестовал. В них он видел «путь к искусству будущего»¹³⁰, искусству, которое «должно быть понятно и любимо; если это хорошее искусство, оно должно быть понятным сразу; любить можно только нужное, нужным должно быть то искусство, над которым работали в мастерской Бруни». «Мы верили, что наше искусство просто, понятно и нужно»¹³¹.

Это было мнение не только одного Пунина. Например, Надежда Удальцова, одна из главных представителей раннего московского авангарда, называла Бруни, Тырсу и Митурича самым талантливым из того, что было в Петрограде в 1915–1916 годах¹³².

К моменту написания пунинской статьи ее героям – «молодым» – Тырсе и Митуричу уже двадцать девять, только Бруни двадцать два, а Пунину – на год меньше. Поэтому когда автор говорит, что Бруни еще «очень молод», это звучит некоторой натяжкой. Возможно, что Пунин сравнивал его с маститыми мастерами «Мира искусства» и имел в виду не возраст, а новизну и молодость искусства. Не зря в названии статьи слово «молодой» взято в кавычки.

Каким же представал Бруни перед Пуниным в 1916 году? Он автор графических иллюстраций к «Мику» Николая Гумилева и «Носящему барсову шкуру» Шота Руставели. Его кисти принадлежит ряд значительных полотен (два варианта «Радуги», портреты Лурье и Мандельштама и др.). «Живописец в нем неотделим от рисовальщика», – считает Пунин. И далее: «<...> я бы хотел угадать в нем то, что, в конце концов, создает если не школу, то определенное направление, определенное художественное мировоззрение, ступень в общем ходе истории. <...> уже теперь он стоит на том пути чистой пластической игры, который, как бы и что бы ни говорили религии и поэзии, есть *единственный путь живописца* (курсив мой. – А.С.) – больше, чем в ком-либо другом, можно быть уверенным в художественной роли Бруни»¹³³.

«Единственный путь живописца»... Для тех, кто знаком с биографией Льва Бруни, эти слова звучат горько. Мы знаем, как часто художнику не хватало ни времени, ни пространства (в буквальном смысле слова), ни средств, а чаще – всего этого вкуче, чтобы заниматься живописью.

После успеха на выставке «Мир искусства» в 1915 году Бруни решил принять участие и в следующей экспозиции объединения. Но произошло то, что уже назревало – жюри не включило в состав будущей выставки работы двух художников – Бруни и Альтмана. Этот факт стал событием художественной жизни Петербурга. Критик А.Левинсон писал: «<...> определяет для нас облик выставки отсутствие Альтмана, без сомнения бывшего в прошлом году в “фокусе” вни-

мания; наконец, нас не может не интриговать вовсе дальнейшая судьба также отсутствующего Льва Бруни. <...> *Вовсе не обязан “Мир искусства” нянчить Альтмана или Бруни. Вот для них и случай показать, есть ли в них прочный стержень и крепкая воля к преобразению нашей живописи и всего нашего художественного сознания»*¹³⁴.

Отношение Бруни с «Миром искусства» было двойственным. С одной стороны, он ценил у мирискусников утонченное понимание формы, артистизм, стремление уйти от реальности и даже, в силу традиции, невольно тяготел к подобным позициям. Но, с другой стороны, он сознательно стремился эти черты в своем творчестве преодолевать. Благодаря отказу жюри внутреннее противоречие в тот момент для художника разрешилось. Бруни еще раз вернулся в «Мир искусства» в 1918 году, но тогда сложилась иная художественная ситуация и его независимость от «Мира искусства» была очевидной.

Таким образом, факт отказа жюри сослужил Бруни верную службу – направил его художественные интересы в новом направлении. Но в дружеской среде он вызвал бурную реакцию негодования. Особенно был возмущен Пунин, написавший открытое письмо А.Н.Бенуа, главному идеологу «Мира искусства». Он упрекал руководителей «Мира искусства» в том, что они привлекают к участию на выставках лишь тех молодых художников, в которых видят своих учеников и эпигонов¹³⁵, и защищал отвергнутых художников: «<...> мой долг, поскольку я понимаю задачи критики, отмечать возникновение новых форм и новых отношений; я <...> не стану указывать на то, что, на мой взгляд, способствует и что мешает развитию художественных форм и человеческого творчества»¹³⁶.

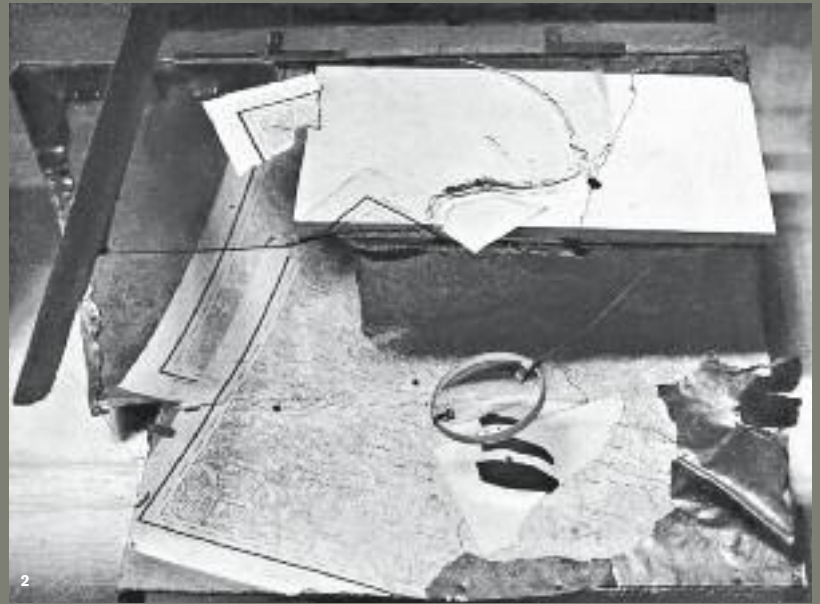
Полемика между двумя критиками может быть бесконечной. Естественно, что на письмо Пунина последовал ответ Александра Бенуа, в котором тот отстаивал преемственность Бруни и Альтмана с «Миром искусства». Вот как описывает сложившуюся ситуацию сам Пунин: «В своем ответе Бенуа, между прочим, писал: “Обоими художниками (то есть Альтманом и Бруни) лично я очень заинтересован, да и “Мир искусства”, в целом, вовсе не отрицательно относится к ним: напротив того, до сих пор самые значительные вещи и того и другого появлялись именно на наших выставках. Но, боже мой, как можно было именно их цитировать в качестве каких-то новых пророков, в качестве “нового пути” живописи. Ведь “кубистский академизм” Альтмана и “академический футуризм” Льва Бруни – плоть от плоти нашей. Это очень талантливое и затейливое искусство, но где же здесь новое мирозерцание и все те откровения, на которые намекает Пунин (открытое письмо было написано и подписано мною. – *Н.П.*). То ли дело – Лентулов, Татлин или Малевич. Вот это новаторы, вот это новые пути” и т.д. Бенуа был прав: он дал нам хороший урок революционной тактики. Ситуация была уже такова, что для всех, желавших сидеть между двух стульев, сиденья не было – была дыра. Надо было решать: или с нами, или против нас. Весь шестнадцатый год прошел под знаком резкого и бесконтрольного сдвига влево»¹³⁷.

Этот «сдвиг влево» отмечали многие, в том числе ученики Батального класса. Петр Покаржевский вспоминал: «Следствием этих встреч [в «квартире №5»] явилось неожиданное полевение Митурича и Бруни. Буквально в несколько дней произошла эта метаморфоза. Митурич, придя в мастерскую (“позировала” корова), нарисовал контур, а писать стал мимо контура, получалась сдвинутая расцветка (причем одного локального цвета). Самокиш так был обескуражен, что боялся к нему подойти и спрашивал меня: “Что с ним? Не болен-ли он?” Я как мог успокаивал его, говоря, что это поветрие, вроде кори, переболеет и вернется к прежнему. После этих “сдвигов” я видел еще его “пространственную живопись” (как он сам называл) – это сделанные из плотной белой бумаги и стекла объемные конструкции, раскрашенные (пятнами и полосами) тушью. А Лев Бруни доказывал, что лист белой бумаги – это просто цвет, а наложенные друг на друга два листа, это сложный цвет, т.е. плотность тоже входила в понятие о цвете»¹³⁸.

Действительно, в тот момент распределение сил на фронте искусства менялось. «<...> мы совсем не чувствовали себя “силой”. Принципиальные позиции все еще не были оформлены; с мирискусниками многие были связаны личными отношениями и выставлялись вместе. Бруни и Митурич совсем недавно были академическими учениками. Наиболее, однако, существенным было то, что мы не чувствовали себя преемственно связанными ни с “левым движением” Москвы, с “первыми футуристическими боями”, ни с группой “левых” художников Петербурга, объединенных “Союзом молодежи”»¹³⁹.

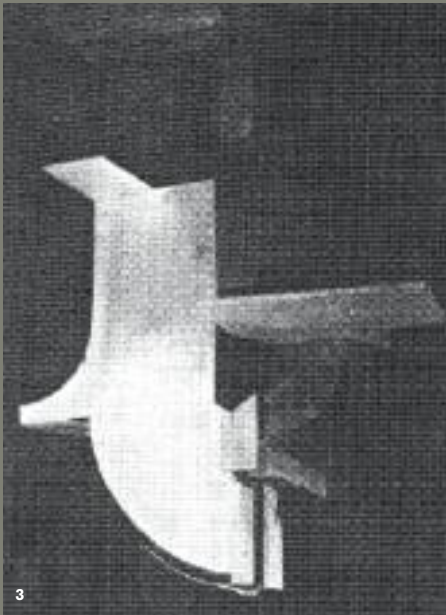


1



1
В.Е.Татлин
1914–1916
Фотография

2
Л.А.Бруни
Трехмерный рельеф
1915–1916
Металл, стекло,
увеличительное
стекло,
географическая карта
Не сохранился



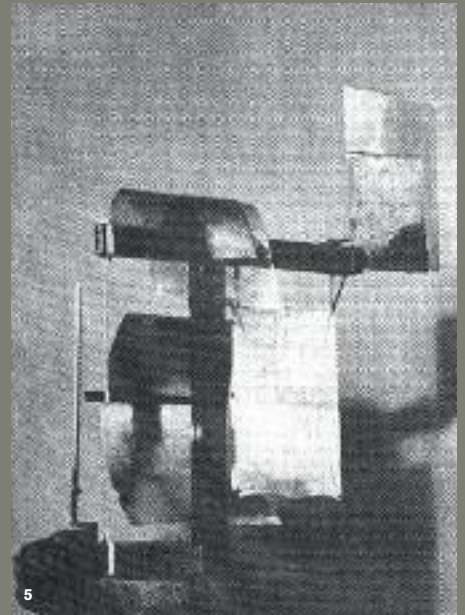
3



4

3
Л.А.Бруни
Трехмерный рельеф
1916
Не сохранился

4
Л.А.Бруни
Контррельеф
1915
Не сохранился



5

5
Л.А.Бруни
Трехмерный рельеф
1916
Не сохранился

В качестве компенсации за неучастие в «Мире искусства» Бруни становится весной 1916 года экспонентом «Выставки современной русской живописи», устроенной Н.Е.Добычиной. Работы Бруни висели в пятом зале выставке (всего их было шесть) в компании с Альтманом, Грищенко, Кандинским, Кульбиным, Лентуловым, Розановой, Пуни и другими известными художниками. Митурич там же выставил портреты Мандельштама (графический) и Артура Лурье (живописный). Своего Лурье Бруни почему-то не показал.

Критика вновь обратила на него внимание. «Искусство Льва Бруни (как известно, наотрез отвергнутого жюри “Мира искусства”, забравшего также рисунки Альтмана) эксцентрично, в буквальном смысле этого слова. <...> У художника, как это бывает в ранней юности, словно “ломается голос” и звучит то в одном, то в другом регистре»¹⁴⁰.

Разрыв с «Миром искусства» способствовал также тому, что в 1916 году Бруни окончательно утверждается как последователь Владимира Татлина. «В конце 15-го года Левушка уверовал в Татлина! Пунин тоже с восторгом принял новую звезду. Львов и Митурич косились и помалкивали!»¹⁴¹

Статья С.Исакова о контррельефах Татлина была приурочена к 15 декабря, дню открытия выставки «0,10», и оказалась не только первой положительной рецензией на новаторское изобретение Татлина, но и первой их публикацией¹⁴². К той же выставке «Новый журнал для всех» издал буклет «Владимир Евграфович Татлин», текст к которому написала Надежда Удальцова. К тому моменту Татлин уже «обнародовал» свои контррельефы на выставке в собственной мастерской в Москве на Остоженке (май 1914 года), а в марте 1915 года – на «Первой футуристической выставке “Трамвай В”» в Петербурге.

Открытие выставки «0,10» отпраздновали в «Новом журнале для всех» – стены редакции «... были украшены рисунками Альтмана, Бруни и “композициями” Татлина из кусков жести, картона и проволоки»¹⁴³.

Осуществление татлинских идей, соединивших кубизм с «материалом», стало в этот момент главным делом Льва Бруни и художников его близкого круга. Татлин воспринимался ими как кумир. За него боролись. (Пунин записал в дневник 10 января 1916 года: «Во вторник лекция о футуризме Малевича и Пуни – все бруниевцы пойдем шайкой, будем с мест кричать, если станут Татлина ругать».)

Об обстановке, царившей в среде «бруниевцев», лучше всего можно узнать от самих участников событий: «Весь шестнадцатый год в квартире № 5 шла деятельная работа над уяснением принципов “кубизма”, под руководством Татлина и без него, но в разрешение поставленных им задач, потели там над конструированием пространственных моделей, над разного рода подбором материалов разных свойств, качеств и форм. Пилили, строгаги, резали, терли, растягивали, сгибали; о живописи почти забыли; говорили только о контрастах, о сопряжении, напряжении, об осях сечения, о фактурах. Со стороны все это могло казаться манией, в действительности это было творческое напряжение людей, которым казалось, что их усилиями мир, наконец, будет сдвинут с вековых канонов и “взойдет новый Ренессанс”»¹⁴⁴.

Особый интерес представляла собой мастерская Льва Бруни: «Холсты, подрамники и мольберты были задвинуты в углы; всюду валялись “материалы”: железо, жость, стекло, жилы, картон, кожа, какие-то замазки, лаки и политуры; неизвестно откуда появились токарный станок, пилы, напильники, разные клещи, сверла, шкурки, наждачные бумаги разных сортов и качеств. На столах и верстаке стояли достроенные и строящиеся рельефы, подборы материалов и конструкции. Все это демонстрировалось с азартом, не без снобизма, но с живым вкусом, свидетельствующим о новой страсти, сжигающей людей. В углу висел “Угловой контррельеф” Татлина с тросами, оставленный им у Бруни после выставки “Трамвай В”»¹⁴⁵.

Из сделанных Львом Бруни контррельефов не сохранилось, конечно, ни одного. Мы знаем о них по старым фотографиям, репродукциям в журнале «Изобразительное искусство» (1919. №1) и описанию Пунина: «Бруни сделал один “подбор”: натянута кожа, жила, стекло, слюда, жость с управляющим всей композицией стальным стержнем, и начинал второй, с кухонной деревянной доской, на которой делают котлеты; доска, пропитанная мясным соком и иссеченная ножами, “имела” свою фактуру. Этот второй “подбор” лежит теперь разобранным у меня на шкафу, первый, вероятно, не сохранился совсем»¹⁴⁶.

Пропадала и пространственная живопись «Ордер следа», находившаяся в петроградском Музее художественной культуры¹⁴⁷.

Но Бруни не забывает станковое искусство. В 1916 году он делает несколько, условно говоря, беспредметных композиций (три находятся в собрании ГРМ, одна – в ГТГ). Определение «беспредметный» в данном случае подходит с большими оговорками. Рисунки производят впечатление не беспредметных композиций, где, как в супрематизме, соединены абстрактные геометрические формы, а скорее натюрмортов с абстрактными формами (беспредметными предметами). Правильнее всего их было бы воспринимать как отголосок материальных подборов Татлина и самого Бруни, как своего рода «станковый контррельеф».

Отметим также сходство этих композиций с двумя рисунками того же времени, изображающими камин с дровами («Петроградский камин». СС). Сходство красноречиво говорит о том, что Бруни ищет реальную форму даже в абстракции.

Пунин вспоминал: «Были еще какие-то работы, которых не помню, были рисунки, один из которых запомнился мне потому, что Бруни или Митурич тщетно пытались врисовать в него знак квадратного корня»¹⁴⁸.

1916-й, как известно, стал официальной премьерой супрематизма – Малевич показал на «Бубновом валете» в Москве пятьдесят девять супрематических картин. А в художественных кругах это изобретение Малевича было известно и ранее: Ольга Розанова, Любовь Попова и другие художники по-своему интерпретировали супрематизм. Лев Бруни тоже «отметился» в этом стиле картиной с загадочным названием «Сектор маски».

Формально эта картина представляет собой беспредметную композицию с геометрическими фигурами, но на этом все сходство с супрематизмом заканчивается. По своим живописным качествам картина противоречит принципам супрематизма, поскольку главное в ней – живописность в традиционном смысле слова. Главным для автора становится не соотношение геометрических фигур, а живописные качества фона. Он написан очень трепетно, нежно и чувственно. Ощущение двойственности оставляет и название, в котором слово «сектор» направляет мысль в сторону геометрии супрематизма, а слово «маска» ассоциируется с эстетикой «Мира искусства». Вероятно, в названии не следует искать объяснения смысла самой работы. Скорее всего, автор хотел через название внести элемент загадочности. Для него вообще характерно увлечение магией слова, о чем свидетельствует в первую очередь любовь к поэзии Хлебникова.

А чистая беспредметность остается для Бруни своеобразной игрой или дружеской данью Татлину.

«Крестьянка». «Радуга». Бруни и Митурич: портреты Лурье и Мандельштама

1915–1916 годы – взлет авангардного движения в русском искусстве. Для «квартиры №5» это время самой активной и бурно кипящей жизни. Лев Бруни увлечен современным искусством.

Интересы молодого человека вызвали в семье противоречивую реакцию. Дед Александр Петрович Соколов был в некотором недоумении. А мать Анна Александровна, поборница всего нового, отнеслась к тому, что делали ее сыновья, с уважением. «То было начало великого перелома – первые годы европейской войны – времена футуризма, кубизма; все дышало предчувствием крушения всех привычных устоев и появления новых, – писала она. – Сыновья мои, конечно, переживали период увлечения новыми веяниями. Бывало, отец мой, глядя на чудные творческие опыты внука-художника, был осторожен, боялся хоть чем-нибудь проявить неуважение к совершенно новому для него, непонятному роду искусства. «Я это не понимаю, я стар, – говаривал он с грустью, – но раз это так захватывает молодежь, то, очевидно, за этим будущее». Бабушка смотрела на дело проще: «Ну что ты там какие-то гадости все рисуешь? Кому это может понравиться, скажи мне пожалуйста? Вот уж ручаюсь тебе, что этой своей мазней ты ничего не заработаешь. Ты помнишь, как дедушка делал? Прямо глаз, бывало, нельзя оторвать. За то у него были заказы и он зарабатывал. А ты... нет, нет, никогда у тебя ничего не продается»¹⁴⁹. И хотя вскоре Лев Бруни торжествуя принес домой первый гонорар за проданные листы из серии «Воспоминание о Хевсуретии», в целом бабушкины слова оказались пророческими, так как зарабатывать искусством для Льва Бруни всегда было тяжело...

Он много занимается живописью. Работает в двух направлениях.

Первое – крестьянская тема. Написанные в это время полотна – «Крестьянка» (ГРМ) и два варианта «Радуги» (ГРМ) – рожают схожие образы. Есть предположение, и очень убе-

дительное, что изображенная в «Крестьянке» женщина – та самая Настя, которую художник изобразил с граблями на рисунке 1915 года (ГТГ). На обороте старой фотографии «Крестьянки» из архива семьи художника есть надпись: «Мананка Настя»¹⁵⁰. В «Радуге» ее образ обобщен: в первом варианте он превращается в безликий силуэт, а во втором черты лица только обозначены и очень условны. Важен уже не конкретный персонаж, а идеи отношения человека и природы: соединение с природой через крестьянский труд, зависимость человека от природных ритмов (смена времен года), естественность жизни человека в природной среде. Не суть ли эти идеи – отражение разговоров, которые велись в «квартире №5», например, с крестьянским поэтом Николаем Клюевым? Ведь он был в числе людей, близких Льву Бруни, и был им запечатлен в желто-синем темперном портрете (1915. ГРМ). Пунин об этом портрете сказал: «<...> на Клюева было непохоже, было похоже на «Матисса»»¹⁵¹.

Лев Александрович знал и любил русскую иконопись за то, что в ней вера и красота соединялись неразрывно. Не удивительно, что иконописные приемы были для него столь привлекательны. Это демонстрирует второй вариант «Радуги»: желтые кубизированные формы (то, что в первом варианте прочитывалось как поле) напоминают иконные «горки».

Бруни числил «Радугу» среди своих наиболее значительных произведений¹⁵².

Второе направление работы – портреты друзей, людей искусства. Кроме упомянутого Клюева, его моделями стали композитор Артур Лурье и поэт Осип Мандельштам. Характерно, что Петр Митурич тоже запечатлел обоих.

И Бруни, и Митурич увидели Лурье разными глазами, но в обоих портретах это был «худощавый человек в сверхмодном костюме, уже лысоватый и хлипкий, несмотря на свои 22–23 года. <...> Он принял Артура в честь Артюра Рембо. Другое имя – Оскар он взял в честь Оскара Уайльда и третье Винцент – в честь героя и мученика Искусства Винсента Ван Гога! <...> мы его уже узнали возвратившегося из Европы в Петербург с именем – Артур-Оскар-Винцент Лурье!!!»¹⁵³

Оба портрета Лурье – своего рода парадные. Они сделаны «в пандан» друг другу и почти зеркальны: фигура с закинутой на ногу ногой развернута в противоположные стороны, симметрию нарушает только рука с папиросой. Модель на обоих портретах одета в синий костюм, золотисто-бежевую жилетку, белую рубашку с черной бабочкой и сидит в одном и том же кресле. Во всем мы обнаруживаем нарочитое сходство – не только в позе и одежде. Сходны обстоятельства времени и места написания портретов – «квартира №5», что подтверждается надписью на обороте одного из холстов: «Композитор Артур Лурье Левъ Бруни адресъ Академия художествъ кв.5»¹⁵⁴. Как утверждает Владимир Милашевский, Лурье сидит «в том самом кресле, на котором любил сидеть уже в старческие годы наш замечательный акварелист Александр Соколов! Именно на нем его изобразил «спокойно и мудро» отдыхающим Браз. Посиживал на этом кресле и неистовый «борзятник» Петр Соколов. Теперь с папиросной восселся на нем Артур!»¹⁵⁵

Но существенно портреты отличаются пластическими качествами: работа Бруни живописна, Митурича – графична, отсюда большая реалистичность первой и условность второй. Оба художника увлечены стилистикой модерна. Они буквально упиваются изогнутой и изысканной линией силуэта модели.

Милашевскому более импонировал портрет работы Митурича. На Пунина он тоже производил большее впечатление, чем портрет Бруни¹⁵⁶. Лурье в своих воспоминаниях сказал о Льве Бруни: «Выдающийся молодой человек, выдающийся по своей настроенности в смысле новизны и свежести впечатлений»¹⁵⁷.

Если же сравнивать портреты Осипа Мандельштама в исполнении Бруни и Митурича (конечно, насколько можно сравнивать графику и живопись), то обнаружим принципиальную разницу, хотя острый глаз обоих художников ухватил характерный облик поэта – запрокинутую назад голову и вздернутые нос и подбородок. Мандельштам в исполнении Митурича нарочито условен, по-примитивистски скован. Бруни же сосредоточил все свое внимание на лице поэта, которое прописал с удивительной нежностью. Получился идеальный образ поэта¹⁵⁸.

Иконографию Льва Бруни добавляют два портрета эпохи «квартиры №5» работы Митурича. Первый, карандашный, сделан 20 декабря 1914 года (частное собрание) и представляет собой натурную студию. Во втором портрете (Художник. 1915. ГРМ) иные цели – создать дружески-иронический типаж художника (лежит бесцельно на диване). Только авторская над-

пись на обороте сообщает, что изображен Лев Бруни¹⁵⁹. Парный к нему рисунок изображает на том же диване поэтов (Поэты. 1915. ГРМ). Вероятнее всего, что оба рисунка сделаны в «квартире №5».

Обзор портретов Бруни-Митурича не будет полон без еще одного сюжета. Милашевский вспоминал: «В семействе Исаковых-Бруни была девушка – домашняя работница. Очень миловидная, шустрая – настоящая субретка французской комедии. Все хозяйство, конечно, лежало на ее весьма изящных плечах! У нее был мальчик, вероятно, полуторагодовалый. В деревнях в таких случаях говорят: “нагулянный ребенок” или сами про себя девицы объясняют: “неловко погуляла”. Можно было удивляться, как такая красотка в духе искусства Венецианова произвела на свет настоящего уродца – маленького старичка-гомункулуса. С огромной тяжелой башкой, с хиленьким тельцем. С глазами, посаженными глубоко под череп, носюльной между глаз и тяжелыми скулами и челюстями. Кроме того, он был как-то очень серьезен, никогда не улыбался и смотрел на всех весьма недоброжелательно! Он оживлялся только тогда, когда кто-либо из нас преподносил ему конфетку в бумажке, которую он очень деловито, пыхтя, сопя, разворачивал. Так как он был ребенком крайне нелюдимым, то никто как-то им особенно не занимался.

И вот Митурич сделал его портрет. С ядовитой пронизательностью и блеском! Это была страница Достоевского в изобразительном искусстве! Ребенок-старик, он на портрете был жуток. <...> весь фон сзади, кругом головы этого маленького старичка с недобрим взглядом, был обклеен бумажками из-под конфет <...> и еще что-то золотое и блестящее! <...> Петр Васильевич пробовал как-то объяснять:

– Это я хотел выразить его духовный мир. Жизнь он воспринимает через конфеты в бумажках!

Разве можно было спорить! Можно было пожать плечами – и все!»¹⁶⁰

По нашему мнению, речь идет о «Портрете ребенка» (1916. ГРМ). На нем, правда, нет конфетных бумажек (их можно отнести к фантазии Милашевского), но есть другие наклейки. Изображенный Митуричем мальчик имеет явное портретное сходство с моделью на портрете работы Бруни (Егор. 1915. ГРМ). Если наше предположение, что оба писали одну модель, соответствует действительности, то творчество двух друзей-художников пополняется еще одним общим сюжетом.

1916

Оптина пустынь

Лев Бруни впервые посетил Оптину пустынь в 1916 году. Знакомство с отцом Нектарием, последним оптинским старцем, существенно повлияло на его судьбу. По благословению старца он женился на Нине Бальмонт. Роль старца в жизни семьи стала определяющей после возвращения семьи из Сибири, когда они зимой 1921 года поселились около Оптиной, а с 1923-го – и в самом монастыре. Вместе с Анной Александровной Соколовой стали свидетелями последних лет существования пустыни, ареста монахов и высылки старца Нектария в Холмищи. Но и тогда связь с ним не оборвалась – неоднократно ездили к своему духовному отцу вплоть до его смерти в 1928 году¹⁶¹.

Лев Александрович был православным христианином и церковным человеком. В его мастерской всегда висела фотография «Троицы» Андрея Рублева. Даже в сообществе «квартиры №5», где ломка устоев и ниспровержение авторитетов считались необходимыми атрибутами, он, без малейшего ханжества, отстаивал свои религиозные принципы. С этим его качеством считались, хотя далеко не все понимали и принимали. Милашевский, например, называл его, с оттенком некоторой иронии, фанатиком и «верующим»¹⁶². А Пунин даже с некоторой дружеской завистью говорил о религиозности Бруни. «<...> в нашем кружке – бодрее других Л.Бруни, может быть, потому, что он религиозный человек»¹⁶³.

Вопросы веры в разговорах Пунина и Бруни обсуждались, несомненно, многожды. Пунин писал Анне Ахматовой в 1926 году: «Бруни рассказал, что одному подвижнику [имеется в виду старец Нектарий] он говорил о том, что иногда в отчаянии себя обвиняет в великих преступлениях – это он сказал по поводу моих жалоб ему, что мои дела и искусство тоже от тщеславия, – и что ему тогда до слез бывает, а подвижник ему ответил: слезы бывают от покаяния

и от умиления, но что “нам с вами далеко до этого дара. А благодать и дар, если слезы идут сами”. Как у тебя – я продумал и едва удержался, чтобы твоими слезами не нахвастать Левке»¹⁶⁴.

А вот отголосок другой темы. «Бруни сказал: “Что мне в вас нравится, это легкость ваша. Легко вы выходите. (Помолчав.) Это у вас ангел-хранитель, хорошо он вас бережет. При ваших чертах вам бы была тяжелая жизнь”»¹⁶⁵. Сказано было за два дня до ареста Пунина. Слова произвели на Пунина особое впечатление. Он помнил их и через двадцать лет: «Какое это счастье – еще жить; я этого не ожидал; никогда не думал, что буду жить так долго. Левушка Бруни как-то очень давно сказал мне: “Какой удивительный у вас ангел-хранитель”»¹⁶⁶.

Впечатление человека глубоко религиозного Лев Александрович производил и на других людей. «Лев Бруни <...> жил в сфере искусства и религии. Он был духовным сыном старца Нektария. Интеллектом он не дорожил, даже презирал его. Поэтому его слова, которые он с усилием подбирал, были по-настоящему оригинальны и самобытны. Так же его смелые и все же прекрасные этюды всегда были творчески новыми»¹⁶⁷.

Выставка «Магазин». Формула нагружения

Весной 1916 года Лев Бруни в очередной раз побывал в Москве и навестил семью Бальмонтов, где встретился с Ниной. По ее воспоминаниям, он пригласил ее, испросив позволения матери, на вернисаж. Нина Константиновна ошибочно называет выставку «0,10», которая была действительно открыта в декабре 1915 года, но только в Петербурге, в Художественном бюро Добычиной. Скорее всего, описанное ниже событие происходило на открытии выставки «Магазин». Тогда логически оправдано приглашение на вернисаж, так как Бруни сам был участником этой выставки. Нина Константиновна вспоминает: «В то время, совершенно отвлечившись от Блока, я бурно увлекалась Маяковским, знала наизусть очень многие его стихи и мечтала о знакомстве с ним. Мы пришли на выставку до открытия, и Л.А. показал мне изданные Маяковского. Потом, сказав “сейчас тебя с ним познакомлю”, направился к нему. Я, увидев, что они идут в мою сторону, сосредоточенно стала разглядывать, ничего не видя, какую-то картинку. Но Маяковский так и не подошел. Впоследствии я узнала, лет через шесть, что Л.А., подойдя к Маяковскому, сказал: “Володя, с тобой хочет познакомиться дочь Бальмонта”. Маяковский сказал: “А-а, ну-ну”, и пошел с Бруни, но на полпути спросил: “А сколько ей лет?” – “Четырнадцать”. – “Не надо!” И круто повернул обратно. В то время Л.А. из милосердия скрыл это от меня»¹⁶⁸. Зимой того же года Лев Бруни приводил к Бальмонтам Татлина, который был очень обижен, что Бальмонт к нему не вышел¹⁶⁹.

Любопытна еще одна встреча, в которой участвовал в это время Бруни. Надежда Удальцова описывает свое знакомство с Хлебниковым: «Я встретилась с Хлебниковым у Н.И.Кульбина, у которого собрались левые художники Петрограда и Москвы незадолго до московской футуристической выставки “Магазин”, организованной Владимиром Татлиным в марте 1916 г. Хлебникова я увидела впервые. <...> Вождь “будетлян” производил впечатление отдельного человека, углубленного в самого себя и далекого от всех. Он молчаливо сидел в стороне, опустив глаза, как бы прислушиваясь к своему внутреннему голосу. На вечере у Кульбина присутствовали петроградские художники Ольга Розанова и Лев Бруни и москвичи Татлин, Любовь Попова и я. Кульбин похаживал около нас, интересуясь предстоящей выставкой. Был у Кульбина и Маяковский, который великолепно прочел отрывок из “Войны и мира”. Потом просили прочесть Хлебникова. Он согласился, но читал тихо, часто останавливался, забывая слова. Маяковский неизменно ему подсказывал. Видимо, он очень ценил Хлебникова. Эту единственную встречу с Велимиром Хлебниковым я помню так ясно, словно видела ее совсем недавно, а не 20 лет тому назад»¹⁷⁰.

20 марта в пустующем магазине по адресу Петровка, 17 открылась футуристическая выставка. Название было простое – «Магазин», поскольку участники для своей выставки арендовали пустующий магазин. Собственно организующей силой и устройтеlem выставки был Владимир Татлин; он собрал вокруг себя самых радикальных представителей московского авангарда – Казимира Малевича, Любовь Попову, Надежду Удальцову, Александру Экстер, Александра Родченко, Ивана Клыуна, Льва Бруни, Веру Пестель, Алексея Моргунова, Валентина Юстицкого и Марию Васильеву.

«Гвоздем программы» на выставке были, конечно, контррельефы Татлина (он их обозначал как «контр-рельефы»). Публика также увидела «трехпланные рельефы» Бруни (он выста-

вил два рельефа) и «стеклянные рельефы» Софьи Дымшиц-Толстой. Остальные экспоненты ограничились живописью и графикой.

Бруни, наверное, воспринимался на выставке не менее радикальным, чем Татлин. По словам Александра Родченко, одного из экспонентов «Магазина», «Бруни выставил разбитую бочку из-под цемента и стекло, пробитое пулей, что особенно вызвало возмущение публики». Это был не простой эпатаж, а живые поиски молодого и деятельного художника, которые привели к настоящему прорыву в новые сферы искусства. Немногие поняли и оценили значение того, что было создано Татлиным и его последователями. И уж мало кто понимал, что в этот момент зарождалось великое течение искусства XX столетия – конструктивизм.

Один из контррельефов Бруни приобрел Пунин и опубликовал в журнале «Изобразительное искусство». (1919. №1). В подписи к иллюстрации приписка: «приобретено» Н.Пуниним». О другом своем контррельефе Бруни писал Наталье Митурич в марте 1922 года: «<...> давно-давно, чуть не год тому назад, продал петин [Митурича] рисунок за 210 т<ысяч> р<ублей> со своим рельефом, который оценили в 800 т<ысяч> р<ублей>»¹⁷¹. Ни один не сохранился.

Со стороны могло показаться, что для Бруни все это было лишь игрой, развлечением. Так и подумал Александр Родченко, наблюдавший легкость и внешнюю беззаботность Бруни: «Бруни относился к выставке несерьезно и участвовал из-за дружбы к Татлину, а сам был великом в «Мире искусства». Но он любил Татлина, был молод, а потому задорен и смел»¹⁷². На самом деле Бруни был в стороне от «Мира искусства» и искал своих путей, в частности, и в разработке контррельефов.

А вот Ольга Розанова понимала важность и значение татлинской группы «Магазин» и отдельных ее представителей. В письме к Алексею Крученых, написанном, вероятно, вскоре после выставки «Магазин», она излагает следующее интересное обстоятельство: «Получила я недавно пространное письмо от Ключкова [Ключа]. Льстивое и тревожное. Боятся, что группа Бруни, Татлина и др<угих> выйдет значительней по размерам, в смысле успеха у публики, чем супрематическая. Взывает ко мне. Говорит, что супрематисты должны тесно и дружно работать. <...> Ключков пишет, что татлинская группа организовалась»¹⁷³. В итоге Розанова присоединилась к обществу «Supremus» Малевича и приняла участие в выставке «Бубнового валета» в ноябре-декабре 1916 года.

Критика подогревала возмущение «любителей искусства». Даже не чуждый веяниям современности критик Яков Тугендхольд «ругнул» «Магазин», правда, не с мещанской, а со своей просвещенной позиции: «Зато уж если русский человек поставит своей непрременной целью «окоsmopolitanиться», то дойдет до последней черты и для него станет аксиомой все то, что на Западе – еще теорема. Такое именно впечатление производит футуристическая выставка «Магазин». Участвует в ней молодежь, безусловно талантливая, работающая, любящая и понимающая живопись <...> Но дарования эти расточаются на то, чтобы логически довести до абсурдного конца <...> Пикассо»¹⁷⁴. А на страницах «Аполлона» он, по поводу той же выставки, с горечью воскликнул: «<...> я вовсе не хочу сказать, что реклама и шум составляют ее [выставки] сущность. Конечно, нет. Татлин, Экстер, Лев Бруни и другие – художники искренние и ищущие. <...> Когда же забьются, наконец, к новой жизни железные сердца этой художественной молодежи? Когда поймут они зовы живого, прекрасного, хотя и истекающего кровью мира, который окружает их?»¹⁷⁵ Удивительно, что тонко чувствующий Тугендхольд не услышал тогда биения их «железных сердец» и не понял, что это был не простой эпатаж или подражание Западу, а поиски новых путей в искусстве.

Это понял в 1916 году Николай Пунин. Теоретический итог этих исканий он подвел в своей книге «Татлин (против кубизма)», которая была издана петроградским отделением ИЗО Наркомпроса в 1921 году. Четвертая глава книги имеет название «Формула нагружения» и авторскую сноску: «Формула, положенная в основу этой главы, выработана худ<ожником> Л.А.Бруни в 1916 году и развита в нашей совместной работе по исследованию творчества Татлина»¹⁷⁶.

В четвертой главе Пунин излагает довольно стройную теорию эволюции современного искусства начиная с импрессионизма. Схематично ее можно представить следующим образом: главенство света (при отсутствии цвета) в импрессионизме; главенство цвета и моделировка пространственных планов у Сезанна; иллюзия глубины (трехмерности) про-



1

1
В.В.Хлебников. 1915
Фотография



2

2
П.В.Митурич
«Велимир в Москве
22 г. (по воспомина-
ниям 24 г.)»
Частное собрание

3
М.А.Зеневич
1920-е годы
Фотография



3



4



5

4
Афиша лекции
футуристов «Чугунные
крылья». 1916
Собрание
А.Е.Парниса, Москва



6

5
Н.И.Альтман. 1922
Фотография

6
Н.А.Бруни. 1916
Фотография

странства, создаваемая движением плоскостей, и роль фактуры, заменяющей цвет у кубистов; материал, как реальное пространство у Татлина. Намечен путь от света через цвет и фактуру к реальному предмету, от отвлеченного понятия к конкретному предмету. «Творчество Татлина по объему своих формальных достижений, генетически восходя к импрессионизму, показывает собой все, что только добыто человечеством в области пластического искусства, стремящегося осуществить свой основной закон – закон нагружения»¹⁷⁷.

Слова Пунина много дают нам для понимания глубины художественного мышления Льва Бруни.

Лекция «Чугунные крылья» в Царицыне

В 1916 году имя Бруни прочно связано с Татлиным. Тот приезжает в Петроград по приглашению бруниевской компании и поселяется в «квартире №5». Милашевский вспоминает, как вскладчину посылали телеграмму Татлину в Москву с приглашением, после того как увидели открытку с его рисунком «Рыбак» и были потрясены¹⁷⁸.

В мае Владимир Татлин и поэт-футурист Дмитрий Петровский навестили в Царицыне Велимира Хлебникова, который находился там на военной службе. Татлин и Петровский общими усилиями устраивают в Доме науки и искусств «лекцию футуристов» под названием «Чугунные крылья»¹⁷⁹. Текст лекции был написан Хлебниковым и зачитан Петровским. В пространной программе, изданной к лекции, были обозначены основные пункты, связанные, во-первых, с темой татлинского полета («Дни Икара», «Чугунные крылья») и, во-вторых, с хлебниковскими законами времени и нового языка («Путь от пространства ко времени», «Законы языка» и др.). В десятом пункте указано: «На смену живописи: законы форм, закон веса у Татлина и Бруни»¹⁸⁰.

Конечно, речь шла о контррельефах Татлина и его последователей, в том числе, вероятно, и Льва Бруни. Татлинские контррельефы Хлебников мог видеть на петроградской выставке «Трамвай “В”», а остальные – в мастерской Бруни в «квартире №5». Несомненно, что он находился под впечатлением этих работ и видел в них будущее искусства.

В ироническом (как всегда у критиков по поводу футуристов) описании этого выступления есть интересные для нас факты: «<...> публика порядочно *утомилась* (курсив мой. – А.С.) от этой “лекции” поэта, жаждала услышать от художника новые откровения, скрытые в художественных произведениях футуристов. Но, увы и ах! По рукам публики ходили какие-то, и даже не нарисованные, а просто отпечатанные на хорошей веленовой бумаге, футуристические барельефы»¹⁸¹. Это были изображения контррельефов Татлина и Бруни.

Тогда же в Царицыне Хлебников написал посвященное Татлину стихотворение:

Татлин, тайновидец лопастей
И винта певец суровый,
Из отряда солнцеловов.
Паутиный дол снастей
Он железною подковой
Рукой мертвой завязал
В тайновиденье щипцы.
Смотрят, что он показал,
Онемевшие слепцы.
Так неслыханны и вещи
Жестяные кистью вещи.

Строки «смотрят, что он показал, / онемевшие слепцы» словно сказаны о той самой царицынской публике, которая «*утомилась*».

1916 | 1917

Служба в армии. Демобилизация. Озеро Тургояк

В ноябре 1916 года Лев Бруни был призван в армию, но на фронт отправлен не был, а служил солдатом в запасном батальоне гвардейского Финляндского полка в Петрограде. В «Краткой автобиографии», написанной в конце 1930-х годов, Лев Александрович вполне искренне, но довольно неуклюже попытался быть причастным к революционной деятельности: он вспомнил, что полк «принимал активное участие в рев<олюции>», а третья рота, где он служил, «была первой, не вышедшей на парад Корнилову»¹⁸².

Несмотря на военное положение, жизнь в казармах проходила вполне мирно. Лев Александрович часто бывал дома, где его встречала обычная обстановка «квартиры №5» – дискуссии, разговоры, концерты. На одном из концертов играл Артур Лурье, там побывала Вера Судейкина, о чем оставила запись в своем дневнике¹⁸³.

В это время художник планировал написать большую батальную картину: были свежие уроки в батальном классе профессора Самокиша и сказывалось тяготение к монументальным формам. Но планы не осуществились, так как произошло «увольнение по болезни вовсе от службы»¹⁸⁴. Эту формулировку Бруни заимствовал из свидетельства комиссии при лазарете запасного батальона лейб-гвардии Финляндского полка, которая признала его «подлежащим увольнению по болезни вовсе от службы как совершенно к ней неспособного»¹⁸⁵.

Демобилизовавшись, Лев Бруни отправляется на Южный Урал, где в это время находится Екатерина Алексеевна Андреева-Бальмонт с дочерью Ниной. Они живут на озере Тургояк, в восемнадцати километрах от Миасса¹⁸⁶. Он влюблен и настроен очень решительно – жениться. Он, конечно, понимает, что предполагаемая невеста слишком молода – Нина Бальмонт даже не окончила гимназии. Тем не менее Лев Бруни, настроенный очень решительно, нагрянул в Миасс, но был остановлен холодным приемом Екатерины Алексеевны. Об этом читаем в ее воспоминаниях: «В ту зиму 1917 года, что я была на Урале, я переживала большие волнения. Моя дочь Нина шестнадцати лет собралась выходить замуж за молодого художника Льва Александровича Бруни. Я знала семью его, любила его мать, и дети наши виделись и дружили. Лев Бруни, вернувшись с фронта, приехал к нам погостить на Урал, влюбился в Нину и настаивал жениться на ней немедленно. Я решительно отказала ему: дочь моя слишком молода и по характеру совсем ребенок, не окончила даже гимназии, совершенно не знает жизни людей. И я просила Бруни отложить хотя бы на год мысль о браке, не смущать Нину, уехать от нее и дожидаться конца гражданской войны. Он уехал – не без протеста.

Я, конечно, писала Бальмонту о своих переживаниях, спрашивала его мнения, просила поговорить с Бруни, который должен был к нему заехать по дороге в Петербург и передать от меня письмо. Бруни, не передав еще письма Бальмонта, заговорил с ним о своей любви к Нине, о своем желании жениться на ней. Бальмонт, не зная моего мнения, сказал ему буквально то же самое, что и я. Бальмонт пишет мне (7 октября 1917 года): «Рад, что мы и в географической розни чувствуем совершенно одинаково. Конечно, я согласен с каждым словом твоего письма. На днях Лева Бруни, взволнованный, говорил со мной о Нинике и своей любви к ней. Я сказал, что в таком вопросе все определяется самими чувствующими, что верю в его любовь, но полагаю, что Ниника только увлекается, и потому брак теперь же был бы преступлением, что необходимо подождать, а время все выяснит»¹⁸⁷.

1917

Портрет Нины Бальмонт

Перед отъездом Бруни пишет портрет Нины Бальмонт. Это вершина его раннего творчества, работа этапная и знаковая.

Сочетание предельной меры условности и портретного сходства – одна из поразительных особенностей портрета. Достичь гармонии этих качеств под силу только большому художнику. Цветовые плоскости, из которых строится изображение, практически лишены объема и не дают даже никакого намека на пространство. Но теплота охры и розового возвращает глаз к реальности и заставляет воспринимать цвет как живой объем. А «похожесть» достигается с помощью точных линий, которые идеально воспроизводят характерные черты модели – длинную шею, поворот головы, коротко стриженные волосы, контур лица, рисунок носа, губ, вскинутые брови.

В портрете соединились стилистические направления, составлявшие в это время «художественную среду» Бруни – авангард и классика. Только в такой примиряюще-творческой натуре эти направления могли ужиться и дать живые и прекрасные плоды.

У художника получился своеобразный иконный лик (недаром написан в технике иконы – на доске с левкасом), которому художник, без тени кощунства, поклонялся. Портрет гимназистки Нины Бальмонт (а на портрете она выглядит старше своих шестнадцати лет) полон любования и вдохновенных чувств, которые автор испытывал к модели, ставшей вскоре его невестой.

О том, как писался портрет, вспоминала Нина Константиновна: «Л.А. написал мой портрет на левкасе, на доске от старой стершейся иконы. Очень долго работал и с натуры, и по па-

мяти. Когда мне надоело сидеть – особенно в безветренные дни, когда хорошо клевал окунь на озере, – я уходила на лодку, несмотря на протесты Л.А.; однажды я ушла, правда, договорившись с ним, но в момент, когда я отпирала замок на лодке, он сбежал по тропинке с горки, где была наша дача, подошел ко мне и выдернул у меня целую прядь волос (что было очень больно). Когда я вернулась с большим уловом окуней, забыв, на радостях, про обиду, я застала его перед мольбертом. Выдернутые волосы были прилеплены к доске кусочком воска. Лев Александрович сказал, очень довольный: «Волоса я писал с натуры»¹⁸⁸.

Константину Бальмонту портрет не понравился. Об этом он писал Е.А.Андреевой 7 октября 1918 года: «<...> о портрете Ниники, который я считаю талантливым и отвратительным. Для меня это извращение художественных целей так же ненавистно, как развратные духи, несообразные костюмы и загрязнение творчества каким-нибудь недугом»¹⁸⁹.

Другой реакции трудно было ожидать. Для поэта художественные принципы стояли выше человеческих чувств, даже по отношению к гипотетическому родственнику. Впрочем, и планирующимся браком Бальмонт был не доволен.

«Моя светлая Ниника, первое полученное мною письмо, когда кончился расстрел Москвы, было от тебя. <...> Дитя мое, со мной дважды говорил Лева. Он сказал мне, очень волнуясь, что ты его невеста. Потом мы говорили подробно о любви, верности и браке. Ты знаешь, я столько отец твой, сколько братишка. Мы оба скорее всего дети, ибо мы существа мечты, окруженные любовью близких, дорогих, заботливых. Я не могу и не буду говорить о любви, твоей и Левы. Скажу только: глубоко убежден, что он тебя любит, а ты лишь увлекаешься. <...> Если Леве пора жениться, и в этом его одобряет какой-то старец Оптиной пустыни [имеется в виду старец Нектарий], тебе вовсе не пора выходить замуж. Лева уже знал жизнь, а ты ея еще не знала. В этом неравенстве нет правды. <...> Если ты, увидя жизнь и людей, захочешь выйти замуж за Леву Бруни, я тебе в этом друг и помощник. Если же ребенка 17-ти лет (ибо ты ведь еще дитя, моя Ниника!) он вовлечет в скороспелый брак, на это нет моего солнечного благословения»¹⁹⁰.

Предостережения отца не возымели должного действия; это его огорчило и рассердило. В другом письме, написанном через несколько месяцев, он более строг к дочери и уже беспощаден к молодому художнику. То, что в нем забавляло, теперь вызывает неприязнь. Он уже не талантливый юноша из хорошей семьи, а футурист, разговор с которым краток и определен. «Чем больше я думаю, тем меньше я постигаю, как тебе может казаться сердечно притягательным, желанным тот человек, который нежелание учиться и невежество возводит в культ, который для мировых гениев, во веки веков озаривших человеческую душу – Леонардо или Микеланджело, – находит лишь бранное слово, а свои маленькие и убогие достижения с тупым фанатизмом полагает чем-то особенным, тогда как в них даже и уродство является не чем-нибудь особенным, а лишь безличным параграфом дурно продуманного суеверного кодекса»¹⁹¹.

Но Бальмонт оказался, по словам Екатерины Алексеевны, «плохим пророком». «Через год [в 1919 году] наша дочь вышла замуж за Бруни, и мы с Бальмонтом скоро убедились, что этот брак оказался очень удачным. Наши молодые жили на редкость счастливо»¹⁹². Да и отношение Бальмонта к Бруни постепенно менялось. В письме Андреевой 4 мая 1920 года он писал: «У нас [в Москве] гостит Лева. Он мне очень мил своим итальянским ликом и ласковостью. Вообще у меня вернулась к нему моя прежняя любовь целиком»¹⁹³.

Позднее, несмотря на прекрасное отношение к зятю, Бальмонт не может не удержаться от советов по поводу семейной жизни: «Я люблю Леву, я думаю, что он очень хороший человек, исключительно хороший. Но я всегда думал, – задолго до того, как ты решила свою судьбу, – что между вами такая коренная разница во многом, в основном, что рано или поздно, и вернее, рано, а не поздно, ты больше это почувствуешь. Но главный вопрос не в этом различии, а в том, любишь ли ты его воистину или нет. Если нет, как ни страшно, а должно будет когда-нибудь расстаться. Если да, должно всеми силами держаться за единственное счастье любви и стараться сгладить различия, – и ни в коем случае не отдавать на пагубу и уничтожение своего заветного, что твое и только твое. Будь он не только Бруни, а сам Леонардо да Винчи. То, что твое, есть святыня, и ни отцу, ни матери, ни сыну или дочери, ни мужу или другу ты твоей внутренней священной самостоятельности отдавать не должна ни в каком случае. Я говорю это утверждение с установкой...»¹⁹⁴.

С годами их семейная жизнь представлялась Бальмонту уже почти идиллической: «Ныне, при всех трудностях, счастливая жена талантливого художника и счастливая мать че-

тырех детей, зимой живет в Москве, а летом в лесной сторожке, в глухом лесу, сильная, находчивая и обожающая Природу»¹⁹⁵.

СДИ. Общества «Свобода искусству» и «На революцию» Профсоюз художников-живописцев Москвы. Союз молодежи

Бруни возвращается с Урала и остается в Москве. Причина тому – невозможность вернуться в Петроград. К этому времени Анна Александровна уже разошлась с Исаковым, и «квартира №5» занята другой семьей бывшего отчима. Впрочем, такое положение совпадает с интересами самого Бруни: он поселяется у Татлина в мастерской на Старой Басманной (дом 33) и работает там¹⁹⁶. Так Бруни снова оказывается в кругу татлинских соратников.

Хотя об общественно-художественной работе Бруни в этот период прямых свидетельств нет, общее направление его деятельности можно проследить по татлинским перемещениям между Москвой и Петроградом. Этот неутомимый организатор проводит настоящую экспансию современного искусства. Незадолго до приезда Бруни он возвращается из Петрограда, где принимал участие в создании «блока левых» при СДИ.

Сразу же после Февральской революции возникла идея создания нового министерства – изящных искусств. Для обсуждения вопроса была учреждена «комиссия 8-ми» – из известных людей, как Ф.И.Шалапин, и «классиков» – Бенуа, Добужинского, Рериха, Петрова-Водкина.

В поддержку комиссии, а планировалось работать во всех направлениях, включая художественное образование и охрану памятников, комиссар Временного правительства Ф.А.Головин учредил «Особое совещание по делам искусств» (задолго до сталинских ОСО!), в состав которого вошли известные деятели культуры, люди, «умудренные опытом», надежные и предсказуемые: например, писатели Горький и А.Тихонов, художники Грабарь и Лансере, архитекторы Щуко и Щусев, и многие другие. Эти люди были способны противостоять напору «левых» художественных сил. Оборона была выстроена.

Но левые, почувствовавшие возможность воплощения своих художественных идей в жизнь, мгновенно сплотились, готовые к борьбе. Был образован, в рамках СДИ, еще один союз – «Свобода искусству» (полное название: Союз художественных, артистических, музыкальных и поэтических обществ, выставок, издательств, журналов и газет «Свобода искусству»). В нем состояло около тридцати человек: художники Альтман, Бруни, Ермолаева, Лапшин, Пуни, Родченко, Татлин, Тырса и Удальцова, поэты Маяковский, Большаков и Кузмин, композиторы Прокофьев и Лурье, режиссер Мейерхольд. Первое собрание проходило 8–10 марта в Академии художеств (в «квартире № 5»). Бруни вспоминал: «Организационная работа в лев<ом> блоке Союза деятелей искусств. Пунин, Брик, Маяковский, Шкловский, Л.Рейснер, С.К.Исаков, Мейерхольд, Татлин и многие другие собирались у нас на квартире, объединенные футуристическим задором и левыми политическими убеждениями». Там же: «Политически я был настроен весьма лево, так что однажды за разговором в одном буржуазном доме был выгнан из дому за выражение солидарности большевикам незадолго до октября»¹⁹⁷.

Принятое союзом воззвание «Деятелям искусств» было направлено против создания министерства искусств. 11 марта его можно было прочитать в газетах: «Революция творит свободу. Вне свободы нет искусства. Лишь в свободной демократической республике возможно демократическое искусство. <...> Протестуйте против учреждения министерства искусств или иного ведомства <...>»¹⁹⁸.

Главное сражение состоялось 12 марта на митинге деятелей искусств в Михайловском театре. Против создания министерства изящных искусств левые вышли сплоченным фронтом. Выступали Илья Зданевич, Владимир Маяковский, Всеволод Мейерхольд, Николай Пунин, Натан Альтман и другие¹⁹⁹.

Для усиления своих позиций левые создали при союзе «Свобода искусству» еще два художественных общества: «На революцию» и «Искусство, революция», куда вступили многие завсегдаги «квартиры №5». Бруни, вместе с Татлиным, формально стал членом обоих обществ, даже входил в состав оргбюро «На революцию». Оба общества никакими существенными делами не были отмечены и прекратили свое существование к лету 1917 года. В образованный в апреле 1917 года «блок левых» при СДИ Бруни вошел, как делегат общества «Магазин» (полное, с долей иронии, название: «Общество совершенствования слуха и зрения “Магазин”»), соз-

данного незадолго до того московскими и петроградскими художниками во главе с Владимиром Татлиным в память об одноименной выставке 1916 года²⁰⁰.

СДИ состоял из восьми курий (по видам искусства) и насчитывал около двухсот членов. Для нас интересен тот факт, что Хлебников, вступивший в литературную курию, отметил себя в списке следующим образом: «Председатель земного шара В.Хлебников. Академия Художеств, кв.5 (Л.А.Бруни)»²⁰¹.

После всплеска весенней активности деятельность СДИ постепенно начала затихать. Недовольный этим, «блок левых» попытался инициировать создание «Учредительного собора деятелей искусств». В этом процессе участвовал С.К.Исаков, занимавший умеренную позицию. Но наиболее радикально настроенные члены блока, руководимые Пуниным, были сторонниками крайних мер. К ним примыкал и Лев Бруни, неоднократно посещавший собрания левого блока²⁰². Например, на собрании 15 апреля 1917 года под председательством Исакова были выбраны кандидаты левого блока в курии СДИ: архитектуру представлял Сологуб, театр – Мейерхольд, живопись – Бруни, скульптуру – Ясиновский, музейное дело – Исаков, историю искусства – Пунин²⁰³.

Группа художников и поэтов из «блока левых» во главе с Пуниным, Бриком и Жевежеевым в ноябре 1917 года заявила о своем выходе из СДИ. Одновременно оттуда ушла и вся компания «квартиры №5»²⁰⁴.

Но перед расколом СДИ и выходом левых была осуществлена попытка создать левый блок в Москве, для чего туда был командирован Татлин. «Общее собрание левого блока Союза Деятелей Искусств на заседании в составе уполномоченных от 19 групп 12 апреля 1917 года единогласно постановило: Выбрать художника Татлина (В.Е.) своим делегатом для сношений с Московскими Деятелями Искусства левых течений с целью установить сношения с организовавшимся или организовать Блок левых, если таковой не организован»²⁰⁵.

Письмо подписали Пунин, Бруни и другие. Татлин отправился в Москву и вскоре прислал Бруни письмо-отчет.

«Любезный друг Лев Александрович! Застал Москву в состоянии профессиональных организаций. Общего же союза деятелей искусств пока нет. Приняты шаги для образования такого союза. Собеседовал с Балтрушайтисом и решили сразу позвать следующих людей: Станиславского, Комиссаржевского, Хлебникова, Андр<ея> Белого, Крымова и еще одного из музыкантов. Результаты извещу. Письмо, адресованное на тебя, прошу вручить для прочтения совету деятелей искусств и сообщить мне резолюцию союза. Прошу тебя последить за выполнением просьбы высылать постановления и протоколы решений С.Д.И. и также наказания.

Твой друг Татлин. Адрес мой: Старобасманная 33.

Что касается Левого Блока и его организации, то мною было предпринято следующее: будучи на собрании художников-живописцев, говорил с Малевичем и Удальцовой. Сообщил им, что происходит в Петербурге и чего ждут левые деятели Петрограда от Москвы. Вследствие отсутствия в Москве Союза деятелей искусств, придется до первого заседания С.Д.И. поговорить с образованием левого блока Союза деятелей искусств. А что, касается организации художников, которая заседает в училище живописи, туда входят: Союз, Салон, Мир Искусств в лице Машкова, Бубновый Валет и левое крыло Бубн<ового> Валета в лице Малевича и его группы. 16 апреля. Вл.Татлин»²⁰⁶.

В Москве Татлин занимается схожим делом – входит в состав организационной группы Профессионального союза художников-живописцев Москвы. 27 мая 1917 года состоялось учредительное (пятое по счету) собрание Профсоюза, который, по примеру петроградского СДИ, был поделен на три федерации – старшую, центральную и молодую (левую). Характерно, что общество «Бубновый валет» вошло в центральную – вместе с «Миром искусства» и Союзом русских художников. Левую федерацию возглавил Татлин, секретарем стал Родченко; Бруни участвовал в секции от общества «Магазин».

В июне 1918 года эта федерация вышла из Профсоюза и стала самостоятельным Профсоюзом художников-живописцев левого искусства, но уже через год объединилась с профсоюзом работников искусств (Рабис)²⁰⁷. О Профсоюзе Бруни вспоминал в «Автобиографии»: «Вел организационную работу в Профессиональном союзе художников, где Татлин, Родченко и я были лидерами лев<ого> сектора «федерации» союза»²⁰⁸.

Весной 1917 года Бруни, опять же в татлинской компании, оказался в составе петербургского общества художников «Союз молодежи». Сам Татлин состоял в союзе еще с 1913 года, а Петр Львов – практически с основания общества в 1910-м.

Сейчас, по инициативе бессменного председателя Л.И.Жевержеева, было принято решение о возрождении общества. 12 апреля 1917 года в состав «Союза молодежи» вошли новые художники. Это были: Бруни, Удальцова, Митурич, Тырса, Татлин, Фальк, Лентулов, Малевич, Пестель, Экстер, Архипенко, <...> Цадкин, Куприн, Крон»²⁰⁹. Однако никаких акций общество более не устраивало и его деятельность вскоре закончилась.

Кафе «Питтореск»

Летом Георгий Якулов приглашает Татлина принять участие в росписи кафе «Питтореск» на Кузнецком мосту. Сам Якулов получил этот заказ от знаменитого московского булочника Николая Филиппова, который хотел открыть кафе в помещении собственного магазина «Сен-Галли» на Кузнецком мосту, 5. Татлин в свою очередь пригласил других художников: Бруни, Н. Голощапова, Т.Дымшиц-Толстую, Б.Шапошникова, А.Рыбникова, Н.Удальцову и других; в работе участвовал также Александр Родченко²¹⁰. Общее руководство росписью оставалось за Якуловым; он же, вероятно, делал предварительные эскизы росписей. «Татлин, Удальцова и Бруни выполняли эти эскизы», свидетельствует Родченко²¹¹.

Сохранилось описание современника, видевшего росписи. «Кафе «Питтореск», шедевр Якулова, представляло собой замечательную картину. Контррельефы, эффект которых подчеркивался схематической раскраской, высились вдоль стен. Не нарушая архитектурного единства кафе, они расширяли внутреннее пространство своими угловыми взаимопроникающими плоскостями. Подиум (место для обсуждения различных вопросов современной художественной жизни), столы и скамейки, лишённые ненужной эстетизации, все же воспринимались как объекты искусства. Великолепные скульптурные изделия свисали с большого куполообразного потолка, чьи стеклянные грани были расписаны в особом декоративном стиле. Были это аэропланы? Или динамо-машины? Или дредноуты? Как бы то ни было, эти полумашинные, полудекоративные формы передавали неуёмный динамизм и загадочность современной машинерии и источали особую тревогу»²¹².

Роспись кафе произвела на современников очень большое впечатление своей динамичностью, вибрацией, «смелостью и необычностью»²¹³. «Внутреннее пространство кафе «Питтореск» поражало молодых художников своей динамичностью. Всевозможные причудливые фигуры из картона, фанеры и ткани: лиры, клинья, круги, воронки, спиралевидные конструкции. Иногда внутри этих тел помещались лампочки. Все это переливалось светом, все вертелось, вибрировало, казалось, что вся эта декорация находится в движении. Преобладали красные, желто-оранжевые тона, а для контраста – холодные. Краски казались огнедышащими. Все это свисало с потолков, из углов, со стен и поражало смелостью и необычностью» – так вспоминал десятилетия спустя художник Н.Лаков.

Популярность этого места была такова, что вскоре даже возник термин «стиль питтореск». Кафе стало не только местом встреч людей искусства, но и площадкой для спектаклей и концертов. В марте в кафе играли поставленную Мейерхольдом «Незнакомку» Александра Блока.

На торжественном открытии должен был выступать Велимир Хлебников – ему был заказан литературный текст и снят номер в гостинице «Люкс». Но Хлебников договора не выполнил и не появился. В результате на открытии 30 января (12 февраля нового стиля) 1918 года выступала вечная троица – Маяковский, Давид Бурлюк и Василий Каменский²¹⁴.

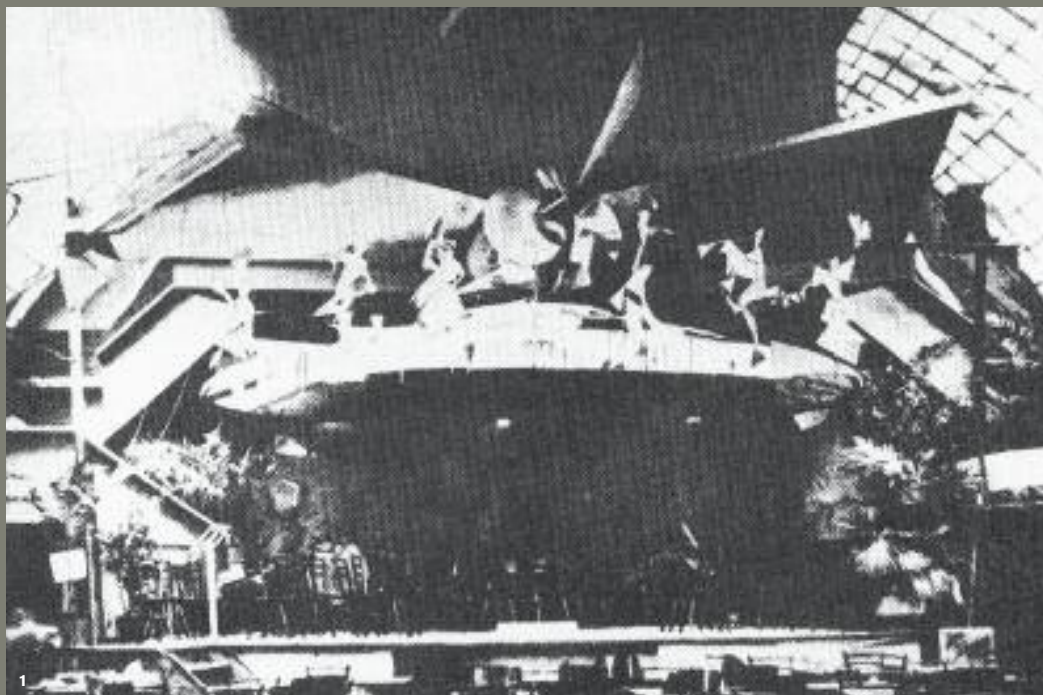
О том, какую работу делали художники, известно немного: Рыбников исполнил росписи над эстрадой, Голощапов помогал Якулову конструировать вращение декоративных форм, чтобы «придать изобразительному материалу архитектурный вид», Родченко делал проекты светильников²¹⁵. А Бруни был, скорее всего, простым исполнителем. Но для него это был первый и ценнейший опыт оформительского искусства.

«Ошибка смерти»

1917 год, несмотря на обстановку революционного кризиса, неуверенности в завтрашнем дне и просто опасности лишиться жизни, стал для Бруни в творческом отношении очень плодотворным.

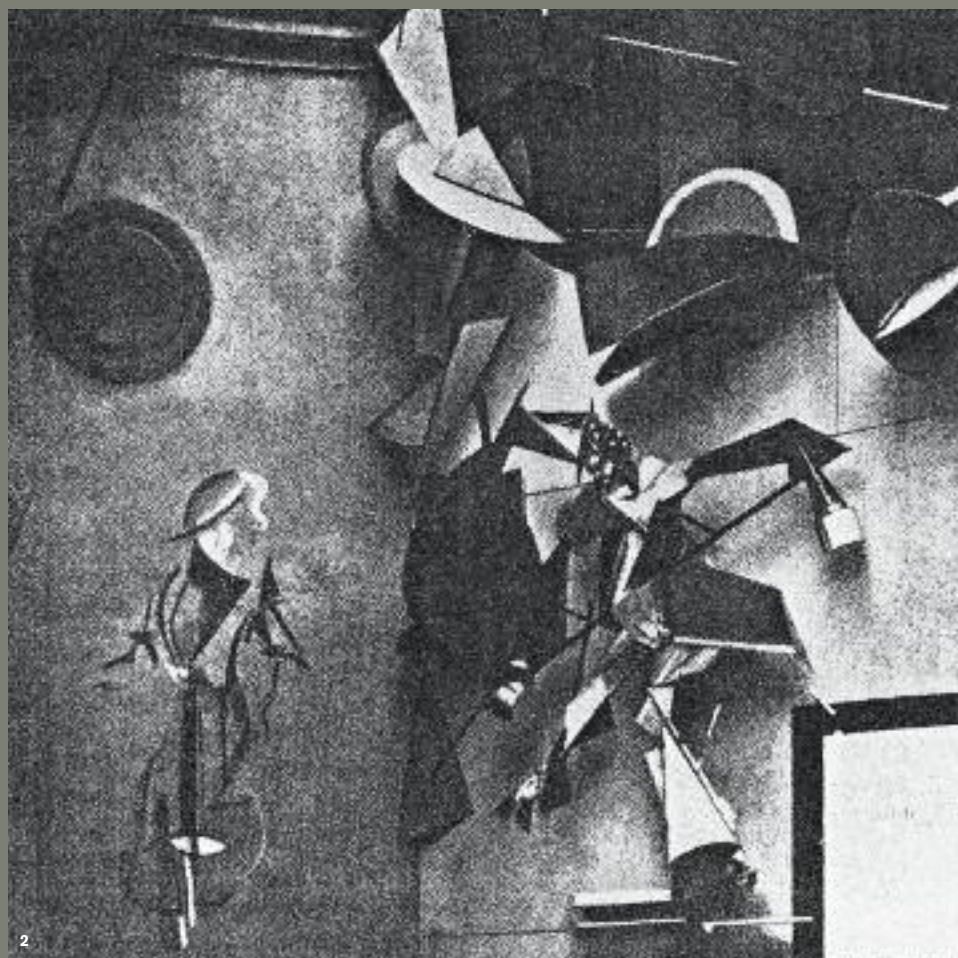
Еще одно его художественное начинание связано с именем Велимира Хлебникова.

Бруни знал поэта по крайней мере с начала 1916 года, когда тот читал в «квартире №5» свои стихи²¹⁶.



1
Эстрада кафе
«Питtoresк»
1918
Фотография

2
Интерьер кафе
«Питtoresк»
1918
Фотография



2

Об очередном приходе Хлебникова в «квартиру №5» летом 1917 года вспоминала Анна Александровна Соколова. Это было накануне ее отъезда в Оптину пустынь, когда «пленительный уют этой квартиры уже сильно пострадал: лучшие вещи были проданы; люди, и населявшие ее, и часто ее посещавшие, поразъехались; потрясения общественной жизни, новизна и напряженность ее и угнетали, и вздергивали настроение»²¹⁷.

Анну Александровну тогда «поразила напряженная вытянутость всей его [Хлебникова] фигуры и шеи и такая же устремленность взгляда больших голубовато-серых, малоподвижных глаз. Лева [Бруни] с гордостью мне представил его, назвав Велимиром Хлебниковым. До этого дня он еще не был у нас²¹⁸, но личность и творчество его нас очень интересовали. В те годы в нашем доме была ключом интенсивная жизнь. Сыновья мои были еще очень юные, но взрослые люди, полные сил и талантов. К нам само собою притекало все, что составляло цвет всех родов искусства в то время. Как-то раз в один из случайно возникших у нас творческих вечеров нашим друзьям захотелось привлечь и Хлебникова. Им было известно, что он в этот вечер находится у общих знакомых. Позвонили по телефону и вызвали Хлебникова. Стали просить его к нам. Он отказался, «потому что ему здесь немножечко уютно»²¹⁹.

Теперь Хлебников произвел сильное впечатление на Анну Александровну: «Длинное, очень особенное, некрасивое, но значительное лицо, нежный женственный рот, маленькие изящные уши. Он пожал мою руку и встал вплотную у стены, рядом с дверью в кухню, заложив руки за спину, но ничуть при этом не ослабляя натянутых мускулов. Я пошла посмотреть, что послала судьба нам и нашим гостям к завтраку. Кухарка Акулина, только что видевшая Хлебникова, прикованного к стене рядом с дверью, встретила меня в кухне не то в экстазе, не то в ужасе: «Ах, барыня!.. Какой он горячий! (Она произносила «го» немного как «хо».) Ах, какой горячий!..» Это ее поразило Хлебников, а под словом «горячий» она подразумевала одновременно и «терпящий горе», и «горящий огнем». Это определение неграмотной новгородской бабы было необычайно метко для Хлебникова»²²⁰.

Знакомство продолжилось, и через некоторое время Анна Александровна с сыном Львом и Хлебниковым поехали на Острова. «<...> а там, лежа на травке, Лева попросил его сказать какие-нибудь его стихи, он, по-видимому, сделал это не очень охотно. Говорил он при этом стихи так же быстро, до последнего предела просто, стремительно и как бы вполголоса. <...> Хлебников пробыл у нас два дня, и пребывание это оставило по себе впечатление чего-то необычайно полного и обогащающего»²²¹.

Тогда же, по словам Анны Александровны, Хлебников предложил ей и сыну Льву «вступить в число Председателей земного шара». Это придуманное сообщество было для Хлебникова чрезвычайно важной идеей, которая возникла еще в феврале 1916 года как «Общество 317 членов», затем как «Дума Марсиан». Себя Хлебников считал «Первым Председателем Земного Шара», как написано на рисунке Петра Митурича «Велимир Хлебников на смертном одре» (ГТГ).

Предложение, вероятно, было несколько неожиданным, поскольку среди председателей числились такие знаменитости, как Герберт Уэллс и Филиппо-Томазо Маринетти. Анна Александровна пишет: «Я отвечала уклончиво. Лева отказался мягко, но решительно, ссылаясь на полную свою неподготовленность и неуверенность в своих силах. Хлебников промолчал, но по внимательному взгляду, устремленному им на Леву, видно было, что такой ответ его озадачил и внушил ему уважение»²²².

Хотя рассказы Хлебникова об «Обществе Председателей Земного Шара» были очень интересны, Анна Александровна думала о другом. «Нас же в ту пору интересовала Оптина пустынь, куда первым съездил Лева и где я уже не раз побывала. Больше и подробнее всего говорилось о старце Нектарии, центральной для нас и исключительной личности в оптинской жизни»²²³.

После того разговора Анна Александровна отправилась по делам, они прошли от Четвертой линии по набережной, мимо Соловьевского сквера, где с Хлебниковым и расстались. Через несколько часов, возвращаясь, она увидела его на том же месте, и они снова заговорили. «... Хлебников, очевидно, даже ничего и не заметил, – мысли его так поглощали его – все прошедшие тем временем часы как будто и вовсе для него не существовали. Он только оживился и, как бы продолжая прерванную беседу, обратился ко мне с вопросом:

– А нельзя ли этого старца Нектария тоже пригласить в Председатели Земного Шара? Ведь Вы, кажется, как раз туда скоро поедете?

Я представила себе нашего согбенного, слабого, экономного в движениях, ко всему и ко всем внимательного старца, с его изменчивыми глазами, иногда принимавшими вид не гра- неных, но полированных драгоценных камней небывалого цвета. Мне даже послышался голос его, неторопливо отвечающий на предложение Хлебникова: «Нет, мне не надлежит быть пред- седателем Земного Шара. Это приличествует Вам. А я – земнородный». Мне ясно вспомнилась его улыбка, дрожащие от этой улыбки губы, улыбка юмора и, вместе с тем, нежности, какая поя- вляется у человека, очень любящего детей, если ребенок сказал что-нибудь особенно забав- ное. Мне горячо захотелось, чтобы Хлебников пришел в непосредственное общение со старцем. Помолчав и подумав, я предложила ему съездить в Оптину и лично передать свое предложение. Хлебников ответил, что ему этого очень хотелось бы, но что сейчас ему необхо- димо побывать в Киеве, и откладывать это дело со старцем было бы слишком жалко.

Я же после этого еще не скоро попала в Оптину пустынь.

Впоследствии до меня дошли через кого-то слова Хлебникова о нашем доме:

«У них как будто случайно, а на самом деле весьма обдуманно и с очень тонким расче- том повсюду рассеяны разные интересные предметы и изречения православного характера»²²⁴.

Далее Анна Александровна рассказывает, что при расставании она «<...>принесла ма- ленький крестик на тесемочке и предложила надеть этот крестик ему на шею. Он охотно согла- сился, встал мне навстречу и вытянул шею. Когда я его благословляла крестом, он стоял серьезно и молча и был устремлен как всегда. А впоследствии я получила от него открытку из Киева. Поток тревожных событий в моей личной жизни, к сожалению, не дал мне возможности сохранить этот ценный автограф. Привожу содержание по памяти: «Днепру Славутичу, очевидно, не угодно было оставить ваш крест у меня на шее. Когда я купался, он снял его с меня речными волнами»²²⁵.

Таким образом, обращение Льва Бруни к поэзии Хлебникова было далеко не случай- ным. Не исключено, что внимание Бруни к пьесе привлек Татлин, намеревавшийся вместе с Ар- туром Лурье осуществить постановки нескольких пьес Хлебникова, в том числе и «Ошибки смерти», написанной в 1915 году, а опубликованной несколько позднее, в октябре 1916-го²²⁶.

Иван Львович Бруни приводит семейный рассказ о том, что «Лев Александрович читал его [Хлебникова] стихи наизусть и долго работал сначала над иллюстрациями, а потом и над постановкой драматической поэмы «Ошибка смерти». <...> Сидя за работой, он вдруг громко декламировал:

Семейство каменных пустынных
Просторы поля сторожило
В окопе бывший пехотинец
Ругался сам с собой – могила!..

*В. Хлебников. Ночь в окопе*²²⁷

Работа Бруни над хлебниковской пьесой, вероятно, была прервана какими-то неиз- вестными для нас обстоятельствами. Сохранилось несколько эскизов: три рисунка (два в соб- рании ГТГ, один в ГРМ) и один цветной эскиз (темпера; ГРМ). На обороте паспарту рисунка из ГРМ имеется надпись, указывающая, что на 1-й Государственной свободной художественной выставке в Петрограде в 1919 году было выставлено четыре рисунка²²⁸. Возможно, речь как раз идет об этих четырех произведениях.

Перед нами следы детальной разработки костюмов и мизансцены. Причем художник детально следует той немногой конкретике, которая есть в пьесе. В частности Хлебников ука- зывает, что в «харчевне веселых мертвецов-трупов» имеется «длинный стол, крытый белым. В стаканах красное, темное»²²⁹. На цветном эскизе мы видим эти детали.

Костюм Барышни Смерти сделан в неуволимо-татлиновской традиции – он отдаленно напоминает костюмы к опере «Жизнь за царя» (1913) и даже более поздние костюмы к «Зан- гези» (1923). В них есть лихость фантазии и, одновременно, строгая конструктивность.

Интересно отметить сходство с еще одним эскизом к «Ошибке смерти» из альбома ав- тографов Л.И.Жевержеева. Речь идет о рисунке Е.И.Туровой, датированном 26 ноября 1917 года и помещенном в рукописном журнале «Бескровное убийство»²³⁰. Отметим, что Турова, как и Бруни, состояла в это время в обществе «Искусство, революция» и чуть позднее – в левом блоке СДИ. Они, несомненно, были знакомы. Этим, вероятно, объясняется некоторое родство художественных образов у Туровой и Бруни.

Несколько позднее, в 1921 году, Хлебников причислил Льва Бруни к своим подвижникам. В записи, сделанной художником М.В.Доброновским со слов Хлебникова, названы также имена Сергея Прокофьева, Артура Лурье, Николая Рославца, Михаила Матюшина, Наталии Гончаровой, Казимира Малевича, Петра Митурича, Михаила Ларионова, Аристарха Лентулова, Петра Кончаловского, Павла Филонова, Александры Экстер, Василия Кандинского, Натана Альтмана и Ольги Розановой²³¹.

Лев Александрович продолжал хлебниковскую тему и позднее. В письме от 19 апреля 1921 года к Митуричу он пишет, что «день и вечер нужно работать Б<арышню> Смерть для денег»²³². Несмотря на такое признание, Бруни был увлечен этой «трагической буффонадой» (определение, данное пьесе Осипом Мандельштамом). Есть также предположение, что Бруни в этот момент хотел написать живописное полотно на темы хлебниковских произведений²³³.

«Бубновый валет»

14 октября 1917 года, накануне революции, группа Татлина (семь человек, в том числе Надежда Удальцова, Любовь Попова, Иван Клюн, Лев Бруни) вошла в состав общества «Бубновый валет» (об этом сообщила газета «Вечерние новости»). К этому моменту основатели «Бубнового валаета» – Кончаловский и Машков – уже покинули общество. Новым председателем общества избран Казимир Малевич, а само общество становится одним из центров авангардного движения. Это было логично, так как еще предыдущая выставка «Бубнового валаета» состояла по большей части из супрематических работ. Однако внутри общества сразу же разгорелся давний конфликт между Малевичем и Татлиным. Татлин предложил переименовать общество, так как старое название уже не соответствовало новым идеям искусства. Предложение принято не было и 18 октября группа Татлина вышла из состава «Бубнового валаета»²³⁴.

Занятые междоусобной войной, художники даже не замечали, что вокруг них происходили исторические катаклизмы. Как и подавляющее большинство людей России, они и не предполагали, что через неделю, 25 октября, случится роковой для дальнейшей судьбы страны политический переворот.

В ноябре Москва совершенно изменилась. На улицах шли бои между юнкерами и революционными силами. В городе стреляла артиллерия.

Бальмонт, находившийся в Москве в эти дни, писал своей жене Екатерине Андреевой: «<...> я жив, и все мы живы, хотя эту истекшую неделю ежеминутно могли быть расстреляны или, по крайней мере, застрелены. Стрельба была чудовищная, бессмысленная и непрерывная». Был случай, связанный со Львом Бруни, который также в письме описал Бальмонт. «Пуля влетела в окно рядом с комнатой Бальмонта. Она убила проходившего под окном мальчика. Этот рассказ подтвердил Лев Александрович Бруни, в тот день приходивший к Бальмонту и которому пришлось отнести труп мальчика в соседнюю больницу»²³⁵.

Ранение Николая Бруни

Николай Александрович Бруни в это время сражался на фронте. На войну Николай ушел в 1914 году, в 1916-м «окончил курсы авиации при Политехническом институте в Петрограде и Летную школу в Севастополе со званием военного летчика, после чего был направлен на фронт в 3-й армейский авиационный отряд, где получил три Георгиевских креста и был произведен в прапорщики. В 1917 году после февральского переворота был выбран делегатом от 7-го авиационного дивизиона на Всероссийский съезд авиации. <...> Николай Александрович едет в Одессу. Куда был направлен 7-й авиационный дивизион для продолжения военных действий»²³⁶.

29 сентября 1917 года состоялся роковой 138-й боевой вылет – самолет упал вместе с летчиком. Когда Николай Бруни оказался в госпитале, то надежд на выздоровление практически не было. Его оперировали. «Потом, то ли в бреду, то ли в короткие минуты сознания, Николай Александрович молился: «Господи, если выживу, то только волей Твоей, Господи, я посвящаю свою жизнь служению тебе, Господи!»». Произошло чудо. Николай остался жив, а 28 ноября 1917 года он уже выписался из больницы. Он не забыл о своем обете: 4 июля 1919 года Николай Александрович Бруни в Харькове «был рукоположен в сан диакона рукою харьковского Владыки Сергия – родного брата Екатерины Алексеевны Бальмонт – жены поэта К.Д.Бальмонта»²³⁷.

Но Лев не знал о чудесном выздоровлении брата. Он только получил письмо с сообщением о страшной трагедии и сразу собрался ехать в Одессу, что по тем временам оказалось делом совершенно невыполнимым. Поездка так и не удалась. Лев ничего не знал о судьбе Николая, пока тот не приехал в Москву 9 мая 1918 года. Встреча была неожиданной и радостной, младший брат рассказал о своей попытке приехать в Одессу.

В «Автобиографии», составленной через полтора десятка лет, Бруни напишет: «Брат мой в это время разбился с аэропланом в Одессе, пролом головы и переломы ребер и ног заставили меня немедленно ехать к нему»²³⁸. Видимо, его желание навестить брата было настолько сильным, что в памяти несостоявшееся событие превратилось в состоявшееся²³⁹.

Работы, сделанные на Южном Урале. Серия «Тургояк»

Статья Пунина «Рисунки нескольких “молодых”» сыграла огромную роль в формировании об-разного языка Льва Бруни. Пунин увидел в художнике (как и в других героях своей статьи) возможности развития того стиля, который виделся ему наиболее актуальным в настоящий момент. Он писал: «<...> в руках этих людей чувствуешь кисть, уголь, карандаш; при этом знаешь, что не рука повинуется карандашу, а карандаш – руке»²⁴⁰.

«Перед его работами испытываешь чувство игры непрерывной смены форм, возникающих, уходящих и изменяющихся в зависимости от того, как понял, как полюбил и как оценил художник реальность изображенных предметов. <...> Стиль Бруни – это организм во всем его напряжении. Не только видеть, но осязать, взвесить предмет, испытать его крепость, упругость – вот что значит для Бруни быть художником; верить в живую душу вещи и чувствовать лирическое волнение от ее познания – для Бруни это также значит быть художником. В Бруни есть какая-то дикая, стихийная, лирическая сила, которая часто подымается до большого пафоса, до настоящего высокого чувства гармонии со вселенной».

Пунин поставил, вероятно сознательно, перед Львом Бруни ту планку, преодоление которой стало главной задачей художника. С одной стороны, это был ненавязчивый дружеский совет, с другой – невозможность не прислушаться к мнению профессионала.

Результаты не заставили себя долго ждать. Когда в свою первую поездку на Южный Урал Бруни оказался на озере Тургояк, в нем с новой силой проснулось желание рисовать. Бруни пишет пейзажи, в основном углем и тушью, словно синтезируя свои собственные наблюдения с наставлениями Пунина. Виден хваткий и острый глаз художника, не пропускающий никаких деталей, фиксирующий характерное. Пример тому – блестящий рисунок «Плетение корзин», в котором сразу же узнается Нина Бальмонт. При всей своей условности, рисунки передают реальные особенности уральской природы: как точен художник, видно при сопоставлении пейзажей с фотографиями озера Тургояк.

Говоря словами Пунина, это «чистая игра форм, освобожденная от всякого изображения мира, от всякой литературы». «Построить композицию, выявить формы, дать поверхность – вот та общая почва, на которой вырастает его искусство».

В рисунках 1917 года с наибольшей силой, чем в остальном творчестве Бруни, сказались восточные влияния. Восточное искусство Бруни воспринял через французов Мане, Ван Гога, Гогена. Главным образцом, естественно, для него была японская гравюра. Это роднило его с некоторыми друзьями-графиками, например, с Николаем Купреяновым.

Но отношение к «востоку» менялось. В эпоху «квартиры №5», то есть в середине десятых, его изживали: «<...> обрабатывали, шпыняли, цукали Пунина.

– Утамаро! Что вы в нем нашли? “Чистенькое” вам, вероятно, нравится!

– Борис Григорьев! Ну и ну! Удивляетесь, как плоским карандашом по бумаге водит. Так, так. Ошарашенный Пунин не знал, куда деться. Он стеснялся себя!»²⁴¹

А вскоре приемы восточного искусства укоренились, стали «своими», синтезировались с авангардными. В результате рождался такой лист, как «Дождь. Тургояк» (ГРМ), где фигура рыбака в лодке будто сделана по японскому образцу, и в то же время «на этот по-японски изящный речной пейзаж обрушивается геометризованный “кубистический” дождь»²⁴². Отметим, что рыбак в лодке – это Нина Бальмонт; в том же плаще и калмыцкой шапке она фигурирует и в других листах серии «Озеро Тургояк».

Еще более «восточными» выглядят два рисунка: «Ветки (Этюд леса)» и «Этюд леса» из Русского музея. Линия становится почти самоценной, превращается в некий изоцрщенный фан-

тастический орнамент. Эдельштейн вспоминал, как Бруни в тридцатые годы разъяснял на примере рисования листвы принцип «взаимно перетекающего рельефа». «<...> контуры, сходясь в узлы, в центре формы расходясь, рисовали объем, заходя, так сказать, за спину предмета. Этот принцип Лев Александрович считал основным в строе китайской живописи»²⁴³.

Декоративизм не довлеет над реальностью, а существует внутри нее. Ориенталистские черты сохраняются у него на протяжении всех двадцатых годов.

Суровое выражение лица и острый взгляд – таким представил себя художник Бруни 25 декабря 1917 года на «Автопортрете» (ГТГ). Ему двадцать один год, он полон энергии и планов на будущее, намерен жениться на Нине Бальмонт, в которую влюблен. Последнее намерение сбылось через два года, а вот в остальные планы существенные коррективы внесла революция, вскоре охватившая Россию.

1918

Выставка «Мир искусства». Станица Чебаркуль. Вася Балашов Коммуна «Пастухи искусства». Миасс. МЖК

Художественные интересы Льва Бруни в начале 1918 года временно уходят на второй план. В феврале 1918 года он ненадолго приезжает в Петроград, участвует (всего с двумя работами) в выставке «Мира искусства», проходившей в родных ему залах Академии художеств.

А душевные и сердечные интересы влекут его вновь на Урал в город Миасс. Предварительно он навещает мать в Козельске, потом едет «<...> на Урал к невесте, ничего не понимая в происходящем. В дом моей жены мне доступа не было, пришлось поселиться невдалеке в станице Чебаркуль»²⁴⁴. Как и летом 1917 года, родители Нины – Екатерина Алексеевна и Константин Дмитриевич – по-прежнему против раннего брака. А Бруни приехал именно для женитьбы, причем поспел, по словам Екатерины Алексеевны, ко дню рождения Нины (7 января ей минуло 17 лет), «преодолев все трудности дороги в нетопленных полуразрушенных теплушках, в холод и голод»²⁴⁵.

Станица Чебаркуль, до революции самостоятельная единица казачьего войска, была большим селом (более 500 дворов) с начальной школой и располагалась недалеко от Миасского завода. Бруни подружился с неким Васей Балашовым (его графический портрет хранится в ГТГ). Тогда у Бруни впервые возникла идея создать коммуны «Пастухи искусства», чтобы жить своим трудом и заниматься искусством. Балашов передавал коммуны для этих целей свой сельскохозяйственный надел. Но «все это была лишь романтика», как вспоминал позднее Лев Александрович, а «нужны были средства к жизни»²⁴⁶.

Вскоре Лев перебирается в Миасс, поближе к месту, где живет в это время Нина Бальмонт с матерью. Делает несколько портретов будущей жены. Много рисует – углем и мелом на оберточной бумаге. Для заработка преподает чистописание и рисование в общеобразовательной школе, дает также частные уроки рисования. А от случая к случаю не гнушается простыми заработками, делает, например, нумерацию домов по Златоустинской улице.

Были встречи и общения с местными художниками²⁴⁷. В 1919 году в Миасс приезжает Балашов. После «политических неудач рев<олюционного> движения в Екатеринбурге (Свердловск), жил и скрывался у меня. О коммуны мы пока не вспоминали, жили у сапожника над кладбищенской [улицей] в Миассе»²⁴⁸.

На заседании Комиссии по организации Музея живописной культуры в Петрограде 11 сентября Малевич огласил список художников, «которые должны войти в состав музея». Среди них были в основном художники-новаторы, куда вошел и Бруни²⁴⁹. Вскоре был опубликован новый список, утвержденный Луначарским и значительно расширенный за счет классиков и академиков. В варианте списка, напечатанном в брошюре Д.П.Штеренберга «Обзор деятельности отдела ИЗО» (Пг., 1920) фамилия Бруни не фигурирует. Вероятно, она выпала по ошибке, поскольку в составе Музея художественной культуры было немало его произведений.

1919

Миасс. Венчание. Эвакуация в Сибирь

23 мая 1919 года в Миассе Лев Александрович и Нина Константиновна обвенчались и через два месяца уехали в Сибирь²⁵⁰.

Причин отъезда было много. Главные из них – труднейшие условия существования и страх перед большевиками. Об этом Лев Бруни написал откровенно и смело (до безрассудства)

в «Автобиографии»: «Нужны были средства к жизни. Чешский переворот. Миасс превратился в пражскую провинцию. [Там] до сих пор никакой власти не было или она мало была заметна. Чехи держали себя самостоятельно и ни в чьей поддержке не нуждались. Тут уже в 18 году стали формироваться и русские отряды: казаки, купечество, шпана. Расстрелы и зверства, плохо зарытые трупы. Была по вечерам тревога. <...> Бандитизм. <...> Летом в 19 году наступление красных войск застает меня и жену в степи на заимке. Панические слухи. Эвакуация. Стадное чувство повлекло, куда бежала вся интеллигенция, на Восток»²⁵¹.

Началась скитальческая эпопея в духе доктора Юрия Живаго...

Омск «под Колчаком». Осведверх. Портреты колчаковских генералов Статья Бруни «О прописной морали»

Интересно соединить два источника информации об отъезде – самого Льва Бруни и его жены. Они дополняют друг друга.

Лев Александрович: «Проезжая мимо Омска, я вылез из поезда, зарегистрировался, где регистрировали с правом остаться очень немногих. Вскоре я был мобилизован как техническая сила Колчаком [и] определен к группе художников в школу Верх<овного> Главного командующего. Тут царил атмосфера (в среде художников) явного саботажа. Полковником Сальниковым это было замечено; у Михаила Яковлева [Бруни ошибается. Имеется в виду художник Валентин Яковлев] чуть не выдернута была борода от гнева Сальниковым. Тогда Яковлев был организатором художественной группы в Омске. Но линию саботажа он провел до конца. Кроме плаката Корнаухова “За Русь” ничего не было напечатано. Хотя продукция была довольно [разнообразна]. Работали все на глазах начальства с 10 утра до 6 вечера. В эти три месяца под колчаковской властью мною было сделано 2-3 портрета генералов, плакат с графическим рисунком, переданный, кажется Сальниковым, другой организации. Расклеен же этот плакат был после эвакуации всех войск, остальные были все уничтожены»²⁵².

Нина Константиновна: «<...> после мучительного путешествия до Омска, когда Л.А. заболел дифтерией и страшно исхудал, и еле живой сошел в Омске, а я поехала дальше к Новосибирску (но вернулась, получив от него телеграмму на станции Татарская, что он нашел работу и жилье). В Омске мы пробыли три месяца. Я достала <...> переводы с французского языка²⁵³, Лев Александрович работал в качестве художника – писал и рисовал портреты белых генералов (помню только генерала Миллера), получил заказ на миниатюру “Архангел Михаил”, на роспись кафе – артистического подвала, где он хотел написать допотопных зверей и чудовищ похожих на сграффито методом, пробивая штукатурку на контурах. Но этой работы он сделать не успел. Общались мы там с <...> Шестаковым, семьей Болдыревых, Литой Баратынской (правнучкой поэта и сестрой Дмитрия Баратынского, с которым мы подружились в Москве в 20-е годы), Валерием Язвицким, Натальей Александровной Кастальской, Всеволодом Н.Ивановым, художниками Чеботаревым и Мощевитиным, Зыковым (рыжий Зыков), Николаем Михайловичем Тарабукиным»²⁵⁴.

Омск полтора года, с 7 июня 1918 года до 14 ноября 1919-го, находился сначала во власти Временного Сибирского белогвардейского правительства, а затем – Верховного правителя России адмирала Колчака. 14 ноября 1919 года части Красной Армии заняли Омск и восстановили советскую власть.

За время правления Колчака Омск превратился в своеобразную столицу бежавшей от большевиков России. Спасаясь от голода и революционного террора, сюда стекались самые разные слои русского общества. Как свидетельствовали очевидцы, в то время омские базары были «завалены мясом, маслом и хлебом», а население Омска в 1919 году выросло в пять раз²⁵⁵.

Собрались и значительные художественные силы – писатели, поэты, художники. В 1918 году на некоторое время в Омске обосновался, по пути из Башкирии во Владивосток, Давид Бурлюк. Он нашел здесь поклонников и подражателей в лице футуриста Антона Сорокина и художника Виктора Уфимцева. Весной 1919 года Бурлюк написал стихотворение «Омское», в котором воздал должное своим молодым последователям:

Где снукотундру режет властно
Сырое тело Иртыша,
Где юговетр свой лёт напрасный
Подъемлет слабо и спеша,

<...>
 Где ране было Оми устье,
 Теперь событий новых шок
 Крушит Сибири захолустье...

Писатель, художник, коллекционер и «природный футурист» (определение, данное Бурлюком), Антон Сорокин оказался самым рьяным почитателем таланта Бурлюка и сплотил вокруг себя нескольких омских художников. Позднее, в 1921 году, трое из них – Уфимцев, Николай Мамонтов и Борис Шабль-Табулевич – создали футуристическую группировку «Червоная тройка». С последним Бруни встречался в Москве во Вхутемасе в первой половине двадцатых годов. Поэт Леонид Мартынов, уроженец Омска, назвал эту компанию «омскими озорниками»²⁵⁶.

Лев Бруни с семьей прожил в Омске всего три месяца – с августа по октябрь. Но за это время он успел сделать чрезвычайно много. Как мы знаем из «Автобиографии», Бруни работал непосредственно под началом полковника Сальникова, который состоял при штабе Верховного правителя России адмирала А.В.Колчака в должности начальника Осведверха – Осведомительного отдела штаба. Отдел занимался пропагандой и сбором информации. В газете «Сибирская речь» было помещено объявление: «Осведверх просит лиц, имеющих фотографические снимки, характеризующие деятельность большевиков: их зверства, всякого рода разрушения, и др., имеющие злободневный или исторический интерес, присылать для издательских и исторических целей. Снимки могут быть оплачены»²⁵⁷.

Для Осведверха Бруни сделал несколько портретов генералов, в частности портрет генерала А.И.Деникина, главнокомандующего вооруженными силами Юга России и портрет генерал-лейтенанта Е.К.Миллера, главнокомандующего Северной армией²⁵⁸. Также по заданию отдела он нарисовал транспарант с карикатурой на Ленина²⁵⁹. Такого рода пропагандистские антибольшевистские плакаты широко распространялись по районам Сибири, занятым Белой гвардией²⁶⁰.

Для театра-кабачка «Русская избушка» Бруни нарисовал занавес, который, вероятно, был выполнен в футуристическом стиле²⁶¹. Об этом упомянул Антон Сорокин в своих «33 скандалах Колчаку»: он вспомнил «Театр Левобруни», одновременно обыграв в названии имя и фамилию художника, и его «левые» настроения в искусстве²⁶².

30 августа 1919 года на вечере в редакции журнала «Единая Россия» Бруни прочитал доклад «О прописной морали», ставший своего рода идейным манифестом художника. В нем откровенно были выражены его принципиально отрицательные позиции по отношению к большевизму. Там же художник ясно высказал точку зрения о целях художественного творчества, связав его с религиозными чувствами, с христианской верой. Текст вскоре был опубликован в омской газете «Сибирская речь»²⁶³.

Все, что Бруни высказал в докладе, в дальнейшем могло (и должно было бы) послужить благодатным материалом для политического «дела» и последующих репрессий. Но судьба опять сберегла его.

«О прописной морали»

«Как бы мне, – не весьма привыкшему писать, – сообщить покороче две-три мысли, связанные со знаком восклицания (!), мысли твердые, и с вопросом (?).

Это в будущем люди-творцы должны всегда иметь в себе восклицательный знак – ночью и днем! Чтобы каждое творение, будь то в любом искусстве и жизни, звучало приказом – т.е. ясностью, силой и полной ответственностью за себя.

Так Адам без колебания, обладая огромным творческим даром, называл каждый предмет вселенной. Он приказывал льву быть Львом.

И назначение человека – вернуться к состоянию до грехопадения, быть святым, неуязвимым Адамом, быть пророком и творцом.

Апостол Павел, обращаясь к маленьким группам святых церквей, обращал внимание на развитие дара пророчества и толкования, из 7-ми даров Святого Духа.

В вершинах всяческая творческая форма – пророческая, т.е. все искусство заранее опережает жизнь. Пророк не имеет другого оправдания, как восклицать воспринимаемую им будущую быль. Для него нет ничего, кроме ясности утверждения, через него идет приказ будущему – быть настоящим.

Пророку и творцу – “Праотцу”, дается первозванная Адамова сила вызволять небывалые формы.

Но как неприятно, как напыщенно звучит все это. Где пророки? Где творцы? Неужели явится кто-нибудь на этот призыв вопросительного знака?

Потому что нет теперь (и давно не было) ни искусства, ни жизни, а одна смерть.

Нет ни литературы, ни музыки, ни живописи – я живой свидетель и знаю, что она [живопись] лицами, стоящими к ней близко, снесена в катакомбы. То же, думаю, сделали и поэты, и все, кто бы должен с радостью носить знак восклицания.

Искусство всей России переживает великую Пятницу. До этих незаметных за суетою жизни похорон искусства – последнее, что мы знали о жизни искусства, был – футуризм.

Однажды С.Ауслендером была высказана мысль, что декадентство и все то время накликали “большевизм”.

То время не имело начала премудрости, т.к. начало премудрости, по слову пророка Исайи, – есть страх Божий. Декаденты отвечали иронией на обличения отца Иоанна Кронштадтского – они, как Толстой, были отлучены от Истоков Творчества. Они не могли носить в себе знак восклицания, который хотели захватить. Обилие гениев постыдно и страшно для русской земли, т.к. были они лжепророки. Никому не дорога была сила покоя.

Футуристы могли, и было их время, задышать огромною мощью, но они подносили сами себя. Как борзые собаки, обгоняли они друг друга изобретениями новой формы – и дух их сгорел в азарте. Форма была также неблагоприятна, неблагоприятна и заслуживала обличения, как декадентство.

Творчество ждет Саула, как самую чистую эмблему бескорыстия: с ним воскреснет искусство – оно и не умирало, но люди не скоро услышат и увидят его, т.к. время для торжества еще не настало. Но торжество творчества, – все же можно ждать, что оно будет раньше торжества жизни, когда русский народ, потерявший свою родину, измученный походной жизнью, снова скинию заменит храмом.

Но это темно и несправно – восклицать о том, что будет. Интересно, каково состояние нынешнего искусства.

Никто не знает, что было после футуризма. Мы знаем, что обещанного праздника не было. Не хватило силы у нас тогда. Праздник требует шестидневного творчества. Творчества, заключенного в буднях.

Была непрестанная грызня, непременно новых, самоновейших течений, и непрестанное отлучение от Церкви Христа.

Всею силою все навлекали на себя неминуемое проклятие. И Воскресение никто не отличал от прочих дней.

Но вспоминать это прошлое, значит впитывать его в себя. (Питаться вскипевшим возмущением для создания верного творчества, значит пользоваться уже отринутым методом.)

Вот здесь то, при воспоминании о том, что было в недавнем прошлом, и томит сомнение. Вопросительный знак растет. И он вырастает не перед нами, не обращаясь к нашему углу, он вырос в нас, подъял нас – мы сами все – как вопросительные знаки. Вся наша сила – найти, разъяснить себя, привести к благодати, найти в себе закон – разрушена этим сомнением.

Для того, чтобы устроить праздник, торжество творческих сил, день обозрения утонувшего и снова появившегося искусства, мы учредим долгие будни.

Такие слова, как «творчество», «пророчество», «чистое искусство», «вдохновение», «гений» – мы отложили в сторону.

Упоминание о них – есть преждевременный захват восклицательного знака.

Сама жизнь, случай, использует в полном объеме то, что мы хотим, над всеми людьми нашего государства.

Все художники лишены красок, которых нигде нельзя найти; здоровые (какие уж там краски) бьются вместе с солдатами, ища Россию. Мы, по чему-нибудь калек, отдаем все наше время на исполнение заказов государства. Работаем не свободно, не так, как находим нужным, не видимся друг с другом, и состав наш в Сибири невелик и случаен. Словом – фактически нет ничего – будни из буден – черный день.

Но в полдень этого черного дня, свидетельствую, и не я один, а все мы свидетельствуем – бодрость.

И счастлив, что судьба не заставила меня принимать глицерин Луначарского.

Всякая там забота о творчестве – на пагубу творчества. Всякое здесь превращение гения в человека приведет человека к Церкви, к творчеству, к бессмертию.

Мы должны перебрать будни – пусть они будут долги. Их нельзя не благословлять, в них нельзя не видеть силы. Итак, не проклиная, нося в глубине Торжество, вспомним из сумбура нашего неосторожного времени те высоты, которыми мы отмечали жизнь ныне исчезнувшего искусства.

И в Париже, и в Петрограде, и в Москве, и в каких-то [в тексте опечатка: штатах; следует читать: городах] итальянских, всюду, по самым разнообразным поводам, происходили какие-то неумолчные, безудержные взрывы; ни у кого не было сил направить искусство спокойным руслом.

Каждое искусство как бы рябило шинами разностоящих друг к другу индивидуальностей. Кроме того, каждое искусство расширялось, выходило из своих прежних границ. Появилась пространственная музыка (Артур Лурье), живопись во времени – Глез, Мессенже и, пожалуй, еще Сезанн, наконец, опыты овладеть четвертым измерением (Пикассо). В руках Татлина живопись стала неузнаваемой – искание цвета, формы заменилось у него найденной реальной формой, краски – реальным материалом. Контр-рельефы Татлина оглушили Художественный мир. Он прав, называя свое искусство воротами, через которое пройдет искусство зрения.

Словом – ясно, что выпавшее из Академий, из рук королей-поэтов, из всякого признанного и зарегистрированного, искусство прошло чисто индивидуалистический путь, стало непонятным и необъяснимым. Казалось, весь смысл его: “бросьте канонизировать меня”.

Малевич говорит, показывая только что изобретенный им Супрематизм: “завтра вы нас не узнаете”. Но это была похвальба. Мы верим, что это была последняя футуристическая выставка.

Мы верим еще, что весь ледоход в искусстве последнего времени имеет оправдание: несмотря на все самые любопытнейшие манифесты, все приведет к тому, что скрепленные искусства снова войдут в норму; но классификация их будет иная.

Все движение это есть искание утраченного закона.

Вся произведенная работа не пройдет даром, но будет жажда большого, ясного, организованного искусства с пределами, куда не допускаются профаны, с посвящением, со ступенями, искусства, отражающего иерархическое небо – 7 сфер.

Но этот праздник утверждения произойдет только тогда, когда мы полностью воспримем и укрепим на земле у нас отражаемую Церковную-Небесную Иерархию.

Когда запоем, что вся полнота Божества обитала в трехмерной человеческой плоти, то неужели Искусство, имея такой пример, будет уходить от полного, конкретного осязания.

И хоть верно положение Татлина, – его искусство очищает, глаз улучшает психическую машину художника (его подлинные слова), но, вспоминая давно не виденные его абстрактные композиции, вспомним еще: вчера, 16 августа, был праздник Нерукотворного Спаса, пели кондак:

“Неизреченного и Божественного Твоего к человеку смотра, Неописанное Слово Отчее и образ ненаписанный и богописанный победителен, введуще неложного Твоего воплощения, почитаем того лобызающее”.

Воспоминание этого чуда, которое не повторится, будет нам символом нового искусства. И если психическую машину художника укрепляют и питают абстрактные вещи Татлина, то нами, как народом, они все же не воспринимаются.

Образ будет жить и ныне, и присно, и во веки веков. И наряду с глубоким, сложным, освящающим художника искусством “посвященных” будет еще “обиходное искусство”, которое будет открыто народу, как православный обиход открыт для всех.

Но и это “обиходное искусство” найти очень не просто – для нас, подкошенных вопросительным знаком.

Ведь мы знаем, что не существовало искусство без традиций – каждая малая творческая мысль родит вокруг себя ореол новых форм, и каждую новую форму уже ждут ее толкователи. Все дело в этом зерне. Где в Сибири искать традиции, где найти зерно? Нельзя верить, чтоб не создалось, не появилось как-нибудь нечаянно это зерно, когда еще так недавно и Омск, и вся Сибирь с инородцами, заколдованным пространством, – лежали вне времени, вне действий.

Сибирь была и есть огромный, совершенно чистый экран, где ноль творческой формы. И в этом вся сила Сибири.

Не в том, что в Тобольске Борис Петрович Денике нашел тобольское барокко²⁶⁴, а в том, что в Сибири ничего не было в смысле искусства, ничего не было кроме мраморных гор, залежей руд и мамонтовых костей. Сколько нужно сил, чтобы этот величайший материк был заполнен творческой формой. Но это будет. Это отметил не я.

Еще в 1917 году Михаилом Зенкевичем написано было стихотворение “Сибирь”.

В духе подлинного восклицания, странно было слышать в то время непривыкший к пророчеству ушам такой призыв к Сибири:

Где о пламени тоскуют залежи руды,
И о плоти мамонта желтые кости,
Вставай же, вставай необъятная!
Пало на долю твою
Рас и пустынь вскорчевать целину,
Европу и Азию сковать в одну
«Евразию», народовластий страну...²⁶⁵

Самые чуткие умы верили в Сибирь как в Спасение. “Письмо к японцам”, “Мысль и конгресс азиатских юношей”²⁶⁶, Хлебниковым давно была провозглашена формула: “мозг человека материка больше мозга человека островитянина”²⁶⁷. К масштабу Сибири неприменимы – ни обычные силы, ни обычный мозг Европейца.

Итак, нужны долгие будни корчевания, чтоб организация наша применилась к масштабу этой пустой страны.

Азиатами мы быть должны, радуйтесь этому слову и берегите его, так как уже загорается законодательство, а мечты о Европе не содержат ничего от творчества Строителя, не отвергайте камня, который будет “главою угла”. Одолейте будни. Одолейте Сибирь.

И думаю я, что человек, которому всего дороже прописная мораль, который за названием, как, например, “Единая Россия”, видит и слышит смысл этого простого названия, вручит... посеет зерно творчества. Художник Л.Бруни».

1919 | 1920

Омск – Ново-Николаевск – Миасс – Петроград

О событиях, происшедших после отъезда из Омска, Лев Бруни в «Автобиографии» не упоминает, но Нина Константиновна описывает путешествие из Омска в Ново-Николаевск (он стал Новосибирском после 1925 года) и обратно в Миасс очень подробно:

«Из Омска поехали дальше на восток и ехали в теплушке почти месяц. Начались морозы, эшелоны еле тащились, добывать пищу становилось все труднее. В Новосибирске мы сошли с поезда, так как при разведке Лев Александрович почти сразу возле вокзала встретился с семьей Кучкиных, знакомой нам по Миассу (дети Кучкины всю зиму брали у меня и мамы уроки немецкого и французского языков). <...> Илья [Кучкин] переезжал со своей квартиры на Вокзальной улице внутрь города и предложил нам занять его комнату.

Я долго сидела на вещах под соснами, которые шумели на ветру, темнело. Кучкины достали лошадь и сани и уехали. Вдали была слышна канонада. Лев Александрович несколько раз привозил на салазках остатки нашего багажа, потом куль муки, потом еще один... Потом трехпудовый бочонок масла (это белые, отступая, раздавали продукты людям – “лишь бы красным не досталось”, а спирт выливали из цистерны в прорубь в Иртыш). Наконец мы вошли в небольшую комнату, где хозяйка затопила печь, где была одна железная кровать, два стула и стол. Я так измучилась и устала (у меня уже начинался сыпняк), что заснула немедленно. И мы не слышали, как красногвардейцы вошли в город, прострелив очередь из пулемета хозяйское бельё, висевшее на чердаке. <...>

В Новосибирске Лев Александрович в первые же дни пошел в отдел народного образования, зарегистрировался в профсоюзе Деятелей искусств и получил заказ – писать лозунги (белым по черной ткани – для похорон жертв революции, и черным по красной ткани – для празднования Октября). На второй месяц он поднял в Наробразе разговор о создании мастерской, представил план работы и занялся подготовкой представленного ему помещения»²⁶⁸.

Бруни обращается с докладной запиской к заведующему внешкольным подотделом Наробраза тов.Леви с предложением создать Мастерскую свободных художников в Ново-Николаевске. В задачи мастерской входят: «1) научить всех желающих воспринимать и изобра-



1
Модель Памятника
III Интернационала
в бывшей мозаичной
мастерской АХ
1920
Фотография



2
П.В.Митурич
Портрет Л.А.Бруни
1920
Бумага тушь, белила,
карандаш. ГРМ



3
Н.Н.Пунин
1920
Фотография



4
Здание ГСХМ
на Мясницкой
в Москве
1919-1920
Фотография
А.М.Родченко



1
П.М.Митурич
Автопортрет. 1920
Бумага, тушь
Собрание семьи
художника

2
Н.К.Бруни. 1920
Фотография

3
Н.К.Бруни. 1920
Фотография

жать форму. 2) путем лекций о творчестве просвещать людей, действительно интересующихся искусством. 3) устраивать периодические выставки». Обучение должны были вести художники Архангельский, Лебедев, Бруни; читать лекции – Бруни и Тарабукин²⁶⁹. Никакой мастерской создано, естественно, не было – условия не позволяли, но поражает энергичная деятельность Льва Бруни.

Но вернемся к повествованию Нины Константиновны и рассказу о мастерской. «Это была большая, темная москательная лавка, дров было мало, в лавке царил хаос и было очень холодно. По моему выздоровлению от сыпного тифа, я ходила с ним в эту лавку и инвентаризировала краски (не без легкой мзды в свою пользу в отношении <...> порошков для дубления полушубков). <...> Там [в Ново-Николаевске] оставались <...> Тарабукин с Кастальской, которые за время пути из Омска в Новосибирск потеряли все вещи, весь свой багаж – Наталья Александровна заболела сыпняком и ее взяли в санитарный поезд, а Николаю Михайловичу позволили ехать в коридоре, но без всяких вещей; они оба прибыли в Новосибирск в самом жалком виде <...> Наталья Александровна обедала у нас ежедневно, а Николай Михайлович приходил вечером с работы за ней и тоже немножко подкармливался у нас, мрачно рассказывал о субботниках, на которых он вытаскивал из снега трупы замерзших сыпнотифозных и грузил их – как дрова – на сани; этот обоз – по 10-15 саней – свозили на 11-й километр, где складывали штабелями в ожидании постройки крематория.

Отъезд из Новосибирска был очень страшен. Последний поезд был переполнен военным и гражданским людом. Он стоял под парами – после сигнала отправления – минут сорок. Лев Александрович, посадив меня возле вещей, которых набралось очень много, бегал вдоль поезда со своими роскошными ленинградскими удостоверениями и бланками, но поезд был набит до отказа, все тамбуры облеплены людьми. Начальник вокзала сопровождал его с двумя бойцами, чтобы погрузить вещи. Но грузить их было некуда. В красивом пульмановском вагоне ехали первые строители Турксиба – четыре инженера со своим начальником и вестовой – эстонец Мартин. Лев Александрович и документы им показывал, и объяснял, что я дочь Бальмонта, но ничего не помогло. Однако за 5 минут до отхода поезда один из инженеров выглянул в окно, увидел невооруженным глазом, что я на последних неделях беременности и сказал об этом начальнику... И они пустили нас в свой вагон. Посередине [вагона] была устроена гостиная с железной печкой; книги, журналы, в коридоре ковер, запах чистой и интеллигентной жизни. Путешествие было отдохновительным, чудесным. Я пекла им пышки на печи, лежала на мягком ложе, читала, прогуливалась по коридору... Лев Александрович без конца расспрашивал их о Турксибе; он говорил, что впервые общается с огромным интересом с людьми, ничего не понимающими в искусстве и лишь немного в литературе...

На 5-й день мы расстались в Уфе, провезя довольно много продуктов мимо всех продотрядовских застав благодаря огромным запасам, которые взяли со всеми охранными грамотами турксибовские инженеры. Мы рано на заре (пока «Губчека» спит, сказал Лев Александрович) сели на поезд и прибыли в Миасс²⁷⁰.

Своими новостями Лев Бруни поделился с Пуниным: «Что бы Вы думали? – Бруни, Лев Бруни пишет Вам из города Ново-Николаевска. Среди трофеев Восточного фронта попал и я»²⁷¹. Эзопов язык! Читай: находился «под Колчаком».

Спрашивает о друзьях – Татлине, Митуриче, Лурье, Зенкевиче. С юмором описывает свой быт и попытки организовать филиал СДИ: «Тут я тряхнул стариной и организовываю Союз деятелей искусств. Ново-Николаевск город хороший, торговый, живой, но, помилуйте, мороз! холод! какие уж там деятели искусства – аннулированы колчаковские денежные знаки!.. Скандал! Впрочем, буржуи всегда так вздыхают, а загляните, нет ли чего в чулане у Льва Александровича? и Вы увидите в ларе муку – пудов 9, масла бочонок, мясо, свинина... Николай Николаевич, а пельмени то, пельмени! Уедешь отсюда, и прощай пельмени. Переведут меня в какую-нибудь пятую категорию паразитов. Писать я больно много не могу. Помилуйте, 2 года не писал ни одного письма. Пишу Вам первому».

Просит помочь выехать из Сибири: «Слушайте, если возможно, расшевелите кого возможно, чтобы приблизить меня к себе – хочу поселиться в Казани, что ли, с женой Ниной Константиновной и мамой Анной Александровной, пить, петь, веселиться, поработать. Если можно быть там преподавателем – там есть ведь школа живописи. Я бы там устроился пока». И далее: «Прошу Вас разыскать моих близких, передайте, что в таком-то городе проживает. И если воз-

можно, присылайте денег. Словом, извлекайте меня как хотите, уполномочивайте на что хотите, телеграфируйте, давайте объявление в газете, что Лев Александрович Бруни со своею супругою живет в городе Ново-Николаевске, Вокзальная, 13. Ищет друзей и родственников. Жив и невредим».

Правление Колчака закончилось в начале 1920 года, 7 февраля адмирал был расстрелян в Иркутске. Политическое будущее России становилось более ясным. Решили возвращаться в Петроград, ближе к «цивилизации», хотя «цивилизация» была в это время уже разрушена. В конце апреля Лев Александрович оставляет семью в Миассе, где 19 мая 1920 года родился (в отсутствии отца) первенец Иван, и отправляется по вызову Николая Пунина в Петроград. Заезжает в Москву²⁷². Снова возвращается в Петроград²⁷³. На устройство различных дел ушло около трех месяцев, после чего Лев Александрович возвращается в Миасс уже как командировочный от Отдела ИЗО Наркомпроса (снова с помощью того же Николая Пунина) и со всеми нужными удостоверениями. В начале сентября 1920 года семья Бруни – с грудным сыном Иваном и матерью Нины Константиновны – отправляется в обратный путь, в Петроград.

Переезду семьи из Миасса помогал, как мог, и Константин Бальмонт. Накануне своего отъезда во Францию, куда он совершенно для себя неожиданно получил визу, Бальмонт специально добился приема у Луначарского. Пишет Екатерине Алексеевне: «<...> по одному моему прочувствованному слову о тебе и Леле [Е.А.Андреева-Бальмонт и О.Н.Анненкова] он тут же, при мне, продиктовал секретарю предписание Миасскому Исполкому, прося его заботиться о вашем выезде из Миасса в Москву, ибо, как опытные литературно и знающие языки, вы ценны для Наркомпроса»²⁷⁴.

Работы, сделанные на Южном Урале и в Сибири. Цикл «серых листов»

Иногда, между титаническими усилиями по устройству быта, наступали спасительные моменты, когда художник имел возможность рисовать. Материалы выбирать не приходилось. Спасал рулон серой оберточной бумаги, которой удалось где-то добыть. Лев Александрович, наверное, не раз вспоминал недавнее изобилие красок, кистей и прочего – но все куда-то разом исчезло... По сюжетам видно, что Бруни рисует в любой подходящий момент. В первую очередь это портреты тех, кто находился рядом – Вася Балашов, молодой человек в фуражке. Совсем другие лица – простые, но очень выразительные, лица наступающей эпохи платоновского «Чевенгура» и «Котлована». Были и другие рисунки – коровы, лошади, беременная баба. Рисует своего новорожденного сына Ивана.

В цикле «серых листов» (а их сохранилось около полутора десятков) отразилась суть страшного времени – голода, нищеты, отсутствия элементарных бытовых условий. В этих рисунках произошло слияние художественной задачи и материала: для передачи того, что видел и хотел отобразить художник, изощренных средств не требовалось. Напротив – чем аскетичнее, тем выразительнее.

Устрашающее свидетельство эпохи – лист «Расстрел». По нему видно, сколько всего пришлось повидать художнику за время его скитаний по Сибири. В том числе и такие сцены. Но это все-таки редкий сюжет для Бруни. В окружающем мире он предпочитал видеть и фиксировать радостные явления и события. И в «серых листах» мы видим зарисовки животных, среди которых прекрасный красный конь. В них Бруни вновь обретает силу изысканного и умелого рисовальщика.

Цикл «серых листов», а также несколько акварелей 1917–1920 годов констатируют тяготение художника к народной лубочной картинке²⁷⁵. Народная культура была привлекательным объектом для русских художников в начале XX века. Достаточно вспомнить «парикмахерскую» и «солдатскую» серии Ларионова, полиптихи («Жатва», «Сбор винограда») Гончаровой, ранние портреты Кончаловского и Фалька или крестьянский цикл Малевича, чтобы обозначить основные вехи русского неопримитивизма. Это широкое движение охватило на рубеже 1900-х и 1910-х годов практически все русское авангардное искусство. Неопримитивизм черпал, в частности, в народной крестьянской культуре новые источники творчества. К этим источникам Лев Бруни подступил в 1915–1916 годах, поскольку любил и понимал народное искусство. Теперь, после революции, он стал еще ближе к темам крестьянской жизни, что по-своему преломилось в цикле «серых листов». Он рисует контуром, без каких-либо прорисовок, лаконично и строго. Среди рисунков есть портреты, в которых модель приближена к зрителю или нарисована в резком ракурсе, что напоминает фотографический прием.

Неопримитивизм был лишь небольшим эпизодом в биографии художника. Эпоха и личные обстоятельства заставляли его и семью жить крестьянской жизнью практически на протяжении всех двадцатых годов, но в крестьянского художника Бруни не превратился.

1919 год знаменует начало бесконечной (длиною в жизнь) серии портретов жены. Строго говоря, это было продолжение того, что началось в середине 1910-х годов, но тогда художник рисовал гимназистку Нину Бальмонт. Теперь он рисует жену – Нину Бруни.

В 1920 году рождается сын Иван. Лев Александрович рисует своего первенца с любовью, интересом и некоторым удивлением. И это удивление не только перед чудом рождения, но и перед появлением новой художественной формы. Ее он внимательно изучает – известно не менее десятка таких рисунков.

Еще один новый сюжет графики этого времени – мать и дитя. Извечный мотив материнства становится для художника излюбленным. Разнообразные рисунки Нины Константиновны с ребенком (сначала с Иваном, затем со следующими детьми) – спящей, сидящей, кормящей – занимают место лучших графических произведений художника.

С особой силой проявляется умение Льва Александровича рисовать все, что окружает его. Он не выбирает специальные сюжеты, а ловит подходящий момент. Спит ребенок, курица бродит по двору, свинья кормит поросят – и вот готовы рисунки, в которых изящество линии и совершенство формы сочетаются с повествовательностью. Такова серия листов, сделанная около 1920 года, до отъезда в Петроград («Лето», «На дворе», «Собака возле коляски», «Лежащая собака» – все 1920. ГРМ), где узнаваемы собака Кашка, детская коляска и другие детали.

Проблема формы – главная для Бруни. Он озвучил ее в своей заметке об Альтмане еще в 1915 году. С тех пор она стала еще острее. Бруни уподобляет искусство охоте. Он имеет на это право, так как охоту любит и в ней разбирается. Считает (об этом мы знаем со слов Пунина), что «художник – это стрелок, форма – это реальность; художник может промахнуться, ранить или убить форму; произведение имеет хорошее качество только тогда, когда реальность убита сразу, одним ударом, как бы вбита и пригвождена к поверхности. <...> Художникам нужен был меткий глаз и тренированная рука, охотничий нюх, сноровка и повадка охотника; зверь был страшен: за промах, за рану никто не ждал и не хотел пощады»²⁷⁶. Так и нужно воспринимать термин Бруни «убитая форма» – то есть форма, доведенная до совершенства, до абсолюта.

С этой точки зрения картина 1919 года «Охота на озере» (ГРМ) могла бы иметь и второе название – «Охота за формой». Изображено, вероятнее всего, озеро Чебаркуль недалеко от Миасса, где художник бывал в 1918–1919 годах. Тут он, несомненно, охотился в прямом смысле этого слова, но выступал и как ловец художественной формы.

Строки стихотворения Пастернака 1928 года, по нашему мнению, как нельзя лучше передают не только художественную задачу, решаемую в пейзаже, и атмосферу пейзажа, но и жизненный настрой автора в этот момент – неясность будущего и, одновременно, предчувствие скорого семейного счастья.

Рослый стрелок, осторожный охотник,
Призрак с ружьем на разливе души!
Не добивай меня сотым до сотни,
Чувству на норм по частям не кроши.

Дай мне подняться над смертью позорной.
С ночи одень меня в тальник и лед.
Утром спугни с мочежины озерной.
Целься, все кончено! Бей меня влет.

За высоту ж этой звонкой разлуки,
О, пренебрегнутые мои,
Благодарю и целую вас, руки
Родины, робости, дружбы, семьи.

Лучшие работы уральского периода сделаны Львом Бруни среди первозданно-умиротворяющей природы и в кругу близких людей. Тут он чувствует себя легко и свободно, хотя Гражданская война громыкает совсем рядом.

Для него по-прежнему живы моменты еще недавнего прошлого. Более того, традиции соблюдаются, о чем свидетельствуют два пасхальных рисунка 1919–1920 годов: «Пасхальный натюрморт» (ГРМ) и «Пасхальные яйца» (ГМИ Каракалпакии). Видно, что рисунки сделаны не по памяти, а отражают реальные события – на Урале было легче доставать продукты и устраивать праздничный стол.

А Пасха всегда праздновалась в семье. Пасхальный стол был не только предметом вождения, но и художественным объектом. Милашевский донес нам воспоминание (с некоторыми элементами фантазии, но очень реальной) о том, как молодой Лев писал этот стол в «квартире №5»: «... во всей праздничности и семейственности [стол] был накрыт в большом зале, где стоял рояль. Он даже сделал рояль недоступным. Все было стеснено и принесено в жертву Левушке! Анне Александровне очень хотелось, чтобы сын написал этот стол, – эту Пасху 1914 года! Я совершенно уверен, что сервировался стол у Александра Соколова, когда Аня с быстрыми и тревожными глазами была еще девушкой, может быть, в институтском платье! Вот именно к такому столу выходил закусить и выпить ее дядя – Петр Соколов! Франс Хальс охотничьих сцен. Около стола стоял мольберт и на довольно большом холсте Лев Бруни писал куличи и пасху! Все стеснилось, все терпело неудобства в смысле “прохода” по комнате, лишь бы Левушка работал! Я застал этот холст почти законченным, зрелое, спокойно-уверенное создание искусства. Формы вписались гармонично и четко! Цвет красив и правилен, какая-то уверенность в себе чувствовалась в руке молодого мастера! Это было ощущение уверенности и спокойствия, которое охватывает при виде натюрмортов Мане или его большого этюда – “Завтрак-рана”»²⁷⁷.

Именно в уральские годы складывается привычка много рисовать, а рисунок становится – навсегда – главным средством выражения.

1920 | 1922

Петроград. Мозаичная мастерская. ЦУТР. Отдел ИЗО НКП Декоративный институт. Фарфоровый завод

12 сентября 1920 года семья, наконец, в Петрограде.

Тяжелое и мучительное путешествие длиною в восемь тысяч километров и протяженностью в три года, наконец, окончено. Можно только удивляться их стойкости, выдержке и везению. Они не один раз находились на грани смерти от голода, холода, но выжили. Какие силы их хранили – об этом можно только догадываться.

Останавливаются рядом с Татлиным в Академии художеств. Поселяются дверь в дверь. В помещении бывшей мастерской мозаичного отделения академии, которой еще недавно руководил дядя Льва Александровича – Николай Александрович Бруни, Татлин с помощниками Шапиро, Меерзоном и Виноградовым спешно заканчивает модель «Памятника III Интернационала». Бруни принимает участие в этом деле – помогает в покраске модели в серебряный цвет. Модель была выставлена с 8 ноября по 1 декабря в мастерской Татлина. Несколько раньше вышла в свет посвященная этой работе брошюра Пунина²⁷⁸. В официальном письме к Пунину о предстоящей презентации модели, подписанном в том числе и Львом Бруни, Татлин выражал надежду, что Пунин сделает все от него зависящее, «чтоб всеобщее внимание было обращено на заканчиваемое нами дело <...>, а именно: позаботитесь о приглашении лиц, стоящих у власти, о лекциях, митингах, о появлении в журналах и газетах должных статей и вообще примите все меры к самой широкой пропаганде нашей работы»²⁷⁹.

После дорожных мытарств оказаться среди друзей, в трудовой атмосфере было чрезвычайно приятно для Льва Александровича. Он включается в работу полностью. Об обстановке в мастерской Татлина сообщает дневниковая запись Пунина: «Едят как на палубе и как “подонки общества” <...> Съедают целый котел, что опять-таки меня не интересует, но весело, как дома в детской. Острыят, как могут, изо всех сил над живописью, искусством, модернизмом и пр. <...> “Никакого искусства, – сказал на днях Татлин, – пошлите искусство к ебени матери, все искусство – искусный, вот и всё”»²⁸⁰.

Нина Константиновна «была зачислена студенткой» в мастерскую Татлина, но это, по ее словам, «было фиктивно, на самом деле» она «училась в Консерватории»²⁸¹.

О своем посещении мастерской вспоминала Т.А.Аксакова, дружившая с Львом Бруни в Козельске еще до его женитьбы: «Я отправилась на Васильевский остров и разыскала Мо-

заичный павильон. Когда я поднималась на второй этаж, я заметила, что на каждом пролете лестницы висит указующая таблица со стрелкой и надписью: “к памятнику”. Леву Бруни я нашла среди рисунков, эскизов и набросков в помещении, где он, по-видимому, и работал и жил. После первых радостных приветствий, коими мы с ним обменялись, я спросила, к какому памятнику ведет его лестница. Оказалось, что в центре Мозаичного павильона находится мастерская его приятеля Татлина, работающего над футуристическим проектом памятника 3-му Интернационалу. <...> Во время моего визита в Мозаичный павильон я познакомилась с женой Льва Александровича и вспомнила слова ее beau frère’a: “Нина Бальмонт похожа на 12-летнюю девочку, рассматриваемую под микроскопом”. И хотя это было довольно метко, я сравнила бы ее, пожалуй, с высоким, хорошеньким пареньком. В ее лице с большим красиво очерченным ртом, нежной кожей и озорными глазами, в ее закинутых назад коротких волосах было что-то мальчишеское, резкое и вместе с тем привлекательное»²⁸².

Навестила их и двоюродная сестра Нины Маргарита Волошина (М.В.Сабашникова), жена Макса Волошина и в дальнейшем – антропософка и последовательница Рудольфа Штейнера. «Нина Бальмонт <...> теперь жила в этом здании с мужем Львом Бруни, талантливым художником-футуристом, и сынишкой. Ей было теперь двадцать лет. Статная, красивая фигура, как у ее матери Екатерины Бальмонт, и такая же сердечная теплота. Радость жизни, очаровательное лукавство, всевозможные гениальные выдумки – вместе с удивительной способностью формотворчества в идеях, словах, делах. Старец Нектарий из Оптиной пустыни <...> сказал ей: “Тебе дан дар радования, его ты должна разделить с другими”. Маргарита Волошина, ставшая ненадолго ученицей Татлина, писала, что Бруни в это время «искал способ изображать следы вещей в пространстве, иначе говоря, пытался любую вещь, благословляющую руку, например, лапидарным изображением свести к динамическому знаку»²⁸³.

В мастерскую часто приходили художники. Был там и Владимир Милашевский. Он оставил яркое впечатление от этого визита. «Это была мозаическая мастерская <...>. Теперь ее занимал Татлин, он спешил с окончанием Башни III Интернационала. Владимир Евграфович приютил семейство Бруни в этой мастерской <...> Мы стали обедать. Новый член семьи Ванечка сидел на коленях у бабушки и размахивал большой деревянной ложкой. Мне дали большую тарелку пшенной каши, сваренной вместе с картофелем. Мне все очень понравилось: и круглый “амвон” с башней, и собеседование, и калужская деревянная ложка, которой дирижировал Ванечка, росший под сенью памятника Третьему Интернационалу»²⁸⁴.

Тогда Татлин стал крестным отцом Ивана. Тогда же произошла история, раскрывающая некоторые особенности татлинского характера. Нина Константиновна любила рассказывать о том, как маленький Ваня ползком преодолевал коридор и скребся в дверь татлиновской мастерской. Хозяин немного приоткрывал дверь и сурово говорил: «Мальчик, на меня не рассчитывай».

По приезду в Петроград Льва Бруни ждал сюрприз: в журнале «Изобразительное искусство» были напечатаны два его произведения 1916 года – «Радуга» и «Живописная работа материалов (контррельеф)»²⁸⁵. Это было удивительно! Да и сам журнал представлял собой определенное «недоразумение», настолько он не соответствовал большому формату и мелованной бумагой голодному Петрограду. Правда, у Отдела ИЗО Наркомпроса, чьим печатным органом журнал был объявлен, хватило денег и возможностей только на один (первый) номер.

Усилиями того же Николая Пунина (а публикация в журнале «Изобразительное искусство» была, несомненно, его инициативой) в 1918–1921 годах было закуплено для петроградского Музея художественной культуры семь живописных полотен и более четырех десятков графических листов Льва Бруни²⁸⁶.

Так или иначе – жизнь семьи более или менее стабилизировалась. «Очень много времени отнимал быт – мы ходили до света в гавань таскать на берег из воды потопленную баржу, разбирать ее, пилить и, заглотив по весу (скорее воды, чем древесины), вести домой, на 4-ю линию, где они [дрова] неделями не просыхали. Иногда Татлин заходил в темноте и говорил: “Лева, помоги мне распилить телеграфный столб (или жердь забора), я его купил ночью”. Добывание выловленных в гавани пропитанных водой разбитых барок; очереди за пшенной похлебкой в студенческой столовой; в комнатах температура зимой не поднималась выше +7°»²⁸⁷.

Лев Александрович оседает в городе, активно «пускает корни». Естественно, помогают друзья и коллеги (в те годы такое было принято). Его преподавательская деятельность начи-

нается в училище технического рисования барона Штиглица (ЦУТР в 1922 году стал частью петроградского Вхутеина), куда он зачисляется профессором Государственных трудовых учебных мастерских²⁸⁸ и ведет рисунок. Так же вступает в должность «изоинструктора при петроградском отделении ИЗО Наркомпроса по убранству и массовым празднествам» (удостоверение дано с подписью Н.Н.Пунина)²⁸⁹. Получает от Всероссийского профессионального Союза работников искусств удостоверение об освобождении от мобилизации и заготовки топлива и всякой трудовой повинности²⁹⁰.

В газете «Жизнь искусства» (23–24 октября 1920 года) печатается сообщение об украшении Петрограда к третьей годовщине Октября: «К составлению проектов были привлечены видные архитекторы и художники <...> Марсово поле будет разукрашено по проекту художника Тырсы. Над проектами для площади Урицкого работали Конашевич и Бруни»²⁹¹.

Какие все-таки неожиданные вещи породила эпоха! Три известных петербургских графика-станковиста становятся вывесочниками-малярами, глашатаями революции! Но сама революция не долго пользовалась их услугами...

Лев Бруни работал над эскизом медали к VIII съезду Советов. «Эскиз переделывался три раза, надо было его уменьшить; к сожалению, выполнить медаль по эскизу не удалось, медаль была филигранная, а ее сделали литой и плоской <...>. Медали эти были отлиты в Москве на Монетном дворе; Л.А. получил командировку и в декабре [1920 года] ездил на неделю в Москву»²⁹².

Бруни числится профессором Декоративного института, выполняет задания Петрогубполитпросвета²⁹³.

Зимой 1921/1922 года Бруни получает заказ на Государственном фарфоровом заводе – расписать большой сервиз для подарка партийному деятелю Льву Карахану. Как вспоминает Нина Константиновна, «было заказано два сервиза (на выбор) – один Бруни, другой – Маргарите Сабашниковой-Волошиной, но она не справилась и передала свой Л.А., так что он сделал оба: один – красный с пшеничными колосьями, другой синий – с перистыми и кучевыми облаками, скорее беспредметный. Для подарка был выбран красный»²⁹⁴.

Другие заказы Фарфорового завода обеспечил верный друг Николай Николаевич Пунин. Он писал Бруни по этому поводу: «Для завода было бы очень хорошо получить Ваши работы, но сделать это можно только так: пришлите на имя мое или на адрес завода (проспект села Володарского, 3, за Невской заставой, Гос<ударственный> Фарф<оровый> завод) рисунки безразлично какие, для тарелок, чашек, чайников и проч., применительно к обычным сервизным формам, при рисунках приложите счет, приблизительно по 5 рублей за один рисунок средней сложности и выдумки. Обещаю Вам эти рисунки провести и исполнить на фарфоре, деньги же за них обещаю в непродолжительном времени выслать по курсу. С деньгами бывает задержка, но это дело Вашего счастья: на заводе деньги выдаются после 13 декабря – к тому времени приносите посылочку, можно, разумеется, переслать рисунки и с оказией по моему городскому адресу (Фонтанка, 34, Музей Шереметьева). Все, написанное здесь, может быть отнесено и к Митуричу. Если цена кажется Вам мала, ставьте какую хотите, я только сообщаю цену нашей городской практики, большая цена, естественно, оштетинит заводоуправление и может задержать плату или вообще отразиться неблагоприятно на приобретении. Из всего того выходит, что Пунин сволочь, но сволочь всякий, кто при деньгах и при власти дать или не дать»²⁹⁵.

В 1922 году Бруни получил заказ изготовить эскизы костюмов для служителей Эрмитажа. Он писал маслом на пропитанной грунтом бумаге. Костюмы были серые с синим, и он говорил, обращаясь к Нине Константиновне: «Боже, до чего приятно писать, даже эту ерунду; я на твоём месте обратил бы на это внимание, что я совсем не работаю как художник»²⁹⁶.

Вольфила

В 1919–1924 годах в Петрограде существовало уникальное сообщество творческих людей – Вольфила (Вольная философская ассоциация). В нее входили философы, историки, поэты, композиторы, музыканты, художники, критики. На регулярных собраниях читались лекции, доклады, проводились диспуты. Выставочная программа Вольфила предполагала устройство выставок Петрова-Водкина, Альтмана, Татлина и Малевича²⁹⁷.

Впервые Бруни появился в Вольфиле в декабре 1920 года вместе с Пуниным на диспуте о монументе Татлина и выступал с докладом «О монументе Татлина»²⁹⁸. В другой раз – на заседании, посвященном реорганизации деятельности Вольфила, Бруни участвовал в ди-

скуссии и высказался следующим образом: «Все, что намечено, вытекает из прежней жизни Вольной Философской Ассоциации, из кружков, квалифицировать жизнь современных людей так очень трудно. Почему мой доклад попал в философию искусства [рубрики, на которые подразделялись доклады] – потому что я художник. Нехорошее название – философия творчества, надо говорить об отделах, как пересекающих нашу современную мысль. Мне, может быть, интересно встретить не только художественную, но религиозную мысль. Об этом вместе надо подумать». Бруни был активно против названия «философия искусства», но все-таки вошел в отдел с этим названием (вместе с Петровым-Водкиным)²⁹⁹.

Весной 1921 года Лев Александрович сделал в Вольфиле доклад «Ребро на времени (против искусства)»³⁰⁰. К сожалению, неизвестно содержание доклада – о нем можно только догадываться. По сведениям Н.К.Бруни, «лекция эта не являлась ответом на выступление Льва Пумпянского, но вызвана была, конечно, желанием Л.А. оказать противодействие Пумпянскому, которое [выступление Пумпянского] Л.А. очень возмутило»³⁰¹. Скорее всего речь идет о «скандальном» выступлении Пумпянского 2 апреля 1922 года, в котором он открыто критиковал общественно-политические взгляды руководителей Вольфилы³⁰². Суть скандала сводилась к следующему. В своем выступлении, которое называлось «О нравственном и умственном состоянии современной России», Л.В.Пумпянский пытался определить позиции примирения с окружающей действительностью, т.е. с режимом, в то время как большинство из руководства Вольфилы было против советского строя. Пумпянский выражал мнение более молодой части Вольфилы. Но в тот исторический момент опасность такого рода дискуссий была очевидна. Речь Пумпянского могла звучать своего рода обвинением, что испугало и возмутило, вероятно, многих, в том числе Бруни. В итоге Пумпянский покинул Вольфилу весной 1922 года.

Так чему же мог быть посвящен доклад Бруни с таким интригующим названием – «Ребро на времени (против искусства)? На эту тему можно только фантазировать. В первую очередь напрашивается ассоциация с брошюрой «Татлин (против кубизма)» Николая Пунина. Бруни был в курсе всей проблематики, затронутой автором. Но идти «против кубизма» не означало идти «против искусства». Да и сам Бруни не шел против искусства вообще, а только против определенного искусства, а точнее – академического.

Вспомним события четырехлетней давности.

Еще в сентябре 1918 года в результате реформы Академии художеств в Петрограде были созданы Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (ПГСХУМ или Пегосхум), ставшие позднее Свомасом. В первом наборе преподавателей был брат Бруни – Николай Александрович³⁰³.

Охватившая весь художественный фронт борьба умеренных реалистов и левых отражалась и на деятельности Свомаса, в первую очередь на составе преподавателей. На протяжении 1919–1920 годов между противоборствующими сторонами существовал определенный баланс и работали мастерские самых разных направлений. От левых особенно посещаемыми были мастерские Альтмана, Матюшина, Татлина и Пуни.

Но весной 1921 года академические (правые) силы возобладали над левыми: было решено вернуть старое название, то есть переименовать Свомас в Академию художеств. К преподаванию на живописном факультете не были допущены Татлин, Бруни и Альтман³⁰⁴.

Таким образом антиакадемическое (как мы предполагаем) выступление Льва Бруни было в тот момент чрезвычайно актуальным. Конечно, оно не смогло изменить общей ситуации, но стало своего рода манифестацией, направленной и против Академии, и против существующего строя. А фигура Пумпянского была поводом и камуфляжем.

Любопытные сведения мы черпаем из книги-брошюры Ивана Пуни «Современная живопись», изданной им Берлине в 1923 году. Пуни подверг из Берлина все современное русское искусство ироничной критике (хотя сам в 1914–1916 годах был активным его участником); особенно «досталось» Малевичу и его ученикам. То, что Пуни пишет о Бруни, достаточно анекдотично, но представляет собой отголоски той самой лекции в Вольфиле: «Левушка Бруни, который теперь пишет иконы, сделал раньше, когда делал контррельефы, картину, которая изображала и совесть, и правду, и добро и называлась *ребро на совесть* (курсив мой. – А.С.). Картина, кажется, состояла из двух или трех плоскостей или линий»³⁰⁵.

Два года (1921–1922) Лев Бруни был достаточно тесно связан с Вольфилой. Зимой 1921/1922 годов он сделал по заказу Ассоциации большой портрет (бумага, тушь) Андрея

Белого³⁰⁶. 17 сентября 1922 года Бруни вместе с Матюшиным, Малевичем и Пуниным участвовал в вечере памяти Велимира Хлебникова и делился воспоминаниями о поэте³⁰⁷.

Санталово. «Городской и деревенский обиход»

Война и революция разбросали двух друзей – Бруни и Митурича – в противоположных, прямом и переносном смысле, направлениях. Митурич служил в Красной армии, а Бруни в 1919 году работал художником при штабе Колчака. Но это не стало поводом к размолвке старых друзей.

Митурич, после фронтов и казарм с 1916 года, только в 1920-м, с «героической» помощью Нины Коган, переводится из Петрограда в Москву, в маскировочную часть. А в 1921 году Митурич уже числится «художником-инструктором» в ПУОКРе и живет у московских Исаковых – в семье брата С.К.Исакова, Петра Константиновича; его сын Сергей Исаков также работал в ПУОКРе³⁰⁸. По приезде из Сибири Бруни в Петрограде Митурича уже не застал.

Тем не менее, между друзьями велась переписка, отрывки которой сохранились в виде двух писем Бруни к Митуричу (1921)³⁰⁹.

В первом письме от 24 марта 1921 года он зовет Митурича в Петроград: «Приезжай, пожалуйста, к нам немедленно. Я тебе раз написал, да не послал по почте. Почты я, должно быть, боюсь. Это [письмо] с лета осталось». Если речь идет о письме, оставшемся с прошлого, 1920 года, лета, то оно, вероятно, было послано из Петрограда, куда Бруни приезжал ненадолго из Миасса. И далее: «Ответь немедленно приездом. Это все время я собирался ехать к Н.К.[Митурич] в гости с сунгом и пр. Хотел несколько дней пожить у тебя и командировку взял (на столе), но не поехал из-за кронштадтских дней. (И их перестреляли!)»³¹⁰ Но мы с тобой живы еще и я тебя очень видеть хочу, как и твое семейство. И мы бы поехали с тобою к тебе или в Акад<емическую> Дачу. Мне в Оптину нужно съездить».

Второе письмо написано Львом Бруни в апреле того же года, вероятно, в ответ на предложение Митурича приехать (или переехать) в Санталово. Бруни пишет: «Что мне необходимо. Быть в Оптиной, жить же я хочу с Тобою. Жить хорошо, ну а как огород. У нас кой-какие семена есть, а можно ли у вас земли добыть. – Ты об этом не пишешь. Об этом нужно было списаться с Н.К.[Звенигородской], чего я не сделал. Но планы так шатаются, что мало шансов падало на ваши края».

К сожалению часть письма утрачена, но в конце прилагается схема предполагаемой совместной поездки двух художников: «Козельск – Москва – Боровенка – Петроград – Струги-Белые». Последний пункт назначения особенно интересен, так как станция псковской железной дороги Струги-Белая, переименованная позже в Струги-Красная, находилась рядом с имением Соколовка, принадлежащем до революции деду Льва Александровича. Бруни строил планы по возвращению усадьбы и, вероятно, планировал поехать туда с Митуричем.

Лето 1921 года Митурич проводит в Санталово. Зовет Бруни с семьей приехать туда же. Вероятнее всего, что Бруни приезжает к Митуричу именно в то лето 1921 года. Сам художник подтверждает это в письме к Н.К.Звенигородской: «Очень жаль, что живем мы в таком друг от друга <отдалении>. Я очень полюбил Вас за мое пребывание у Вас, но жить бы в такой идиллии не мог и мое решение жить здесь [в Стенино] правильное!»³¹¹

Но смущает одна фраза из письма Петра Митурича к Пунину от июля 1922 года «Приехал опять сюда Лев Бруни»³¹², из которого не ясно, о каком годе идет речь. Но если бы Бруни бывал в Санталово в 1922 году, то это могло бы быть только после смерти Хлебникова (28 июня), а такой факт в каком-нибудь виде нашел бы отражение в биографии Льва Александровича. Тем более совершить такую поездку Бруни вряд ли мог после перенесенного сыпного тифа³¹³. Таким образом, лето 1921 года – наиболее вероятная дата приезда Льва Бруни в Санталово.

А плохо скрытое раздражение, которое чувствуется в слове «опять», вызвано, скорее всего, следующей причиной. Бруни советовался с Митуричем по поводу устройства «Коммуны пастухов искусства» и поддержки, видимо, не получил. А теперь приехал с еще более утопическим проектом – программой «Городского и деревенского обихода». Все это могло раздражать Митурича, занятого иными художественными проблемами.

Что же представляла из себя программа «Городского и деревенского обихода»? Ее Бруни вскользь коснулся в статье «О прописной морали». Некоторый свет на эту тему проливает

письмо Бруни к Митуричу от 24 марта 1921 года, где он пишет о совместной работе с Татлиным над проектом: «Мы с Володей [Татлиным] живем хорошо, обтерлись на прочность. И теперь написали программу факультета Матерьял Объем Конструкции. Хотел нарисовать схему, но лучше этого не делать, ты скептик [далее нрзб.] Ты очень нужен. Факультет при Акад<емии> Худ<ожеств> на II Отделения <-> от<деление> Городского обихода и от<деление> Деревенского обихода – это жизнь в деревне. Думаем <создать> Академ<ическую> Дачу. Разработали отделение Городского обихода, а дерев<енское> мы с тобой должны делать. <...> Нищета канонизирована прочно, и это мы учтем в программе факультета». В конце письма Бруни просит зайти перед отъездом к московским знакомым и иронически добавляет: «Хорошо, если бы Вы, П.В., это исполнили, дабы Ваше председательство над Земным Шаром не удаляло бы от нас простых людей домашнего обихода»³¹⁴.

Необходимость включить в проект Митурича была очевидной для Татлина и Бруни и послужила, скорее всего, основной причиной приезда Бруни в Санталово. Пунин тоже принимал участие в этом деле, так как снабдил Бруни мандатом от петроградского Отдела ИЗО в Крестецкий уезд Новгородской губернии, по которому тому поручалось организовать «опытную станцию института материальной культуры с целью обследования всех нужд деревенского обихода и удовлетворения их средствами настоящего института»³¹⁵.

Для суровых условий того времени, о которых мы имеем некоторое представление, такая задача звучит весьма неправдоподобно. Какие нужды были у голодного населения Новгородской губернии в 1921 году? И были ли возможности у Института материальной культуры их удовлетворить? Вряд ли и сам Бруни был так наивен, чтобы верить в столь утопические идеи.

Но, к сожалению, вопросов тут больше, чем ответов. Вероятно, прав Сергей Митурич, предполагающий, что у Татлина, Пунина и Бруни «имелись планы, хотя и достаточно туманные, использовать “деревенский” опыт Митурича и Санталово как базу художественной программы»³¹⁶.

Возможно, программа была продолжением начатой в 1916 году практической и теоретической работы Пунина и Бруни, связанной с творчеством Татлина. Скорее всего именно татлиновская склонность к материалу (и особенно его «материальные подборки») подтолкнула их к изучению материальной стороны городского и деревенского быта, то есть обихода. (Не здесь ли берут начало корни производственного искусства и будущего дизайна?) Пунин подметил, что в 1915–1916 годах у «Бруни был вкус к человеческому поведению, к быту. Быта он не боялся, любил *уклад жизни* (курсив мой. – А.С.)»³¹⁷. «В бытность в Квартире №5 мы нередко разговаривали о всякого рода прикладных ценностях в искусстве, о ширпотребе, о разных мелких предметах быта и обихода (курсив мой. – А.С.); интерес к этому был огромный»³¹⁸.

Идея «Коммуны пастухов искусства» Льва Бруни, несомненно, имеет те же корни. Как мы знаем, ее Бруни начал вынашивать еще в 1918 году, а в 1921–1922 годах мечтал осуществить с самыми близкими друзьями, в частности, с Митуричем.

Еще один небольшой штрих к этой незавершенной истории находим в небольших воспоминаниях Ивана Бруни об отношениях двух художников, Митурича и Льва Бруни. У них была мечта о «творческом содружестве близких по духу художников, объединившихся и начавших жизнь общиной где-нибудь в сельской местности со своей коровой и огородом, художников, чье творчество связано с природой, землей, деревней. Такой образ жизни издавна сулил решение многих проблем и подавал надежды на независимость. «Отец смолоду мечтал о такой артели, и у нее появилось даже название “Пастухи искусства”. Полагаю, что эту идею он обсуждал и с П.В.[Митуричем]. Артель, однако, собрать не удалось <...> Недавно я прочел воспоминания ученика П.В. Павла Григорьевича Захарова. И вот что захотелось процитировать: “Петр Васильевич не переставал учить нас смотреть и видеть. Мы идем, окружив его, а он задает вопросы и сам на них отвечает, заставляя нас острее видеть. Последней его мечтой было создать коммуны [курсив мой. – А.С.] из художников, чтобы не довел над нами наказ”»³¹⁹.

Вновь Бруни и Митурич встретились уже в 1923 году. Бруни, как преподаватель Вхутемаса, содействовал переезду друга в Москву и устройству его вхутемасовским профессором.

«Коммуна пастухов искусства»

Летом 1921 года Л.А.Бруни, метущийся между неприспособленным для жизни Петроградом и Козельском, предпринимает попытку вернуть имение Соколовка.

В этом имени Лев Александрович не один раз проводил летние детские месяцы. Оно располагалось на берегу Щурского озера в 11 верстах от станции Струги-Белая (ныне Струги-Красная Псковской области) по Варшавской железной дороге, было куплено и полностью выстроено А.П.Соколовым, когда тому было уже около семидесяти лет. Тогда там образовалась колония художников, соседом Соколовых был, например, Владимир Маковский³²⁰. Дом был выстроен с мастерскими, то есть с расчетом, что там будут жить и работать художники.

Лев Александрович «начинает хлопоты» (так пишет в воспоминаниях Нина Константиновна, применяя типичное выражение того времени) о возвращении ему «Соколовки» для устройства в ней «Коммуны пастухов искусства». Август 1921 года – долгая и тягомотная переписка с петроградским и волостным начальством. Сначала он пишет заявление в Президиум Сорабиса: «<...> ходатайствую о возвращении мне дачи на Щурском озере Яблонецк<ой> Волости Лужского уезда Петроградской губернии с прилегающим к ней земляным участком (2-ух десятин земли), необходимой мне для работы по моей профессии на открытом воздухе. Дом этот был построен моим дедом художником А.П.Соколовым и приготовлен для жизни и работы в нем художников»³²¹.

Схожее заявление было написано и в Исполком Лужского уезда. На этой бумаге есть свидетельство соседа, что Лев Александрович «является наследником и внуком Ал.П.Соколова, посему я как ближайший сосет к ево поселению в сем доме припятствия нестричаю в сем подписуюсь Иван Константинов Лазарев» (сохранена авторская орфография). Резолюция председателя Исполкома, что «препятствий к закреплению дачи Соколова за его наследником Бруни не встречается». В ответ на еще одно письмо Льва Александровича с ходатайством Сорабиса (Союз работников искусств) из уезда дали ответ, что дело рассматривается. Но 9 октября пришел отказ на основании того, что «дача связана с земледельческим хозяйством и проживает на ней неимущий, а в дальнейшем предназначена для культурно-просветительских целей»³²².

Пришлось направить стопы в Козельск и там попробовать все-таки воплотить столь дорогую сердцу художника и полезную, как ему казалось, для власти идею коммуны.

Он пишет наркому просвещения А.В.Луначарскому «Докладную записку об организации коммуны «Пастухи искусства» в Коз<ельской> губ<ернии> около города Козельска». Судя по содержанию, ее помогал составлять Давид Штеренберг, от имени которого собственно записка и писалась.

Она начиналась следующими словами: «В целях рационального использования творческих худ<ожественных> сил Республики как опыт организации коммунистического обеспечения работников искусства, Отдел Изобраз<ительных> Искусств Наркомпроса в соглашении с группой художников имеет в виду организовать в Козельских лесах худ<ожественную> коммуну». Ее задача – дать возможность художникам сконцентрировать свои художественные силы на творчестве вдали от «повседневной жизни больших центров» и предоставлять созданные произведения «в распоряжение государства». При этом коммуна должна быть организована на сельскохозяйственной основе, для чего «отдел будет предоставлять известное количество пахотной земли», чтобы «материально обеспечить работников искусства» и «вовлечь их в общую хозяйственно-экономическую жизнь Республики». При том было оговорено, что местные власти уже дали согласие художнику Бруни на осуществление задуманного³²³.

Ответа от Луначарского получено не было. Как и в Новгородской губернии, идея потерпела крах и осталась только фактом биографии художника.

Арест Пунина. Смерть Блока

3 августа 1921 года по делу «Петроградской боевой организации» производились многочисленные аресты. Среди арестованных оказались Николай Гумилев и Николай Пунин. В тюрьме они «<...> стояли друг перед другом, как шальные, в руках у него [Гумилева] была «Илиада», которую у бедняги тут же отобрали»³²⁴.

Пунина продержали в тюрьме без предъявления каких-либо обвинений и выпустили в начале сентября. Возможно, помогло заступничество А.В.Луначарского, который обращался по этому поводу к И.С.Уншлихту, зампреду ВЧК.

А Гумилеву ничье заступничество не помогло. Он оказался среди тех шести десятков человек, которые по этому делу были расстреляны. Место расстрела и захоронения остались неизвестны.

Август 1921 года отмечен еще одной огромной потерей для русской поэзии и всей культуры. 7 августа скончался Александр Блок.

С именем Александра Блока в семье Льва Александровича связано очень многое. В юности Нина Константиновна, как многие девочки из культурных семей, была увлечена его поэзией. 7 августа 1921 года, в день смерти поэта, Лев Александрович и Нина Константиновна почти случайно оказались около его дома.

«Белый дождливый петербургский свет в окне и косо поставленный длинный стол. Мертвый Блок, полузакрытый белым кисейным покрывалом (еще не принесли гробового покрывала); он – мертвый; еще нет смертного холода. Прекрасное суровое лицо, лицо Страшного суда. Скрещены руки, а на бледных желтоватых пальцах икона Богородицы <...> Потом стали приходить друзья и знакомые. Молчали и плакали. Мертвого Блока писали художники – Лев Бруни, Анна Ивановна Менделеева, мать Л<юбови> Д<митриевны>. Других не помню». Таким запечатлела этот момент молодая поэтесса Надежда Павлович в своих воспоминаниях о Блоке³²⁵. Есть сведения, что рисовало пятеро: упомянутые Бруни и Менделеева, а также Ю.П. Анненков, О.Д. Форш и академик архитектуры А.А. Оль³²⁶.

Потрясенный увиденным, Лев Александрович решил зарисовать Блока, лежащего в гробу, но не оказалось бумаги и в результате рисунок был сделан на последнем листке принадлежащего поэту блокнота и его же синим карандашом. Этот аскетичный рисунок сделан чрезвычайно скупыми линиями, притом он передает то ощущение успокоенности, которое обрел в смерти Александр Блок. Хотя современники констатировали, что «никого никогда смерть так не изуродовала»³²⁷.

Еще одно семейное сближение: в Москве панихиду по новопреставленному Александру служил в церкви святого Николая Мирликийского в Николо-Песковском переулке отец Николай Бруни. Он только что стал священником этой приходской церкви, приехав с Украины. Заупокойную службу он начал нетрадиционно – чтением с амвона стихов Блока. За свое «самоуправство» отец Николай вскоре поплатился – его убрали из прихода.

Рисунок Бруни чрезвычайно близок анненковскому – не только образно, но и вплоть до деталей: тот же ракурс, та же вышитая красным на подушке монограмма «А.Б.».

Надежда Павлович была одной из страстных, до безумия, поклонниц Блока. Смерть поэта стала ее личной трагедией. Спасла ее Оптиная пустынь, с деятельным участием Льва Бруни. Когда Надежда Павлович узнала, что друг ее детства Левушка находится в Оптиной и близок к старцу Нектарию, она написала письмо старцу и через Льва отправила его. Старец велел сказать, что Оптина не для таких, как она (Павлович работала в Наркомпросе и была секретарем Крупской). Но Лев Александрович этих слов не передал. Когда Павлович приехала, старец был чрезвычайно недоволен, а Льву Александровичу выразил порицание за непослушание. В итоге Надежда Павлович осталась в Оптиной на несколько лет.

Стенино. Козельск

Жизнь в Петрограде ухудшается – все труднее и труднее добывать деньги, пропитание, дрова. Анна Александровна, мать Льва Александровича, жившая с 1917 года под Козельском в деревне Стенино, звала к себе. Бруни решили поехать, но собирались очень медленно; невозможно было быстро это сделать и уехать из-за безденежья и неотложных бытовых вопросов. Но все же собрались и, вероятно, в декабре 1921 года уехали из голодного Петрограда в надежде обрести более сносные бытовые условия. Как оказалось, Петроград семья покинула навсегда.

В Стенино поселились рядом с Анной Александровной и оставались там до конца 1922 года. В апреле родилась дочь Нина.

«Из окна видна пойма Жиздры, заливные луга с остатками разлива, а на другом берегу Оптинский монастырь, белеющий на фоне соснового бора, с угловыми башнями и высокой колокольней»³²⁸.

22 марта Лев Александрович в письме к Н.К. Звенигородской сообщает, что сажают огород – «<...> это время, самое семенное»³²⁹.

Но условия в деревне, уже пострадавшей от советской власти, оказались не лучше, чем в Питере. Во-первых, по-прежнему безденежье. Приходится зарабатывать очень странным и, видимо, единственно возможным способом: «Заработком моим в деревне было рисование портретов с покойников, что оказалось весьма недостаточно для прокормления шести человек

моей семьи». Во-вторых, семью атакуют болезни: «<...> Мать болела сыпняком, сын – скарлатиной и корью, роды и родильная горячка жены <...> сам я заболел сильным тифом, вылечившись в местной больнице, о чем имею свидетельство»³³⁰.

И все же переезд с семьей в Стенино был правильным шагом. Это Бруни понимал совершенно определенно. «<...> мое решение жить здесь правильное! Это единственное, в чем не нужно раскаиваться – живем, Слава Богу! <...> Живем мы в Стениной – деревня против Оптиной. Ваня сидит на горшке, Нина в монастыре, <...> Ваня мне больше не мешает, я его положил спать, поужинали. Нина не возвращалась, она последние дни дохаживает, толстенная. Скоро принесет мне мальчишку, Лаврентием назовем. <...> Живем мы пока трудно: корову и не знаю, как обдумать купить, миллионов 30; поросенка и того не можем разжиться. 3 курицы и 2 петуха всё наше хозяйство. Хлеба, если помалу есть, до новины хватит. Но выезжать в город подрабатывать мне так не хочется, только я с работой наладился, – не хочу ехать, ешьте что есть. Но все-таки мысли разбогатеть я не оставляю. Разбогатеть надо, но пока не выходит»³³¹.

Бруни делает один из лучших акварельных листов – пейзаж «Весна. Деревня Стенино» (1922. ГРМ). Сюжет незамысловат (крестьянская семья сажает картошку) и не столь важен. Более существенна легкость кисти, с необыкновенной точностью и определенностью передающая отдельные детали – запряженную плугом лошадедку и мужика, характерное движение бабы, цветущее дерево, зелено-серый разлив реки и еще одна лошадка на водопое. В красновато-оранжевых пятнах не сразу узнаются силуэты сараев, все цвета подернуты весенней дымкой. Поразительно разнообразие приемов. Линия, точка, пятно, контур, просветы бумаги – все используется в полной мере. Следовало бы сказать: вот оно, совершенство акварельной техники.

В Стенино приехал, видимо также по призыву матери, и старший сын Николай, уже в священническом сане, с женой Анной. Вскоре отец Николай получил, с помощью оптинского старца Нектария, приход в деревне Косынь под Козельском и уехал туда, а несколько позднее с семьей перебрался в Клин³³².

Семья Льва Александровича постепенно приближается к Оптиной пустыни. После Стенина они поселяются в лесной сторожке недалеко от оптинского монастыря, а вскоре – «в хороший дом – бывшую контору»³³³.

Перед отъездом, еще в Петрограде, Лев Александрович вновь обращается к помощи друзей. Он получает 16 сентября 1921 года из Училища барона Штиглица, где работал, официальную бумагу, своего рода мандат, за подписью Тырсы³³⁴.

Пунин тоже, как всегда, помог и составил в Козельский исполком два письма: от Дома искусств и от отдела ИЗО НКП. В первом было написано: «<...> художник Лев Александрович Бруни является одним из лучших молодых художников Республики <...> просит <...> оказать полное содействие тов. Бруни в предоставлении ему мастерской <...> надеется при этом, что культурные силы Козельского Исполкома оценят работы художника Бруни и сделают все возможное, чтобы обеспечить ему необходимые условия работы, помня, что художественными силами Республика чрезвычайно бедна»³³⁵.

На всякий случай Пунин снабжает Льва Бруни и другими бумагами. От имени отдела ИЗО он выдает ему справку, дающую право «безденежного проезда за счет Петрогубполитпросвета» и добивается выдачи «Удостоверения об отсрочке призыва в армию», действующего до 1 июля 1921 года³³⁶.

Настоятельная просьба заведующего Петроградским отделом ИЗО действие на козельских властей возымела. 30 сентября 1921 года Бруни принимают на работу в Прысковский детский дом Козельского Наробраза «в качестве преподавателя декоративных искусств» и выделяют мастерскую³³⁷.

1922

«Философский» пароход

Заметка Пушкина о «Графе Нулине» кончается загадочной (в контексте) фразой: «Бывают странные сблизенья». Фраза стала крылатой и обрела совершенно новый, уже не загадочный, но вполне ясный смысл – о непредсказуемости человеческих судеб и удивительной взаимосвязанности событий.



1

1
Л.А.Бруни
1921–1922
Фотография
Н.Н.Пунина



2

2
Л.А.Бруни
Н.Н.Пунин на
заседании
1921–1923
Бумага, чернила. ГРМ



3

3
Ю.П.Анненков
А.А.Блок на смертном
одре. 1921
Бумага, тушь. ГЛМ



4

4
Л.А.Бруни
А.А.Блок на смертном
одре. 1921
Бумага, синий
карандаш
Музей-квартира
А.А.Блока, СПб.

5
Л.А.Бруни
Портрет А.А.Ахматовой
До 1922
Бумага, гуашь. ГЛМ



5



6

6
Л.А.Бруни
Н.Н.Пунин
на заседании
1921–1923
Бумага, карандаш.
ГРМ



7

7
Н.К.Бруни с сыном
Ваней. 1922
Фотография



8

8
Н.К.Бруни с дочерью
Ниней. 1922
Фотография

Одно из таких «сближений» произошло в жизни Льва Бруни в 1922 году. Летом он познакомился с приехавшей в Оптину Верой Угримовой (в замужестве Решиковой), дочерью известного профессора-агронома Александра Ивановича Угримова. Из Оптиной Вера Александровна была неожиданно вызвана телеграммой в Москву в связи с арестом ее близкого друга Сергея Фуделя. Домой в Плотников переулоч она попала незадолго до прихода чекистов; кроме нее из семьи дома не было никого, поэтому все тяготы ночного обыска и допроса пришлось на нее. Спрашивали, где отец, и перерыли всё. Ушли утром, а на следующий день Вера Александровна узнала, что ночью обыски были у многих видных деятелей науки и культуры: ректора Московского университета М.М.Новикова, историка Б.П.Вышеславцева, философов И.А.Ильина и С.Е.Трубецкого.

Вера Александровна зашла с этими новостями к Льву Александровичу, который в этот момент оказался в Москве. «Он рисовал иллюстрации к сказке и сказал: “Кому вы там нужны!”»³³⁸

Такое легкомысленное отношение к событиям показалось ей странным. Но Лев Александрович, сам того не подозревая, оказался прав. Все эти люди, цвет оставшейся русской культуры и науки, по мнению большевиков, оказались действительно не нужны России. Была быстро спланирована и осуществлена «гуманная» акция – высылка «нежелательного элемента» за пределы советской России. Как написал Лев Троцкий: «Мы этих людей выслали потому, что расстрелять их не было повода, а терпеть было невозможно».

Сначала они уехали в Петроград и провели там два дня. «Все это время я была окружена дорогими и близкими мне друзьями. В это же время здесь находился Левушка Бруни, с которым я подружилась в Оптиной пустыни. Он возил меня на острова, к мощам Александра Невского, на могилу преподобного отца Иоанна Кронштадтского».

Уплывали из Петрограда 29 сентября 1922 года. На борту немецкого парохода «Обербургомист Хаген» находилось более тридцати русских знаменитостей – ученые, философы, писатели, литературные критики. «На пристани были проводы. Мы, высылаемые, стояли со своими вещами. Среди провожавших я помню Николая Онуфриевича Лосского и двух его сыновей, будущих моих друзей, Владимира и Бориса, Л.П.Карсавина, который отпускал свои симпатичные реплики (все они были высланы через месяц и уже тогда знали о предстоящей им высылке); Юру Харламова, Левушку Бруни <...> Наступили сумерки, а Юрий и Левушка все еще на пристани. Так мы и стояли, пока совсем не стемнело. И Юрочка мне сказал, он заикался: “П-п-прощай, Верочка”. И ушел в ночь. В освещенном изнутри окне будки на пристани я вдруг увидела лицо Льва Александровича. И долго мы никак не могли уйти каждый в свою сторону. Незаметно для меня он исчез, и я ушла с палубы».

«Странное сближение» стало понятным через двадцать пять лет. В 1947 году семья Угримовых вновь была выслана, теперь уже из Франции³³⁹. В любимую Россию они вернулись с советскими паспортами, но оказались совершенно чужими. Здесь торжествовала иная жизнь. Люди изменились. Большинство друзей и знакомых (из тех, кто остался в живых) боялось их принимать у себя. Редкое исключение составила семья Бруни. Тогда и познакомились их дети – Нина Решикова и Иван Бруни. В 1948 году они поженились.

И еще одно сплетение судеб. Работы Льва Бруни Вера Решикова могла видеть на «Первой русской художественной выставке» вскоре после своего приезда в Берлин, в октябре того же 1922 года.

«Erste Russische Kunstausstellung»

«Первая русская художественная выставка» («Erste Russische Kunstausstellung») открылась 15 октября 1922 года в новой галерее фирмы Ван Димен. В предисловии к каталогу Давид Штеренберг, один из организаторов выставки, писал, что «только работы различных художественных направлений могут показать, как энергично движется Россия в последнее время»³⁴⁰. Резонанс выставки оказался очень широким, и не только в Германии. Известный французский критик Вальдемар Жорж написал о ней четыре статьи, в одной из которых выражал «величайшую радость, что из России, наконец, повеяло свежим ветром искусства, отражающим жизнь настоящего массового художника». Посмотреть выставку из Парижа приехали Ларионов и Гончарова.

В целом мнения были положительными, поскольку выставка на самом деле демонстрировала самый широкий спектр современного русского искусства от академизма до авангарда. Об интересе к выставке говорит и тот факт, что ее перевезли в Голландию и в мае 1923 года открытие состоялось в Городском музее Амстердама.

Конечно, реакция на выставку была разной. Филипп Малявин, например, снял свои работы в виде протеста против советской власти и в знак того, что Луначарский и Штеренберг «убили русскую живопись».

Еще в апреле 1922 года Давид Штеренберг, уполномоченный по организации русского отдела Берлинской выставки, отобрал из петроградского Музея художественной культуры пятьдесят девять произведений живописи, графики и скульптуры. Среди них было пять работ Льва Бруни – одна живописная и четыре графических³⁴¹.

Особый интерес представляет для нас картина «Зуав» из Музея художественной культуры (инв.№276). В каталоге берлинской выставки она имеет название «Негр» («Neger»). Можем предположить, что это была одна из ранних живописных работ художника, скорее всего 1915 года, когда он увлекался восточными сюжетами и делал иллюстрации к поэме «Мик» Гумилева. Вероятно, именно ее видел Понаржевский в Батальном классе Академии художеств³⁴². А впечатление о ней можно составить по предназначенной «Новому журналу для всех» иллюстрации под тем же названием «Зуав» (1914. ГРМ).

Кроме пяти отобранных Штеренбергом работ, на выставке экспонировались еще четыре рисунка Бруни (видимо, из московского Музея живописной культуры) и, таким образом, всего их было девять³⁴³.

Работы 1920–1922 годов. Петроград

Творчество Бруни двадцатых годов в целом принято относить к лирическому направлению советской графики и объединять с такими именами, как Николай Тырса, Владимир Лебедев, Георгий Верейский и Николай Купреянов³⁴⁴. Такая точка зрения, несомненно, верна, так как все перечисленные художники были великолепными рисовальщиками и практически составляли единую школу. Лирической ее называли потому, что была по сути своей асоциальна и выразила себя в основном в пейзаже и портрете. Но тут требуются оговорки, так как каждый из названных художников был индивидуален и неподражаем. К тому же станковой графикой их творчество не исчерпывалось; они еще были известными «книжниками». Определяя их как лириков, мы провоцируем тем одностороннее восприятие их творчества.

Три года, проведенные Львом Бруни в Петрограде (с 12 сентября 1920 по август 1923 года), оказались успешными в творческом отношении. Может быть потому, что это был родной город (хотя и неузнаваемый), где художника знали и помнили.

Он по-прежнему числился среди «левых». Николай Тарабукин, с которым Бруни еще недавно переживал трудности сибирской жизни, писал: «Быстро перейдя от Сезанна к предметному кубизму <...> русская живопись разветвилась на ряд течений, объединенных все же общим направлением. <...> Имена Штеренберга, Бруни, Бубновой, Бабичева, Ларионова, Экстер, Пальмова, Карева, М.Соколова, А.Софроновой и другие, не укладывающиеся в другие русла, нельзя не упомянуть, говоря о “левом” крыле русского искусства»³⁴⁵.

На самом деле Бруни, сам того еще окончательно не осознавая, уже стал классиком. Но рядом был Татлин и это, вероятно, заставляло продолжать экспериментировать. Правда, созданные им в 1920–1921 годах беспредметные графические листы назвать экспериментами не представляется возможным. В них сочетаются потерявшие остроту и злободневность супрематические элементы и неопределенные природные формы («Негативы». 1921; «Полет». 1920. Все – ГРМ). Художник отдает дань недавнему прошлому, понимая, что его путь лежит в ином направлении.

Мало того, над авангардными приемами он начинает иронизировать, что мы видим в таком оригинальном произведении, как «Свинья» (1920. ГРМ). Сюжет незамысловат. На большой репродукции с картины Франсуа Депорта Бруни поместил парящее в воздухе изображение свиньи на фоне темно-синих досок забора. Свинья нарисована достаточно условно, и ее тело отбрасывает на забор своего рода тень. Композиция воспринимается как шутка. Но можно видеть здесь и более глубокий смысл: классика и современность (жизнь или искусство) отделены друг от друга преградой (забором), правда, не сплошной, следовательно, преодолимой.

В чем же новизна этой работы? Перед нами не коллаж, технику которого авангардисты использовали в живописи с начала 1910-х годов. Бруни тоже отдал ей дань – вспомним «Ком-

позицию» 1917 года с берестяной наклейкой (ГРМ). Скорее мы сталкиваемся со своеобразной «концепцией» – сопоставлением живого искусства (изображение свиньи) и омертвевшей классики (репродукция), которые ведут определенный диалог. Если бы Бруни двинулся по этому пути дальше, то эта «игра» стала бы прорывом в новую художественную реальность, близкую эстетике ready made и дадаизма. Но он пошел по иному пути, а «Свинья» так и осталась полшуткой, полудогадкой.

Заметим, что Бруни еще раз изобразил свинью в рисунке того же 1920 года, правда, в реалистической манере. К этому сюжету он возвращался и позже (рисунки 1924 и 1926 годов в собрании ГТГ).

Если мы суммируем общий вклад Льва Бруни в авангардное искусство, то увидим, что его общественная деятельность несколько превосходит практическую. В самом деле, в его творческом наследии можно насчитать не более двух десятков произведений, которые могут быть названы строго авангардными. Они, собственно, и определяют направления, в которых работал художник: кубизм, контррельефы, беспредметность. Но даже и в некоторых из этих работ автора более интересует классическая проблема формообразования, нежели идеологическая установка на авангардность.

А в общественном отношении – его имя все еще звучит в союзе с Татлиным. Пунин тоже «формирует» из Бруни авангардиста, закупает его работы для петроградского МХК и включает их в свои концептуальные экспозиции первой половины двадцатых годов. Но Льву Бруни тесно в определяемых для него пространствах. Его искусство не вписывается в какую-то определенную графу умозрительной схемы, оно шире и многообразнее.

1922 | 1923

Выставка «Объединение новых течений в искусстве»

«Выставка картин петроградских художников всех направлений»

Статья Пунина «Обзор новых течений в искусстве Петербурга»

След в пространстве

С 1920 по 1923 год в Петрограде, под председательством Татлина, существовало общество «Объединение новых течений искусства». Бруни (вместе с Татлиным, Малевичем, Матюшиным, Тырсой и Митуричем) входил в Центральную группу.

В июне 1922 года в залах МХК открылась выставка объединения под названием «Объединение новых течений в искусстве». В состав выставки вошли и произведения Льва Бруни. Это была одна из первых больших выставок русского послереволюционного авангарда. Она имела просветительский характер и ставила задачу «приобщить широкие массы посетителей к основным задачам нового искусства». Пунин, Татлин, Матюшин и Малевич читали лекции, работала театральная студия. За время работы выставку посетило около 2000 человек. Для голодного Петрограда это было своего рода рекордом³⁴⁶.

В первой половине 1923 года состоялась «Выставка картин петроградских художников всех направлений». Пунин отрецензировал выставку рядом статей под общим названием «Государственная выставка» в еженедельнике «Жизнь искусства» (№№21, 22, 25, 30). В первой статье шла речь о татлиновском «Объединении новых течений в искусстве» (Тырса, Таран, Бруни, Митурич, Лапшин, Дымшиц-Толстая и др.). Эти художники, по словам Пунина, представляют мир «как отношение материалов» и «полагают, что материал есть единственное основание (элемент) живописи». Наибольшее внимание Пунин уделяет своему любимцу Бруни: «В небольших работах Бруни, опять-таки словами “Зангези”, “чувствуется коготь льва”. <...> Полагая за основание живописи материал, – вся эта группа (или почти вся – сильнее уклон у Бруни и Митурича) может рассматриваться как наиболее близкая к культуре живописи группа; этим обусловлена центральность ее места в новом искусстве и крепость ее традиций, развиваемая художниками группы не в форме и, тем менее, в догме мировой живописи, а в духе ее. Отсюда и предельное стремление руководителя [Татлина] группы после многовекового разрыва, вернули [так в тексте] искусство массам, сделали его снова нужным. Понимание мира, как отношения и положения в пространстве материалов, понуждает художников этой группы видеть в искусстве работу воли, т.е. чувства, организованного знанием – того, чем издавна жило настоящее и большое искусство – и бороться с рационализмом в живописи, проложившим тонкую линию от Ренессанса к нашему времени»³⁴⁷.

Статья Пунина «Обзор новых течений в искусстве Петербурга» была опубликована в журнале «Русское искусство». Главная идея автора состояла в том, чтобы подчеркнуть самостоятельность русского искусства и его независимость от европейских стилей кубизма и футуризма. «Кто из русских художников не числит в своем прошлом, как момент озарения и света “ниоткуда”, Щукинскую галерею? Числят все. Пять лет тому назад нельзя было говорить о русских “футуристах”, не продумав предварительно, но хотя бы французского кубизма, а теперь, оказывается, Париж также относится к французскому искусству, как стрелка на рельсах к железнодорожному пути»³⁴⁸. Пунин констатирует, что влияние русской иконы на Татлина значительно сильнее, чем Пикассо и Сезанна, а влияние на Бруни Александра Иванова превосходит влияние Сезанна, Пикассо и Руссо. Кубизм, который был «интернациональной формой» искусства «целого поколения», преодолен «национальными и индивидуальными традициями». Тема преодоления кубизма и выхода в национальное искусство – любимая тема Пунина; ей он посвятил статью «Выхода из кубизма».

В своем поколении художников Пунин различает «старший возраст» – Татлина и Малевича: два противоположных подхода к искусству – «материя» и «мировоззрение». Татлин – «чистый опыт в недрах самой живописи-жизни», Малевич – «снаряд, посланный человеческим духом в небытие, в чистую пустоту интуиции». К более молодым художникам принадлежат Бруни, Тырса, Митурич, Лебедев и Лапшин.

Статья была написана Пуниным по свежим впечатлениям выставки «Объединение новых течений в искусстве» (1922), и в ней было много места уделено Бруни. То, что пишет о нем Пунин, нам особенно ценно, так как несет в себе живой опыт самого художника, облеченный в словесную форму.

Бруни хотел материализовать нематериальное. Задача заключалась в том, чтобы уловить в реальном пространстве след какого-либо предмета или явления после его исчезновения и воссоздать его в новом пространстве картины (или графического листа). Задача родилась в беседах с Пуниным и под ее знаком прошли все двадцатые годы. Первый раз Бруни пытался ее разрешить, как мы предполагаем, в 1915–1916 годах в пространственной живописи «Ордер следа», пропавшей в недрах петроградского Музея художественной культуры.

Пунин, как теоретик, разъясняет задачу. «След, как это с детской наглядностью и простотой показано в одной из последних его [Бруни] работ, след человеческой ноги, например, преломляясь в некоторой материальной среде, дает начертание скрипичного ключа; эти две формы, как бы готовыми, существуют в мире; дело художника найти их, каждую в своем слое, который соответствует характеру этой формы <...>»

Идея была выстрадана художником. Он делился ею с друзьями. Например, свидетельство Маргариты Волошиной о том, что он «пытался сделать динамический знак, след вещи в пространстве после ее исчезновения». Фаворский вспоминал: «<...> он понимал некоторые штрихи кистью как след какого-то движения, в этом походил на китайцев и японцев»³⁴⁹.

У С.А.Абрамова, издателя журнала «Русское искусство», был план устроить также в Москве выставку тех художников, о которых Пунин писал в статье «Обзор новейших течений». Это были, в основном, ленинградцы (коренные, или ленинградцы в тот момент): Митурич, Бруни, Вера Хлебникова, Филонов, Татлин, Малевич, Лапшин, Тырса, Лебедев, Нина Коган. В своем проекте Абрамов руководствовался тем, что в Москве эти художники мало представлены или совсем неизвестны³⁵⁰.

Но планы Абрамова, вероятно из-за финансовых причин, остались только на бумаге, выставка не состоялась.

Когда Пунин встречался с Абрамовым по поводу устройства выставки, – а об этой встрече он сообщает Льву Бруни в письме от 24 ноября 1923 года, – то речь шла и о положении Бруни. «Вчера приехал Абрамов и говорил, что Вам плохо живется – не писал я Вам потому, что особенно ничего не могу сообщить. Покупки Русского музея фиктивны; он наметил к приобретению, но за неимением денег ничего не смог взять»³⁵¹.

Накануне отъезда в Москву Бруни должен был участвовать еще в одной петроградской выставке – памяти Хлебникова. Петроградская выставка открылась 28 июня 1923 года, в день смерти поэта, в Белом зале Музея художественной культуры. Ядром ее была персональная выставка работ П.Митурича, в первой половине года прошедшая в московском Музее живопис-

ной культуры. В отчете МХК, составленном Н.П.Лапшиным, было сказано, что на выставке «были собраны материалы, связанные с творчеством и жизнью поэта, как-то: рукописи, печатные произведения и рисунки» и «основанием ее послужили прибывшие из Москвы выставки работ П.В.Митурича и других художников, посвященных творчеству Хлебникова»³⁵². Эта несколько корявая фраза Лапшина подтверждается информацией из его же небольшой статьи «Хлебников – Митурич», где сказано, что в петроградской выставке «предположено собрать» работы Татлина (декорации к поэме Хлебникова «Зангези», недавно поставленной в МХК) и Бруни (эскиз к постановке хлебниковской «Ошибке смерти»)»³⁵³. Однако факт того, что выставка была расширенной, пока не подтверждается. Напротив, в еще одной заметке Лапшина, посвященной непосредственно петроградской выставке, о ней говорится следующее: «Очень скромная по размерам, ряд работ-рисунков художника Митурича, друга и сотрудника Хлебникова, на руках которого последний умер год тому назад, несколько критик [так в тексте], где были напечатаны вещи Хлебникова, азбука-кубики-пространства тоже Митурича; вот почти все, что пока представлено на выставке, как предположено расширить [так в тексте] по мере поступления материалов»³⁵⁴. С уверенностью утверждать, что Бруни был участником выставки памяти Хлебникова, мы в данный момент не можем.

1923

Переезд в Москву. Мясницкая 21. Преподавание во Вхутемасе

Москва прочно захватила художника.

Еще в августе 1923 года Бруни едет туда в командировку на Первую Всероссийскую сельскохозяйственную и кустарно-промышленную выставку. Для Павильона полиграфии он делает роспись-фриз «История книгопечатания» от Гутенберга до наших дней³⁵⁵.

Преподавательская деятельность Бруни, начавшаяся в Петрограде в 1920–1921 годах в Свободных мастерских декоративных искусств (Свомасе)³⁵⁶, продолжилась в 1923-м во Вхутемасе. За полтора десятилетия своей работы Бруни пережил все перемены, трансформации и переименования, которые постигли это уникальное учебное заведение.

Вхутемас, как известно, составил основу всей системы художественного обучения, сложившейся в двадцатые годы. Несмотря на жесточайшую борьбу идеологий и направлений (левых и правых, станковистов и производственников и пр.), в целом эта система оставалась жизнестойкой и действовала на протяжении тридцатых годов, когда понятие «вхутемасовец» уже стало ругательным.

Бруни считал себя «вхутемасовцем» вплоть до 1931 года, когда написал в одной из анкет (1946): «1923–1931. 8 лет». Профессор Вхутемаса³⁵⁷. К этому моменту не было не только Вхутемаса, но и созданного на его основе Вхутеина (закрит в 1930 году). Конечно Бруни мог через пятнадцать лет ошибиться и перепутать дату (прибавив Вхутеину один год), но его верность alma mater несомненна и заслуживает самого глубокого уважения. С начала 1931 по весну 1932 года в его преподавательской деятельности наступил перерыв – его, как лишенца, отстранили от преподавания³⁵⁸.

В октябре 1923 года Владимир Андреевич Фаворский, незадолго до того ставший ректором Вхутемаса, пригласил Льва Александровича преподавать рисунок. Бруни, естественно, согласился. Он поразительно легко и быстро осваивает новый вид деятельности и остается преподавателем Вхутемаса, а затем Вхутеина, вплоть до 1930 года, когда институт был расформирован. В 1926 году он писал Пунину: «В Москве очень доволен отношениями с Фаворским. У меня с ним развязывается язык почти до взаимного понимания»³⁵⁹.

Переезд Бруни в Москву оказался важным событием для дальнейшего развития московской графики. В Москве, по словам Фаворского, «редко бывали рисовальщики», так как рисунок воспринимался в основном как подготовительный этап в работе над картиной. Но когда вслед за Бруни во Вхутемас в 1923–1924 годах пришли преподавать Митурич, Львов и Куприянов, ситуация в корне изменилась. Эти «петербургские рисовальщики», как их называл Фаворский, стали основателями «московской школы рисунка». Так Москва обогащала свои рисовальные традиции за счет Петербурга-Ленинграда. Фаворский писал об этом в 1963 году и скромно умолчал о том, что именно он был инициатором их переезда в Москву. Скромничал и в том, что себя к хорошим рисовальщикам не причислял. Правда, на эту тему однажды вы-

сказался Бруни во вхутемасовской квартире, где недолго жил у Фаворского в 1923 году. Увидев на стене рисунок – портрет жены, – подготовленный для гравирования, он сказал Фаворскому: «А Вы рисовать-то не умеете». Фаворский согласился с оговоркой: «Это была правда в том смысле, что этот рисунок сам по себе ценности не представлял»³⁶⁰.

После Фаворского Льву Бруни какое-то время приходилось жить «по знакомым», пока его друг Виктор Петрович Киселев не уступил ему одну из двух своих комнат в квартире 99 знаменитого вхутемасовского дома 21 на Мясницкой. К тому времени в этой квартире уже жили художник Александр Осмеркин и архитектор Смоленский со своими семьями и скрипач Симский. «Перенаселенность» Льва Бруни не смутила. Впрочем, выбирать не приходилось, а атмосферу творческой суеты он полюбил еще во времена «квартиры №5».

Жена Осмеркина Екатерина Баркова вспоминала, что двери в квартире никогда не заперлись, по вечерам приходило огромное количество людей (как-то она подсчитала, что в течение месяца каждый день бывало более двадцати человек), пили водку и говорили об искусстве («водка и богема от бедности», – любил повторять Осмеркин)³⁶¹.

В 1929 году Константин Эдельштейн, ученик Бруни по монументальному отделению Вхутемаса, побывал в квартире на Мясницкой: «Его [Льва Александровича] не было дома. Меня поразило обилие детей. Кроме троих детей Л.А., у него всегда бывали еще товарищи детей или родственники. Одним словом, на первый раз, казалось, что-то очень много. Вообще квартира, состоявшая из одной, правда, большой и высокой комнаты, половину которой занимало довольно хитрое двухэтажное устройство с перилами, вроде антресолей, была такова, что сразу приходила в голову мысль: “Да где же он работает?” Анна Александровна, мать Л.А., поискав работы, за которыми я пришел, вспомнила, что они у соседа В.П.Киселева, и тотчас же открыла дверь в соседнюю комнату, где я увидел человек пять оживленно споривших художников. Такая проходимость жилища, когда нельзя даже разобрать, где его границы, меня порядком удивила. На стене комнаты Л.А. висела его замечательная акварель – “Золотая рыбка”, а также “Троица” Рублева (большая фотография). Большое окно выходило как раз на Главный почтамт. Вход был со двора, направо от ворот, выходящих на улицу Кирова. Чтобы попасть в квартиру, нужно было подняться по лестнице высокого крыльца. Был там длинный коридор с лестницей на антресоли в конце. <...> Квартиры, как видно из предыдущего, были вроде сообщающихся сосудов. Ю.Павильонов рассказывал, что, бывало, Осмеркин в 2-3 часа ночи забегал к Бруни с неизменной просьбой: “Левушка, нет ли пяти рублей? Понимаешь, одной бутылки шампанского не хватило!”»³⁶²

Хотя большую часть времени семья проводила в Оптиной пустыни (а позже – на Рыбной даче), Нина Константиновна с детьми нередко навещала мужа во вхутемасовской квартире. Эти приезды производили большое впечатление на детей, привыкших к деревенской жизни. Иван Львович Бруни вспоминал комнату «с высоченным потолком, с антресолями, выходящими на второй уровень квартиры»: «эта квартира с огромным окном <...> на Мясницкую улицу, прямо на Московский почтамт, казалась нам сказкой»³⁶³.

Вновь приходится заниматься бытовыми проблемами, связанными с устройством семьи. Как преподаватель, Бруни имеет право на паек, для чего встает на учет в КУБУ. Получает рекомендации от известных искусствоведов А.В.Бакушинского («Я считаю Л.А.Бруни одним из самых талантливых и многообещающих для русского искусства молодых художников») и А.А.Сидорова («в лице Л.А.Бруни современное искусство имеет исключительно культурного и одаренного мастера, в области особенно рисуночной композиции, вряд ли имеющего себе равного»)³⁶⁴.

Оптина пустынь

1923-й был последним годом Оптиной пустыни. А расцвет ее начался еще с двадцатых годов девятнадцатого века, когда были перестроены старые церкви и возведен новый храм преп. Марии Египетской. С 1829 года, с переездом в монастырь иеромонаха Леонида, складывается традиция оптинского старчества. В Оптину пустынь стекаются многочисленные паломники, жаждущие мудрого совета, утешения и просто благословения старца.

Преемником Леонида становится о.Макарий, еще один оптинский старец. «Со старцем Макарием “оптинское христианство”, основанное на подвиге жертвенной любви к людям, начинает новую эпоху в своем развитии: отныне опыт старчества неотъемлемым элементом вхо-

дит в духовную традицию русской культуры. Сюда за этим опытом приезжали к старцам И.В.Киреевский, Н.В.Гоголь, Ф.М.Достоевский, великий русский «ересиарх» Лев Толстой и многие другие»³⁶⁵.

Иеросхимонах Амвросий, келейник старца Макария, после его смерти тридцать лет исполнял старческое служение в монастыре. При нем об Оптиной пустыни знала уже вся Россия. Именно он послужил прототипом старца Зосимы в «Братьях Карамазовых», с ним беседовали Лев Толстой и Василий Розанов. После смерти о.Амвросия его ученики продолжают старческое служение. Последним старцем в Оптиной был о.Нектарий. Он – свидетель и участник самого трагического периода истории монастыря.

Этот период наступает сразу же с приходом советской власти – монастырь закрывается, монахи сосланы и арестованы. (В 1937–1938 годах многие из них были расстреляны. Теперь они – среди канонизированных новомучеников.)

Разорение Оптиной пустыни происходило постепенно и было планомерным. Уже в начале 1918 года сделали опись монастырского имущества, а летом началась его постепенная конфискация. Готовилась почва к окончательному разгрому знаменитого на всю Россию монастыря. ГПУ производило постоянные обыски и кратковременные аресты (на месяц или два). Запугивали местных: в Козельске были арестованы десятки людей. Монахи, как могли, противостояли этому, но силы были неравны³⁶⁶.

18 мая 1919 года на территории монастыря был создан музей «Оптина пустынь», одним из организаторов и руководителем которого стала Лидия Васильевна Зашук (впоследствии схимонахиня Августа, расстреляна в 1938 году, канонизирована). Вместе с горсткой людей, работавших в музее, она пыталась противостоять разграблению монастыря. В апреле 1924 года ее сняли с должности. За пять лет работы в музее она восемнадцать раз подвергалась арестам.

В том же 1924 году монастырь официально перестал существовать, а фактически был уничтожен.

Анна Александровна Соколова впервые приехала в Оптину в 1917 году. Ее приезду способствовало несколько обстоятельств. Во-первых, накануне она разошлась со вторым мужем С.К.Исаковым. Во-вторых, умерла ее мать Анастасия Михайловна. Последней и, вероятно, решающей причиной отъезда Анны Александровны было одобрение (а может быть и настоятельный совет) сына Льва, который уже побывал в 1916 году в Оптиной у старца Нектария.

Живя около Оптиной, Анна Александровна вела дневниковые записи. В 1917 году она записывает: «Поселилась в полуверсте в деревне Стенино, наняла себе чистую избу. Хозяева жили в черной половине, где и кухня. Устроилась я хорошо, по-монашески, чисто, уютно. Исполняю правило, кое-что стряпаю для себя. Хозяйка мне полы моет и стирает, а я, убравшись, иду в церковь, в Оптину, потом на благословение к батюшке [о.Нектарию]. Тряпок навезла с собою много, меняю их на продукты и счастлива вполне». В 1918 году она переехала в соседнюю деревню Нижние Прыски, где ей предложили место библиотекаря³⁶⁷.

Со старцем она общалась настолько часто, насколько позволяли обстоятельства и он сам, в первую очередь. В одном из отрывочных воспоминаний Анна Александровна записала: «Нина (невестка моя) и Надя Павлович читали ему Пушкина, привлекали внимание старца к возвышенности жизни и творчества поэта и, в заключении, задали ему вопрос: почему нельзя поставить его наряду со святыми по высоте его вдохновений, по чистоте и благородству его побуждений, наконец, в силу перенесенных им – и с таким достоинством перенесенных – страданий. Старец приподнял голову, сделал в воздухе короткий жест своей изящной, нежной рукой и сказал с оттенком строгости и глубокого сострадания:

– Да, но жизнь его была полна тревоги»³⁶⁸.

Особый интерес представляют дневниковые записи Соколовой начиная с 23 марта 1923 года, когда была создана комиссия по ликвидации монастыря, и вплоть до его окончательного закрытия в мае 1924 года³⁶⁹.

Читая краткие записи – о церковных службах, обысках, выселениях, арестах и освобождениях, – мы понимаем, что Анна Александровна была не простым свидетелем, а реальным участником оптинских событий. Записи удивляют своей лаконичностью, но за беспристрастным свидетельством стоит вся трагедия русской церкви.



1
Вид Козельской
Введенской Оптиной
пустыни. 1875
Литография



2
Н.А.Павлович
Начало 1920-х годов
Фотография



3
Л.А.Бруни
Портрет старца
Нектария. 1922
Бумага, тушь
Местонахождение
неизвестно

4
Старец Нектарий
1922
Фотография

5
Л.А.Бруни
Портрет юродивого
Гаврюши. 1923–1924
Местонахождение
неизвестно



1

1
Святые ворота скита
1887
Фотография



2

2
Л.А.Бруни.
Ворота в скит
1922–1923
Холст, масло
Местонахождение
неизвестно

3
Преподобномученик
Исаакий (Бобранов)
в тюрьме НКВД
перед расстрелом
1938
Фотография



3

4
Л.А.Бруни
Вечерняя служба
в Нозельском соборе
1925
Бумага, акварель.
Местонахождение
неизвестно



4

Из дневника мы узнаем, что и в этот период в Оптиной совершались постоянные богослужения. Анна Александровна перечисляет не только имена служащих священников, но и количество причастников. Кроме того она фиксирует все события, связанные с делами музея, а также действиями ГПУ.

«5 августа. <...> предъявили требование о выселении из Оптиной пустыни в 2-х дневный срок всех «монашествующих», в том числе и музейных сторожей, и предупредили общину верующих о запечатании храма. По этому случаю после бдения сряду, т.е. с 12-ти часов, служили обедню». И какая безмерная горечь чувствуется в следующих кратких записях: «7 августа. Сутки без церковной службы. <...> 8 августа. Службы церковной нет»³⁷⁰.

Записи Анны Александровны восстанавливают и последние дни в Оптиной старца Нектария. 5 апреля 1923 года ему было предъявлено обвинение «в сокрытии ценностей». Под конвоем его перевезли в козельскую больницу. 27 мая – «раздача вещей из хибарки старца Нектария». 4 июня старца перевозят в село Холмище Брянской губернии (в шестидесяти пяти километрах от Оптиной)³⁷¹. Это спасительное дело состоялось при непосредственном участии Надежды Александровны Павлович, которая к тому времени уже два года жила в Оптиной и работала в музее. Выдав старца за своего деда, она увезла его в Холмищи, где тот скончался в 1928 году³⁷².

Лев Бруни застал все эти события, так как вместе с семьей обосновался в Оптиной пустыни накануне ее уничтожения, в начале 1923 года. Это уже был музей «Оптиной пустыни». Сначала Бруни поселились в скитском домике около пруда (за что их осуждали некоторые местные жители). Но вскоре переехали в свободное помещение, отведенное «комендантом Оптиной пустыни, в деревянном здании бывшего малого конного двора внутри ограды музея»³⁷³.

В самом начале Бруни пытался организовать мастерскую по изготовлению игрушек. Для этого было получено удостоверение от Государственных трудовых учебных мастерских декоративных искусств за подписью Н.А.Тырсы от 16 сентября 1921 года: «<...> профессор Государственных трудовых учетных мастерских декоративных искусств Л.А.Бруни командирован в г.Козельск для приискания и приглашения на службу в мастерские специалистов деревообделочников игрушечного производства». Недолгое время в мастерской работали крестьяне из местных деревень, но дело не пошло³⁷⁴.

К тому моменту в семье уже двое детей, но отец семейства выглядит очень молодо и романтично. Т.А.Аксакова, жившая в те годы в Козельске, вспоминала о первой встрече с ним: «<...> я увидела Леву Бруни в освещенном ярким солнцем Оптинском соборе. Был какой-то большой праздник. В переполненном храме среди крестьян к причастию подходил молодой человек в белой шелковой блузе с расстегнутым воротом. Руки у него по обычаю первых веков христианства были крестообразно сложены на груди, взгляд его темных, чуть-чуть косящих глаз был пристален и внимателен – такое лицо не могло остаться незамеченным. Это и был тот самый Лева Бруни, о котором я так много слышала»³⁷⁵.

Семья обзавелась хозяйством: «<...> корова, поросенок, теленок, а значит – хлев, который надо чистить ежедневно, доить корову несколько раз в день». Наняли для детей няню Феклу Михайловну, послушницу старца Нектария, которая стала для детей (они звали ее Феничкой) «и другом, и неоспоримым авторитетом»³⁷⁶.

Старец Нектарий покровительствовал семье Бруни, а Льва Александровича любил особенно и называл его «нашим Рафаэлем». Лев Александрович был его духовным сыном. Познакомившись с ним в 1916 году, он встречался со старцем и во время своих приездов в Оптину в 1920–1922 годах, после возвращения из Сибири. В тот период, скорее всего – в 1922 году – был сделан портрет старца (бумага, тушь). Характерно, что Бруни изобразил старца в трехчетвертном повороте со спины, как бы не подглядывая и не решаясь рисовать черты его лица (может быть, рисовал без разрешения старца или по памяти?). О внешности о.Нектария мы знаем и по фотографии, и по словесному описанию: «В темном подряснике, подпоясанный широким ремнем, в мягкой камилавке, отец Нектарий <...> был в фиолетовой епитрахили с убогими галунными крестами <...> Лицо его было неопределенного возраста – одновременно и старик, и юноша – небольшая борода с проседью, голова наклонена книзу, глаза полузакрыты»³⁷⁷.

Он был строгим духовником. «Великий знаток души человеческой батюшка. Что он делает с моими детьми! Ведь Леву он распинает», – вспоминала Анна Александровна. Свидетельство На-

дежды Павлович: «Прихожу как-то утром, батюшка говорит “подожди”. Сижу час, полтора. Наконец выходит старец и приглашает и еще двух девиц войти. Девиц приглашает раздеться, а меня нет. Потом, обращаясь ко мне, говорит: “Пойди, Наденька, позови ко мне Леву, я обещал Ниночке утешить его, пока она в Москве. Приведи его ко мне, мы поговорим об искусстве”. Я лечу к Лева. Он лежит и читает какую-то хорошую книгу, ему тепло и уютно. С ним сидит брат его Н.А., которого о.Нектарий держит “в черном теле”. Пришли и ждем в приемной час, два, три. Наконец выходит о.Нектарий, веселый и светлый, и говорит: “Ну, милые мои, день склонился к вечеру, идите домой”»³⁷⁸.

Старец любил повторять: «Перестаньте думать, начинайте мыслить». Он не был затворником, напротив, любил общаться с людьми, интересовался разнообразными предметами – математикой, художественной литературой, и даже одно время занимался живописью. Лев Бруни, зная интересы своего духовника, всегда привозил ему из Москвы книги. Известно, что одной из последних читаемых им книг был «Закат Европы» Шпенглера. Он любил поэзию и с удовольствием слушал стихи Блока, Белого, Ходасевича, Хлебникова. Когда старец слушал стихи Ахматовой, Бруни его попросил: «Благословите эту поэтессу». На что старец ответил: «Она достойна... и праведна... приехать в Оптину пустынь. Тут для нее две комнаты есть»³⁷⁹. Возможно, тогда Бруни и сделал акварельный портрет Ахматовой (до 1922. ГМЛ). Он явно написан по памяти и этим существенно отличается от всех других ее портретов.

Нину Бруни старец ценил и любил; он говорил о ней: «Она такая образованная, что как только отодвинешь занавесочку, так сразу благоухание образования пойдет»³⁸⁰.

Пребывание в Оптиной рядом со старцем было недолгим – как мы знаем из дневника Анны Александровны, гонения на него начались в начале апреля 1923 года. Накануне, в марте, был случай, когда всех выходящих с литургии задержали для проверки документов. Впрочем, как рассказывала Нина Константиновна, ее сразу отпустили – она тогда кормила маленькую дочь (крестным был о.Нектарий).

Молитвенную заботу старца Нектария ощущали все его духовные дети и после его высылки из монастыря. Многие (среди них актер Михаил Чехов и писатель Георгий Чулков) навещали старца в Холмищах. Там бывала и Нина Константиновна; об этом она пишет мужу 11 мая 1924 года: «Милый Лев! Я приехала домой (из Холмища). Со слезами уезжала, а здесь [т.е. в Оптиной] так хорошо, что не могу передохнуть»³⁸¹.

Несмотря на разорение и разграбление монастыря, Оптина оказалась для семьи Бруни спасительным местом. Они продолжали там жить и в 1924 году. Об этом вспоминала Надежда Григорьевна Чулкова, жена Георгия Чулкова, приехавшая в Оптину в 1924 году: «За месяц до этого [весной 1924 года] я заехала в Калужскую губернию в закрытый тогда уже монастырь Оптиной пустыни, прославленный своими подвижниками-старцами. На лето там сдавались для жилья бывшие кельи монахов. Эта обитель отличалась необыкновенной живописной природой – дремучими лесами, лугами и красивой речной Жиздрой. В то лето там жили наши знакомые – художник Лев Александрович Бруни и его брат Николай и их семья»³⁸².

Однако временами, несмотря на приятное соседство, Нине Константиновне приходилось очень туго. «Я все это время жила очень деятельно и бодро, но вдруг нападает ужасная зависть к Ане – театр, люди, стихи, веселье. А тут 5, 6 часов спишь, руки в трещинах и весь день то складывать сено, то возить мусор с Колей, то “вытягивать” мерзлую солому из-под замерзших помоев, то вытирать за теленком, убирать навоз из закуты и так без конца... А сидеть с детьми... Я от этого обалдеваю и дохожу до истерики...»³⁸³.

Тогда с особой силой проявились удивительные черты ее характера: легкий нрав, умение принимать жизнь такой, какая она есть, и находить в этом радость, необычайная сила духа (и физическая сила, заметим). Эти свойства ее души особенно привлекали Льва Александровича. Он писал в 1921 году, обращаясь к Н.К.Звенигородской: «<...> а в Вас так люблю простоту, громкий голос, веселость, которую только у Ниночки вижу»³⁸⁴.

1923 | 1925

Работы, созданные в Оптиной пустыни

Жизнь в Оптиной оказалась для Льва Александровича временем вдохновенного труда и наивысших творческих достижений. Видимо, в эти годы, в окружении семьи, он был особенно счастлив. Об этом говорят его рисунки, изображающие любимых им людей (главным образом жену и детей).

В графике он достигает полной зрелости. Рисует в основном оптинский лес – серию больших листов в технике акварели, которую называет акварельной живописью.

Оптинский лес был знаменит и уникален. Он привлекал своей мощью и красотой всех, кто бывал в пустыни. Вот одно из свидетельств современника: «Таких лесов в средней полосе нашей страны не было. Отличался он <...> тем, что росли там только сосна, дуб, липа и изредка ели. Берез и осин не было совсем. Такое сочетание дуб и сосна – редкость. <...> Лес был вековой давности, в особенности на площади между монастырем и скитом. Было много сосен полутораметровой толщины в диаметре. Не менее мощными среди них были дубы. <...> Ближе к бревенчатым стенам, окружающим скит, росли липы и лиственницы. В начале скитского кладбища <...> росли два высоких стройных кипариса <...>»³⁸⁵.

Еще одна запись близкого друга семьи: «Пустынь, и лес, и скит среди громадных сосен и благоуханных лип – прекрасны. <...> Тяня, какой аромат сосен, какая божественная в бору тишина, которая иногда еще углубляется густым благовестом. Оптина мне кажется прекраснее Троицы [Троице-Сергиевой лавры], хотя, конечно, та грандиознее и живописнее как здания [так в тексте], но Оптина как в сказке, если смотреть из деревни [Стенино], от которой мы отделены лугами и Жиздрой <...> Скит розовый с голубым»³⁸⁶.

Оптинские листы узнаваемы не только благодаря большим форматам, но, в первую очередь, по внутренней энергии, которая в них сосредоточена. Они воплощают то состояние, когда человек до грехопадения жил в полном единении с окружающим миром. Мало кто из русских художников так остро чувствовал и умел передавать взаимопроникновение природы и человеческой души, как это делал Лев Бруни. Его пейзажи – не простой набор национальных особенностей природного ландшафта (хотя набор, естественно, присутствует). Он шагнул за национальные рамки природы, сумел почувствовать и передать ее божественную сущность.

Природа увлекла его, он слился с ней, но не подчинился ей и остался верен своему художническому взгляду, отстаивая право собственного видения мира. Такое положение нисколько не сломало его художническую индивидуальность, а, напротив, укрепило ее, способствовало материализации собственного языка и стиля.

Мотивы, которым Бруни отдает предпочтение, – опушка леса и чаща («Лес». 1923. ГМИИ; «Оптинская роща». 1923. ГТГ; «Чаща». 1924. ГТГ; «Чаща. Оптина пустынь». 1923–1924. ГТГ; «Скит со стороны леса». 1924. Местонахождение неизвестно). В переплетении ветвей и листьев он находит нужную формообразующую реальность. Кажется, что природа сама диктует художественную форму, а художнику остается только перевести ее в материал. Но он – не передаточное звено, а творец, создающий новую реальность. Бруни работает, в соответствии со своей идеей «обретать, а не изобретать»³⁸⁷. Отбросив все ненужное, он создает живой «образ природы».

Эти черты художественной эволюции Бруни отмечал и Пунин: «В последнее время Бруни со значительной энергией отталкивает от себя индивидуальное право деформировать жизнь, например, нарушая покой круга, как некоторой формы. В этом сказывается глубокий со стороны художника протест не только раннему футуризму, но и всякой революционности в области искусства; здесь как бы замыкается кривая пути, начало которого – изображение окружающего, а конец – кто знает, может быть, тоже – изображение окружающего, преобразенного <...> Форма у Бруни есть результат живописного наблюдения <...>»³⁸⁸.

Оптинские акварели Бруни – ценнейшее документальное свидетельство. Они дают общее впечатление о монастыре. словно предчувствуя грядущее разрушение, Лев Бруни фиксирует виды и различные уголки монастырского пространства: «Вид Оптиной пустыни с колокольни», «Храм св.Марии Египетской. О.Питирим», «Могила старцев (возле храма, в ограде монастыря)», «Скит со стороны леса»³⁸⁹.

Помимо уже упомянутого портрета старца Нектария, рука Льва Бруни сохранила облик юродивого Гаврюши. Видимо, для семьи Бруни он был какой-то важной фигурой. А.А.Соколова описала следующую связанную с ним историю. Она сидит на лавочке в монастырском дворе и ждет вечера. Приближаются звуки гармошки. «Проходит мимо гармонист с товарищем, оба мальчишки-парни. Один из них знакомый мне сапожник. Оба вежливо кланяются. Сапожник-гармонист <...> садится просто и вежливо рядом со мной, даже толкнул немножко. – Грешно играть-то. Какие тут старцы жили! – Да вы разве ходили к ним? – А как же, каждый день. Всех

знал. Скучно. Угнали старца [старец Нектарий]. Кивает на гармонию: “Продать надо”. Что-то наигрывает. Две девицы с кавалером тоже подошли. Парочка садится поодаль. Одна девица доходит почти до самых ворот скита. Слежу за ней. Здоровая, грудастая, совсем молодая, в красном платке, торжествующе свежая, с коричневым от загара лицом. – Вера, Верка, что же ты, иди, садись сюда! – Но она делает еще несколько шагов к воротам и крестится два раза мелким крестом – почти украдкой. Затем говорит про себя “теперь можно”, поворачивается спокойно и присоединяется к компании. Из-за ограды, из скита доносится голос Гаврюши: “Памятники ломать пришли! Господи, еще не все погибло, Ты видишь? Господи помилуй!”³⁹⁰

Гаврюша проживал в Оптиной в последние годы и был свидетелем ее закрытия. Он был застрелен охранником (по другим сведениям – отправлен в психбольницу, где его отравили)³⁹¹.

Акварель «из оптинской церковной жизни» изображает «вечернюю службу под Воздвижение Креста в Козельском соборе. Служат оптинские монахи – настоятель о.Исаакий и дьякон Лаврентий (нузнец)»³⁹².

В этой замечательной акварели художник сумел передать тревожно-возвышенную атмосферу службы, происходившей накануне трагических событий. Поражает и сходство в портрете архимандрита; в нем можно убедиться, сравнив портрет с предсмертной фотографией, сделанной в тюрьме. (Благодаря этому, поистине дьявольскому педантизму, можно видеть лица, а точнее – лики людей, замученных и расстрелянных в советских лагерях.)

Отец Исаакий (Бобриков) был последним настоятелем Оптиной (избран в 1914 году). После закрытия монастыря под его руководством из братии в 1919 году была создана сельскохозяйственная артель. В том же году настоятель отец Исаакий вместе с некоторыми монахами был арестован в первый раз, но вскоре выпущен на свободу. В 1924 году, когда в монастыре был закрыт последний храм – Казанский, оптинские монахи начали служить в Георгиевском храме города. Настоятелем храма стал, по благословению отца Исаакия, иеромонах Макарий, дьяконом – оптинский архидиакон Лаврентий (Левченко). Сам же архимандрит Исаакий с службе участвовал редко. Позднее он был выслан в город Белев Тульской области, затем его вновь арестовали, заключили в тюрьму и 8 января 1938 года расстреляли вместе со схимонахиней Августой (Лидией Защук, первым директором Оптинского музея). Архидиакон Лаврентий (Левченко), был расстрелян: 25 октября 1937 года в Калужской области.

В Оптиной Бруни возвращается к живописи. Он обращается в официальные инстанции: «В свободное время мной начаты были три большие картины масляными красками. Одна из них почти закончена, но еще не показана. Две других хотел бы закончить именно там, где живу, в лесу». Там же добавлено: «Прошу заметить, что связь с петербургской худ<ожественной> жизнью, несмотря на трудные обстоятельства моей личной жизни, я сохранил и на выставке участвовал»³⁹³.

Два из упомянутых полотен нам известны: «Скит на закате» (1922–1923) и «Оптинские крыши» (1923–1924). О картине «Ворота в скит» мы знаем только по черно-белой фотографии.

В начале нового живописного периода Бруни считал, что в живописи он «безумно отстал»³⁹⁴, так как уже несколько лет, с начала революции, почти не брался за кисть. А ведь начал он как живописец: и в Академии художеств, и в Париже изучал живопись. Был одарен необычайным чувством цвета. Но живопись требует постоянства занятий и усидчивости. Ни обстоятельства жизни, ни характер Льва Бруни этому не способствовали. Сознывая свое «безумное отставание», он стремится наверстать упущенное. В Оптиной, вдали от столичной суматохи и вечных бытовых забот, у него появляется возможность как-то остановить время и вновь начать писать маслом.

Перед нами живопись уже сложившегося мастера, опровергающая его собственные слова об отставании. Мы видим уверенность и гармонию, видим индивидуальный живописный стиль. Создается впечатление, что пока Бруни не брался за кисть, он все равно внутренне развивался, «созревал». Теперь он пишет «с оглядкой» на французский фовизм: ближе всего ему пейзажи Анри Матисса и Андре Дерена середины 1900-х годов. Бруни так же, как и эти французы, смел и раскован в отношении к цвету – работает чистым цветом, легко сочетает синий с киноварно-красным и любит это сочетание. Для Бруни это не контраст, а гармония. Он вообще «одержим» красным.

Притом его живописные приемы удивительно напоминают акварельные. Он практически не делает разницы между масляной живописью и акварелью. Напомним его любимое выражение: «акварельная живопись»

«Скит на закате» служит примером такой техники. Он написан жидким маслом и, как кажется на первый взгляд, «по впечатлению». Кажущееся ощущение этюдности возникает из-за легкости движений кисти, но на самом деле каждое движение продумано, каждый мазок находится на своем единственном месте. Здесь нет стихийности, а есть выстроенность. Используются только две гаммы цвета – от розового до темно-коричневого и от голубого до грязно-синего и ультрамарина. Но в сочетании с разнообразными зелеными создается цветочное разнообразие.

Пейзаж писался в трудный для Оптиной пустыни период – монастырь был почти закрыт, хотя службы еще проводились. Эта трагедия всероссийского масштаба для Бруни была и семейной трагедией. Они – Лев Александрович с женой и его мать – были настоящими «оптинцами», окормлялись у старца Нектария, участвовали в литургиях, жили церковной жизнью. Трудно представить, что они переживали, когда на глазах рушился монастырь, а с ним, как казалось, весь строй церковной жизни. В этот трудный момент спасала вера. И надежда на то, что все посланные испытания имеют определенный, но пока неясный смысл.

Этими чувствами пронизан пейзаж скита. Ярко-красный крест в первый момент не заметен рядом с вершинами деревьев, но постепенно он становится центром картины. Потом, сквозь зелень, проявляется голубой силуэт церкви. И появляется твердое убеждение, что монастырь не уничтожен и жизнь в нем, несмотря ни на что, горит ярким огнем Креста.

1924

Вхутемас. Вторая выставка «Маковца». Венецианское биеннале

Лев Бруни был утвержден профессором графического факультета (точнее, плоскостно-цветового факультета, куда входило графическое отделение) Вхутемаса только 17 июня 1924 года³⁹⁵, хотя уже вел на Основном отделении рисунок и живопись. Структура Вхутемаса во время ректорства Фаворского была следующей: первые два года студенты учились на Основном отделении, где преподавались общехудожественные дисциплины на принципах художественно-пластического образования. Следующие два года учились по выбору на пяти факультетах: живописном, скульптурном, архитектурном, графическом и индустриально-производственном. Такая система сохранялась усилиями Фаворского и тех преподавателей, которые его поддерживали. В дальнейшем, после ухода Фаворского в 1926 году, структура Вхутемаса изменилась и вскоре он был реорганизован во Вхутеин.

Особенно Фаворский ратовал за свободу Графического факультета, где преподавал сам. Он искал художников-единомышленников. Этим фактом во многом объясняется появление на Графическом факультете петербургских «рисовальщиков» – Купреянова, Митурича и Львова. Так Бруни оказался в родной и приятной ему компании бывших петербуржцев. О них вспоминал Милашевский: «Я приехал в Москву осенью 1924 года. Мое окружение чисто художественное были мои старые петербургские друзья и знакомцы: Лев Бруни, Митурич, Львов»³⁹⁶.

Для Бруни преподавание оказалось второй натурой. Он обладал способностью заинтересовать студентов, общаться с ними на равных, умел учить и учился сам. «Во Вхутемасе его трудно было отличить от студента, потому что он так молодо выглядел, так просто себя держал, что никто не мог принять его за профессора, он был такой парень, как и мы все, а некоторые даже считали его не очень серьезным, так как поведение у него было совсем мальчишеское»³⁹⁷.

Лев Бруни пришел во Вхутемас в трудное время, «когда после первых новаторских опытов 1920–1923 годов “левые” мастера уступили место педагогам следующего этапа, таким, как К.Истомин, П.Павлинов, Н.Нисс-Гольдман и др. Между этими двумя этапами в эволюции вхутемасовской педагогики существовали сложные отношения преемственности и отталкивания»³⁹⁸.

Однако уже в конце 1923/1924 учебного года против Вхутемаса выступил президиум Научно-художественной секции государственного ученого совета (ГУС), в результате чего было объявлено об увольнении двадцати четырех преподавателей Вхутемаса, в том числе С.В.Герасимова, П.В.Кузнецова, А.В.Лентулова, И.И.Машкова, К.С.Мельникова, П.В.Митурича, А.А.Ос-



1
В.Е.Татлин на
«Выставке картин
петроградских
художников всех
направлений». 1923
Кадр кинохроники

2
Б.С.Шабль-Табуевич
(справа) около своего
портрета работы
А.А.Осмеркина
Стоят слева направо:
Л.А.Бруни, В.Р.Эйгес,
неизвестный

3
Л.А.Бруни. 1923
Фотография



4
Л.А.Бруни. 1923
Фотография

5
Дети Л.А. и Н.К.Бруни:
Нина, Ваня, Лаврик
(слева направо). 1926
Фотография



меркина, Н.А.Удальцовой, Л.А.Бруни и других³⁹⁹. Увольнение не состоялось, так как вызвало широкий протест. Но пробный камень был брошен, нарастала борьба между классиками и адептами «производственного искусства». Победа последних была не за горами.

В январе 1924 года Бруни принимает участие во второй выставке «Маковца». Отношения с «Маковцем» и его художниками у Бруни были особые. Это сугубо московское объединение было образовано в конце 1921 года усилиями Льва Жегина, Николая Чернышева, Василия Чекрыгина, Сергея Романовича и других. К числу создателей этой художественной группировки Бруни не принадлежал, но тяготение к классике и к традициям старых мастеров были ему близки и понятны.

Уже в 1922 году между «Маковцем» и несколькими петроградскими художниками, среди которых был и Бруни, наладились контакты в связи с подготовкой выставки объединения в Аничковом дворце в Петрограде. Однако выставка не состоялась. Бруни, уже будучи москвичом, вместе с некоторыми вхутемасовцами, например, Константином Истоминым, присоединился к «Маковцу», бывал на собраниях общества. Логичным стало участие Бруни во второй (1924) и третьей (1925/1926) выставках объединения.

19 июня открылась XIV Международная выставка искусств (или Венецианское биеннале). Это была первая после революции выставка русского (теперь советского) искусства, представлявшая весь его спектр от ахрровского реализма до супрематизма Малевича. Был издан каталог с большой статьей Бориса Терновца.

В конце 1924 года произошло частичное объединение Московского музея живописной культуры с Третьяковской галереей. Началось расформирование этого уникального музея современного искусства. В результате часть работ передавалась в Третьяковку, часть оставалась во Вхутемасе (в здание которого на Рождественку временно переехал музей), а часть подлежала «списанию». Составлялись списки работ под заголовком «Ликвидация произведений искусства».

Рисунки Льва Бруни включены в состав нескольких списков произведений, «представленных в закупочную комиссию при Музейном бюро, не приобретенных ею и не востребованных обратно и признанных специальной комиссией при ГТГ не имеющими музейного значения и продажной ценности»⁴⁰⁰. Решение вынесла «компетентная» комиссия, состоящая из известных людей – искусствоведов Н.Е.Машковцева, А.А.Федорова-Давыдова, художника П.В.Вильямса и других⁴⁰¹.

1925

Гинхук. «4 искусства». Лето в Оптиной пустыни. Георгий Чулков Выставка рисунка в Цветковской галерее. Петр Митурич Третья выставка «Маковца»

Этот год окрашен мрачными настроениями Пунина, который записывает в дневнике (январь 1925 года): «Самое доходное – лепить бюст Ленина или рисовать его в гробу. Но здесь также необходимы связи и знакомства. Один художник, достаточно известный, уезжая за границу, сказал: “Да, уезжаю, потому, что кадавр меня больше не кормит” <...> не было сделано ни одного художественного значительного произведения сколько-нибудь значительного <...>»⁴⁰². Запись от 18 февраля: «Хочется в Москву, видеть Бруни и Митурича. Хотя в Петербурге сейчас и Татлин, и Малевич, и Филонов, но все кажется, что остатки жизни все же в Москве. Татлин сделал новую модель “башни”, но он опять в дикой и тупой ярости, совершенно невозможен; на днях разломал какие-то двери в Музее и снова исступленно кидается на Малевича. Нигде ничто не “вертится”, все стоит; мертвое качание, что-то зловещее в мертвой тишине времени и что-то непременно должно случиться и вот не случается... неужели это может тянуться десятилетие? – от этого вопроса становится страшно, и люди, отчаиваясь, развращаются. <...> сейчас не деспотия, не самодурство, а гниение какого-то налета, легшего на молодую и живую кожу; этот налет обязательно сгниет и погибнет, и поэтому все сейчас – совершенно бесплодно <...>. Не страдаем, как страдали, например в 1918–1922 годах (страдания тех лет были несомненно плодотворными), а задыхаемся, вянем и сохнем, разлагаемся и корчимся в смертельных корчах и в смертельной опасности, но почему-то все знаем, что не к смерти и что смерти не будет». И другая запись, сделанная в мае того же года: «Пришел Тат-

лин, очень подавленный матерьяльной нуждой, сказал: “если подыхать буду, все свои вещи сожгу и разорву, ничего им не оставлю; я, знаешь, озлился...” Как мы все погibli, поймут ли это когда-нибудь»⁴⁰³.

Продолжается деятельность ленинградского Гинхука, куда Бруни был вовлечен Пуниным и Татлиным несмотря на то, что уже жил в это время в Москве. Однако в Гинхуке Бруни оказался не случайным гостем. Институт возник на базе петроградского Музея художественной культуры, с которым Бруни был тесно связан еще в 1921 и 1922 годах (вновь через тех же друзей), был там «своим» художником. Гинхук, просуществовавший немногим более трех лет, был вотчиной Малевича, поэтому Татлин – вечный его соперник – вскоре покинул институт. Пунин со своими единомышленниками – Татлиным, Лебедевым, Тырсой – старался противостоять мощному натиску Малевича. Об этом узнаем из письма Пунина к Бруни от 24 ноября 1923 года: «Сильно боремся с иезуитом Малевичем, который вытеснил нас из Мятлевского дома [где находился Гинхук. – А.С.] при большой нашей пассивности. У нас две теперь группы: мы и Малевич, Матюшин (с Эндерами), частью Филонов. В общем же мы крайне инертны, ироничны и никак ни на что не реагируем, кроме денег. Жить душно и часто противно. У Татлина сын – Владимир. Мы придумали, что мы удобрение, так и смотрим на все. Впрочем, без особых мраков и уныний. Как Вы профессорствуете – мы решили (кроме меня) не идти в Академию – никому это не нужно. Жалею, что не закрыл ее в первый год Изо». Им не хватает присутствия Льва Бруни: «Много Вас вспоминаем и хотели бы Вашего приезда – остановиться можете у Лебедева <...> – он Вас приглашает, кормить же мы Вас будем все по очереди, а мы с Ан<ной> Евг<еньевой> в особенности зовем на ежедневный обед»⁴⁰⁴.

Несмотря на внутреннюю борьбу Гинхук активно работает. На заседании 4 марта 1925 года слушают доклад Павла Мансурова о его работе в Совете художественного отдела Русского музея и обсуждают его план развески работ художников – представителей новейших течений – в этом музее. Всех художников Мансуров подразделяет на семь групп: «Импрессионисты и движение в системе Сезанна», «Русская ветвь школы Сезанна», «Кубизм», «Кубофутуристы», «Футуристы», «Беспредметники» и «Группа индивидуальных проблем». В последнюю группу – «художники, не входящие в какую бы то ни было из систем вышеозначенных» – были включены Филонов, Чекрыгин, Фонвизин, Бруни, Митурич, Мансуров, Татлин. Последние два – с оговорками «натурализм» (Мансуров) и «конструктивизм» (Татлин). Характерно, что в этой замечательной компании Митурич и Бруни снова оказались вместе.

Татлин на этом заседании внес предложение включить также группу «материальной культуры» Бруни («представляется вещами периода материального подбора») ⁴⁰⁵.

Следующая комиссия переделала план развески и Бруни оказался в экспозиции Русского музея среди «художников, исходящих из Сезанна» (четвертая группа) со вторым вариантом «Радуги» (1916) ⁴⁰⁶.

Была экспонирована и его графика. Косвенно об этом мы узнаём из письма Веры Ермолаевой Борису Эндеру, в котором она сетует на несправедливость по отношению к Малевичу: «Они там в Русском музее открыли отделение новой живописи, с явным упором, уклоном на Митурича – Львова – Бруни по числу выставленных рисунков, конструктивистов, например, совсем выпустили, красный квадрат Малевича не повесили и так далее» ⁴⁰⁷.

Участвует в первой московской выставке «4-х искусств». Акварели и рисунки Бруни на Федорова-Давыдова впечатления не произвели: в своем отчете о выставке он Бруни не упоминает ⁴⁰⁸.

К 1925 году относятся два графических наброска Абрама Эфроса. Эта замечательная личность привлекла многих художников, поэтов, писателей – тонким умом, универсальными знаниями, известностью, наконец. Но тут еще одно семейное совпадение. Константин Бальмонт в конце 1900-х годов, когда Эфрос занимался переложением библейской «Песни песней» на русский, не раз встречался с ним, о чем написал в очерке «Где мой дом»: «Я помню, я ушел в тот вьюжный день к переводчику Песни Песней Эфросу. Мне нравилось время от времени бывать у него. Мне нравилось, что он никогда не говорил тех бесполезных слов о неизбежном, которые так любят говорить русские. Я выносил из каждой беседы с ним освежение, душевный отдых» ⁴⁰⁹.

Летом 1925 года в Оптиной по-прежнему собиралась интеллигенция. Приехали и поэт Георгий Чулков с женой. Они тоже духовные дети старца Нектария и дружат с Бруни семьями. Чулков явно увлечен этой дружбой и посвящает им несколько сонетов: три Нине Константиновне и один Льву Александровичу.

В этих пронизанных духом декаданса сонетах религиозные настроения перемешаны с мистическими. Но они, вероятно, передают ту атмосферу общения, в которой проходила дружба поэта и художника.

Сонет к Льву Бруни написан 6 августа 1925 года, в день Преображения (по старому стилю):

Художник ты? Не будь же своеволен!
Страстей испеленных дивный жар
И сердце в пламени – угодный дар,
В монастыре при звоне колоколен.

Благочестивый раб, ты – обездолен!
Мирских сует удушливый угар
Тебя страшит... И вольностей пожар
Тому – как злой соблазн, кто богомолен.

Но ведай! Тайна есть. Она в крови.
Безвольные слепцы не нужны Богу,
И не скопцы укажут нам дорогу,

Где Троица крепна в святой любви.
На кремнистых путях, сожженных лавой,
Дерзающих венчают вечной славой.

Оптина Пустынь⁴¹⁰.

Сонеты к Нине Бруни более личные, будто продолжают их разговоры:

1

Ты в отчий дом стучишь, изнемогая,
«Ответь, отец, любовь ли то иль сон...
Весь мир вокруг дурманен и хмелен,
И стала я хмельная и другая».

И голос мудреца: «Слепому рая
Возжаждала душа. Заворожен
Твой мир. Но верь, дитя, наш дух силен:
Рождаемся, в мученьях умираем».

Пойми же голос сей и свято верь:
Испепелится страх, любовь лишь дышит.
Незримая завесу уж колышет.

Отворится таинственная дверь,
И лишь тогда на огненном пороге
Блаженный поцелуй познаешь в Боге.

21 июля 1925 года. Оптина Пустынь⁴¹¹.

3

Не православно ли дышать любовью?
И не она ль – свобода из свобод –
Потоком пламенеющим из рода в род
Течет чудесно смешанная с кровью?

Так мудро верь. И праздному злословью
Не прекословь... И сердце пусть поет,

И пусть уста вкушают сладкий мед,
Упоены благоуханной новью.

В сей новизне прекрасней и милей
Искателю любить изнеможенье,
Возлюбленной, любя, искать мученье.

Так целина непаханых полей
Желанна нам в надежде преизбытка
И сладостна земле под плугом пытка⁴¹².

Бруни принимает в Оптиной Николая Купреянова. С этим художником дружба была давней. Их также объединяла принадлежность к «петербургским рисовальщикам»⁴¹³. Вдвоем они едут в Холмищи к старцу Нектарию. Факт этот засвидетельствован рисунком Купреянова «Лошади под навесом» с датой и надписью «21/IV 25 Холмищи», и надписью на обороте: «поездка в Оптину пустынь с Бруни»⁴¹⁴.

Их объединило участие в «Выставке рисунков группы художников», устроенной в Цветковской галерее в Москве (в это время Цветковская галерея имела статус отдела Третьяковской галереи). Устроитель выставки известный искусствовед А.В.Бакушинский собрал рисунки Бруни, Купреянова, Лебедева, Львова, Митурича, Татлина и Тырсы. Бруни и Львов выставили наибольшее количество (более двадцати каждый), а Татлин, например – всего два (эскизы к «Зангези» – «Смех» и «Горе»).

Графика Льва Бруни в полной степени соответствовала призыву «4-х искусств» к высокому профессионализму и качеству произведений. Он показал свои лучшие листы – из оптинских пейзажей, зоологической и детской серий.

В связи с этой выставкой произошел неприятный инцидент. Бакушинский не включил в состав выставки работы Веры Хлебниковой. Ее муж, Петр Митурич, был расстроен и рассержен; он сказал, как это описывает в одном из писем Купреянов, что даст на выставку только «несколько работ», иначе говоря, лучших не даст и оставит их «до другого раза», то есть до выставки с Верой⁴¹⁵. Это было поводом для ухудшения отношений Митурича с остальными экспонентами и для обиды на Бруни за то, что тот не поддержал друга в споре с Бакушинским.

Размолвка началась, скорее всего, с того, что Лев Бруни, как и общие друзья, не одобрил брак Митурича и Веры Хлебниковой и все связанные с этим событием обстоятельства. Отсюда и последовало всеобщее нежелание принимать Веру в свой художественный круг. Митурич, боготворивший все, что было связано с Хлебниковым, вынести этого не мог.

А ведь их дружба началась еще в молодые годы в Академии художеств. Вместе они создавали содружество «квартиры №5», вместе писали в 1915 году портреты Артура Лурье и Осипа Мандельштама. В военное время печатались в одних иллюстрированных журналах. Были единомышленниками в искусстве и сумели соединить авангард и классику.

По мнению Н.К.Бруни, «отношения Л.А. и П.В., были равными и уважительными. Оба строго судили работы друг друга, иногда просто беспощадно, и на это никто не обижался. В те годы критическая откровенность была естественна, так было принято между художниками»⁴¹⁶. Несмотря на колкости со стороны Петра Митурича, Лев Бруни продолжал любить своего друга и высоко ценить его мнение.

Отношения между двумя художниками начали ухудшаться после смерти Хлебникова, и не по вине Бруни. В этот период у Митурича обострилось ожесточение «против Маяковского и других “лефаков”, которых неистовый Петр Васильевич всю свою жизнь считал врагами, обокравшими Велимира. Это в дальнейшем привело художника к затяжному конфликту и разрыву с большинством бывших друзей и коллег» и составило драму Петра Митурича⁴¹⁷.

Как позднее вспоминал Иван Бруни, «отец об этом не любил говорить, я знаю лишь то, что он всю жизнь жалел об этой ссоре, считая ее недоразумением. Слышал, что поводом для ссоры было отношение Л.А. к работам В.В.Хлебниковой, сестры поэта и жены Петра Васильевича. Митурич боготворил Веру Владимировну и ее талант живописца, как боготворил и ее брата поэта <...> Нрав у Петра Васильевича был неуступчивый, воля железная и твердая убежденность в собственной правоте. Так или иначе, но друзья со студенческой скамьи, близкие люди разошлись на всю жизнь. Грустно теперь вспоминать об этом»⁴¹⁸.



1
Л.А.Бруни
Портрет А.М.Эфроса
1925
Бумага, тушь
Собрание
Т. и С.Литвиных,
Москва

2
Л.А.Бруни
Портрет А.М.Эфроса
1925
Бумага, тушь
ГМИИ



3
В.А.Фаворский
1920-е годы
Фотография

4
П.В.Митурич
Портрет П.И.Львова
1925
Бумага, карандаш. ГТГ



5
Н.Н.Купреянов
Лист из серии «Улица»
1925
Литография. ГМИИ
На первом плане
изображена Н.К.Бруни

6
Н.Н.Купреянов. 1924
Фотография



1
О.Николай Бруни
1925
Фотография

2
П.В.Митурич
1924
Фотография



2

3
Л.А.Бруни
Портрет Л.Р.Мюльгаупта
Середина 1920-х годов
Собрание Г.Нисина,
Москва

4
Н.К.Бруни с сыном
Лавриком
1925
Фотография



3



3

Такое же мнение высказал Пунин в дневнике 1925 года: «Митурич очень рассержен на Бруни за то, что тот не признал Веру Хлебникову и не “отдал визита” с Ниной (жена Бруни), за это поместил его в своей таблице в 8-й категории». Речь идет о составленном Митуричем «сравнительном листе мощности известных». В первой графе стояли Сезанн, Суриков, Ван Гог и Филонов; себя Митурич поместил во второй графе, а Бруни – в седьмой⁴¹⁹. Характерно, что в более позднем тексте, где Митурич перечисляет большинство современных ему художников и дает многим из них краткие характеристики, имя Бруни вообще не упомянуто⁴²⁰.

Претензии Митурича к Бруни частично перекинулись и на Пунина, о чем мы узнаем из письма А.Е.Аренс: «Много Петр Васильевич рассказывал интересного, часто ругал Вас и Леву Бруни, например, за Вашу любовь к Моралесу или за объединение в одну группу его и Бруни, но удивительно какое-то ограниченное впечатление и даже тяжелое производит его культ Хлебникова. ...»⁴²¹.

Впрочем, предпринимались попытки примирения. Константин Эдельштейн вспоминал, что Бруни «мирился и отходил тоже очень легко. Его ссора с Митуричем так и не закончилась мировой не по его вине. В.П.Киселев рассказывал, как он повел Льва Александровича мириться и Лев Александрович был готов, но Митурич оказался непреклонным, как Иван Иванович, которому сказали “гусака”»⁴²².

Свою обиду Митурич хранил всю жизнь. А вот сыновья Бруни и Митурича – Иван и Май – были близкими друзьями.

В конце года Бруни вновь экспонент «Маковца» – третьей выставки объединения. Свои работы (их около двадцати) он группирует, как в Цветковской галерее, по сюжетам: «в детской», «на солнце», «в тени». Некоторые из выставленных листов относятся к лучшим произведениям Бруни двадцатых годов: «Лес возле монастыря» (1923, ГМИИ), «Лес (Оптина)» (1923–1924, ГРМ), «Дорога в скит» (1923, ГМИИ), «Апрель» (1925, ГРМ), «Ручей Железинна» (1925, ГТГ).

1926

Предпоследний год в Оптиной. «Объединение новых течений»

«4 искусства». Студия Зинаиды Вербовой

В 1926 году Вхутемас был преобразован во Вхутеин. До этого момента Бруни вел рисунок и живопись на графическом факультете Основного отделения Вхутемаса. Теперь он преподает живопись, рисунок и акварель на Полиграфическом факультете Вхутеина.

Семья – Нина Константиновна с детьми – продолжала жить в Оптиной, а Лев Александрович кочевал из Москвы в Оптину и обратно. В Москве он занимался заработками, в Оптиной – рисовал и писал акварелью «для себя».

Оптинцы – остатки верующей интеллигенции и купечества – жили скученно и довольно замкнуто. Местные власти смотрели на них косо, поскольку те посещали церковную службу и имели постоянную связь со старцем Нектарием, который жил в Холмищах. Эти люди, и семья Бруни в том числе, находились под постоянным контролем. Свидетельство тому – многочисленные доносы так называемого «уездного уполномоченного».

Вот некоторые из них:

«Здесь же в зданиях музея проживают: <...> художник Вхутемаса – Бруни с женой Бруни-Бальмонт Ниной Константиновной, дочерью писателя Бальмонта, находящегося в Париже, активного члена Комитета Спасения России, возглавляемого Николаем Николаевичем Романовым. Бруни Н.К. поддерживает обширную связь с местным контрреволюционным элементом. Здесь же, при Оптине, проживает ее мать. Часто к ним приезжают друзья Бруни – тоже художники» (6 июля 1926 года).

«Как сообщалось ранее, в Оптиной пустыни проживает художник Бруни со своей женой, урожденной Бальмонт. Нина Бруни-Бальмонт, по сведениям, часто ездит за границу в Париж к своему отцу писателю Бальмонту, состоявшему в монархической организации в Париже. Командировки за границу получает из Правления Строгановского художественного училища в г.Москве, где ее муж состоит членом Правления такового» (16 мая 1927 года)⁴²³.

Эти «правдивые» сведения сегодня воспринимаются почти как шутка, но в те годы они часто оказывались приговором с последующими арестами, ссылками, а в тридцатые – расстрелами. К счастью, семью Бруни эта страшная волна не подхватила.

На Мясницкой возрождается, по инициативе Нины Константиновны, традиция так называемых «журфиксов» – фиксированных дней, когда дом открыт и собираются все желающие. В отличие от «квартиры №5», где такими днями были четверг и суббота, выбирают вторник.

Приходят Татлин, Фаворский, Истомина, Маршак, Городецкий, Дмитрий Журавлев и многие другие. Пунин, приезжая из Ленинграда, всегда посещал Бруни. Часто играли музыканты – Генрих Нейгауз или Владимир Софроницкий. Соседи Осмеркин и Киселев были завсегда таями «вторников».

Было всегда трезво и интересно. Общего стола не накрывали, а сидели по углам за маленькими столиками. Подавали чай и тарелочки с хлебом. Когда ставились эти тарелочки, домработница многозначительно замечала: «Хлеба тольки!»

Летом 1926 года Лев Бруни посылает Николаю Пунину очередное письмо (хотя их переписка была совсем не регулярной) и приглашает приехать в Оптину, где с семьей проводит последнее лето. Он пишет: «Я стороной слышал, что Вы их [рисунки Бруни, находившиеся у Пунина] выставили на выставку каких-то *всеобъемлющих течений* [курсив мой – А.С.], за что весьма Вам благодарен. В общем, прославили Вы меня, дальше некуда. По всем толстым и тонким журналам СССР. Ввиду этого и сознание мое совершенно переменялось: от огорода совершенно отстал, хожу все больше в пиджачке, а если хочу что-нибудь нарисовать, то сразу бегу в мастерскую, достаю карандашей, туши какой надо и рисую. <...> Пестрота, за которую меня упрекал Митурич [в 1915–1916 годах], никуда не девается и продолжает присутствовать во всех почти рисунках, я пробую (в самооправдание) относить ее к пониманию яркости, но, видно, это недостаточно прочно обдуманно»⁴²⁴.

«Всеобъемлющие течения» – это развеска произведений в Гинхуке произведений художников, которые еще в 1922 году составили «Объединение новых течений». Пунин был главным автором этой экспозиции и, после закрытия в 1926 году Гинхука, организовал в следующем году в Русском музее «Выставку новейших течений», на которой Бруни также был экспонентом. В шутке Бруни нет сарказма, напротив, она правдиво отражает реальную ситуацию – на выставке 1927 года новое искусство было представлено «всеобъемлюще».

Из всех художественных объединений только общество художников «4 искусства» стало для Льва Бруни «родным». С 1925 по 1929 год он участвовал в трех московских и одной ленинградской (1928) выставке общества. Был в числе членов-учредителей общества и состоял в должности секретаря научно-исследовательской (лабораторной) секции. В архиве художника сохранились наброски программы этой секции, написанные, возможно, для «Декларации» общества, которая была обнародована в 1929 году, незадолго до закрытия самого общества.

В записях изложены разрозненные, но вполне конкретные мысли о направлениях работы общества. В некотором смысле они инициированы критикой, упрекавшей художников из «4-х искусств» в «оторванности от жизни».

Читаем: «Научно-исследовательская секция «4 искусства» ставит своей задачей 1) объединение всех видов искусства для учета их взаимодействия и степени влияния станковой формы пластических искусств на производственные формы и обратно: влияние производственных форм на станковые».

Сфера этого влияния искусства на производственные формы. Методы расширения этого влияния от кустарного прикладничества в сторону производства.

Область оформления сырья и возможность участия в этом художника.

Так широко поставленный вопрос требует последовательной и планомерной работы, требующей сил и специалистов, не только художников членов общества, [но] и отдельных специалистов, социологов искусств и т.д.»⁴²⁵. При всем разнообразии направлений и стилей, представленных в «4-х искусствах», такие задачи кажутся вполне реальными. По сути дела здесь были заложены идеи синтеза, впоследствии развитые в Монументальной мастерской.

Но деятельность «4-х искусств» охватывала еще более широкий спектр художественных идей. Ведь в нее входили самые разные мастера: живописцы Е.М.Бebutова, К.Н.Истомин, А.Е.Карев, А.И.Кравченко, П.В.Кузнецов (избранный председателем), К.С.Петров-Водкин, М.С.Сарьян, Н.П.Ульянов, П.С.Уткин, конструктивист Л.М.Лисицкий, графики В.Г.Бехтеев, Л.А.Бруни, Н.Н.Купреянов, П.И.Львов, П.В.Митурич, И.И.Нивинский, А.П.Остроумова-Лебедева,

П.Я.Павлинов, Н.А.Тырса, В.А.Фаворский, скульпторы И.С.Ефимов, А.Т.Матвеев, В.И.Мухина, а также архитекторы И.В.Жолтовский, А.И.Таманян, В.А.Щуко и А.В.Щусев. Все это были люди старшего поколения, представители дореволюционной классики. Диапазон был столь широк, что препятствовал объединению. Единственное, что сплачивало этих мастеров – их профессионализм, высокое качество работы, а также приверженность «живописному реализму» и важность традиций «французской школы». Декларация общества начиналась словами: «Художник показывает зрителю, прежде всего, художественное качество своей работы»⁴²⁶. Никакой другой идеологии у них не было. С такими устремлениями художники неизбежно оказывались на обочине главного направления искусства – соцреализма.

Особенно эти устремления раздражали набравший силы АХРР, который, якобы опираясь на традиции передвижников, насаждал в искусстве идеологизированную литературщину. Связанные с АХРРом критики пропагандировали «понятный народу» «героический реализм», а тех, кто шел другим путем, в лучшем случае отодвигали «на второй план». Художественная критика в эти годы, особенно во второй половине двадцатых, подвергала гонению всех, кто отступал от соцреалистического направления. Упрекали в нивелировании социальной значимости искусства, в уходе от жизни. А Лев Бруни, как и подавляющее большинство его коллег по «4-м искусствам», стремился, напротив, отображать жизнь. Но жизнь иную – природную, семейную, личную. И в этом художник достиг больших высот.

Выставка «4-х искусств» 1926 года – более представительная для Бруни, чем в предыдущем году. На ней он показал три масляных работы, среди которых «Молотьба» (1926). Бруни и сам ценил это полотно, называл в числе своих лучших живописных работ. Оно запомнилось многим и стало своего рода эталоном живописной манеры Бруни. О нем вспомнили Павел Кузнецов и Елена Бебутова в своих поздних записях (1961) о «4-х искусствах» и причислили к лучшим произведениям, созданным в рамках объединения. Ими были еще упомянуты «Смерть комиссара» и «1-е Мая» Петрова-Водкина, «Ферганские партизаны» и «Праздник революции в Самарканде» Кузнецова, то есть работы с явной идеологической окраской, в то время как «Молотьба» Бруни запомнилась, как явление чисто художественное⁴²⁷.

Из графики, экспонированной на выставке, можно с уверенностью идентифицировать акварели «Детская» (1924. ГТГ. По каталогу выставки: 27 или 28. «В детской») и «Аквариум» (1922. ГТГ. По каталогу выставки: 29 или 30. «Аквариум») и рисунки под общим названием «Балетные наброски» (1926). «Детская» была куплена у автора Комиссией по приобретению произведений искусства (с припиской «из мастерской “4-х искусств”»), фигурировала на одноименной выставке приобретений (1929), на выставке «Жизнь и быт детей СССР», а затем – на ленинградском филиале выставки «Художники РСФСР за 15 лет», откуда поступила в Третьяковку. Возможно, что второй работой «В детской» была гуашь «Детская» 1926 года (ГТГ).

В большой серии рисунков «Балетные наброски» (1926) изображены балерины Евгения Лапчинская и Анна Гумилева, известные в свое время танцовщицы. Бруни их рисовал в «Студии пластического движения» Зинаиды Вербовой. Созданная в 1919 году в Петрограде, она была одной из главных студий, где преподавались пластика, акробатика и танец по системе Айседоры Дункан и Э.Жак-Далькроза.

Рисуя там, Бруни, вероятно, воображал себя Эдгаром Дега, настолько очевидны ассоциации с балетными сюжетами французского мастера.

На выставке «4-х искусств» зрители увидели творчество Бруни, несмотря на небольшое количество работ, во всей его полноте и яркости. Из друзей участвовали Владимир Милашевский и Нина Нисс-Гольдман. Львов показал пять масляных работ, тринадцать рисунков и восемь автолитографий, Митурич – девятнадцать рисунков.

1925 | 1927

Работы, созданные в Оптиной пустыни. Анималистика Портреты Бориса Пастернака

Природа самой Оптиной располагала к созерцанию и к мыслям о высоком. В окружающих это благословенное место полях, перелесках и долине Жиздры ощущалось божественное присутствие. Лев Александрович чутко улавливает эти излучения.

К лучшим акварелям, помимо тех, которые сюжетно связаны с Оптиной, следует отнести несколько акварельных листов 1925–1926 годов: «Сежа на Жиздре», «Апрель», «Ручей Железинка», «Сушка зерна», «Перед дождем», «Лягушка». Говоря об этих работах хочется повторить слова, уже сказанные почти сорок лет назад в первой монографии о Бруни: «<...>Бруни почувствовал внутреннюю необходимость показать движение жизни природы, людей... И лишь акварель, как казалось художнику, могла сохранить душу явлений, не дав ей укрыться за завесой рационалистических построений. Она несла живое дыхание жизни, и по воздействию на чувства зрителей ее точнее всего можно сравнить с лирической поэзией»⁴²⁸.

Несколько особняком среди перечисленных акварелей держится лист «На ветке над водой». Он обладает теми же свойствами великолепной акварельной техники, но композиционно и сюжетно он несколько странен. Необычное построение – зритель смотрит на композицию снизу вверх – объясняется авторской надписью на обороте листа: «Эскиз плафона».

В просветах между сероватой листвой проглядывает голубое небо с розовыми облаками. Между ветвей «над водой» (и как бы «на ветке») парит обнаженная женская фигура с розовым нимбом вокруг головы. То ли ангел, то ли дриада, она смотрит вниз на зрителя и в чертах ее лица без труда узнается жена художника Нина. Из ее левой руки выскальзывает горностаи, а рядом пролетает удод. Но сюжет все равно остается не совсем ясным. Скорее всего эту фантазию можно интерпретировать, как некое единение человека с природным миром, что во многом соответствовало характеру Нины Константиновны.

Иногда автор заставляет зрителя всматриваться в детали и видеть, словно в микроскоп, мельчайшие особенности строения листа или маленькую красноватую лягушку («Жиздренка». 1925. ГРМ; «Лягушка». 1927. ГТГ). Слово стремится походить на нидерландских живописцев XV столетия или малых голландцев.

Акварель «Сумерки. Золотая рыбка» (другое название – «Красная рыбка») была одной из любимых работ Льва Бруни. Любовь объяснима – здесь воплотились все особенности авторской акварельной живописи: с одной стороны, сдержанная цветовая гамма, с другой – огромное разнообразие движений кисти. Сюжет до простоты обычен: на столе аквариум, к нему придвинут другой стол с подносом и чашкой, в красном углу иконы Спасителя и Богородицы с младенцем, рядом висит (один угол листа отцепился от стены) пейзаж, вероятно, авторский, на окнах две вазы с сухими ветками. Никаких других деталей, кроме фрагментов стулья и кресла.

Такая простота заставляет обращать более пристальное внимание на цвет, который восхищает сдержанностью и, одновременно, сложносочетаемостью. Как синим написана ваза с ветками справа! Как синим и красным (любимое сочетание автора) обозначена оконная рама! Из какой мешанины вибрирующих мазков рождается «красный угол» комнаты! Какова интенсивность маленького ярко-оранжевого пятна – золотой рыбки!

Золотая рыбка была в семье Бруни если не своего рода амулетом, то необходимой частью быта. В письмах Нины Константиновны из Оптиной к Льву Александровичу в Москву золотые рыбки не раз упоминаются. Однажды они даже стали причиной забавного случая (и примера рассеянности Льва Александровича), произошедшего в двадцатых годах. Семья в очередной раз отправлялась в Оптину пустынь. Нина Константиновна поехала на вокзал на трамвае, так как везла банки с живыми рыбками и боялась расплескать их, а Лев Александрович с вещами отправился на извозчике. По дороге он обдумывал новый заказ – декорации к постановке «Когда спящий проснется» Герберта Уэллса. Когда приехали на вокзал и Лев Александрович сам «проснулся» – вещей не было, их украли. От предложенной работы он отказался⁴²⁹.

Тот же интерьер – комната, в которой жила семья, располагалась в музейном здании на территории Оптинского монастыря – изображен в двух «Детских» из Третьяковской галереи. Поразительно, какое цветовое и эмоциональное разнообразие находит художник в этих, на первый взгляд, схожих сюжетах. Его не смущает скупая, даже бедная обстановка, в которой живут его дети. Напротив, он умиляется простыми детскими играми, их невинными шалостями. Сообщения о детях в нежно-восхищенных тонах – одна из главных тем совместной переписки супругов в эти годы.

Он много рисует спящих детей, особенно Ивана: «Ваня засыпает», «Ваня спит», «Ваня с кроликом» и другие рисунки. Другой постоянный сюжет – спящая жена. Кажется, что в те не очень частые моменты, когда Бруни наслаждается жизнью в семейном окружении, он стре-



1
Н.Н.Купреянов
Чтение за круглым
столом. 1926
Бумага, тушь
Собрание семьи
художника
Слева направо
изображены:
Д.П.Штеренберг,
А.М.Эфрос, Н.К.Бруни

2
Художники
объединения
«Маковец». 1926
Фотография
Слева направо сидят:
В.Ф.Рындин,
И.Ф.Завьялов,
Л.А.Бруни; стоят:
Н.М.Чернышев,
Н.Х.Максимов,
С.В.Герасимов,
К.К.Зефирюк



3
Н.Н.Купреянов
Заседание в ГАХНе
1926
Бумага, тушь. ГЛМ
Слева направо
изображены:
П.С.Юган,
А.В.Луначарский,
Л.А.Бруни



1

1
Н.Н.Купреянов
«Вторник у Бруни»
1926–1927
Бумага, карандаш
ГМИИ
Слева изображена
Н.К.Бруни



2

2
П.И.Львов
Н.Н.Пунин и
Л.А.Бруни играют
в шахматы
1927
Бумага, карандаш
Собрание Пуниных,
СПб.

3
А.А.Ахматова в
кабинете Н.Н.Пунина
на фоне произведений
Л.А.Бруни и других
художников
1926
Фотография
Н.Н.Пунина



3

мится продлить взаимообщение даже когда домочадцы спят. Он полностью погружается в семейную жизнь. А выныривает из нее уже в Москве или в командировках.

Из «семейных» рисунков нельзя не упомянуть мастерский лист «Бабушка и внуки» (1926. СС. Екатерина Алексеевна Бальмонт читает детям, среди которых ее внуки Иван и Нина). Артистически нарисованный «одной линией», он обладает необыкновенным портретным сходством.

К безусловным удачам Льва Бруни относятся акварели и рисунки серии «Мыльные пузыри» (1927. ГТГ; возможно, они выполнены уже на Рыбной даче), замечательные по степени сочетаемости несочетаемого: условности и наблюдённости. В этих листах любовно-ироническое отношение к семье проступает с особой силой. Лев Бруни изображает жену в виде веселого клоуна и подчеркивает живость и непосредственность выражения лица и движения. Ему удается передать семейное веселье, которым всегда сопровождается действие. Дети на этих листах не идентифицированы, а узнаваема только главная героиня – мать семейства. Правда, в подготовительных рисунках изображения детей портретны («Нина». ГТГ).

Этот же год отмечен графическим циклом «Еремка». В дом принесли раненого кречета. Естественно, его выхаживали и старались спасти, но, к общему сожалению, кречет все-таки умер. Эта история произвела на всех членов семьи сильное впечатление. Лев Александрович, предчувствуя печальный конец, много раз рисовал птицу, в результате чего получился цикл из девяти листов (семь в семье художника, два в Третьяковской галерее). Рисунки подробно, трогательно и непосредственно излагают события. Вот он найден – улететь не может, но предупреждает, что очень опасен; вот сидит на ветке; вот голова поникла; вот падает с ветки; вот его мертвое тельце лежит на земле. Невольно напрашивается название: «История жизни и смерти кречета Еремки».

А история, действительно, получилась. Рассказ о Еремке написала Нина Константиновна. Об этом тексте мы знаем только по ее письмам к мужу. 11 января 1928 года: «<...> "Еремку" прочти и напиши свое мнение и достоин ли он Твоих рисунков? Очень интересуюсь. Я его писала и переделывала весь день и так устала, что уже не понимаю, плох он или нет». 19 апреля 1928 года: «Если Ты будешь звонить Нине [вероятно, знакомый редактор из «Молодой Гвардии»] и если будет определенный разговор о моих вещах – попроси ее изъять Еремку из числа прочих рассказов. Я его переделала и <стало> лучше, как мне кажется»⁴³⁰. Ее рассказ о Еремке упоминается также в письме от 18 апреля. К сожалению, дальнейшая судьба рассказа нам неизвестна.

К середине двадцатых годов относятся два графических портрета Бориса Пастернака. Один из них был «настолько тонко "сделан", что, кажется, художник боялся притронуться лишним раз к поверхности холста, чтобы не нарушить гармонию образа, которая была угадана <...>»⁴³¹. Тогда же Бруни написал портрет Е.В.Лурье, первой жены Пастернака. Он хранится в семье поэта.

Вероятно именно об этих портретах писал Крученых в своем стихотворении «Встречи с художниками» (1943):

За ними, в заветной зеленой папке,
капризно-мгновенный
портрет Бориса Пастернака
виртуозного почерка Льва Бруни,
и его жены рядом –
«комочек из пуха, сердца и хвоста»,
котенок с «подведенными как у актрисы»
голубыми глазами –
пушистым взглядом!

К середине тридцатых годов относится другой карандашный портрет поэта. На нем имеется надпись: «Очень интересный рисунок с меня Л.А.Бруни. 7.VIII.1943. Пастернак»⁴³².

Анималистическая тема занимает важное место в творчестве Льва Бруни. Он был выдающимся анималистом – серьезно изучал строение самых разных животных, их поведение, повадки, движения. Об этом мало кто знал – только те, кто видел множество его зарисовок с животными.

Зарисовки животных Бруни начал делать еще в десятые годы, но таких рисунков сохранилось мало. Первая серия, изображающая животных, была им сделана в 1918–1920 годах во время сибирского путешествия. Некоторые из этих рисунков очень точны, но анималист в Бруни еще не проснулся.

Полноценные натурные рисунки животных Бруни создает, начиная с середины двадцатых годов. Их можно сравнить, по артистизму, легкости движения руки и, одновременно, анатомической точности, с рисунками животных Валентина Серова.

Бруни много времени проводил в московском зоопарке, делая зарисовки и добиваясь похожести. В те годы зоопарк был местом, где часто можно было видеть художников. Фаворский говорил: «Пойти в зоопарк – это все равно как пирожное»⁴³³. А Виктор Эльконин вспоминал: «Когда мне было 14 лет, я уже начинал рисовать и однажды пришел в зоопарк и стал рисовать тигра. Лев Александрович пришел туда с какими-то двумя ребятами. Он посмотрел на мой рисунок, улыбнулся с таким общительным видом, что я сразу как-то с ним подружился»⁴³⁴.

Кого только не рисовал Бруни в зоопарке! Олени, буйволы, зубры, медведи, тигры, крокодилы, зебры, кенгуру, страусы и всякие другие птицы – список бесконечен. Были серии с особо любимыми ему героями: «Лев Цезарь» (конец 1920-х – начало 1930-х), «Овчарка Френки» (1930). Не раз рисовал он и бульдога Робине, который, как член семьи, жил на Рыбной даче и был вечным предметом забот и волнений Нины Константиновны, так как часто убегал из дома и дрался с другими собаками.

1927

Рыбная дача. «Выставка новейших течений в искусстве» «Русский рисунок за десять лет». Поездка в Ленинград Дискуссия о преподавании рисунка во Вхутеине

Переезд на Рыбную дачу, состоявшийся летом 1927 года, был огромной удачей для всей семьи. Они, наконец, зажили в нормальных условиях, каждый в отдельной комнате. У Льва Александровича впервые, после «квартиры №5», появилась собственная мастерская. Оставался, правда, постоянный страх покупки дачи лесхозом. Если судить по письмам Нины Константиновны, то только в 1927 году два раза приезжали смотреть дом какие-то «представители».

В памяти Ивана Львовича этот период жизни оставил особый след: «Оптина превращалась в опустевший улей. В кельях стали поселяться чужие люди. В 1927 году у Льва Александровича появилась возможность арендовать просторный, двухэтажный дом в двух километрах от Козельска, на берегу все той же Жиздры, – монастырское рыболовецкое хозяйство, теперь пустующее. Оно называлось “Рыбная дача”. Обшитый тесом дом, терраса с еловыми колоннами, черепичная кровля, восемь жилых комнат, просторная кухня, кладовая, большой погреб, помещения для скотины, сарай – все в прекрасном ухоженном виде. На втором этаже большая светлая комната, которая сразу стала мастерской, из ее окон открывался ландшафт: заливные луга и вековые дубы, стоящие поодаль друг от друга. За домом лес, совершенно нетронутый. Дубрава пополам с липами – наш лес! Луга с озерами и старицами. У самого дома два пруда, сажалки и глубокий ручей, впадающий в Жиздру. От дома до реки 500 метров. Кроме того, яблоневый сад в сорок корней. Вот где нам предстояло прожить пять лет, самых счастливых в нашей детской жизни»⁴³⁵.

«Я случайно попал сюда после минутного раздумья – о чем, понятно, не жалею» – пишет Бруни в письме к Надежде Григорьевне Чулковой 28 сентября 1928 года⁴³⁶.

В середине 1920-х годов наступил краткий период, когда некоторые художники уезжали из России в так называемые загранкомандировки. Давление власти на художников несколько ослабло перед тем, как все оказались согнанными под знамена единого союза художников (1932). А пока для одних художников это была реальная возможность пожить и поработать в более приличных бытовых условиях, для других – узаконенный способ навсегда покинуть советскую Россию. Негласно этот факт признавался, а формальной целью отъезда считалось налаживание культурных связей с границей.

Идея такого отъезда обсуждалась в семейном кругу. За советом (или благословением) Нина Константиновна отправилась в Холмищи к старцу Нектарию. 7 мая 1927 года она

отчитывается мужу об этой поездке: «Теперь: о загр <анице> Дед [о.Нектарий] говорил, что можно хлопотать команд<ировку.> теперь, а не осенью. Я говорила об октябр<ьских> за-казах и о нежелательной твоей задержке в М<оскве>. Из-за хлопот и о бессмыслице Р<ыбной> дачи, если мы уедем, но он как-то безразлично это принял и вообще о загр<анице> говорил будто неохотно <...> Вообще мне был легкий манеж [так в тексте], но на пользу»⁴³⁷. Реакция старца, видимо, охладила супругов. Вопрос об отъезде в письмах более не обсуждался.

Напротив, с 1927 года Бруни – постоянный участник международных выставок, устраиваемых ВОКСом. Это были пропагандистские выставки, никак практически не отражавшиеся на личной судьбе художника. Работы отбирались не самими авторами, как и презентовали выставку не они, а назначенные властью «специалисты». Такой была, например, Международная выставка «Искусство книги» (в мае – Лейпциг, в декабрь – Нюрнберг).

Но одна из таких выставок – советского искусства в Токио – оказалась для Льва Бруни важной, поскольку одним из ее организаторов был Пунин. Он приехал в Москву, откуда должен был на поезде вести выставку во Владивосток, а там – морским путем – в Японию. (За Екатеринбургом произошло крушение – поезд сошел с рельсов. К счастью, никто не пострадал, ни люди, ни экспонаты будущей выставки.)

Другим, гораздо более важным как для Пунина, так и для Бруни стала «Выставка новейших течений в искусстве». Теперь это было уже личное детище Пунина. Он практически воссоздал в Русском музее экспозицию бывшего МХК и выставил прекрасные произведения Давида Бурлюка, Натальи Гончаровой, Василия Кандинского, Михаила Ларионова, Ильи Машкова, Александра Осмеркина, Ивана Пуни, Ольги Розановой, Роберта Фалька, Марка Шагала и других авангардистов. Не забыл и своих любимцев – Татлина, Бруни, Митурича.

Всеволод Воинов в рецензии на выставку отметил, что отдел графики знаменует «огромное богатство и разнообразие приемов, открывающих совершенно новые выходы из академических традиций, в смысле достижения органической связи между цветом и формой». Среди лучших он назвал имена Митурича, Львова, Лебедева, Тырсы и Бруни⁴³⁸.

Еще одна выставка 1927 года, в которой участвовал Лев Бруни, непосредственно связана с именем искусствоведа и музейного деятеля А.В.Бакушинского, который стал хранителем переданной из Цветковской галереи в Третьяковку коллекции русской графики.

Собранная Бакушинским выставка «Русский рисунок за 10 лет Октябрьской революции» была огромной – более семидесяти художников, около двухсот сорока произведений. Сегодня мы можем предположить, что выставка подводила некий итог того, что осталось от классики русского рисунка, хотя, конечно, в 1927 году подобная идея не заявлялась. Как бы там ни было, но итог оказался положительным: русская графика жива и развивается разнообразными путями.

Жизнь в Москве для Бруни заключалась главным образом в поисках заработка и добывании денег. Главный доход приносила книжная иллюстрация, но заказы не были постоянными. Он устраивается на должность редактора-консультанта в Отдел детской литературы издательства «Молодая гвардия»⁴³⁹.

Продолжается общение с Татлиным. Тот, после двухлетнего пребывания в Киеве, снова в Москве, бывает на бруниевских «вторниках», даже навещает семью на Рыбной даче. «Однажды зимой приехал Татлин с бандурой. Он разведал, что в наших краях водится прогонистый (хлыстоватый) можжевельник, нужный ему для изготовления летательного аппарата, который он назвал «Летатлин». Они ездили с отцом на лошади далеко в лес и, как ни странно, – нашли то, что искали, и привезли эти можжевельные жерди. А на бандуре, которую Татлин сделал сам, что мне казалось непостижимым, Владимир Евграфович играл и пел украинские песни, пел замечательно»⁴⁴⁰.

В декабре Бруни заезжает в Ленинград, видится со старыми друзьями, встречается с Пуниным и Ахматовой в Фонтанном доме. «Вечером в Шереметевском доме были – Маршак, Лев Бруни, Тырса с женой, Лебедев... Были всякие разговоры, как всегда с ними. Маршак рассказывал Анне Андреевне об индусе-поэте, приезжавшем сюда с делегацией. Пунин играл в шахматы. Лев Бруни и его высказывания при всех и наедине с Анной Андреевной и Пуниным»⁴⁴¹. Не тогда ли был сделан Петром Львовым рисунок Пунина и Бруни, играющих в шахматы?

Ленинградские друзья любили Льва Бруни. Николай Тырса писал 2 апреля в письме к Нине Константиновне: «<...> мне так хотелось бы, чтобы Академией завладели Бруни, Митурич, Львов, Лебедев, Пунин. Жалуются и Петров-Водкин, и Карев, что им тяжело в эссеновской Академии»⁴⁴².

В 1927–1928 годах на Полиграффаке Вхутеина возникла дискуссия о том, как нужно преподавать рисунок. Студент 3-го курса А.Школьников в рукописном журнале «Известия ОБКОН» опубликовал полемическую статью «О методах преподавания рисунка». В ней он критиковал существующий и призывал к методу «длительного рисунка», что вело бы к «глубокому натурализму» и, в конечном счете, к академизму. Статья была направлена против «формалистических» методов Бруни, Купреянова и Митурича.

Выступление студента Школьникова нам интересно только постольку, поскольку оно стало поводом для преподавателя Бруни высказать свои соображения о преподавании рисунка и о рисунке вообще. В ответ студенту он написал небольшую статью «К вопросу о методе преподавания рисунка», в которой отстаивал важность мгновенного впечатления и наброска. Именно в связи с непосредственностью восприятия он считал рисунок «самым простым способом выражения пластической мысли».

«<...> рисунок представляется вершиной, откуда скатываются и развиваются все области пластических искусств всякой производственной и станковой формы, потому что рисунок есть самый простой способ выражения всякого представления пластической мысли. <...> надо рисовать от общего к частному. Что же касается длительного рисунка, то длительность есть понятие относительное <...>. Набросок же <...> воспитывает умение воспринимать форму целиком»⁴⁴³.

Позднее Бруни высказал студентам свои соображения о роли цвета в рисунке. Он справедливо считал, что рисунок по своей природе монохромен (хотя сам великолепно владел цветными карандашами), а человеческий глаз воспринимает мир цветным. Это кажущееся противоречие художник устраняет, потому что даже в тональной графике мыслит цветом. Это свойство подметил А.Федоров-Давыдов в статье «Природа стиля». Он оценил ранние рисунки Бруни и Митурича, особенно монохромные, как целиком построенные на цвете. «Причем благодаря монохромности самих красящих материалов в этих рисунках со всей ясностью вскрывается роль фактурного момента в создании живописного цвета и его отношений»⁴⁴⁴.

1929

Портрет жены с сыном Андрюшей

Этот портрет в ряду произведений Льва Бруни уникален, поскольку обладает особой монументальностью. Нина Константиновна изображена кормящей своего новорожденного сына Андрюшу. Мальчик появился на свет 8 июля 1929 года, а зимой 1931 года, к несчастью всей семьи, умер «по дороге в больницу от дифтерита, неизвестно откуда залетевшего в наши глухие места»⁴⁴⁵.

Портрет не предвещает ничего трагического. Напротив, молодая мать запечатлена в каком-то счастливом кружении, в полном слиянии со своим младенцем. Она будто о чем-то увлеченно рассказывает художнику, расхаживая по комнате. Винтообразное движение придает ее фигуре необыкновенную выразительность.

Это уже четвертый ребенок, а Нине Константиновне всего двадцать восемь лет. Она полна жизненных сил, деятельна и чужда какого-либо уныния.

Отец, Константин Бальмонт, беспокоится о ней. Их переписка была не частой, но регулярной. В письме от 15 ноября 1929 года он пишет ей из Капбретона: «Нести на одних плечах такую большую семью и хозяйство, ведь это воистину чрезмерно. У тебя должны быть свои законные досуги, твои – лишь твои – часы, твои развлечения. Ведь ты – сама молодость. Через несколько твоих слов о ловле рыбы с острогой я так почувствовал, сразу, сколько горячей крови в твоём сердце. Милая моя! На такой ловле я был только раз, когда мне было 4! А я так четко помню всю красоту этого. Тут в самое сердце Природы входишь. Хорошо ли ты знаешь все сочинения Серг<ея>Тим<офеевича> Аксакова? У него лучший Русский язык. Лучше даже, чем у Пушкина. А когда он говорит о рыбах, он волшебник и тайновидец»⁴⁴⁶.

Разговор о русском языке и литературе не случаен. Бальмонт ценил литературный дар своей дочери и не раз сожалел о том, что ей не хватает времени на занятия литературой. Книжная полка в правом верхнем углу портрета – не случайный аксессуар, а знак, указующий, как в классическом портрете, на жизненные интересы изображенной. На корешке одной из книг угадывается (и отчасти читается): «Осип Мандельштам».

У портрета имеется графический двойник. Его трудно назвать подготовительным рисунком, тем более что мы не знаем, какой из портретов был сделан первым.

Портреты отличаются друг от друга постольку, поскольку живопись отличается от графики. Художник ставит перед собой задачу – исполнить один и тот же сюжет в разных техниках. Он хочет показать различия. Однако должного эффекта не получается. Его живопись своей прозрачностью и легкостью словно подражает акварели. Тем не менее, художник утверждает: такова моя живописная манера, таков мой живописный принцип.

В живописном портрете очень силен элемент декоративности, особенно в синих и оранжево-красных полосах, имитирующих графическую штриховку. Но этот ритм постепенно затухает в грязновато-коричневом и голубовато-сером фоне пола и стены.

Не в меньшей степени этот элемент присутствует в графическом варианте, размером почти равном живописному. Четкая ритмика разнообразных штрихов создается благодаря сложной графической технике, использующей акварель, белила, тушь и черный карандаш. Достигается предел декоративности; еще немного – и она станет самоцелью. Но художник остается в пределах своей стилистики, своей образности: он нарушает ритм штрихов нарочито аляповатым и грубым черным контуром, намечающим угол комнаты. В результате именно этот черный угол строит всю композицию.

Декоративная система двух портретов невольно заставляет провести параллель между этими произведениями Бруни и европейским стилем «арт деко». Родство очевидно, и оно характерно не только для творчества Бруни в целом, но и для целого пласта русского искусства двадцатых и тридцатых годов. Тема «арт деко» на русской почве практически еще не исследована, но хочется отметить, что Бруни, в этом ключе, представляется одной из важнейших фигур.

Есть еще один графический портрет Нины Бруни, написанный в тот же период, – «Сидящая в кресле». Портрет сделан в той же сложносоставной технике – акварелью, тушью, белилами, и производит столь же монументальное впечатление. Он удивительным образом напоминает – позой модели, композиционным построением – портрет Артура Лурье 1915 года.

В «Сидящей» много портретного сходства – редкий случай, когда модель могла позировать. Она изображена грустной, может быть в состоянии болезни. Скорее всего, это тот самый портрет, о котором Нина Константиновна писала мужу: «Родной мой Лев! <...>. Проводя Тебя, я заехала к м<онахине> Марии [в Козельск], но хорошо сделала, что не осталась ночевать, т.к. была нездорова и к обедне все равно не попала. <...> Я приехала сюда [на Рыбную дачу] в плачевном (весьма) состоянии, м<онахиня> Мария привезла. Обрадовалась своей комнатке ужасно! Вид Твоего галстука меня опечалил. Но у меня в этом случае счастливый характер и я с удовольствием займусь писанием и чтением и побольше детьми. Только Ты мне все-таки понемножку пиши, я очень чувствую пустоту от Твоего отъезда и не вздыхаю с облегчением <...> Я увидела на столе Ан<атоля> Франса, когда вернулась!! Воображаю, как Ты рассердился, увидав, что книгу не уложили! Я и не знаю, как это случилось. <...> в доме тишина полная. Меня ужасно тянет на прорубь пойти, но я лучше лягу, сидеть трудно. <...> Прости за нескладное письмо, очень устала и плохо соображаю. Левушка, мне так жаль, что Ты провел время хуже, чем мог бы. У меня такие горькие мысли по поводу этого. И что не вспоминаю – все стыдно и нехорошо: плохо *позировала* [курсив мой. – А.С.], без толку унывала, говорила всякие глупости. <...> Наверно так всю жизнь проживу – глупой и прозевывая все. Прости, что невесело пишу. Но так оно и есть. Пей Боржом за мое здоровье. <...>»⁴⁴⁷.

«Портрет осины»

Лев Бруни представлял лес не как хаотическое нагромождение стволов, веток и листьев, а как сложное соединение отдельных организмов со своей системой взаимоотношений, со своей иерархией. Его лесные пейзажи демонстрируют такое видение со всей очевидностью.

Когда он хотел нарисовать отдельное дерево, то воспринимал его уже как индивидуальность. Естественным и единственным способом изображения оказывался портрет.

«Портрет осины» Бруни писал с натуры в окрестностях Рыбной дачи. Эта огромная акварель поразительна во многих отношениях. Прежде всего тем, что построена на взаимоисключающих принципах: детализации и обобщенности, камерности и монументальности, похожести и условности.

Неподражаемая раскованность движения кисти: штриховка, мазок, точка, дрожащая линия. Здесь сосредоточен весь возможный набор «следа» руки художника. Главный цвет, серый, предстает во всем многообразии. Остальных цветов немного – оранжевый, бледно-голубой и синий, киноварь. Последний, особенно в силуэте – опознавательный знак Бруни⁴⁴⁸.

Александр Иванов, перед которым Бруни преклонялся, оказал несомненное влияние на акварельную технику Бруни. Нередко он работал «с оглядкой» на Александра Иванова. Новаторский язык «Библейских эскизов» Иванова стал для Бруни образцом: именно в них он увидел то, к чему стремился сам, – открытость технического приема. Он много почерпнул у Иванова: просвечивающие друг сквозь друга цветовые слои, прорисовку силуэта одной изломанной линией, использование естественного цвета бумаги.

«Портрет осины» сравним с «Хождением по водам». Свободная кисть Александра Иванова в руках Льва Бруни раскрепостилась до предела.

Тут пригодился и опыт авангарда: пройдя через разложение формы и отрицание предметности, художник вернулся к реальной форме как бы изнутри предмета, обогатившись познанием его внутреннего устройства. Обладая таким пониманием структуры предметов, художник сливался с формой.

«Портрет осины», как это ни парадоксально, напоминает портреты эпохи Возрождения. Такая же значительность «персонажа», расположенного в центре почти симметричной композиции. Этому способствует взгляд снизу, «sotto in su». По аналогии с концепцией Ренессанса: дерево (человек) царь природы (лесной), мера всех вещей (лесных).

Модель имеет свое собственное лицо, облик, индивидуальность. Портрет сделан по правилам, которые автор сформулировал несколько позднее, рассказывая своему сыну – будущему художнику – о принципах портретного жанра: «<...> сходство <...> должно получаться само собой, как следствие пластического решения, т.е. соотношения одной формы к другой. Очень важно, когда рисуешь, смотреть так, чтобы одновременно видеть все, что рисуешь, чтобы глаза не прыгали с одного места на другое, а видели бы форму цельно, только тогда будешь замечать контрасты и характер человека»⁴⁴⁹. (Поправимся: в данном случае – дерева.)

Те же правила Бруни повторял своим ученикам, которых он учил «не приемам в живописи и рисунке, а умению видеть и осмысливать натуру». На академической даче в Козах он дал задание – «нарисовать портрет дерева или ветки. Именно портрет с точной конструкцией, ракурсами веток и цельностью формы. Каждый вечер он просматривал наши работы, а утром надо было указать направление – где мое дерево (память на рисунки у него была поразительная), а если он найдет это дерево среди других, значит «портрет» удался хорошо»⁴⁵⁰.

Тогда же он пишет небольшую картину с изображением св. Андрея Юродивого, в память которого назвали новорожденного сына.

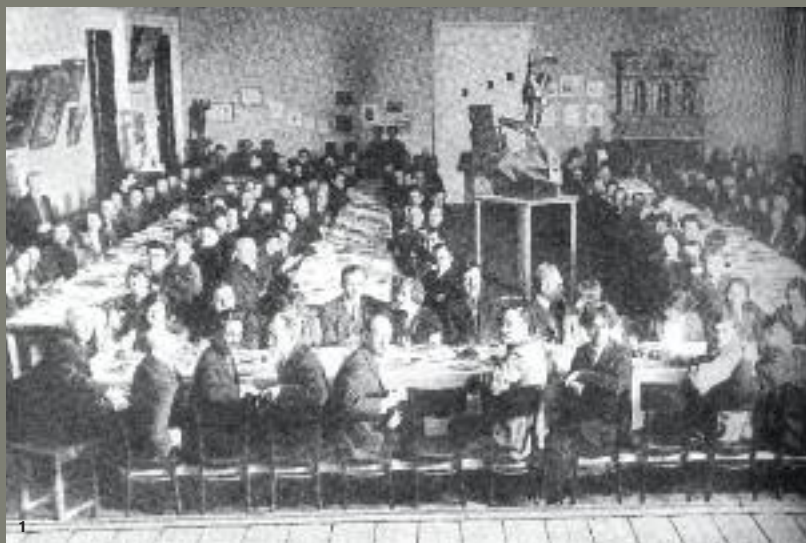
1927 | 1932

Работы, сделанные на Рыбной даче

Рыбная дача стала вторым (после Оптиной) счастливым для Льва Бруни местом, где он находил отдохновение в работе и семейной жизни одновременно. Пять лет, проведенные там, оказались в творческом отношении очень плодотворными.

«На «Рыбной» отец впервые после юношеских лет начал всерьез заниматься масляной живописью. У него был ученик, деревенский гармонист Алеша Усачев, талантливый живописец и мастер гармонного дела, он жил у нас, выезжая иногда на «гастроли» в окрестные деревни играть на свадьбах. У меня осталась в памяти картина: мастерская ярко освещена солнцем, на подоконниках флаконы с льняным маслом, золотым и прозрачным, на полу папа и Леша грунтуют холсты. Стоят высокие мольберты и вместо стульев голубо-серые чурбаки из мореного дуба, общими усилиями выволоченные из реки, высушенные и распиленные на берегу и на лошади в телеге привезенные к дому»⁴⁵¹.

Большая часть сохранившейся живописи Льва Бруни относится к этому времени – концу 1920-х – началу 1930-х годов.



1, 2
Банкет в честь
10-летия Вхутеина.
1928. Фотография
На фрагменте
фотографии на первом
плane справа сидит
Л.А.Бруни; во втором
ряду слева сидят
П.В.Митурич
и В.В.Хлебникова



2
Л.А. и Н.К.Бруни
1929. Фотография
Ю.С.Павильонова



4
Л.А.Бруни
и Е.М.Бебутова
играют в шахматы
1928–1929
Фотография

5
Ю.С.Павильонов
Портрет Нины Бруни
1929. Холст, масло
Частное собрание



Тематически Бруни верен себе: природа и семья.

Пейзажи также легки и туманны, как и окружающая Рыбную природа. Луга и опушки леса подернуты вечерней или утренней дымкой. Уходящие дали и одиноко стоящее дерево. Низкий горизонт, открывающий много неба. Сдержанный колорит, словно испытывающий недостаток цвета и света, а на самом деле насыщенный до предела. Тут уловлена суть средне-русской природы – печаль и недосказанность. Ненавязчивая красота бесконечных просторов.

Его внимание неожиданно мог привлечь и заброшенный уголок усадьбы с полуразвалившимся деревянным сараем. Он писал его несколько раз – и тушью (1927. СС), и акварелью (1929. ГРМ), и маслом («Ива». 1928. ГТГ).

Редко, но с удовольствием писал зимние пейзажи. «<...> Как я люблю зиму в деревне! Помню, как мы жили в охотничьем доме с папой в Финляндии (Парки Ярви), как вышла на мой номер лисица, в которую я не стрелял, а только рассматривал, как она устроена; потом я и ружья не брал, а только катался в санях с папой и охотниками – все в белых полушубках, в серых бурках с зеленым низом; а иногда папа мне нанимал сани, в которых я уезжал, куда хотел, и писал зиму»⁴⁵².

В акварели Бруни еще более виртуозен, чем в живописи. В цикле «Уборка сена перед грозой» он с «последовательностью естествоиспытателя» наблюдает за изменением состояния природы и действиями людей в меняющихся обстоятельствах, цветом старается передать предгрозовое напряжение и сам катарсис – грозу. «Метафорой пространства и метафорой материала» называл акварели Бруни один из его учеников. Это меткое определение очень подходит к серии «Уборка сена в грозу», в которой форма и цвет становятся главными реалиями изображения.

«Семейная» графика 1927–1932 годов изобилует изображениями жены. Он рисует жену за работой и во время отдыха, сидящей, лежащей или спящей. Высокая, гибкая, подвижная, она иногда видится ангелом или неведомым существом. В ее силуэте есть что-то неуловимо матиссовское – длинные руки и ноги, эlegantность и плавность силуэта. Иногда Лев Александрович и рисует по-матиссовски – одной линией выявляя ясные и определенные черты ее красивого и благородного лица. Кажется, что он может это делать с закрытыми глазами.

Ее портреты – при всем блеске исполнения, «вкусовом» отношении к поверхности листа, к штриху, к цветовым сочетаниям – просты, лаконичны и бесхитростны. Они совершенно лишены какой-либо психологии. В них главенствует любовь – равно как к тому, кто изображен, так и к искусству.

Мало кто из жен художников мог бы похвастаться такой богатой портретной галереей.

Бруни писал жену и в окружении детей. Самый удобный для рисования сюжет – спящие. В семейной иконографии он занимает почетное место. Это момент покоя, когда художник может неспешно сконцентрировать свое внимание на модели. Бруни рисует жену и детей, спящих вместе и по отдельности, в разных позах и положениях. Художнику не позируют, напротив, он сам выбирает момент, когда можно и нужно рисовать. Вернее, он прислушивается к тому, что подсказывает само естество. Остается только включить остроту взгляда и отдаться процессу.

«Сумерки» – одна из лучших работ такого рода. Точно схвачены «повадки» детей: задумчиво сидит и внимательно слушает старший сын Ваня, а на кровати – задранный детская нога, исчерпывающе раскрывающая характер дочери Нины. В таких рисунках, отображающих моменты «семейного счастья», ощутимо присутствие автора. По неуклюжести манеры письма кажется, что художник сам смеялся, пока рисовал. «<...> рисовал Лев Александрович с изумительной свободой, как бы слегка сдерживая дыхание, уверенно, спокойно, с чуть тяжело-весной и чувственной грацией. Карандаш, уголь, тушь – любой материал становился в его руках послушным и пел полным голосом»⁴⁵³.

Из портретов друзей и людей, близких семье, упомянем портрет гармониста Леши Усачева и два графических портрета Льва Мюльгаупта и парный портрет Ю.П. и Н.В. Дебособров, написанный в конце оптинского периода⁴⁵⁴.

1930

Текстильный. Полиграфический

В 1930 году был расформирован Вхутеин, и на этом завершилась эпоха массового обучения современному искусству. На основе архитектурного факультета создали Московский архитек-

турный институт (с 1933). Живописный и скульптурный факультеты перевели в Ленинград и включили в состав ИНПИИ. Текстильный факультет передали в Текстильный институт, полиграфический факультет преобразовали в Полиграфический институт. Бруни пришел на художественно-графический факультет этого института в числе бывших преподавателей Вхутемаса-Вхутеина. В 1933–1934 годах графический факультет выделился в самостоятельный Институт изобразительных искусств (МИИИ, будущий Московский художественный институт им.В.И.Сурикова), директором стал Н.Ф.Лапин. Сохранились состав преподавателей и структура, состоящая из двух отделений: книжной иллюстрации и станковой гравюры (руководитель Фаворский), плаката и станковой литографии (руководитель Дейнека). Лев Бруни оказался «ассистентом-преподавателем» на отделении Фаворского.

Одновременно в 1930 году Бруни начал преподавать в Текстильном институте (до 1933-го).

Однако переход из Вхутеина в Полиграфический был не простым. Сначала Бруни, как и большинство лучших преподавателей (например, Павла Кузнецова) из Вхутеина уволили. В это время его ученик и один из лучших студентов – четверокурсник Юрий Павильонов – подает заявление в ректорат института: «Прошу считать меня выбывшим из вверенного вам института, потому что работа в области монументальной живописи меня не определяет как художника»⁴⁵⁵. Уход из института вроде бы объясняется объективными причинами – формальным нежеланием учиться в том направлении, которое определено институтом. Но за этим актом – протест против того, что происходит в институте и в искусстве в целом. В каком-то смысле уход пошел на пользу Павильонову: он идет работать к Татлину, помогает строить «Летатлин». Естественно, с Бруни и его семьей сохраняются самые тесные отношения. На протяжении нескольких лет Павильонов подолгу живет на Рыбной даче и становится практически «членом семьи». Помогает по хозяйству, играет на гобое, пишет маслом. Сделанные им детские портреты Нины и Лаврика Бруни написаны под влиянием старшего друга и учителя.

Логическим следствием дружеского общения было зачисление Павильонова в Монументальную мастерскую. Там он проработал до своей ранней смерти в 1937 году. Друзья по мастерской собрали посмертную выставку (шестьдесят картин, сто рисунков), вступительную статью к каталогу написал Л.А.Бруни. Но выставку власти не разрешили.

Некоторые из учеников Бруни в эти годы устраивали домашние выставки. Так поступил Виктор Эльконин после завершения учения. Он устроил выставку своих работ у себя дома, воспользовавшись отъездом родителей – написал от руки пригласительные билеты и разнес художникам, которых знал. «На вернисаж пришли человек восемь, но среди них, к моей гордости, были бывшие преподаватели Истомин, Бруни, Михаил Семенович Родионов и критик Сергей Матвеевич Ромов, недавно приехавший из Парижа»⁴⁵⁶.

Может быть, для Бруни это была одна из самых ценных в художественном отношении выставок того года, хотя официально он сам принимал участие не менее чем в семи выставках, российских и международных. Но все это был или «официоз» или устроенная ВОКСом «показуха» для заграницы.

Последняя выставка «4-х искусств» состоялась в прошлом, 1929 году. Деятельность самого общества еще «теплилась». В архиве Льва Бруни сохранился документ – договор между обществом «4 искусства» и заводом АМО, действующий с 3 июня 1930 по 1 мая 1931 года. Он интересен в первую очередь тем, что раскрывает структуру общества в те годы. Генеральным секретарем общества был Константин Истомин, монументальной секцией заведовал Владимир Фаворский, производственной секцией – Александр Кравченко, культурно-просветительской – Виктор Мидлер, научно-исследовательской (лабораторной) – Лев Бруни.

По договору общество обязывалось обслуживать бытовые потребности работников завода и способствовать организации культурного отдыха рабочих, собирать материалы по художественному выражению труда и быта рабочих, проводить доклады, беседы, экскурсии и выставки.

Что касается Бруни, то он вместе с Игнатием Нивинским должен был заниматься оформлением клуба и конференц-зала произведениями станковой графики, собранными у членов общества⁴⁵⁷.

«Лишенец». «Наши тропики»

В начале года Бруни был подвергнут акции социального ostracизма – стал «лишенцем». Формально он был лишен только избирательных прав, но на деле это означало, что его можно лишить и всего остального, вплоть до жизни. В «лишенцы» Лев Бруни попал, вероятно, по двум причинам. Во-первых, как «социально чуждый элемент» – дворянин. Во-вторых, из-за доноса одного художника, который встречал Бруни в Сибири и сообщил, что Бруни делал тогда какие-то пропагандистские плакаты для армии Колчака, что, впрочем, соответствовало истине. В результате семья оказалась на грани выселения из только что полученного жилья в коммунальной квартире на Полянке. Условия жизни в этой коммуналке были далеки от идеальных: Бруни получил две комнаты, в которых поселилась многодетная семья. В квартире также жили и другие художники с семьями, в том числе график Н.И.Пискарев и живописец В.П.Киселев. Друзей удивляла способность Льва Александровича что-то делать в этих условиях. Виктор Киселев, заходя, спрашивал, как Лев Александрович может работать в такой обстановке? А Бруни отвечал: «Я люблю, когда вокруг меня шумно».

На некоторое время он был отстранен от выставочной и преподавательской деятельности. Нина Константиновна, будучи многодетной матерью, пошла на службу. Такая жизнь «под дамочным мечом» страха быть репрессированным длилась год.

«Отреагировать» на положение Льва Бруни пришлось и обществу «4 искусства». 21 февраля 1931 года он получил из секретариата общества открытку, которая извещала: «Секретариат О<бщест>ва «4 Искусства» Вам сообщает следующее постановление общего собрания: «Впредь до Вашей реабилитации – в отношении избирательных прав – считать Вас выбывшим из числа членов О<бщест>ва «4 Искусства». Секретарь В.Мидлер». Причем 18 января того же года обществом «4 искусства» было получено письмо от ВОКСА с предложением участвовать в выставке советской графики в Йоганнесбурге (Южная Африка) и переслано всем членам общества, в том числе и Льву Бруни. Для этой выставки Бруни передал десять акварелей и семь книжных иллюстраций⁴⁵⁸. Часть выставки, представлявшая кустарное производство, уже была открыта в конце 1930 года, и работы досылались.

За исключением еще одной «воксовской» выставки, больше ни в одной Бруни в 1931 году не участвовал. Это были последствия его «лишенства».

Только через год, 15 февраля 1932-го, постановлением Московской областной избирательной комиссии Лев Бруни в избирательных правах был восстановлен⁴⁵⁹.

Все же в течение 1931 года Бруни удалось сделать некоторые успешные художественные работы.

Он выполняет эскизы декораций к постановке в Московском мюзик-холле оперы Жоржа Бизе «Нармен». Но постановка не была осуществлена, несколько эскизов сохранилось. Они очень красивы и живописны. Хотя опыт Льва Бруни в сфере театра был совсем незначительным, в них чувствуется, что задачи сценографии близки художнику.

В издательстве ОГИЗ-«Молодая гвардия» выходит книжечка «Наши тропики». На обложке указано имя автора – Л.Бруни. Небольшой текст расположен на двух первых разворотах. Иллюстрации – яркие, в пять цветов – сделаны как натурные зарисовки.

Вполне вероятно, что идея сделать детскую книжку возникла после поездки Льва Бруни в Батуми в 1929 году⁴⁶⁰. Текст написан живым, профессиональным языком.

Известно, что в сентябре-октябре 1930 года Нина Константиновна побывала в Сухуми, Батуми и Махинджаури, откуда регулярно писала письма мужу. В них она описывает природу и быт этих уникальных в географическом отношении мест. Ее удивляют и восхищают батумский базар, чайные и мандариновые плантации, заросли бамбука, суэта порта, белые пароходы на горизонте и зависшие на горах тучи. Эта тематика почти полностью соответствует тому, что нарисовано в книжке «Наши тропики».

Следует естественный вывод: текст написан Ниной Константиновной. Косвенным доказательством нашего предположения служит и тот факт, что Лев Александрович, судя по его письмам и редким записям, не обладал, в отличие от жены, литературным даром.

Последний год, проведенный семьей на Рыбной даче, отмечен семейной трагедией – смертью младшего сына Андрюши. Семья переезжает в Москву, в коммунальную квартиру на Полянке.

Выставка «Художники РСФСР за 15 лет». Всекохудожник Музей охраны Материнства и младенчества

Юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет» стала главным событием официальной художественной жизни. В 1932-м выставка открылась в Ленинграде, а на следующий год в Москве. В ленинградскую экспозицию попали только две работы Льва Бруни – «Детская» и «Портрет жены художника». Они уже фигурировали на выставке приобретений в 1928 году и с того момента появлялись еще на ряде выставок. Тем не менее, они украсили графический раздел. Его устроитель А.Д.Чегодаев вспоминал: «В конце анфилады небольших залов правого крыла [Русского] Музея я устроил отдельную комнату Фаворского, а перед ней – комнату Фонвизина, Бруни и Купреянова, получившуюся одной из самых красивых на выставке»⁴⁶¹.

Несколько позднее Чегодаев писал о Бруни в брошюре, подводящей итог развития советской графики за пятнадцать лет и написанной после выставки 15-летия: «Исключительная острота зрения сочетается у него [Бруни] с неизменным строго-отточенным построением художественных образов и приемов их выражения. От несколько угловатых и сухих, очень упрощенных, почти контурных ранних рисунков Бруни перешел к работам обостренно и экспрессивно живописным и при этом с очень глубоким лирическим акцентом. В них часто одними графическими средствами – мягкой лепкой различными оттенками серого цвета – дается бо́льшая цветовая насыщенность, чем в иных его ярких и пестрых акварелях <...>»⁴⁶².

Однако настроения среди друзей Бруни были далеки от юбилейных... Пунин мрачен. Он только что закончил свои воспоминания «Искусство и революция» (куда входила глава «Квартира №5»), написанные для московского Госиздата. Но рукопись была отвергнута по цензурным соображениям. В одном из писем он пишет: «В Москве вообще очень мрачно; все, что оттуда исходит, не утешает. У нас тише, лучше, достойнее»⁴⁶³

Пунин был в Москве, но встреча с Бруни не состоялась. Лев Александрович с сожалением написал об этом своему другу: «<...> Как мне жаль, что я приехал на два дня позже. Милый Пунин, зачем было торопиться уезжать? Дней через 6 еду на Алтай, у меня седло и все обмундирование и поеду как интурист. Сегодня мне 38 лет. Хотели быть Мандельштам, Пильняк, Фаворский, Балашев, Гриц, будем пить вино за Вас и за большие просторы. <...>»⁴⁶⁴.

В начале тридцатых годов советская власть объявила, что «промкооперация – социалистический сектор народного хозяйства» и что «<...> живопись и скульптура нужны и необходимы социалистическому строительству». Вскоре был организован «Всекохудожник» – своеобразный кооператив художников, в котором осуществлялись идеи «коллективных методов и форм работы». Бруни стал членом этого кооператива в апреле 1932 года⁴⁶⁵, как раз в тот момент, когда начинал свою работу в монументальном искусстве. Задачи кооператива соответствовали характеру его деятельности. Желаемое и действительное совпали. Была и другая польза от «Всекохудожника»: кооператив закупал у художников их произведения, в том числе у Льва Бруни⁴⁶⁶.

Зимой 1932 года Фаворский и Бруни приступили к оформлению Музея охраны материнства и младенчества. Для Фаворского и Бруни это была первая совместная работа в монументальной живописи. Между собой они называли ее «Охматмлад»⁴⁶⁷.

К своему первому монументальному ансамблю Бруни пришел, имея небольшой опыт в оформлении интерьеров. Определенную роль сыграли эксперименты с «материальными подборами» времен «Магазина» и тесного сотрудничества с Татлиным.

Фаворский оказался в более трудном положении прежде всего с практической стороны: «...это была моя первая фреска», говорил он⁴⁶⁸. А в теоретическом отношении он руководствовался следующими соображениями: «<...> предложение расписать совместно с Л.А.Бруни музей охраны материнства и младенчества в какой-то части мне казалась счастливой возможностью перенести мой опыт гравера в другую область. Новым моментом были масштаб и цвет»⁴⁶⁹.

Фаворский расписывал вестибюль и лестницу, что в пространственном отношении было более сложно. А Бруни – зал второго этажа, ему помогал Виктор Эльконин. В оформлении участвовала и скульптор Вера Мухина как автор ряда барельефов. В росписях была использована техника аль фреско – письмо по сырой штукатурке, напоминающее своими техническими особенностями акварель.



1

1
Л.А.Бруни на совете преподавателей Текстильного института 1930–1933
Фотография



2

2
Л.А.Бруни 1932–1933
Фотография



3

3
Л.А.Бруни 1932–1933
Фотография



4



6



7



5

5
Преподаватели и студенты Текстильного института. 1930–1933
Фотография
В среднем ряду сидят слева направо: Л.В.Маяновская (третья), Л.А.Бруни (пятый), А.В.Куприн (шестой)



8

4
Л.А.Бруни 1933–1934
Фотография

6
Л.А.Бруни во Вхутеине До 1930 года
Фотография

7
Л.А.Бруни. 1933
Фотография

8
Л.А.Бруни с детьми Ниной (слева), Ваней (в центре) и Лаврином 1932
Фотография

Выбор такого рода техники подсказал, вероятно, Николай Михайлович Чернышев, друг и коллега по преподавательской работе обоих художников. Чернышев любил и изучал древнерусское искусство и был специалистом, особенно в области монументальной живописи. Советы Чернышева по технической стороне вопроса были определяющими в оформлении музея. Об этом, нисколько не смущаясь своего ученического статуса, говорил Фаворский: «Я очень обязан Николаю Михайловичу Чернышеву, который был моим ментором и все время очень заботливо учил меня и руководил технической стороной работы. <...> Это была учеба. Учителем моим был уважаемый Николай Михайлович Чернышев. Он руководил Львом Александровичем и мною. Знакомил меня с красками, с поверхностью»⁴⁷⁰.

Ту же точку зрения выражал и Лев Бруни: «<...> вся история советской монументальной живописи, в том числе и наша мастерская, обязана целиком этому человеку [Н.М.Чернышеву], его печатным трудам, он же воспитатель наших кадров»⁴⁷¹.

Задачи, поставленные перед оформителями, были достаточно сложны. Характер музея требовал от художников подробного рассказа о том, как советское государство воспитывает будущих строителей коммунизма. По словам Фаворского, «тема выяснилась как показ роли Охматмлада в заботе о ребенке и освобождении матери для работы и учебы»⁴⁷². Естественно, фрески сопровождалась, для усиления их агитационного характера, цитатами из Сталина и лозунгами (впрочем, их было не так много, и они занимали достаточно скромное место в оформлении).

В своей работе художники не хотели «скатиться» к языку плаката или агитки. Напротив, они взяли классику, как некий идеальный образец. Принято считать, что это были образы, навеянные древнерусским искусством. Недаром Фаворский в начале 1920-х годов сделал несколько пробных эскизов с использованием ферапонтовских глин. И все же, когда просматриваешь репродукции этих несохранившихся росписей, в первую очередь возникают ассоциации с итальянской настенной живописью середины XV века. Например, с росписями Андреа Мантеньи в мантуанском дворце Гонзага или Беноццо Гоццолли в капелле флорентийского палаццо Медичи-Рикарди. Та же наполненность поверхности стен, то же пространственное единство композиции, включающей несколько разных сцен. Не будем сомневаться, что и Фаворский, и Бруни (особенно первый) достаточно хорошо знали историю искусства и имели перед глазами подобные образцы.

Так как фрески музея не сохранились, нам очень важны свидетельства современников. В марте 1933 года Владимир Иванович Костин, тогда еще молодой критик, посетил музей и написал статью об этом в газету «Советское искусство». «В отстраиваемом здании, где еще непрестанно ходят рабочие и в воздухе стоит шум от стука молотков, вся лестница и главное зало покрыты светлыми, радостными красками, многочисленными изображениями играющих, смеющихся, бегающих розовых ребят и улыбающихся женщин в белом. Лестницу расписывает Фаворский, верхнее зало – Бруни»⁴⁷³.

По сохранившимся фотографиям удалось распознать, что было изображено в «зале Бруни». Росписи двух противоположных стен представляли собой большие многофигурные композиции. Одна – с детскими развлечениями на открытом воздухе («Дети, играющие в песочнице», «Дети, купающиеся в фонтане»), другая – с детскими играми в помещении («Танцующие дети (Хоровод)», «Играющие дети (Шведская стенка и пр.)»). По воспоминаниям Эдельштейна, в первой фреске гамма была горячая, вторая была написана в «холодной гамме с большим количеством черного и серого. Руководительница в черном платье и фартуке была написана с Нины Константиновны [Бруни]»⁴⁷⁴.

С первой композицией («Дети, купающиеся в фонтане») «сосуществовал» рельеф Веры Мухиной «Купание в детских яслях». Соединение рельефа и фрески оказалось достаточно искусственным. Это понимали и художник, и скульптор. Мухина писала, что «перед скульптором и живописцем в данном случае стояли две различные и даже противоположные задачи, органического, подлинно-целостного синтеза не получилось. Я стремилась сохранить определенную плоскость стены. Барельеф не терпит большой глубины, и потому я избегала при его решении многоплановости. Фреска же, наоборот, «играет» на глубину – Л.Бруни дал и третий, и четвертый планы. Однако, несмотря на неудачу этого опыта, самая задача сотрудничества скульптора с живописцем для обработки архитектурного интерьера мне кажется чрезвычайно благодарной»⁴⁷⁵.

И Фаворский, и Бруни видели не только удачные стороны, но и недостатки своей работы. Фаворский считал «недочетом» тот факт, что слишком мало времени уделил эскизу. А Бруни, опасаясь «впасть в стилизацию», «впал в другую крайность»: «Фреска у меня получилась недостаточно монументальной и несколько похожей на увеличенную акварель»⁴⁷⁶.

Реакция критики по завершении росписей была главным образом негативной: в жертву «ритмической организации плоскости стены <...> принесена жизненная правда образов», «единая идейная программа отсутствует», «отвлеченность, вневременность и вненародность»⁴⁷⁷. Но в целом ансамбль получился синтетическим. У Бруни было больше непосредственности, жизненности, естественности. Это и не удивительно, так как на всей поверхности стен его зала было изображено несколько десятков детских фигурок в самых разных позах и ракурсах. Ведь Бруни был большим мастером этого жанра. Композиции Фаворского воспринимались как более «классические».

Росписи не сохранились. В июле 1944 года «авторитетная комиссия» в составе Дейнеки, Гапоненко и Ефанова постановила фрески сколотить, так как они «не имеют художественной ценности»⁴⁷⁸. Что и было исполнено.

1933 | 1934

Вопросы синтеза

Вопросы синтеза искусств очень живо обсуждались в первой половине 1930-х годов. Существенной вехой в этом процессе стал конкурс на проект Дворца Советов (1932) и, особенно, подведение его итогов. В архитектуре четко обозначился окончательный переход от конструктивизма к новой классике. Эклектика, ориентированная в основном на палладианские образцы, стала государственным архитектурным стилем. Естественным образом возникла необходимость в теоретическом обосновании такого поворота. Умы теоретиков и практиков архитектуры обратились к решению проблемы синтеза искусств, как к возможному способу создать новую теорию социалистического реализма, охватывающую все виды искусства.

В конце 1934 года состоялось «Первое творческое совещание архитекторов, скульпторов и живописцев», где были определены основные положения теории синтеза искусств в том его понимании, которое устраивало и власть, и начальников от искусства, и самих практиков. Д. Аркин так сформулировал направляющую идею будущего синтеза: «Стремление к синтезу, намечающееся в нашем искусстве, – не следствие какой-то внутренней недостаточности художественных средств, а напротив – выражение наполненности нашей жизни и нашего творчества большими идеями, большими образами, требующими для своего отображения совместного органического действия разных искусств <...> Синтетическое объединение искусств необходимо для максимально полного, всестороннего охвата и реалистического отображения художественной идеи, для создания наиболее действенного образа, притом образа монументального, т.е. способного говорить большими массами, большими формами <...>»⁴⁷⁹.

Лев Бруни, окрыленный удачным «монументальным» опытом в Музее охраны материнства и младенчества, почувствовал свои силы в этой области и, вслед за статьей Фаворского «О сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем», написал в 1933 году статью «Единство стиля»⁴⁸⁰. Но если Фаворский в своей статье делился опытом, то Бруни пошел несколько дальше и заговорил о синтезе. Он писал: «Синтез – не сложение различных видов искусств, а скорее их слияние. Это нерушимо цельный организм. Все пластические свойства, предопределяющие синтез, уже заранее заложены в каждом из этих видов искусства».

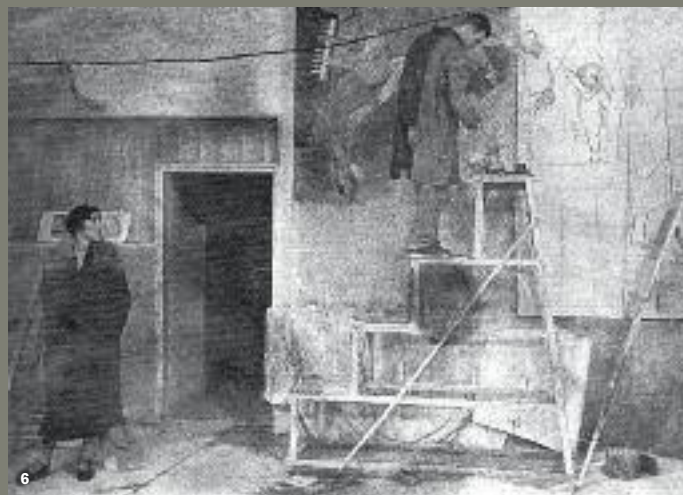
Мысль, конечно, бесспорная, но дальше разговор пошел на более «жизненную» и актуальную тему: «<...> эпоха властно от нас требует напряжения всех наших творческих сил и способностей. Эта великая эпоха ставит перед нами проблему синтеза. Нам необходимо подумать о том, как произойдет эта «коллективизация» искусств, ведущая к социалистическому стилю»⁴⁸¹. Что же все-таки означает эта фраза? Наивное стремление к соцреализму или завуалированную попытку спасти свое искусство от «коллективизации»? Статья ответа не дала, да и не могла дать. Ответом стала дальнейшая деятельность Монументальной мастерской, которая иногда, но далеко не всегда, демонстрировала образцы настоящего искусства.

Ученики и сотрудники мастерской считали, что их совместной работой движет идея синтеза. «Для Бруни стремление к синтезу было в высшей степени характерным, и в этом



1
Л.А.Бруни
Хоровод. Играющие
дети. 1932–1933
Фреска
в Музее охраны
материнства
и младенчества
Не сохранилась

2
Л.А.Бруни
Дети, играющие
в песочнице
1932–1933
Фреска в Музее
охраны материнства
и младенчества
Не сохранилась



3
В.И.Мухина
Купание
в детских яслях
1932–1933
Рельеф в Музее
охраны материнства
и младенчества
Не сохранился

4
Л.А.Бруни
Дети, купающиеся в
фонтане. 1932–1933
Фреска в Музее
охраны материнства
и младенчества
Не сохранилась

5
Л.А.Бруни за работой
над фреской в Музее
охраны материнства
и младенчества
1932. Фотография

6
Л.А.Бруни за работой
над фреской в Музее
охраны материнства
и младенчества
1932. Фотография
Слева Н.К.Бруни

стремлении выражалось все существо его художественной и человеческой природы <...> По его убеждению мастерская должна была превратиться в центр, где совместно работали бы над созданием единых синтетических произведений художники, скульпторы, архитекторы. <...> Ему хотелось объединить всех – архитекторов, скульпторов и живописцев, мастеров по чеканке и стеклу, мебели, декоративным тканям. Но не только в этом находило свое выражение это его направление духа. Оно лежало в основе всей системы его эстетики, в основе его художественной практики. Оно определило в самой глубокой сущности его принципы творчества – его толкование плоскости, пространства и формы, цвета и материала, приема и выражения. Все эти принципы можно было обнаружить в его работах задолго до того, как он пришел к монументальной живописи, и именно это объясняет, почему открытие монументальной живописи было для него открытием новых протяжений самого себя»⁴⁸².

Но достичь подлинного синтеза, который существовал в античности или в средние века, не представлялось возможным. В те эпохи искусство было синтетическим, поскольку служило не самому себе, а религиозной идее. Советское общество пыталось создать великую идею служения человеку и, в частности, на ее основе построить синтез искусств, но поскольку сама идея была насквозь ложной, то и синтезу не доставало подлинности, он был внешним, формальным. Не случайно и сами художники, в первую очередь Фаворский и Бруни, чаще говорили не о синтезе, а о совместной скоординированной работе с архитекторами.

К монументальной живописи Бруни шел от станковой формы. Он писал, что «всякая производственная форма рождается из интимного соприкосновения художника с внешним миром, т.е. из станковой формы» и что «монументальная живопись не составляет исключения. <...> Но в монументальной живописи от станкового опыта должен остаться лишь самый полноценный отстой. Это и будет настоящая монументальность, ничего не имеющая общего с той гипертрофией масштабов, которая приводит к полной потере масштабности в архитектурном пространстве»⁴⁸³.

Примером «органического сотрудничества живописи и архитектуры» Бруни считал первое совместное с архитекторами творчество Монументальной мастерской – роспись Сталинградского тракторного завода.

Бруни подходил к монументальному искусству не только как художник, но и как исследователь-искусствовед. Он делал это сознательно, хотя понимал, что занимается не своим делом. На обсуждении деятельности Монументальной мастерской в 1947 году он в забавной форме просит у слушателей прощения: «Я должен извиниться перед присутствующими, что к концу я стал заниматься *искусствоведчеством*». Но за шуткой прячется действительное знание истории искусства. Бруни ссылается на французскую живопись XIX века, в частности, на Пюви де Шаванна, Курбе и Мане.

Среди тех, кто действительно воздействовал на формирование его индивидуальности, были разные художники. Один из них – Пьетро Гонзаго, российский итальянец. Но не только своим происхождением этот художник привлекал Бруни. Лев Александрович считал его «последним художником-монументалистом, последним архитектором, владевшим кистью». Влияние Гонзаго ощутимо в росписи плафона Театра Красной Армии. Бруни писал, что с творчеством Гонзаго оборвалась традиция монументальной живописи, идущая еще от Рублева и Феофана Грека⁴⁸⁴.

Он ценил древнерусское искусство и высоко, недостижимо высоко, ставил имена Андрея Рублева, Феофана Грека и Дионисия. Николай Пунин, записывая один из разговоров с Бруни, отметил, что тот «говорил о Феофане Греке как о чем-то, к чему сам стремится»⁴⁸⁵.

В то же время он утверждал, что традицию «можно всегда найти. Дело в том, что все виды изобразительного искусства имеют одни и те же элементы: это тектоника, пластика, цвет, форма и материал. Нет хорошего рисунка, который был бы бесцветным, нет живописи без формы. Искусствам присущи все эти элементы. Если скульптура основана на пластике, то все другие элементы в той или иной степени существуют в ней. То же можно сказать и об архитектуре. Образ обязательно включается, если он изобразим, в элементы вышеперечисленные, и, конечно, монументальная живопись не представляет исключения. Ритм, тектоника, пластика, форма, цвет должны быть в любом монументальном произведении. Вот почему какой-нибудь рисунок Энгра может послужить делу монументальной живописи больше, чем роспись какого-нибудь дворца Людовика XIV»⁴⁸⁶.

В основу деятельности мастерской Бруни всегда ставил принцип совместной «практической работы архитектора, скульптора и живописца. Только в совместной работе можно установить связь и перейти от декларации о синтезе искусств – к актам его конкретного выражения». Он говорил: «Художнику, идущему в архитектуру, необходимо знать, что, в отличие от станковой, монументальная живопись масштабна, подчинена архитектурному ансамблю, и надо уметь представить себе роспись или скульптуру и ее надобность, как дополнение этого ансамбля. Надо знать, что ансамбль требует бескорыстия и художественной дисциплины (например, участие художника может выразиться в том, что он отсоветует роспись и предложит скульптуру)»⁴⁸⁷.

Он думал и о том, как практически построить работу, как сделать творческий процесс наиболее плодотворным. «<...> мастерские и лаборатории по всяким видам монументальной живописи могут возглавляться мастерами художниками. <...> Необходимо учесть, что сложную работу монументалиста от проектирования до выполнения (“художник на лесах” – лозунг в нашей практике вполне реальный) единоличными усилиями поднять невозможно, да и необходимость такого кустарного метода отпадает, так как это только удорожает производство. Для удешевления его можно установить три вида квалификаций: в сграффито или фреске, например, работу ведет мастер – автор работ с бригадой помощников с техническими исполнителями и штукатурами. Тот же порядок остается и в других видах монументального дела»⁴⁸⁸.

Возрождение старой техники фрески открывало для художников возможности использования новых материалов. Этой возможности ни Бруни, ни его коллеги не упустили.

С помощью Чернышева восстанавливается техника фрескового письма, разрабатываются методы многослойной фрески, горячей и холодной полировки красочной поверхности и другие методы работы. Фаворский работает над туфовыми рельефами с росписью и над техникой энкаустики. Павловский разрабатывает технику сграффито с двухслойной штукатурной, штукатурный рельеф и прочие нововведения. Работали с различными красителями, например, с феррапонтовскими камнями, из которых делали пигменты и писали ими фрески. В поиск включаются все желающие, а полученными результатами пользуются большинство художников мастерской.

Зимний сад московского Дома пионеров – первый опыт Бруни и мастерской в росписи акварелью по шелку. Эта техника больше декоративная, чем монументальная, большого испытания временем она не выдерживает. Тем не менее она успешно применялась в работе мастерской.

Бруни не был «начальником» в традиционном или «советском» смысле этого слова. Он трудился наравне со всеми, а иногда и больше. «Самое удивительное при этом, что Лев Александрович никогда не имел вида человека, заваленного непосильными трудами. Напротив, как часто мы все видели его беседующим с товарищами или посетителями мастерской, среди которых было немало хорошеньких женщин, которые всегда образовывали вокруг Льва Александровича некий нимб. Заметьте, что Л.А. никогда не поручал помощникам выполнение своих работ. Именно в выполнении, так же как и в эскизе, ему принадлежала поистине *львиная доля*»⁴⁸⁹.

Метод работы у него был своеобразным. Он обычно долго не брался за дело, хотя сроки всегда «поджимали». Он бродил по мастерской, «присматривался к тому, что делали другие, отвлекался, говорил о другом, но чувствовалось, что в нем происходит внутренняя работа. Этот инкубационный период часто поглощал весь срок, отпущенный для эскиза. Бруни, казалось, срывает работу, от которой зависела жизнь коллектива. Все нервничали, кроме самого Бруни. И тогда, когда надежда уже была потеряна, садился за работу и, уже не отрываясь, старался осуществить свой давно зревший замысел. Оставлял работу он неохотно, подчиняясь внешним обстоятельствам, не знал, когда надо остановиться, и часто, как он сам говорил, “затискивал” – продолжал работу, когда уже надо было кончить. Он даже и не без иронии, завидовал художникам, имевшим ясное представление, когда прекращать работу»⁴⁹⁰.

Лев Бруни с юных художнических лет имел тяготение к монументальной форме. Один из учеников Батального класса Академии художеств вспоминал слова молодого Бруни: «Я рожден для стены».

В 1910-е – начале 1920-х годов Бруни пробовал свои силы в области монументального искусства. Еще в 1915 году он создал монументальный триптих⁴⁹¹. В 1917 году участво-

вал в оформлении кафе «Питтореск» и в 1921-м вместе с Конашевичем работал над эскизами для праздничного оформления площади Урицкого в Петрограде. В 1923 году он сделал фриз «История книгопечатания» для сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки. Таким образом, его путь к Монументальной мастерской был внутренне логичным и закономерным.

Двенадцать лет Лев Бруни проработал в Монументальной мастерской. За это время под его непосредственным руководством было выполнено девятнадцать заказов (несколько из них так и не были осуществлены). Но из всех росписей сохранился только плафон театра Красной Армии и, возможно, что-то из послевоенных работ. Ведь при всей внешней «советскости», его росписи своей образностью и художественным содержанием не устраивали власть. Они в должной степени не прославляли ее, а если делали это, то как-то невыразительно, немасштабно, поскольку были произведением свободного художника.

1934

Арест Николая Бруни. Козы. Вахшстрой

Ночью 8 декабря 1934 года был арестован Николай Александрович Бруни. Конечно, пытались сразу же что-нибудь сделать. Сохранилась записка Льва Александровича к Анне Александровне, жене брата: «Теперь о Коле. Нужно юриста. Мариша знает такого. Хлопотать нужно сверху. Это только при каком-нибудь удачном случае. Если я встречу где-нибудь с Лаврен<тием> Петр<овичем>, а так никого у меня нет. Начать я один тоже не могу, нужна хронология и точные данные. Твое присутствие плюс данные плюс энергия Миши. Вот что говорят умные люди»⁴⁹².

В мае 1935 года семья Николая Бруни была выселена из общежития, где они обитали. Пришлось расселяться по родственникам. Лев Александрович взял к себе двух старших детей – Михаила и Анастасию – хотя своих к тому моменту было четверо. Все они каким-то невероятным образом умещались в двух комнатах на Полянке.

Груз забот, легший на его плечи, становился заметен. Вечер Осипа Мандельштама в Политехническом 14 марта, накануне высылки поэта в Воронеж. Вступительное слово произносит Борис Эйхенбаум. Эмма Герштейн записала: «<...> выбрались из своих углов старые московские интеллигенты. <...> измятые лица исстрадавшихся и недоедающих людей, с глазами, светящими умом и печалью. Особенно мне запомнилась бледность лица художника Л.А.Бруни, напряженно вслушивающегося в чтение (он был глуховат)»⁴⁹³.

Однако наступали в жизни и периоды отдохновения. Начиная с 1934 года Лев Александрович ездит со студентами на практику в восточный Крым. Сдержанная и изысканная красота этих мест стала своего рода компенсацией за утраченные козельские и оптинские пейзажи.

В Козах, на берегу моря «был построен целый поселок – творческая база института [МИИИ]: большая столовая, она же «актовый зал», дома для общежития, преподавательские домики и пленэрная выгородка, где писали натурщиц: они были закрыты от прямых солнечных лучей и посторонних глаз тентами и ширмами. И студенты, и профессора писали и рисовали все световое время дня. Никого не нужно было подгонять. А вечером в столовой патефон, танцы, песни, романсы, гитара»⁴⁹⁴.

К годовщине свадьбы Нины Константиновны и Льва Александровича Тамара Рейн пишет следующие стихи:

Недопохитивши
 позию пальметок
К серебряному дню
 Маэстро,
Мы золотом стакана
 вдохновившись,
Ко дню златому
 тешимся надеждой
Не опорочить
 семь голов своих.

Хотя атмосфера была радостная, веселая, занятия по живописи, рисунку и композиции велись самым серьезным образом. «Каждую неделю просмотр на нижней большой террасе нашего дома. Лев Александрович один руководил обеими нашими группами и лишь на две недели приезжал Андрей Дмитриевич Гончаров, занимавшийся только с нашей группой книжников. <...> Лев Александрович, друг и соучастник всех этих радостей [отдых после занятий], сразу жестко и крепко повел занятия»⁴⁹⁵.

Интересны соображения Л.А.Бруни о преподавании акварели. Художник изложил их в виде разрозненных записей: «В своей педагогической работе по акварели я не настаивал на жестком принципе “специфического материала”, желая придать акварельной живописи полноценность живописного качества – материальность и максимальную силу выражения.

Неодинаковость подготовки и учет того обстоятельства, что учащиеся суть молодые художники, повышающие свою квалификацию, заставляло меня обращать внимание на слабые стороны каждого студента в отдельности.

Недостатком в своей работе считаю некоторое однообразие в постановках не столько в композициях модели с предметами, сколько в однообразии освещения, все писалось как бы при одной погоде в одной среде, только при верхнем свете. Это обстоятельство мешало усвоить закон контрастных отношений и смазывало силу живописного выражения. <...> Эти задачи являются общими и для масляной живописи, но они-то и дают акварели право гражданства как живописного материала»⁴⁹⁶.

Многим студентам запомнилось, как Бруни преподавал. «<...> учил он вроде как-то несерьезно». У него не было особой системы, скорее он просто делился опытом. Было желание научить главному, открыть секреты. «<...> всегда открывал молодым глаза на их творения. Он не судил о чужой работе с точки зрения своего творчества, как это делают многие. Он умел встать на точку зрения того художника, которого он смотрел. Но если ему казалось, что этот идет не туда, то он был очень язвительен»⁴⁹⁷.

Начинал с азов: «Как и какую бумагу натянуть, какая кисть, увлажнение ее, общая цветовая подкладка, рисунок сразу цветом с поставленной натуры; идти от светлого к темному, от краев к центру, брать сразу в силу, не накладывая постепенно усиление тона, как это делается в классической отмывке»⁴⁹⁸. Не терпел приблизительности в работе. Был серьезным и требовательным учителем, мог сделать обидное и резкое замечание и даже в «пух и прах» раскритиковать работу ученика. Его высказывания бывали ядовитыми (например, «банно-прачечный трест» – по поводу подготовленной для акварели бумаги, с которой тенла ручьем вода⁴⁹⁹), а иногда иронично-философичными. Бывал резок, остроумен, афористичен в своих оценках. Говорил, глядя на работу студента: «Что это, где форма? Где пространство? Ничего. А из ничего – петушиный хвост!»⁵⁰⁰

«Бруни, не тратя лишних слов, мог сказать “Пустите”, у края листа сделать карандашный набросок и в мгновение ока его безжалостно уничтожить резинкой. Действие такого показа ошеломительно». «Помню, что, когда стояла модель на табурете, Лев Александрович советовал рисовать ножки табурета так, будто кошка между ними пробежала. Говорил: “Рисуйте промежутки между формами, – если вы это правильно сделаете, тогда появится пластика текучей формы”. Кто понимал рисование, как академическую штудию, тот не мог у Бруни научиться рисунку, а кто творчески подходил, очень был ему обязан»⁵⁰¹.

«<...> он расхаживал по студии, останавливался у чье-нибудь мольберта, хвалил хорошую бумагу, на которой студент писал акварель. Так он выражал сожаление, что хорошая бумага испорчена плохой живописью. <...> Лев Александрович обращается с вопросом, указывая на мазки: “А откуда Вы берете эту краску?” Студент показывает. Лев Александрович неторопливо выбрасывает ее в окно: “Попробуйте обойтись без нее”. На него никто не обижался. Ему верили безоговорочно. Он мог это делать. Великое дело – авторитет учителя»⁵⁰².

Советы мастера:

«Первый цвет, который кладешь на бумагу, должен быть такой, чтобы ты сам испугался».

«Цвет неба, даже очень светлого, должен быть таким материальным, как картон».

«Старайся как можно больше сделать одним цветом, если ты уж его взял».

«Без серого нет яркого».

«В акварели цени белое».

«Никогда не надо начинать с первого плана».

«Большие плоскости в акварели лучше писать небольшими кистями, а мелкие формы большими»⁵⁰³.

«Следи за контурами, как будто плывешь возле берега и следишь глазом за красивой, меняющейся линией береговых гор»⁵⁰⁴.

«Идти от светлого к темному, от краев к центру, цвет брать сразу в силу, не накладывая сразу усиление тона, как это делается в классической отмывке. <...> Если в “масле” можно ползти и искать, то в акварели надо иметь готовое решение – увидеть все на чистом листе»⁵⁰⁵.

Прошедшая школу акварели у Бруни, Тамара Рейн была потрясена его артистичностью, виртуозным владением техникой, умением в иронической или афористической форме обозначить самое главное. Он говорил: «Пестрота получается от одинаковости тона и цвета». Или: «Рисовать – это очень просто, надо цельно увидеть и посадить нужную деталь на нужное место».

Несмотря на строгость, а порой и беспощадность оценок, он был любимым учителем. А любимыми ученицами стали Вера Федяевская, Марина Миронова, Тамара Рейн, для которых летняя практика 1934–1938 годов в Козах осталась одним из самых ярких впечатлений жизни.

Когда после очередного летнего сезона Бруни с семьей провожали в Москву, от так называемых «книжников» (учеников Фаворского) ему было написано прощальное стихотворение:

В стране Козлиной
 Марино-горного скерцо
 За то, что по-иному зрят,
 Под шкурой змеиной
 Львиному сердцу
 Спасибо от фаворят⁵⁰⁶.

Проводы превратились в театральное представление: «Все это [костюмированная толпа студентов] двигалось в танце по тропочке от Шариновой дачи – названной в честь жившей здесь собачки – в столовую, где на земляном полу состоялся настоящий бал. Лев Александрович, засунув большие пальцы в проймы жилетки, изящно танцевал на цыпочках еврейский танец с удивительно гибкой и пластичной дамой – Лилей Ратнер. <...> ему были устроены веселые проводы-инсценировки, “Под сенью девушек в цвету” (по Марселю Прусту). Вся комната была завешена нашими имеющимися в наличии платьями и сарафанами и под музыку, вместо патефонных слов, звучало:

Ах, если бы мы умели
 Писать как Бруни акварели
 И вкладывать столько же чу-у-увства,
 Как Вы, учитель в искусство...
 Мы дали бы очень много,
 Побольше, пожалуй, Ван Гога,
 А, может быть, и Рафаэ-э-эля,
 Ах, если б мы только умели⁵⁰⁷.

В преподавании Лев Александрович бывал строгим и чрезвычайно вспыльчивым. Он мог совершенно неожиданно отругать кого-нибудь из учеников или помощников, накричать на них, и далеко не всегда делал это справедливо. Но его критика, откровенная, язвительная, а иногда и жестокая, всегда касалась только творческих аспектов или определенных моментов совместной работы. Ученики признавались, что он критиковал так, что доводил до отчаяния, «но никогда не держал кукиша в кармане и не строил из себя архиерея, хотя всегда был окружен почетом и восторгами своих многочисленных поклонников и особенно поклонниц»⁵⁰⁸. «Мы, молодые, несмотря на то, что он всячески нас поддерживал, хлопотал в издательствах, чтобы нам дали работу, радовался нашим успехам, мог носить какую-нибудь понравившуюся ему нашу картинку целый день под мышкой и показывать ее всем встречным, – все же часто на него обижались, а иногда и ссорились с ним»⁵⁰⁹.

Лев Александрович знал в себе эту особенность – бывать непримиримым и даже жестоким в тех случаях, когда нарушались его представления об этике и природный вкус не позволял ему терпеть пошлость. Как он сам вспоминал, однажды в Тенишевском училище, обнаружив у своего товарища порнографические открытки, отколотил его, за что был отправлен домой с занятий за нарушение дисциплины⁵¹⁰. Он всегда имел четкие представления о том,



1
Л.А. и Н.К.Бруни
с сыном Лавриком
в Козах. 1935
Фотография

2
Л.А.Бруни пишет
акварель в Козах
1935
Фотография



3
Л.А.Бруни
со студентами в Козах
1935
Фотография

4
Приезд Л.А.Бруни
в Козы
1935
Фотография

5
Л.А.Бруни в Козах
1935
Фотография





1

1
Л.А.Бруни
со студентами
на этюдах в Козах
1934–1935
Фотография



2

2
А.Г.Тышлер
Портрет Л.А.Бруни
Середина
1930-х годов
Бумага, карандаш
Частное собрание



3

3
Л.А.Бруни
со студентами
5-го курса
Полиграфического
института
1934. Фотография



5

4
Л.А.Бруни
1934. Фотография



4

5
Т.М.Рейн
Л.А.Бруни за работой
в Козах
Середина
1930-х годов
Бумага, акварель
Частное собрание



6

6
Л.А.Бруни
на просмотре
студенческих работ
в Козах. 1934–1935
Фотография

где находится черта, которую преступать не должно. Так, в различных анкетах 30-х – 40-х годов в графе «социальное происхождение» он смело писал «дворянин», хотя своим дворянством никогда не кичился⁵¹¹. О «стойкости и находчивости», «остроте и собранности в решительные минуты», как неотъемлемых свойствах его натуры, вспоминала и Анна Александровна⁵¹².

В 1934 году Бруни едет в творческую командировку в Узбекистан (Самарканд) и Таджикистан (Сталинабад (ныне Душанбе), Вахшстрой) с женой и скульптором Ниной Нисс-Гольдман. Нина Константиновна вела подробный дневник поездки⁵¹³.

Из него мы узнаем, что в Самарканде Лев Александрович делал много зарисовок: в чайхане, в еврейском квартале, на базаре (пока он рисует, она читает ему вслух «Зависть» Юрия Олеши). Там же знакомятся с местными художниками, в том числе с Еленой Коровой и ее мужем Жорой Никитиным.

В Сталинабаде, кроме пейзажей, Бруни рисует портреты тех, с кем встречается. Посещает студию детского рисунка. Его «<...> слушают жадно, попросили его рисунок для своей студии. Л. говорит об их работах так по существу и так метко, я вижу, как некоторые вздрагивают, услышав его замечание. Л. очень радуется на них». На Вахшстрое зарисовка вида с шлюзов сопровождается чтением «Театра Клары Газуль» Мериме.

Во время поездки произошел случай, который характеризовал Льва Александровича, как человека безрассудно смелого. Они ехали на машине и увидели непонятную сцену: «толпа пеших и всадники без числа <...> машут нагайками, потом топчут ногами <...> мы видим окровавленного человека. Шофер с любопытством наблюдает, милиционер смотрит на солнце и будто не видит, что творится. Л.А. выскакивает из машины и бежит под гору в самую кучу всадников. Я умоляю шофера идти за ним, его могут зарезать за вмешательство... Шофер неохотно выходит. Брат убитого человека показывает Л.А. окровавленный кинжал, которым убийца ударил... Л.А. бесстрашно берет убийцу под свою защиту и хочет вести его к милиционеру. Милиционер (вдруг оживившись) приводит красноармейца, и они вдвоем пытаются как-то задержать [убийцу]. Толпа быстро рассеивается, все бросаются врассыпную, убийца [стоит у] дороги; милиционер входит в раж и открывает стрельбу по толпе (вдогонку). Мы едем дальше». Расправа была остановлена. Лев Александрович об этом эпизоде никогда не рассказывал, хотя сюжет был вполне достойным.

Бруни успешно, но трудно работает над оформлением поэмы Фирдоуси «Шахнаме». Свои иллюстрации он стилизует под миниатюры, украсившие рукопись поэмы в XV веке. 28 марта он сообщает в письме к жене: «<...> решить сейчас ничего не могу, так как в голове решения и перерешения макета, как будто все кончится на славу. По самочувствию я скажу, что приятно работать над вещью, которая так сопротивляется. Напоминает разбор шахматной партии больших мастеров – чувствуешь прилив квалификации». Через две недели касается той же темы: «Фирдоуси кончаю, но тоже как сказать. Я столько стал делать варьаций, что сам теряюсь и не иду за образом просто по темам – устал. <...> но за работу нужно приниматься к 20-му крайний срок сдать Фирдоуси»⁵¹⁴.

«Книга царей Шах-Наме. Избранные места» Фирдоуси выходит в 1934 году, в юбилейный год рождения иранского поэта, в переводе Михаила Лозинского с иллюстрациями и в оформлении Льва Бруни в издательстве «Academia».

1935

Мэй Лань-Фан. СТЗ. Образование Монументальной мастерской Мясокомбинат им.А.И.Микояна

Гастроли Пекинской оперы с участием знаменитого актера Мэя Лань-Фана стали одним из главных событий культурной жизни Москвы. Сергей Эйзенштейн написал об актере статью «Чародей Грушевого сада»⁵¹⁵.

Бруни видел спектакль и, как вспоминала Нина Константиновна, был столь очарован игрой великого актера, перевоплощавшегося в женские образы, что впервые в жизни готов был поцеловать у мужчины руку. Естественно, он попросил разрешения написать его портрет. Мэй позировал. Вокруг его щек была повязана черная атласная лента, скрывавшая толстоту лица. Когда портрет был закончен, и ленту сняли, на лице остались багровые полосы. Бруни

рассказывал, что ему было мучительно смотреть на это. Рисунки получились великолепные. Бруни сделал портреты нескольких актеров и музыкантов из китайской труппы. Их рисовал также Михаил Родионов.

Лев Александрович познакомился с приехавшим из Китая в Москву художником Жу-Пеоном (Сю-Бей-Хуном). Бруни, который интересовался китайским искусством еще в десятые годы, блестяще освоил его приемы и в его же манере нарисовал петуха. Лист был повешен на стене литографской мастерской в МИИИ. Ректор Лапин, увидев работу, как он решил, Жу-Пеона, возмущился тем, что подарок институту висит в мастерской. Лев Александрович был доволен своей мистификацией⁵¹⁶.

История Монументальной мастерской начинается со Сталинградского тракторного завода. В 1935 году к пятилетию завода проводились частичная реконструкция старых и строительство новых корпусов. Возглавлял работу архитектор Иван Сергеевич Николаев. Он и пригласил Льва Александровича к сотрудничеству. Бруни организовал бригаду художников, в которую вошли Виктор Киселев и несколько студентов.

Свою художественную задачу Бруни сформулировал следующим образом: «Мы хотим, чтобы СТЗ своей раскраской радовал глаз <...> Этого мы думаем достичь окраской фасадов цехов, а также оборудования в мягкие тона: светло-серый, светло-голубой, светло-коричневый. Сочетание этих цветов и подчеркивание яркой (синей, красной, оранжевой) расцветкой прямых линий снаружи и внутри цехов <...> это настроение бодрости. По боковым фасадам предполагается постепенный переход окраски из одного цвета в другой, что уничтожит однообразие, монотонность фасадов»⁵¹⁷. Помимо покраски цехов бригада расписывала в технике аль-фреско фасады школы и клуба. Цветовые соотношения строились на принципе цельности заводского ансамбля. Позднее, в 1940 году, свои соображения по «проблеме цвета в архитектуре» Бруни изложил в статье, подытожив свой опыт в этой области⁵¹⁸.

Через несколько лет, в 1938–1939 годах, Лев Александрович вспоминал: «Началось дело не с монументальной живописи, а с оформления этого праздника [пятилетие СТЗ]. Почин положил Иван Сергеевич Николаев <...> Ждали Орджоникидзе и делали проекты покраски завода, а потом и красили, с ног до головы покрасили завод. 7 километров материи потратили на флаги и демонстрацию. Праздник удался на славу!»⁵¹⁹

Для Бруни СТЗ стал своего рода «пробным камнем» не только в оформительской, но и в организаторской работе. Опыт, несомненно, удался.

Иван Николаев, довольный сотрудничеством с бригадой Бруни, содействовал созданию мастерской монументальной живописи при Архитектурном институте в 1935 году. При его непосредственном участии мастерской было предоставлено помещение в здании института⁵²⁰.

Не будем забывать, что уже наступили времена жестокого сталинского террора. С одной стороны, руководящим лозунгом советской власти стала задача «сделать труд легким, привлекательным и радостным». Ее архитектор Николаев «транслировал» в своей заметке в «Архитектурной газете»⁵²¹. С другой стороны, власть проводила жестокую политику использования рабского труда, цинично прикрытую утопическими лозунгами. На СТЗ эскизы не трудились, но положение рабочих было почти рабским. Впрочем, труд заключенных реально использовался на множестве других «объектов» советских строек.

Это была неизбежная данность, к которой следовало приспособляться, чтобы не оказаться перемолотым жестокими жерновами государственной машины.

Монументальная мастерская, руководителем которой стал Лев Бруни, была учреждена при Архитектурном институте. Уроки, полученные Бруни в совместной работе с Фаворским по оформлению Музея охраны материнства и младенчества, не пропали даром. Монументальная мастерская сотрудничала с архитектурной мастерской Николаева, которая специализировалась только на промышленных объектах. Поэтому на первом этапе бригада Бруни имела дело в основном с промышленными зданиями. Тем не менее, перед мастерской открывались большие возможности и весьма радужные перспективы.

Мастерская обосновалась в бывшем зимнем саду на крыше Архитектурного института на Рождественке. На ближайшие несколько лет это просторное и светлое помещение стало

средоточием энергии, веселья и дружбы. Лев Александрович умел создавать особую творчески заразительную атмосферу. Так уже бывало – в «квартире №5».

День был устроен, по словам Г.А.Кравцова, одного из учеников Фаворского, следующим образом. Утром все – старшие и молодежь – писали (а также лепили и рисовали) с натуры. Обсуждали и критиковали на равных, хотя к учителям Бруни и Фаворскому испытывали особый пиетет. Потом «переходили к работе над заказом, который в это время вела мастерская. Выполняли эскизы, разрабатывали картоны, делали пробы в материале. Во время работы много пели. Особенно любимой была песня “Ты не вейся, черный ворон”. Иногда читали вслух. Днем в мастерской все вместе обедали. <...> В мастерской работали до 6 часов»⁵²². Чаепитие, по словам Эльконина, было своего рода ритуалом. Уборщицу Дусю посылали в магазин за продуктами по строго регламентированному списку – «горячие бублики, сливочное масло, лучший чай, сахар-песок и пол-литра водки. <...> Пили пундик – крепкий сладкий чай с небольшим добавлением водки»⁵²³.

«Мастерская имела – по словам того же Кравцова – определенную структуру. Часть ее составляла группа монументалистов. Во главе этой группы стоял Н.М.Чернышев. В группе было много молодых <...> Среди них: Эльконин, Павловский, Эдельштейн, Борис Чернышев. <...> Большинство группы Фаворского составляли его ученики. Многие из них работали с Фаворским в области графики. В эту группу вошли: Федяевская, Дюкалова, Никита Фаворский и я. Около Бруни также сгруппировались его ученики, с ним работали, кроме того, Романович и Спендиарова. Надо отметить, что группа монументалистов по своим стилевым увлечениям оказалась ближе к Бруни. Их интересовала его система письма à la prima. <...> Но была в мастерской и группа художников, не привлекавшихся к исполнению. Такими были <...> Пиков, Гончаров и художники старшего поколения – Чернышев, Истомин, Родионов»⁵²⁴.

Лев Александрович обладал замечательным свойством – умел объединять разнообразных людей, творческих, ярких.

Необыкновенная внутренняя свобода помогала ему в организации мастерской. «Репутация» для него ничего не значила. Он не обращал никакого внимания на иерархию авторитетов и общепринятые мнения и мог восхищаться творчеством художников, которые были совершенно незаметны. Приглашал в мастерскую своих учеников, только что закончивших обучение. В то же время он не испугался позвать Фаворского, мастера, обладавшего огромным авторитетом. Умный и правильный ход. Приглашение Чернышева – еще один умный ход. С такими художниками – а они были для Бруни единомышленниками в самом широком смысле этого слова – успех обеспечен. Позднее Лев Александрович вспоминал: «<...> когда мы начинали нашу работу, Николай Михайлович [Чернышев] сказал: “Ну и храбрый Вы человек!”»⁵²⁵

«Мастерская Бруни-Фаворского» – так называли современники мастерскую. Еще ее можно было бы называть «мастерской Вхутемаса-Вхутеина», так как большинство ее сотрудников преподавали или учились там.

Александр Изаксон, ученик Бруни по МИИИ, точно заметил те черты характера Бруни, которые позволяли ему руководить столь разношерстными индивидуальностями: «Он умел пробуждать в каждом и доводить до высшего звучания его собственный, принадлежащий ему дар и в то же время восприимчивость, отзывчивость к дару другого». Мастерскую Лев Александрович называл оркестром, «где каждая своеобразная партия находит наиболее полное свое выражение, подчиняясь целому и обогащая его <...> Важно, что то “состояние”, та “погода” – как любил выражаться Лев Александрович по отношению к цветовой и эмоциональной основе своих произведений – была его, Бруни, погодой, отражением его личности, его замечательного дара вносить во все, его окружающее, творческий, поэтический дух»⁵²⁶.

Всем, кто знал Льва Александровича, было знакомо его умение общаться с людьми, находить особый подход к каждому человеку, независимо от того, был ли перед ним равный ему художник или ученик, подмастерье. Он ценил мнение любого, если это мнение казалось ему здоровым. Он «здорово умел слушать, и слушал, не перебивая, и был внимателен к мнению и разговорам другого – это ему доставляло большое наслаждение»⁵²⁷.

Так же он и работал – всегда в окружении или учеников, или коллег, или собственных детей. Он легко концентрировался на своем деле в любых условиях. Это умение поражаало всех, кто бывал в его мастерских в Академии художеств или в Оптиной, а затем и в квартирах (которые тоже выполняли роль мастерских) на Мясницкой и на Полянке. Он не любил одино-

чества, тяготился им, и, даже когда вокруг никого не было, он предпочитал работать под чтение вслух. Роль чтеца всегда исполняла Нина Константиновна.

Умел и весело отдыхать. Всем его коллегам и ученикам были памяты застолья в Монументальной мастерской, когда он красиво «вел стол», а иногда мог «залезть под кровать и, высунув оттуда зад, представить поросенка, метафорически заменяя хвостик пальцем». Это очень полезное в совместной работе свойство его натуры – способность извлекать самую чистую радость из самых простых обстоятельств.

Впрочем, иногда его шутки переходили границы дозволенного. Эльнонин рассказал историю, характеризующую не только его веселый нрав, но и беззаботное отношение к деньгам. Дело происходило в самом начале деятельности Монументальной мастерской.

«В первой – маленькой комнатке, была контора, где стояли канцелярский стол и диван, но нашему “финансовому гению” В.А.Шостье, сидевшему за этим столом, никак не удавалось добиться, чтобы мастерская стала нормальным учреждением. Бруни срывал все попытки бюрократизировать мастерскую. Уже первая наша получка сопровождалась невероятными событиями. Шостье пошел в банк за деньгами. Когда он вернулся, Бруни спросил: “Получил деньги?” – “Получил” – “Давай” – “Как это, давай, сейчас составлю ведомость и буду раздавать!” Тогда Бруни повалил Шостье на канцелярский диван, вытащил у него банковские пачки денег, выбежал в большую высоченную мастерскую, стал срывать обертки и пачку за пачкой подбрасывать их высоко вверх. Купюры, медленно планируя, опускались на пол. Потрясенный Шостье ползал по полу, подбирая деньги. Мы стояли вокруг недвижно, кто засунув руки в карманы, кто заложив их за спину. Когда Шостье все деньги подобрал и сосчитал, оказалось, что не хватает двух сторулевых бумажек. Сколько их ни искали, найти не смогли. Пришлось разделить недостачу на всех. И только через несколько месяцев, развешивая с лестницы бумагу для большого картона на щите, разделявшем мастерскую, мы увидели эти две сторулевки, спокойно лежавшие под самым потолком на толщинке щита. Эти деньги уже были ничьи и пришлось их пропить»⁵²⁸.

В вопросах творчества Бруни особой скромностью не отличался. В мастерской «на видном месте вывесили рисунок одного из учеников, который все приняли за рисунок самого Льва Александровича. Разумеется, в восторгах не было недостатка. Когда ученику об этом рассказали, он, как и следует ожидать, страшно разозлился, чего и не нашел нужным скрывать. Лев Александрович был искренне этим удивлен и даже немножко рассердился». Если он даже и интересовался чужим мнением о своей работе (мог спросить: «Ну как?»), всегда «чувствовалось, что у него уже есть свое мнение, которое ничто не способно изменить, а чужое мнение интересно для него не как суждение о его работе, а как суждение, характеризующее собеседника». Любил, когда работа получалась, и поэтому ценил успех. С удовольствием и часто рассказывал (Эдельштейн пишет об этом с известной долей иронии), как «понравилась его работы в Японии», как с одной его акварелью поздравляли все художники «от Александра Герасимова до Тышлера». Иногда даже говорил о себе в третьем лице: «О Бруни скажут то-то, Бруни сделал то-то»⁵²⁹.

Такое наивное хвастовство, по-детски простодушное, сочеталось с чрезвычайно критической самооценкой. Спокойно и с известной долей юмора по отношению к себе он говорил о неудачах и мог про какую-нибудь свою действительно слабую вещь сказать: «вот, мол, какая дрянь получилась».

Эти разнообразные качества характера Льва Александровича создавали хорошую рабочую атмосферу, сплачивали художников, которые чувствовали себя в стенах мастерской, как дома. Может быть, в том и состояла задача руководителя – создать «домашние» условия работы, доверительные отношения. С этой сложной задачей Бруни справился. Хотя окружающая действительность противостояла этому со всей силой: эпоха «прошлась» жестоким каблуком и по его собственной жизни, и по жизни близких ему людей, учеников и коллег. В этом смысле показательны слова, сказанные им в 1947 году о работе мастерской: «Наше время не для слабонервных»⁵³⁰. Но смысл этих слов гораздо шире – о трудных и безжалостных временах, в которые выпало жить.

Первым официальным заказом Монументальной мастерской было оформление Мясокомбината им.А.И.Микояна в Москве.

Уже на этом объекте сложились основные принципы деятельности мастерской: пред-варительные натурные студии, конкурс эскизов, совместное творчество «стариков» и молодых над выбранным для воплощения эскизом, «единство стиля» (как Бруни назвал свою программную статью о монументальном искусстве).

В проекте под руководством Бруни работало девять человек, в том числе Юрий Павильонов, Константин Эдельштейн, Виктор Эльконин – в подавляющем большинстве ученики Бруни и Фаворского. Художникам предстояло освоить огромное пространство стены, было сделано шесть эскизов. Окончательным был признан эскиз Бруни: фриз, на котором изображения быков чередовались со сценами работы на комбинате. Фриз поистине был монументальным – его высота достигала четырех метров; следовательно, само изображение было высотой более трех метров.

Роспись не сохранилась – судить о ее качестве можно только по фотографиям. Но даже по ним видно, насколько эффектно выглядели мощные фигуры движущихся друг за другом быков. Конечно, несколько наивным и искусственным выглядит их сочетание с «производственными» сценами, но таково было социальное требование эпохи, без удовлетворения которого ни одна работа не могла быть осуществлена.

«Когда делали граффито на фасаде мясокомбината имени А.И.Микояна, то все время ездили на фермы в Тимирязевку и там делали наброски с племенных быков. И рисовал Лев Александрович очень подробно, изучая все детали, фиксируя их самым старательным образом. Конечно, эти работы выглядят скучными рядом с его анималистическими рисунками 20-х годов. Это были чисто подготовительные чертежи. Но подробности нужно было знать, чтобы смело «опустить» их на стене»⁵³¹.

Создателей в первую очередь волновали вопросы стиля и синтеза. Фаворский оценил их работу: «Примером <...> соединения живописи с архитектурой в нашей практике может служить мясокомбинат имени Микояна, расписанный способом сграффито Львом Александровичем Бруни. Там тоже нет рамы у сюжетного изображения, и оно поэтому невольно должно конструктивно выражать стену, должно решать и решает архитектурно-ритмическую задачу»⁵³².

Во время работы случались забавные эпизоды, характеризующие свободную и творческую атмосферу, в которой трудились художники. Виктор Эльконин вспоминал: «Для этой работы [мясокомбинат] заказчики просили сделать несколько вариантов эскиза. Кроме Бруни, варианты делали Юра Павильонов, М.Пиков, С.Павловский, К.Эдельштейн и я. Самым интересным и смелым был эскиз Бруни. Заказчики выбрали его правильно, хотя нам очень нравился и эскиз Юры Павильонова – молодого художника, который был главной надеждой и нас – его товарищей, и Бруни с Фаворским. Когда стали выполнять сграффито на стене, бригада была очень большая – человек десять или двенадцать. Всем ужасно хотелось поскрести. Бруни был вроде Тома Сойера, красящего забор, а мы, как мальчишки, готовы были не только не получать за труд, а приплатить – лишь бы поработать. Работали человека три-четыре, а остальные смотрели жадными глазами. Жаль, что эта работа Бруни – смелая и оригинальная – не сохранилась. Во время войны она, из соображений маскировки, была закрашена»⁵³³.

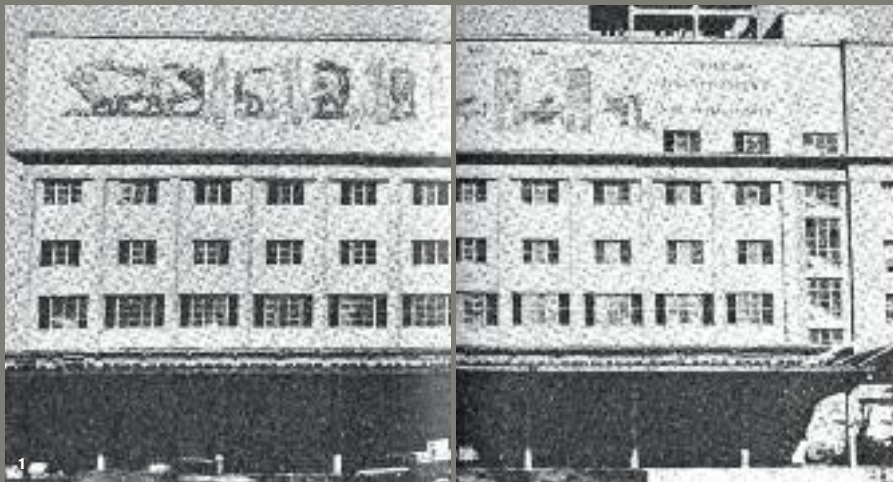
По завершении мясокомбината мастерская окончательно утвердилась как единственная в стране организация, способная исполнять большие монументально-декоративные работы. В следующем 1936 году заказы буквально «посыпались» на мастерскую.

1936

Центральный Дом пионеров и октябрят. Школы в поселке СТЗ Ташкентский текстильный комбинат

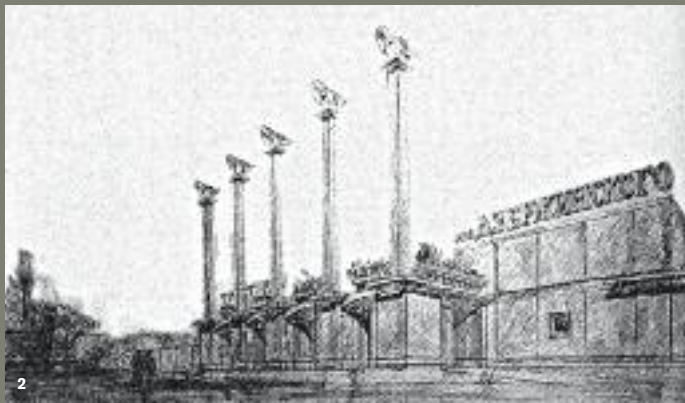
Только в 1936 году, почти через год после образования, Монументальная мастерская получила официальный статус организации при Архитектурном институте. К этому моменту она уже работала на полную мощность.

Один из главных заказов – Центральный Дом пионеров и октябрят, который после перестройки в 1935 году представлял собой очень интересное сооружение. Его интерьеры по разнообразию устройства и большому количеству росписей напоминали римские виллы. Театральный зал (архитектор А.К.Чалдымов) был украшен плафоном (фреска «Парад 1 мая» В.А.Фаворского с бригадой) и расписным барельефом на балконе (сграффито «Парад пионеров»



1
Л.А.Бруни с бригадой
Фасад московского
мясокомбината
им.А.И.Микояна. 1935
Фотография
Не сохранился

2
И.С.Николаев
Проект входа
сталинградского
тракторного завода
1935
Эскиз
Частное собрание



3, 4
Л.А.Бруни
с бригадой у входа
на сталинградский
тракторный завод
1935
Фотография

Н.М.Чернышева и Г.И.Рублева). Зал для игр, перестроенный по проекту А.И.Власова, был расписан фресками на темы военных маневров (Е.М.Белякова). Лестничная клетка (А.И.Власов) имела большое количество орнаментальных украшений (темпера; В.А.Фаворский с бригадой).

Льву Бруни досталась наименее идеологизированная тема – в Театральном зале он сделал, в соавторстве с К.Эдельштейном, панно «Джунгли». Чтобы создать ощущение реального присутствия зрителя в джунглях, Бруни использовал опыт натуральных зарисовок в зоопарке в двадцатых – тридцатых годах и свое неподражаемое умение рисовать животных, фиксировать их самые характерные движения. В связи с этой темой Эдельштейн рассказал еще эпизод совместной работы с Бруни: «Помню также, как я сам мучился с панно для Дома пионеров, изображавшим самку леопарда с детенышами. Голова леопардицы никак мне не давалась. Однажды Лев Александрович, проходя мимо, обратил внимание на мою живопись и очень расхвалил как раз голову. Тем не менее, я совершенно ее переписал. Лев Александрович был страшно недоволен. «Какого же черта спрашивать? (я спрашивал его мнения) – сказал он сердито, – ну вот, все изгадил, была прекрасная голова». После этого он не раз довольно язвительно шпынял меня за поганое самолюбие»⁵³⁴.

Особенно интересна техника, в которой сделано панно – роспись акварелью по грунтованному шелку. Это своеобразное открытие Бруни не было неожиданностью. Художник шел к нему давно и целеустремленно. Достаточно вспомнить его большие акварельные пейзажи двадцатых годов, времен Оптиной пустыни и Рыбной дачи. Но в них формат был ограничен размером листа бумаги. Теперь, сохраняя особенности своей акварельной техники, Бруни перешел границы бумажного листа и оказался практически в безграничном пространстве, что его несколько не смутило, а, напротив, придало новые силы и открыло новые возможности. Это была его работа. Он упивался ею, импровизировал, совершенствовал свои излюбленные акварельные приемы.

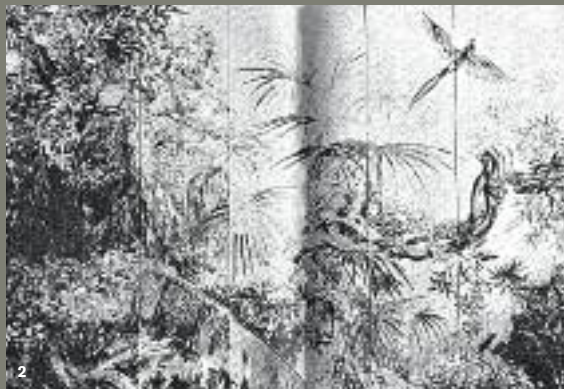
Роспись была выполнена в серебристой гамме. Картон, по которому делалась фреска, создавался в основном учениками, главным образом Константином Эдельштейном. «Ботанические подробности» мастер также отдал на откуп помощникам, а сам изображал только животных. Когда он работал акварелью, то картон просвечивал сквозь шелк, и тогда, следуя намеченной композиции, он позволял себе упускать некоторые детали, обобщал изображение и вписывал его в общий ритмический строй. Именно тогда он достигал особой свободы, виртуозности и артистизма. Для каждого растения у него был свой прием изображения, он рисовал не отдельные листья, а «пространственный строй листвы». Когда, как рассказывает Эдельштейн, ученики выработали некое тройное движение кисти для изображения какой-то лианы, Лев Александрович оказался этим очень доволен и назвал растение «брусничкой». Когда происходили заминки в работе, он говорил: «Валяйте дальше брусничку»⁵³⁵.

«В той же работе над зимним садом мы натолкнулись на чудесную краску: лефранковское индиго, которое определило весь цветовой строй вещи. Помню, когда я подвяз в серебристо-синих, Лев Александрович сказал: «Здесь не хватает вульгарной зеленой» и тотчас же осадил на землю весь лунный сумрак несколькими ударами действительно вульгарной желто-зеленой. <...> тембровые качества цвета у него всегда превалировали над тонально-гармоническими. Благодаря этому он никогда не впадал в манерность и изысканность (в плохом смысле этого слова)»⁵³⁶.

Живые впечатления от росписи Дома пионеров оставил А.Д.Чегодаев. Особенно ему понравились росписи зимнего сада, «выдержанные в легких серебристых тонах». «Просторный, полный воздуха тропический лес, написанный им, населен пестрыми животными. <...> Широкая декоративность очень хорошо сочетается здесь с мягким лирическим реализмом. Панно Бруни очень близко его акварелям, он нашел такой верный масштаб, что стены маленькой комнаты раздвигаются. Зритель должен чувствовать себя в какой-то степени в пространстве леса; этого художник добился, не прибегая к эффектам иллюзорности, средствами увлекательного живописного рассказа»⁵³⁷.

Власть оценила проделанную работу – «мы с Владимиром Андреевичем [Фаворским] получили благодарность от Никиты Сергеевича Хрущева»⁵³⁸.

В 1936 году Бруни участвовал еще в двух заказах, полученных мастерской (были и другие, которые выполнялись под руководством Фаворского).



1–3
Л.А.Бруни при участии
К.В.Эдельштейна
Круговое панно
«Джунгли»
Центральный дом
пионеров и октябрят
1935. Грунтованный
шелк, анварель
Не сохранилось



4
К.В.Эдельштейн
за работой
над росписью
панно «Джунгли»
1935. Фотография

5
Л.А.Бруни при участии
Ю.С.Павильонова
и В.Б.Эльконина
Труд хлопкоробов
Фреска бокового
фасада Текстильного
комбината в Ташкенте
1936. Не сохранилась



6, 8
Л.А.Бруни за работой
над картоном
к фреске «Труд
хлопкоробов». 1936
Фотография
Стоят слева направо:
М.С.Родионов,
Н.К.Бруни, А.В.Шебров



7
Л.А.Бруни. Фрагмент
картона к фреске «Труд
хлопкоробов» бокового
фасада Текстильного
комбината в Ташкенте
1936. Не сохранился

Первый – оформление школ в жилом поселке СТЗ – был получен благодаря архитектору Ивану Николаеву. Роспись одной из школ выполнял Бруни с помощниками А.К.Ширяевой и К.В.Эдельштейном. Фасад украшало сграффито, а в вестибюле красовалась фреска «Портрет Сталина с Мамлакат на руках».

Таджикская школьница Мамлакат Нахангова в одиннадцать лет отличилась при сборе хлопка и была награждена орденом Ленина. Наряду с челюскинцами и стахановцами она стала одним из фетишей советской власти. Особую известность приобрела фотография Бориса Игнатовича «Сталин и Мамлакат».

Трудно себе представить, какие чувства испытывал Лев Александрович, когда писал портрет Сталина. Помнил ли он о всех жизненных тяготах, свалившихся на его семью благодаря злой воле большевиков, о разорении Оптиной пустыни, своем брате, арестованном в декабре 1934 года? Конечно, помнил. Но помнил и о том, что семье брата нужно помогать, что он и делал регулярно, что нужно кормить и собственную семью. А для этого необходимо выполнять госзаказы. Выбора не предоставлялось.

Фотографий этой фрески не сохранилось.

Вторым заказом мастерской были росписи текстильного комбината в Ташкенте. Над фреской «Труд хлопкоробов» Бруни работал вместе с Павильоновым и Элькониним. Результаты этой работы нельзя назвать удачными. Фрески, особенно по сравнению с тем, что было достигнуто в Музее охраны материнства и младенчества или в Доме пионеров, отличаются инертностью, композиционной застылостью и схематизмом. Похожие безжизненные фигуры мы увидим во фризах «История костюма» М.Пикова (трест «Мосбелье», 1936–1937), в многочисленных барельефах Фаворского, сделанных для Советского павильона на Международной выставке в Париже (1936–1937). Это был тупиковый путь, что, вероятно, почувствовали вскоре и художники Монументальной мастерской. Стиль их работы изменился. Панорамная картина вновь становится главным композиционным принципом⁵³⁹.

1937

Советский павильон на Всемирной выставке в Париже

Канал Москва–Волга. Статья Бруни «Против конструктивизма и эклектики»

Весной-летом 1937 года Петр Митурич с женой Верой Хлебниковой провел несколько месяцев в Судаке. Туда предложила поехать Вера, так как бывала там «в юности вместе с семьей и Велимиром». Они поселились «на Алчаке, в первом доме от моря»⁵⁴⁰. В Судаке был и Лев Бруни – он приехал в середине августа. Но Митурич ни словом не обмолвился о нем в своих воспоминаниях.

Митуричу Судак очень понравился: «Судак с его Генуэзской крепостью был нежен в воздухе и суров по своим формам. Среди богатых разнообразием красок строений природы постройки человеческие теряются, как птичьи гнезда, и как бы ни говорили, что Крым заплыван и опошлен людьми – это неверно. Природа там слишком громадна по своей архитектуре, а море – бесконечно, как море, и нам с Верой ничто не мешало любоваться бесконечной игрой облаков, освещения и погоды. Крым нас обоих вдохновлял, призывал к живописи, но капризы его дней сильно затрудняли писание с природы, особенно меня».

Вера вспоминала свой первый приезд в Судак и как они жили с братом. «Однажды Витя переплыл всю судакскую бухту и кончил плаванье на Алчаке. Мальчишки по берегу несли его одежду. Но однажды он уплыл до далеко стоящего в море большого судна. Моряки наблюдали за ним с большим любопытством и, усомнившись в его силах, выслали за ним с судна лодку, но он доплыл благополучно и обратно, но так промерз в воде, что его пришлось дома отогревать бутылками, чаем, и озноб долго не проходил»⁵⁴¹.

Дом, в котором поселились Митуричи, принадлежал греку Сергею Кономопуло и регулярно арендовался художниками, так как был красиво поставлен: на горке над суданской долиной, откуда открывалась великолепная панорама моря, гор и города. Именно этот дом на следующий год, в 1938-м был куплен Львом Бруни.

А годом раньше Лев Александрович помог жене своего репрессированного брата купить полдома в Малом Ярославце. Для семьи брата это оказалось спасением. «Домик был маленький, но все-таки свой. Не стало угрозы быть выброшенными на улицу в любое время года. Поя-

вился небольшой клочок земли, где можно было посадить овощи – подспорье к бедному столу учительницы [Анна Александровна работала учительницей]»⁵⁴².

О том, что Лев Бруни постоянно поддерживал семью своего брата после его ареста, знали друзья. Наверное в связи с этим обстоятельством возникла идея переезда Осипа Мандельштама в Малый Ярославец. Осенью 1937 года Мандельштамы искали место для житья – в Москве им не разрешалось даже ночевать. Выбирали между Тарусой, Малым Ярославцем и Калининым. Выбрали последний, но до этого съездили в Малый⁵⁴³. Об этом событии вспомнила Надежда Яковлевна Мандельштам: «"Кому нужен этот проклятый режим!" – сказал Лева Бруни, сунув О.М.[Мандельштаму] деньги на поездку в Малый Ярославец. Осенью стал вопрос о переезде из Савелова, и мы снова изучали карту Подмосковья. Лева посоветовал Малый Ярославец – там он поставил избу для жены и детей своего старшего брата Николая, священника, потом авиаконструктора, а в 37 году – лагерника, кончившего первый срок и уже получившего второй "за преступление, совершенное в лагере", как это тогда называлось. Иначе говоря, он стал "повторником", не успев выйти на свободу даже на один миг. Высланная из Москвы Анна [ошибочно названа Надеждой] Бруни и ее дети жили уже несколько лет в Малом Ярославце. Они кормились огородом, потому что на корову у Левы не хватило. Лева кормил свою большую семью и всех детей брата. Самому ему, вероятно, и в мирное время перепало не слишком много еды – это была картофельная жизнь, а после войны он умер от истощения. Это случалось с тайными интеллигентами. Леву все любили. Он продолжал жить и быть человеком, несмотря на все испытания, которые ему послала судьба»⁵⁴⁴.

«Для себя» Бруни работает во время поездок, главным образом в Крыму. Сделанные им акварели он выставляет на «Первой выставке акварельной живописи московских художников», устроенной «Всекохудожником» в зале на Кузнецком, 11.

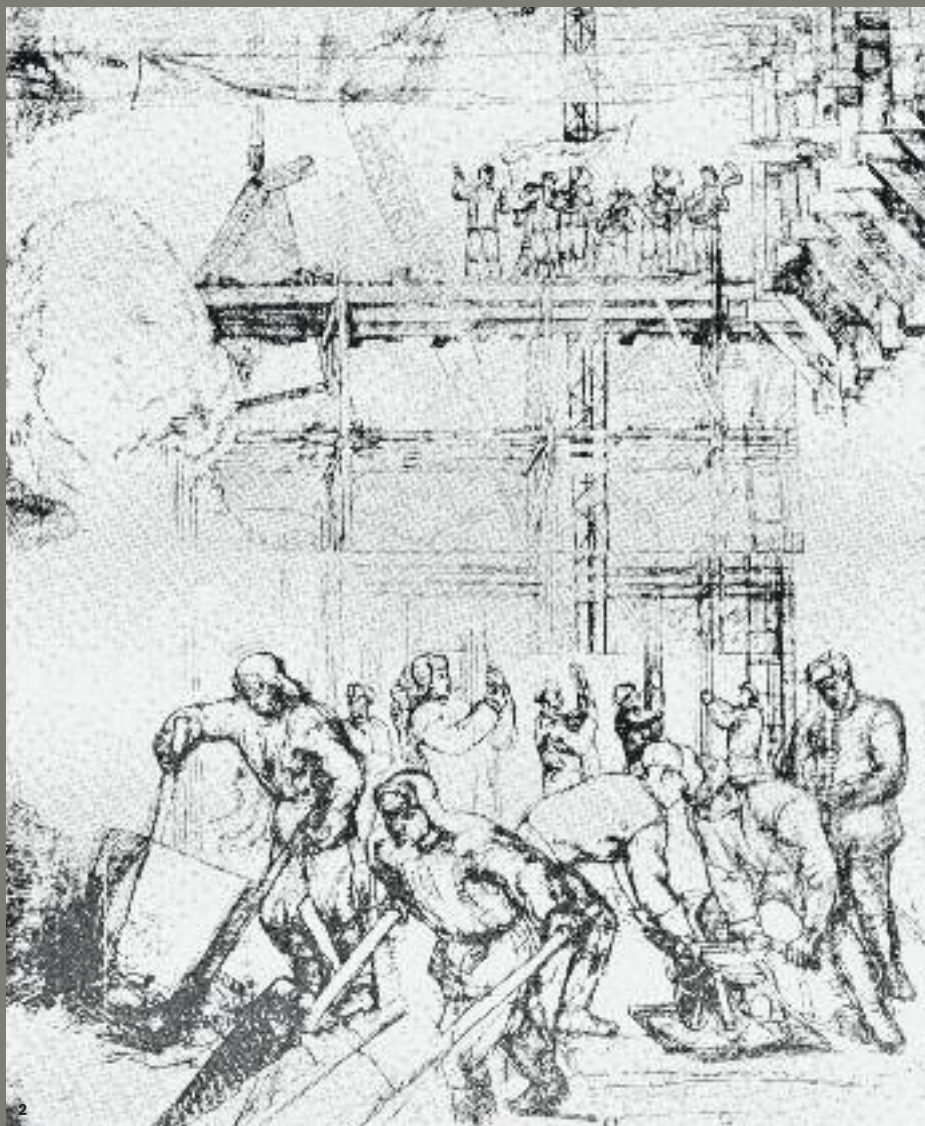
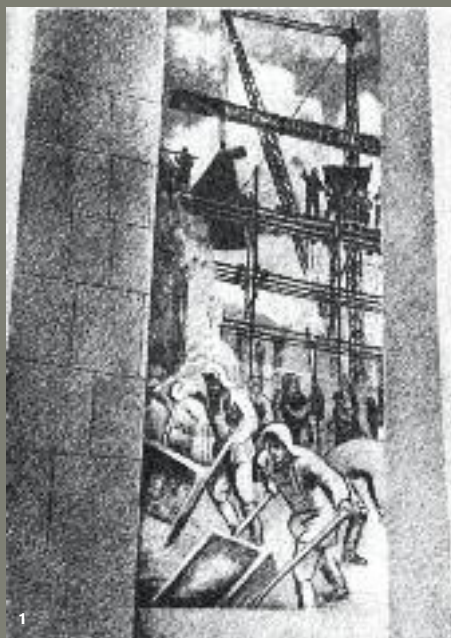
Остальное время уходит на Монументальную мастерскую. Главный проект года – оформление павильона Всемирной выставки в Париже. Павильон должен был воплощать собой достижения советской власти и мощь нового строя. Он был построен архитектором Борисом Иофаном в конструктивистско-имперском стиле, с использованием элементов супрематизма. Его венчала знаменитая скульптура Веры Мухиной «Рабочий и колхозница». Эта талантливая постройка была несколько устрашающей, что, несомненно, соответствовало планам идеологов проекта и заключала в себе определенное послание Западу.

Автором проекта экспозиции был Николай Суетин, верный последователь Казимира Малевича. Одновременно с ним работали две бригады Монументальной мастерской. Первая, под руководством В.А.Фаворского, занималась внешним оформлением здания (барельефы и мозаики).

Вторая бригада, которой руководил Бруни, делала для интерьера отдела «Транспорт» панно «СССР – железнодорожная держава» (роспись акварелью по шелку). По свидетельству К.Эдельштейна, «панно были очень интересно задуманы по принципу многоярусных китайских пейзажей, в которых каждый ряд строился на противоположном движении и каждый нижний ряд несколько перекрывал верхний». Однако все, кто видел панно, отмечали диссонанс панорамных пейзажей с фланкирующими их двумя огромными фигурами «героя-машиниста Кривоноса» и «знатной стрелочницы». Причиной тому был «излишне иллюзорный характер больших фигур»⁵⁴⁵. Хотя многие коллеги считали написанные Бруни пейзажи одними из его «удачнейших декоративных работ»⁵⁴⁶.

Две фрески Икшинского шлюза канала Москва–Волга, выполненные в том же году бригадой под руководством Бруни, показали полное отсутствие какого-либо синтетического подхода в работе оформителей. Картины с уходящей перспективой выглядели как «станковые вставки»⁵⁴⁷. Но более интересен другой момент. На переднем плане одной из композиций изображены люди с тачками в ватниках и ушанках. Конечно, Бруни изобразил не заключенных, что было совершенно невозможно, а «героических строителей канала». Но так как большинство из них были заключенными, получился своего рода памятник «героическому труду эзков».

В 1937 году в Монументальной мастерской работало двадцать пять художников. Тот факт, что мастерская продолжала, хоть и в небольшой степени, разрабатывать вопросы синтеза архитектуры и декора, раздражал не только конкурентов (архитекторов и монументалистов), но и на-



1
Л.А.Бруни с бригадой
Фреска башни
Икшинского шлюза
№6 канала «Москва–
Волга». 1937
Не сохранилась

2
Л.А.Бруни
Картон и фреске
башни Икшинского
шлюза №6 канала
«Москва–Волга»
1937. Не сохранился

3
Л.А.Бруни
Этюд к фреске башни
Икшинского шлюза
№6 канала «Москва–
Волга». 1937
Бумага, карандаш. СС



1



2



3



4



5



6



7

1-4
Л.А.Бруни
со студентами
и Н.К.Бруни
на Генуэзской
крепости в Судане
1937
Фотографии

5
Л.А.Бруни
1936-1937
Фотография

6, 7
Л.А.Бруни
со студентами
и Н.К.Бруни
на Генуэзской
крепости в Судане
1937
Фотографии

чальство. Количество критических статей, направленных против деятельности мастерской, в 1937 году возрастает: обвиняют в формализме, монополизме, «групповщине» (зловещее словечко того времени).

В результате интриг Монументальную мастерскую в том же году закрывают.

О том, как смело и упорно Лев Александрович шел в бой и отстаивал интересы мастерской в тот момент, когда над ней сгущались тучи, говорит его заметка «Против конструктивизма и эклектики»:

«Мне, художнику, трудно следить о стилевых установках архитектурных мастерских и отдельных архитекторов, потому что не изжита еще кастовая замкнутость наших творческих организаций. Жизнь художников, скульпторов и архитекторов течет по разным руслам, не сливаясь в единый поток советского искусства. Разобщенность художников разных областей невольно ведет к засекреченности творческого опыта.

Неужели мы будем далее терпеть эту разобщенность?

Стили, вошедшие в историю, создавались в синтезе искусств. А у нас о синтезе пока только говорят в декларациях. Нужно, чтобы художники разных профессий заинтересовались смежными разделами искусств, ориентировались в них, могли иметь суждение не только о своем ремесле, а ставили бы более широкие задачи.

Монументальная живопись, конечно, не должна пониматься как «украшательство». Художнику необходимо органично войти в архитектурный ритм, его работа должна быть архитектурной деталью, входящей в замысел строителя. Живопись и скульптура должны быть архитектурными элементами, обогащающими здание, а не случайными вещами, заполняющими места, не удавшиеся архитектору.

Нам нужны художники типа Мичурина, которые понимали бы в гибридизации искусств, создающей новое качество. Пока в том немногом, что в этом направлении делается, нередко теряются даже особенности и достоинства основного жанра. Это главным образом относится к интерьеру. Некоторые архитекторы мало работают над интерьером. На сцену выходит так называемый оформитель, несостоятельный гибрид художника и архитектора, который часто сам в глубине души не считает свое занятие искусством. Пробуждение архитектурного интереса к интерьеру, борьба с процветающей здесь – больше, чем где бы то ни было – эклектикой, с «оформительством», представляется мне весьма существенной задачей съезда. [Речь идет о первом всесоюзном съезде архитекторов]

Необходимо организовать практическую базу не только для фресковой живописи в разных ее видах, но и для мозаики, витража, резьбы по дереву, алебастру, как это делают народные Ганжийские мастера Узбекистана. Мне бы хотелось, чтобы эта работа не ограничивалась мастерской, которой я руковожу. Работы так много, что одна мастерская, хотя и объединяющая таких мастеров, как Фаворский, Чернышев, Родионов, Истомин и молодых талантливых монументалистов, не в силах ее поднять. Необходим целый ряд подобных мастерских, организованных по творческому признаку.

Мое горячее желание, чтобы съезд покончил с конструктивизмом и эклектикой в советском искусстве. Съезд должен внести в советское понимание классики такую ясность, которая не оставит места для конструктивистских и эклектических тенденций. Понимание классики менялось в истории архитектурной мысли. Опыт показал, что ни прямо, ни через ренессанс не удастся перенести классику на советскую почву. Надо создавать современную архитектуру, которая стала бы классикой, и делать классику современной.

Я считаю необходимым внимательно следить за архитектурной мыслью и уверен, что это даст мне большой творческий подъем в монументальной и станковой живописи»⁵⁴⁸.

Борьба за Монументальную мастерскую была еще впереди.

1938

Уход из МИИИ. Возобновление деятельности Монументальной мастерской

Поездки в Азербайджан

10 июня 1938 года в газете «Советское искусство» вышла статья под названием «В парторганизации Института изобразительных искусств» (за подписью: «М.Кантер»). В ней критиковался «педсостав» графического факультета МИИИ. По словам автора, студенты говорят, что они научились кое-как «философствовать», а рисовать не умеют. Заместителя директора института Ла-

пина сняли с должности и исключили из партии. Вина Лапина состояла в том, что он «исходатайствовал» одной из студенток разрешение на поездку на практику в пограничную зону, где органами НКВД она была разоблачена как шпионка. Поминалась и вся профессура (Фаворский, Истомин, Бруни, Родионов, Гончаров, Павлинов и другие), как художники, в творчестве которых имелись, а у большинства имеются до сих пор серьезные формалистические вывихи.

Еще в 1937 году, когда директором стал Игорь Грабарь, в МИИИ произошла серьезная реформа, были созданы новые факультеты – живописный, скульптурный, театральный и другие.

К этому моменту Бруни уже был понижен в должности и состоял «ассистентом-преподавателем» на отделении книжной иллюстрации и станковой гравюры под руководством Фаворского.

В мае, на творческом вечере Бруни и Родионова, состоялась небольшая выставка их работ. Аудитория была «битком набита» студентами, а Бруни и Родионов «сидели в глубине зала и рассказывали, какие художники им нравятся, как и у кого учились»⁵⁴⁹.

В 1938 году некоторым ведущим преподавателям (например, Фаворскому) и ассистентам (например, Бруни) было предложено, «как несущим вредное формалистическое влияние», покинуть институт⁵⁵⁰.

Студенты остались без любимых преподавателей. Таков был один из последних этапов варварского разрушения созданной Вхутемасом системы художественного образования.

С этого момента Лев Бруни целиком посвящает время работе в Монументальной мастерской и своему станковому творчеству.

В борьбе за Монументальную мастерскую Бруни не сдается, ходит по инстанциям. Пишет многочисленные письма начальству, в которых объясняет важность работы мастерской, необходимость ее дальнейшего функционирования⁵⁵¹.

Бруни добивается поддержки ряда крупных сталинских архитекторов (а это была в то время уважаемая профессия государственного значения!), например, К.С.Алабяна. Публикуется письмо за подписями «профессора В.Веснина, архитектора Б.Иофана, академика архитектуры В.Щуко, заслуженного деятеля искусств Д.Моора, художников Кукрыниксов, академика живописи Е.Лансере, художника В.Фаворского, художника Л.Бруни, художника М.Родионова». В нем выражается протест против закрытия мастерской «не слишком дальновидными ревнителями искусства»⁵⁵².

В результате Монументальная мастерская все-таки начинает вновь работать и переходит в ведение Академии архитектуры СССР. Сначала мастерской предоставили складские помещения на Хорошевском шоссе. По сравнению с Рождественкой это место казалось ссылкой. Но вскоре перевели в Донской монастырь, где под работу была приспособлена надвратная церковь. Теперь в мастерскую «<...> вела пробитая в толще стен крутая и узкая лестница со стертыми ступенями. <...> Мастерская была маленькая. <...> в каждом углу создавали эскизы, рисовали картоны с двух сторон единственного щита, делали фрагменты в материале, писали на шелку и на левкасных досках, экспериментировали с энкаустикой, и тут же располагалась вся наша бюрократия, <...> всегда были посетители, заказчики, архитекторы и просто друзья-приятели, мы умудрялись ежедневно рисовать модель»⁵⁵³.

В 1938 году началась подготовительная работа мастерской по оформлению павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Она длилась два года. Бруни с помощниками должен был расписать павильон Азербайджанской ССР. Подход к работе был очень серьезным: дважды – в марте и в июне – Бруни ездил в Азербайджан для ознакомления со страной и сбора изобразительных материалов.

В первую поездку он отправился со скульптором Исидором Фрих-Харом. Их сопровождал чичероне – агроном Султан Самедов. Нина Константиновна находилась в это время в санатории в Кисловодске, куда Лев Александрович заехал за ней, чтобы забрать с собой. По просьбе мужа Нина Константиновна вела подробный дневник этого путешествия, «чтобы ничего не упустить» и использовать в дальнейшей работе. Получился живой и веселый рассказ, лишний раз продемонстрировавший ее незаурядное литературное дарование.

Записи Нины Константиновны очень живо восстанавливают атмосферу поездки.



1
В мастерской
А.А.Осмеркина
Конец 1930-х годов
Фотография
Сидят слева направо:
Л.А.Бруни,
В.П.Киселев,
С.Я.Аддиваннин,
А.А.Осмеркин

2
Л.А.Бруни
в Азербайджане
1938
Фотография

3
Л.А.Бруни делает
портретные зарисовки
Азербайджан
1938
Фотография



2



3



4

4
Л.А.Бруни за работой
над росписью
плафона театра
Красной Армии
1939
Фотография

5
Л.А.Бруни с бригадой
Плафон театра
Красной Армии
1939-1940
Фотография



5

6
Л.А.Бруни в санатории
1940
Фотография



6

«Базар [в городе Гёх-Чай] в серебристой дымке; маленькая мельница с решетчатым окнами и серым колесом, в ряду серых домиков у одного ярко-зеленая, заросшая травой крыша. Базар сначала пустой, потом все оживает – там лошади, верблюды и жалкие буйволята. Особенно шумно на конном рынке: Л.А. рисует, его окружает и теснит толпа».

«<...> рисует Грузинский монастырь высоко на выдающейся скале. Самедов рассказывает, что там ежегодно грузины справляют праздник урожая. «Как справляют?» – спрашиваю я. – «Ну, как? Приезжают, привозят вино, режут барашку»».

«Я в машине, рыжие собаки (опять динго!) прогоняют мохнатого буйволена с лакированным носиком. Л.А. рисует старика в накинутой на плечи овчиной. Старик стоит как влитой полтора часа. Потом Самедов приводит двух девочек, они нарядны, торжественны, у одной бусы и пояс из серебряных царских рублей. Они сидят на подножке машины, Л.А. пишет их акварелью».

«Л.А. рисует девочек, собирается толпа 60–70 человек. Девочки сидят скромно, одна даже ни разу не улыбнулась. Потом усаживает чернобровую Ширин – жену агронома. Председатель колхоза спешно притаскивает младенца в надежде, что его нарисуют, но младенец голубоглазый, русский, его бракуют. Да и времени нет. <...>. Я сижу под ореховым деревом, собираю фиалки, их целый ковер. В канаве полно прошлогодних орехов, видно, их никто не собирает <...> солнце садится, снежные вершины покрываются вроде абрикосовым вареньем, начинается феерия во врубелевских тонах».

Из недозволенного: «Самедов рассказывает об ирригационных каналах. <...> Называются они Гяур-Арх, потому что их строили пленные христиане-гяуры. Я пытаюсь провести аналогию с Волгоканалом, но Л.А. хмурится и толкает меня»⁵⁵⁴.

Одной из задач поездки был отбор образцов шелка для росписей. Для этого посетили несколько шелковых фабрик, где Лев Александрович изучал шелковое производство и выбирал шелка для будущих росписей.

Вторая поездка состоялась через три месяца. Теперь с ним уже были бывшие студенты и будущие помощники по мастерской – Виктор Горяев, Дора Бродская, Ольга Малышева, Тамара Рейн, сопровождал опять же агроном Самедов⁵⁵⁵. Часть поездки Льву Александровичу пришлось проделать верхом, для чего еще в Москве Бруни получил кожаную куртку, седло и бурку. Вот когда пригодилось умение ездить на лошади, приобретенное еще в 1913 году на Урале.

1939 | 1940

Театр Красной Армии

Статья Бруни «Проблемы цветовой композиции Москвы»

Монументальная мастерская и Бруни сыграли ключевую роль в осуществлении одного из крупнейших архитектурных проектов довоенной Москвы. Речь идет о театре Красной Армии. Его архитекторы – К.С.Алабян и В.Н.Симбирцев – построили уникальное театральное здание, имеющее в плане форму пятиконечной звезды. Традиционно классический сталинский стиль и использование сложных театральных конструкций, сделанных по последнему слову техники того времени, соединились в этой уникальной постройке.

Монументальной живописи в здании было отведено существенное место. Работали две бригады Монументальной мастерской. Одна под руководством Бруни расписывала плафон зрительного зала, а другая, руководимая Фаворским, делала роспись раздвижного жесткого занавеса. Помимо того, плафоны двух буфетов расписали Л.Е.Фейнберг и А.А.Дейнека, на площадках главных лестниц помещались большие картины А.М.Герасимова и П.П.Соколова-Скаля. Последние три имени – обласканные властью художники, имевшие самые высокие связи и практически руководившие изобразительным искусством. Как же получилось, что самая «лакомая» часть заказа досталась монументалистам Бруни и Фаворскому? Единственное объяснение – благорасположение к Бруни всемогущего архитектора и соавтора проекта Каро Алабяна. Он покровительствовал мастерской при ее переводе в Академию архитектуры. Не оставил своих забот и сейчас.

После получения заказа перед мастерской открылись не только значительность (а за ней и грядущая слава), но и многочисленные трудности предстоящей работы. Задачи, поставленные перед обеими бригадами, были сложными. Раздвижной занавес представлял собой

огромную плоскость. А плафон зрительного зала имел форму «трапеции с округленным основанием», что тоже представляло большую трудность для росписи.

По свидетельству коллег Бруни, эскизы к плафону давались очень тяжело, делалось много вариантов: «Бруни менял эскиз часто и круто. <...> Наступал момент, когда начинало казаться, что в этой части [композиции] эскиз завязался и что остается только немного поработать. Появлялся Лев Александрович и обращался к проделанной работе. “Хорошо, – говорил он, – очень хорошо”. Потом он садился, брал в руки карандаш и задумывался. <...> Через некоторое время <...> часть рисунка, так замечательно сделанного им раньше, <...> исчезла, на его месте возникает что-то новое, в каком-то другом ритме, в другом заплетении <...>»⁵⁵⁶.

В итоге родилась композиция, решенная в духе барочных традиций XVIII века. В ней Бруни воплотил свою давнюю мечту – создать нечто, напоминающее перспективные архитектурные декорации Пьетро Гонзаго. Бруни восхищался его росписями для театра в Архангельском: «<...> они написаны клеевой краской с весьма небогатой палитрой: французской зеленью (чем травят тараканов), муммией, сажей, охрой, бурой краской, а иногда и просто столлярным клеем. Но нужно видеть воочию, что может сделать гений, другого слова я не могу подобрать, из этого невзрачного материала, чтобы так потрясти зрителя. Посредством скорописи помпейского типа он изображал типовые декорации тюрьмы, таверны, парадный зал, стриженный сад и дикий лес – все это написано на задниках, к которым приставлялись кулисы. Кроме скорописи поражает и то владение раскатами света, которые изображают форму – например, тюрьма представляет собой одни кирпичи, сложенные в виде сводчатого подземелья с одним источником света: фонарь, повешенный сверху. Но эта простота, с которой этот свет решен – обьясняя форму сводов, поразительна»⁵⁵⁷.

Но Бруни, как истинный творец, не следует слепо образцам Гонзаго, в которых роспись, благодаря иллюзионистическому эффекту, является как бы продолжением реально существующего архитектурного декора. Свою перспективу плафона Бруни строит на цветовых сочетаниях – по киновари, проложенной фоном, он пишет ультрамарином небо и этим создает ощущение глубины и пространства⁵⁵⁸.

О сложности поставленных задач и способах их выполнения говорит следующий факт. Чтобы написать в правильных ракурсах фигуры по краю композиции, а Бруни очень об этом заботился, были вылеплены в большом размере реальные скульптуры и они служили своего рода натурой. Эдельштейн вспоминал: «Я составил для бронзовых статуй два довольно сдержанных основных колера. “С ума сошел! (эта была одна из его любимых присловиц). Надо взять изумрудную и почти киноварь”»⁵⁵⁹. Существенно, что плафон написан по акустической штукатурке (специальный утолщенный пористый слой), значительно улучшающей акустику зала.

Первый спектакль в театре Красной Армии состоялся 23 февраля 1940 года, к 22-й годовщине создания Красной Армии⁵⁶⁰. Но летом 1940-го, когда работы по росписи плафона давно были закончены⁵⁶¹, в театр зачастили многочисленные приемные комиссии, вызванные, может быть, тем, что еще продолжала работать бригада Фаворского. Надежда Дюкалова, одна из помощниц Фаворского и, одновременно, явный апологет Бруни, описала в письме к Льву Александровичу все эти «визиты», в том числе и появление Герасимова. «По живописной специальности приехал известный, уважаемый и т.д., и т.п., Александр Герасимов, начальство суеилось, сказали, что сейчас дадут свет <...> Герасимов, не подымая глаз ни на плафон, ни на портал, заявлял недовольство кривым подрамником [своей картины на площадке лестницы], <...> затем поднялся и сказал “пойдемте, что тут смотреть”, и пошел из зала. <...> еще раз прошел через зал. Дал резкое заключение, что живопись совершенно не готова».

Но были и противоположные оценки. Как сообщает в том же письме Дюкалова, «Илье Машкову очень понравился ваш плафон, а Ваня [Безин, из бригады Фаворского] в трамвае слышал, как какие-то военные говорили: “Мировой художник Бруни, как расписал наш театр”»⁵⁶².

По всей видимости, роспись плафона забрала слишком много физических и душевных сил художника. Летом он уезжает в Кисловодск, не дождавшись окончательного открытия театра. Он несколько отдалается от деятельности мастерской, которая продолжает исполнять различные заказы под руководством Фаворского. Одним из самых интересных был заказ на оформление станций обслуживания автомагистрали Москва–Минск. Правда, из всех проектов этого года было осуществлено (из-за начала войны – не полностью) лишь оформление Дома пионеров в Калинин.

Лев Александрович принимает участие только в конкурсе на роспись плафона Большого театра. Тема: «Расцвет искусства народов СССР». В нем участвовали П.В.Вильямс, Е.А.Лансере, В.Н.Яковлев, Ф.Ф.Федоровский, Фаворский и Бруни (от Монументальной мастерской). Конкурс выиграл Лансере.

Однако проблемы монументального искусства и синтеза по-прежнему волнуют художника. Он пишет статью «Проблемы цветовой композиции Москвы», в которой демонстрирует живой интерес к вопросу роли цвета в архитектуре. Для Бруни эта проблема возникла практически еще во время работы над росписью Сталинградского тракторного завода. Им уже тогда были разработаны многие положения и принципы, легшие в основу деятельности Монументальной мастерской. В статье Бруни излагает свое отношение к роли цвета в архитектуре, критикует современных архитекторов за недостаточное понимание этой проблемы. Недаром статья была опубликована накануне VII пленума архитекторов⁵⁶³.

Высказывая свою точку зрения, Бруни, как он всегда поступал в решении вопросов теоретических, обращается к истории вопроса. В короткой статье он успеваает сослаться на древнегреческих архитекторов, древнерусских зодчих, русских классицистов. На основе их опыта он утверждает важную роль цвета в построении пространственных отношений. Цвет «может работать на выявление пространства или, наоборот, уничтожать форму в пространстве – настолько сильна его роль, настолько велика его сила воздействия»⁵⁶⁴. Недостаточность понимания этого процесса, по его мнению, определилась тем, что мы изучали архитектурную классику по «выцветшим и облезлым образцам» и в результате выпало важное «звено – принцип соотношения архитектуры и живописи в классическом искусстве». Бруни призывает преодолеть искусственную «разобщенность в работе архитекторов, живописцев, скульпторов», чтобы создать «синтетическое социалистическое искусство». Слово «социалистическое» – единственная дань эпохе в этой небольшой статейке. А поставленная в ней проблема, кстати, не решена и до сих пор.

На рубеже 1939 и 1940 годов Бруни также работал над оформлением Центрального дома архитекторов в Москве. Сохранились эскизы росписей «Охотничьей комнаты». Здесь, как и несколько лет назад в Доме пионеров и октябрят, Бруни предполагал расписать один из залов в технике акварели по шелку. Он планировал сделать круговую пейзажную панораму и создать у зрителя иллюзию природного окружения. Эскизы демонстрируют богатство композиционного замысла яркость цветового решения. К сожалению, росписи не были осуществлены.

ВСХВ. Дворец Советов

С 25 августа по 25 сентября 1939 года Лев Бруни живет в Судаке. Там он пишет акварели, совершает далекие прогулки. Чтобы не было неприятностей с пограничниками, получает в Рабисе справку с просьбой «оказать содействие в писании этюдов». 7 сентября едет в Симферополь на торжественное заседание, посвященное 80-летию Н.С.Самокиша, и выступает там⁵⁶⁵.

В целом год, как и предыдущий, для Монументальной мастерской и для Льва Бруни был годом Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. В этом грандиозном идеологическом «проекте», который представил во всей полноте имперские амбиции советского государства, только художников принимало участие более двух тысяч человек. Мастерская оформила несколько павильонов – «Азербайджанская ССР», «Поволжье», «Дальний Восток», МОПР (последний так и не был открыт).

Больше всего времени ушло на оформление азербайджанского павильона. Бруни готовился к работе очень тщательно – искал живой материал, делал многочисленные зарисовки, изучал природу края во время поездок в Азербайджан в 1938 году. Итог этих трудов – фреска «Соревнование ашугов», практически целиком написанная самим художником (немного помогала О.Малышева). Ашуги – народные певцы-поэты – изображены художником в момент традиционного песенного соревнования-танца. Сцена выстроена по классическому образцу: единая, почти симметричная композиция с уходящим вдаль пейзажем в центре, его фланкируют фигуры ашугов и деревья. Фреска была, как свидетельствуют видевшие ее, пронизана «тончайшей игрой света и тени», в ней было «своеобразие и легкий рисунок»⁵⁶⁶.

Все же фреску нельзя назвать удачей художника. Излишняя театральность привела к застылости движений и поз персонажей; в них совсем не осталось той живости, которая присутствовала в путевых зарисовках его азербайджанских поездок. Да и принцип синтеза архитектуры и монументальной живописи был полностью нарушен, о чем сетовал автор. Хотя сам считал, что поставленную задачу в этом произведении выполнил: «<...> в написанной мной на торцевой стене павильона фреске «Ашуги» я старался дать с большой глубиной пространственность, в солнечном освещении изображая живых людей в нужной экспрессии»⁵⁶⁷.

Однажды, когда работали с эскизами, произошел забавный эпизод, характеризующий отношения Бруни и Фаворского. В мастерскую должен был прийти тогдашний главный художник ВСХВ В.Н.Яковлев. Перед его приходом Бруни обратился к Фаворскому со следующими словами: «Знаешь что, Володя, ты лучше уходи, а то у тебя на лице написано, что ты его [Яковлева] презираешь». Фаворский ушел⁵⁶⁸.

В азербайджанском павильоне Бруни с бригадой исполнили фриз «Культура хлопка в Азербайджанской ССР». Работали также над картонами для панно «Природа Азербайджана» (роспись по шелку) и для ковров (портреты вождей). Ни панно, ни ковры осуществлены не были. Но картоны Бруни выполнил в натуральную величину. Вакидин видел их в мастерской: запомнились птицы на розовом небе⁵⁶⁹.

В том же стилистическом ключе, что и «Ашуги», были решены написанное в уникальной для Бруни технике темперы панно «Колхозный сад в цвету» (павильон «Поволжье») и фреска «Китайские партизаны» (при участии А.И.Сахнова, павильон МОПР). Это были цельные многофигурные композиции, по сути дела станковые картины, поэтому ни о каком синтезе с архитектурой речи не шло. Причин тому оказалось много, в первую очередь сжатые сроки работы. Об этом Бруни с сожалением писал в статье «Опыт сельскохозяйственной выставки»: «Понимание глубины, пространственности также должно быть в каждом случае оправдано архитектурным ансамблем. Там, где нужно держать плоскость, там мы будем ее держать. И зависеть это будет от чувства связи с архитектурой, ее внутренних гармонических требований. Там же, где нужно, где это опять-таки подсказывается всей архитектуроникой, мы будем подчеркивать пространственность, трехмерность и т.д. Если мы говорим о требованиях архитектуры и принимаем их как нечто важное, то только в том смысле, что сами архитекторы должны руководствоваться методом социалистического реализма в архитектуре <...>»⁵⁷⁰.

Это редкое для Бруни выступление на тему соцреализма продиктовано не только требованием эпохи и конъюнктурой. Да и легко ли объяснить, что такое соцреализм в архитектуре? Более важная причина крылась в практической стороне дела. Бруни, как руководитель Монументальной мастерской, «отбивал» для нее заказы по оформлению будущего Дворца Советов. В той же статье он впрямую говорит о «предстоящей работе по Дворцу Советов, где нам всячески надо избегнуть и другого вида упрощенчества» (контекст в данном случае не важен), и о проектах, уже разработанных мастерской для интерьеров дворца⁵⁷¹. О подготовке «к грандиозным росписям ближайшего будущего (Дворец Советов)» речь шла и ранее в докладной записке Бруни к председателю Комитета по делам искусств П.М.Керженцеву от 5 июля 1937 года⁵⁷².

Как известно, война остановила строительство Дворца Советов, а реальным результатом остался котлован на месте разрушенного храма Христа Спасителя.

1933 | 1940

Работы

В эти годы во время летней практики со студентами в Козах Бруни создает много акварелей. Лучшие из них – «Козы. Море», «Ручей» и «Виноград», а также несколько листов с изображением студентки Марины Мироновой.

Еще большее количество акварелей сделано во второй половине тридцатых в Судакe, после покупки дома. Там он «пишет море, горы, землю, купальщиков, виноградники. Крымская серия акварелей явилась новым взлетом его творчества. Как он делил себя между мастерской монументальной живописи и не менее напряженным трудом акварельного живописца, непостижимо!»⁵⁷³

Сейчас собрать крымский цикл воедино не представляется реальным (работы разошлись по разным музеям и частным коллекциям), но представить себе всю его масштабность можно. Вот что вспоминал сын Иван: «Помню, какое он производил впечатление, собранный в

одну папку. После смерти Льва Александровича мы с Ниной Константиновной устраивали просмотры для его учеников и друзей, да и для всех желающих. С 26 февраля (день смерти Льва Александровича) и до 3 марта (день ангела) с 12 дня и до 8 часов вечера можно было прийти и смотреть. Папки с акварелями и рисунками лежали на рояле, крышка папки прислонялась к стене, мама ставила на нее очередную работу и очень живо комментировала, когда, где, при каких обстоятельствах... Я ее сменял, она сервировала чай с сушками или сухарями. Гости тоже сменяли друг друга. За день бывало до ста человек»⁵⁷⁴.

Крымская природа захватила художника. По работам видно, с каким удовольствием он пишет море со сползающими в него горами, скудную крымскую растительность. Для него всегда важны соотношения моря и неба. Если встречается человек, то это главным образом одинокая фигура около воды. Пишет он, естественно, жену или детей.

Крым, и в частности Судак рисовали многие художники⁵⁷⁵, но у Бруни был собственный взгляд, свое отношение. Да и метод тоже был свой – акварельная живопись.

Бруни буквально сросся с крымским пейзажем. Горяев писал: «Помню его прохладными крымскими вечерами, идущим по берегу в Судак с живописно наброшенным на плечи широким цветным шарфом, подобным мексиканскому пончо. Он любил писать на берегу моря вечерами, когда небо уже совсем сливалось с водой, и то, и другое было золотисто-розовое, а силуэт яблонь на этом фоне вдруг выражался просто серой краской. Небывалое чудо этой серой, которая и превращалась в подлинный цвет яблонь»⁵⁷⁶.

Маслом работает мало. Но упомянем три живописных произведения этого времени.

В первом из них – «Виноград и горы. Вид из окна», написанном в Козах в 1934 или 1935 году⁵⁷⁷, – мотив сопоставления ближнего и дальнего планов всерьез захватил художника. В нем он увидел прямое продолжение традиций Александра Иванова.

Взаимопроникновение планов, их контраст и, одновременно, единение – этот способ построения пространства был для Бруни основным, начиная с уральских пейзажей 1917 года. С особой силой этот прием (а, скорее, взгляд на окружающий мир) проявился в оптинский период («Ветки. Оптина пустынь». 1923. ГТГ). Но ивановская «Ветка» не давала Бруни покоя. В 1936 году Бруни пишет свою «Ветку» (акварель «Ветка. Крым. Козы»), в которой воплощает, в более камерном масштабе ивановские пространственные идеи.

Два других полотна – «Сушка табака. Козы» и «На берегу моря» – написаны в той же живописной манере, в духе «акварельной живописи».

Портретное творчество Бруни не отличается разнообразием. Кроме семьи он рисует друзей и тех, кто близок ему по духу. Все это люди искусства – пианист Владимир Софроницкий⁵⁷⁸, скульптор Нина Нисс-Гольдман, художник Мария Спендиарова.

Особенно плодотворным оказывается предвоенный год. Судакские работы окрашены каким-то особым настроением радости и внутреннего спокойствия, душевным подъемом. Вероятно, это связано с рождением в 1940 году младшей дочери Марианны, которая и запечатлена в нескольких акварелях и рисунках.

Бруни пишет прекрасные акварели в санатории в Кисловодске, в подмосковном Болшево. За внешней простотой его акварелей стоял огромный опыт, необыкновенное чутье материала и определенность изобразительных приемов. Бруни никогда не позволял себе использовать естественные разливы и подтеки акварели, превращая это в художественный прием. Такая банальность была ниже его художнического достоинства, «вкусовщины» он не терпел. Ценил материал (еще с татлинских времен), но никогда не позволял ему довлеть над художником. А при этом его акварельные приемы логично вытекают из природы самого материала.

«В акварельной живописи я привык работать так. Цветом определить самые светлые места, терпеливо, по сырому их прописывая, например, небо и светлые домики, не боясь, что на белой бумаге они покажутся негативами, потом вместе с движением валеров брать последовательно более сильные отношения, доходя до самого темного, определяя все время цветом. Вообще, когда пишешь, нужно помнить, что цвет строит форму. Если цвет будешь понимать как подчиненное рисунку начало, то никогда к живописи не пробьешься»⁵⁷⁹.

Константин Эдельштейн вспоминал, что когда Бруни писал акварелью, то «очень напоминал породистого норовистого бычка»⁵⁸⁰. Имел привычку обсасывать кисть во время ра-



1, 2
Л.А.Бруни при участии
О.В.Мальшевой
Соревнование ашугув
Фреска павильона
«Азербайджанская
ССР» на ВСХВ. 1939
Не сохранилась

3
Архитекторы
С.С.Дадашев и
М.Л.Усейнов. Павильон
«Азербайджанская
ССР» на ВСХВ. 1939
Не сохранился



4
Л.А.Бруни
Колхозный сад в
цвету. Панно
павильона «Поволжье»
на ВСХВ. 1939
Холст, масло
Не сохранилось

5
Л.А.Бруни при участии
А.И.Сахнова
Китайские партизаны
Фреска павильона
«МОПР» на ВСХВ
1939. Не сохранилась

6
Л.А.Бруни
Китайские партизаны
Эскиз фрески павильона
«МОПР» на ВСХВ. 1939
Картон, акварель,
карандаш. СС

7
Л.А.Бруни,
С.М.Романович
Картон к фреске
«Культура хлопка
в Азербайджанской
ССР». 1939
Не сохранился

боты. А штукатур Шербов неизменно спрашивал его: «Что, вкусно?». Вероятно Льву Александровичу было действительно вкусно – работать.

В начале тридцатых Бруни увлекся скульптурой. Это было именно увлечение, которому способствовала скульптор Нина Нисс-Гольдман. В этом виде искусства она стала учителем Льва Бруни и работали они вместе. Сделали несколько гипсовых этюдов обнаженной натуры. А для заработка (что было главной целью скульптурных занятий) – гипсовый бюст Р.Менжинского (1937). Но дальше «дело не пошло» и Бруни оставил скульптуру, но оценил важность нового художественного опыта. «Я очень благодарен Нисс за то, что она меня вовлекла в эту авантюру со скульптурой – мне стало интересно ее рассматривать и теперь я ее также хорошо понимаю, как живопись»⁵⁸¹.

1941

Проект проспекта Конституции. Начало войны

Последним проектом мастерской, в котором участвовал Бруни до начала войны, было оформление проспекта Конституции в Москве. Проспект должен был проходить частично там, где теперь пролегает Новый Арбат. На берегу Москвы-реки, правее Бородинского моста, предполагалось поставить монумент, посвященный сталинской конституции. В работе также принимали участие архитектор Н.А.Кожин и скульптор Н.И.Нисс-Гольдман. Бруни вспоминал: «Первоначальный замысел этого проекта воплотился в эскизах и даже в скульптурном наброске из пластилина, но когда мы пошли в комитет [по делам искусств] утверждать этот проект, оказалось, что приемная комиссия уехала (это было в октябре 1941 года)»⁵⁸².

Так история, правда, на время, приостановила варварское уничтожение старой Москвы, и Бруни, таким образом, избежал славы Герострата. Ее обрели другие «строители».

Началась война. Состояние полной неясности и неразберихи. Екатерина Алексеевна Андреева-Бальмонт волнуется, где кто, и в письме спрашивает об этом Льва Александровича (всегда подписывала свои письма ему: «Теща»). Он отвечает, что Нина находится в Судаке с младшими детьми. Оттуда приехали Саул Рабинович и Алексей Зеленский с семьями и уговорили его оставить пока жену с детьми в Судаке. Он отправил телеграмму: «Пока живите на месте. Сын Лаврик ушел в Армию и находится пока в казармах и будет проходить учение». От старшего Ивана, которого осенью 1940-го призвали в армию, нет никаких известий. Письмо Лев Александрович заканчивает словами: «Нужно собрать себя и действовать. Нужно работать»⁵⁸³.

В это же время он записывает для себя: «Все, чем мы живем сейчас, что переживает каждый гражданин нашей родины, является таким огромным запасом, что мы не взяли бы отдать точный отчет в пережитом, но сознание, что мы живем в героическое время, дает нам силы жить и трудиться, мысленно как бы переламывая время, мы видим радость будущего. В то время, когда закипит созидательная работа и с войной будет покончено, тогда и мы, художники, не будем в долгу. Долг же наш, особенно монументалистов, авторов будущих росписей жилых и общественных сооружений, быть там, где шагает история шагами Красной армии»⁵⁸⁴.

С октября Лев Александрович пытается отправить семью, находящуюся уже в Москве, в эвакуацию через Академию архитектуры, от которой получает командировку. Семья большая – кроме трех детей и жены с ним должны ехать мать и теща. Первоначально предполагалось, что поедет и невеста старшего сына Лидия Толстая (будущий писатель Лидия Либединская). Но все усилия Льва Бруни не приводили ни к какому результату. Семья все еще оставалась в Москве. А в эвакуацию они уехали только в 1943 году.

После ухода в армию старший сын Иван оказался, в числе других московских призывников, в Монголии, где «зимовал в сырых землянках». В начале войны его дивизия была переброшена на Украину «в маленький тихий городок Проскурлов. Утром, чуть свет, мы были подняты по тревоге: «Война!» Это было воскресенье 22 июня 1941 года. Вечером нас бомбили, и по городу потянулись раненые. Через месяц я был тяжело ранен под Смоленском. Чудом попал в московский госпиталь. На следующий день меня навещил отец. Остальные были в Судаке и долго не могли оттуда выбраться. После нескольких операций, когда из меня извлекли немецкое железо, я начал помирать – тяжелый сепсис; красный стрептоцид – белого еще не было, – и отец, сидящий рядом

со мной. А у меня не было сил с ним разговаривать. Он хлопотал об эвакуации, ведь такая семья! Но места в эшелоне получали другие, и отец был в отчаянии. Никакой надежды на нашу победу у него не было. Немцы были под Москвой. А я, хотя и близок был к своему концу, оклемался и стал поправляться. Наш госпиталь эвакуировали в Омск, где я провалялся всю зиму»⁵⁸⁵. Снова «семейное» сближение. Омск, на несколько месяцев ставший для старшего Бруни городом свободы от большевизма, теперь становится для сына местом возвращения к жизни.

Несмотря на многочисленные заботы, отнимавшие, конечно, много душевных сил, и беспокойство за старшего сына, Лев Александрович постепенно включается в работу.

Участие художников в военной маскировке было традиционным еще со времен Первой мировой войны: французские кубисты служили в специальной роте, занимавшейся камуфляжем, а несколько позднее француз Робер Делоне и русский Владимир Баранов-Россине придумали специальную камуфляжную ткань. В 1941 году в Мастерской монументальной живописи художники читали лекции по маскировке, среди лекторов был Иван Безин, скорее всего, в этом принимал участие и Лев Бруни.

И.К.Безин, ученик К.Н.Истомина и В.А.Фаворского по Вхутемасу, стал одним из множества талантливых художников, которые погибли на войне. В 1941 году вместе с Бруни они делают серию картин на исторические темы. Известна одна из этих картин: «Битва при Грюневальде». Об этом Безин писал жене художнице Вере Федяевской (одной из любимых учениц Бруни по Вхутеину и будущей сотруднице Монументальной мастерской): «Я делаю сражение при Грюневальде. Нам предоставляется авторская свобода трактовки. Причем Лева [Бруни] сказал, что нужно “без формализма”. Я говорил ему, что Сахнов сказал: “Нужно с формализмом”. – “Да?.. А чего уж там... Нужно с формализмом”. Он несколько ветреный человек, Лев, но на хорошие мысли поддается»⁵⁸⁶. В картине «Битва при Грюневальде» никакого формализма нет. И удачной, цельной работой ее назвать трудно – пейзаж написан несколько лучше (Бруни), чем исторические персонажи (Безин).

1942

Фронтовые командировки. В мастерской Александра Осмеркина

На протяжении 1942 года семья находилась в Москве. 12 февраля Лев Александрович, как художник-документалист, получает уже вторую командировку на линию фронта⁵⁸⁷.

Следующая командировка была более длительной. С 12 по 24 марта Бруни находился в истребительном батальоне авиационного полка одной из военных частей «с целью зарисовки отдельных награжденных в части командиров». С 23 мая по 1 июня, по направлению Детиздата ездил на фронт в район города Кондрово Калужской области в 9-ю гвардейскую конно-стрелковую дивизию с заданием по «художественному иллюстрированию книги, посвященной героям Великой Отечественной войны – бойцам, командирам и политработникам 9-й гвардейской дивизии». Июнь проводит в Москве, но запасается пропуском от коменданта гарнизона Москвы, чтобы иметь возможность рисовать в самом городе и в госпиталях⁵⁸⁸.

Рисунки, которые Бруни делает во время поездок, могут быть охарактеризованы одним словом – «честность». Художник не пытается ничего ни приукрашивать, ни утрировать. Даже манера рисования его сознательно упрощена, лишена свойственного ему артистизма и блеска. Он методично и кропотливо фиксирует лица и события. Его герои – командиры и рядовые, летчики, железнодорожники. (Всего за два военных года – 1942 и 1943 – им было сделано сорок четыре портрета.)

В пейзажах – полуразрушенный Полотняный завод (имение Гончаровых), военные дороги, разбитая техника, но почти нет природы, той природы, которой он любовался в мирное время. Во время войны природа становится другой.

Свои впечатления Бруни фиксирует и в своеобразном белом стихе, написанном 28 января 1942 года, в годовщину создания РККА, на фронте «у зенитчиков»:

Корреспондент художник.
Русская армия.
Природа и люди.
Уверенность и спокойствие.
Мы, монументалисты,
должны быть свидетелями

истории, следить и запоминать
как шагает богатырским
шагом Красная армия.

*Праздник 24 годовщины. Зенитчики*⁵⁸⁹

К той же годовщине Бруни должен был написать картину, однако никакими конкретными сведениями о ней мы не располагаем.

Друзья, уехавшие в эвакуацию, тревожатся о семье Бруни. 29 марта 1942 года Лев Александрович получает письмо от Владимира Фаворского из Самарканда: «<...> Когда уезжали, то я все время о тебе думал и тревожился очень, потом, когда с Москвой обошлось [т.е. немцы не вошли], было приятно, но сейчас опять, по-видимому, в Москве трудно. Тут местные люди тебя вспоминают с удовольствием, и я представляю, что ты и Самарканд подходили бы друг для друга, мне он очень нравится, но недостает много, что, по-видимому, невозможно сблизиться с узбеками и таджиками, мы для них совсем не существуем. Двойственное настроение, с одной стороны, именно сказочность Самарканда, его оторванность от войны, как бы позволяют заниматься искусством, с другой стороны, отрываться от сегодняшнего не хочется. Фербер мне писал, что ты поехал на зарисовки на фронт, и я позавидовал и обрадовался за тебя, что-то настоящее, но, с другой стороны, я устал и в общем, по-видимому, старею, энергии мне не хватает. <...> а на днях приехала Ленинградская Академия, между прочим Пунин художой такой, какой-то почерневший, по-видимому, крайне нервный, расцеловался со мной и очень трогательно говорит о красоте Питера и искусстве. У них и там, и по дороге кое-кто умер. Умер Тырса, что очень жаль. Тут дядя Костя [Истомин] заболел опять ногами и на этой почве был маленький удар, но сейчас он в больнице и хорошо поправляется»⁵⁹⁰.

Несмотря на войну, жизнь в Москве шла своим чередом: люди встречались, общались, радовались. Свидетельство того – запись Зои Томашевской: «В 1942 году мне нужно было отнести Осмеркину какую-то академическую повестку. Я безумно обрадовалась, представив себе, что увижу этого ослепительно голубоглазого артиста, каким он помнился мне по академии. Он ходил в элегантной светло-серой шубе, собольей шапке, носил трость с серебряной ручкой. Дверь открыл он сам. Серая шуба потеряла всю свою элегантность и была подвязана женским чулком, потертая соболья шапка натянута как чепчик. Не глядя, он сунул повестку в карман и спросил с робкой надеждой: “Вы любите стихи?” – “Очень”. Он обрадовался и сказал: “Поиграйте с нами, пожалуйста. Мы с Левушкой играем, но вдвоем – неинтересно”. И потащил меня в мастерскую. “Левушка” оказался ни больше ни меньше, как Лев Бруни. На нем был тоже “чепчик”. Только из черного каракуля. Игра была очень простая. Но от растерянности я все время проигрывала, что их вовсе не огорчало. Наоборот, приводило в восторг, поскольку выигрывали все время они. И вот вышла буква “ж”. Оба уныло сказали “пас”, а я, покраснев до пят от удовольствия, произнесла: “Жил на свете рыцарь бедный”. Александр Александрович был счастлив: “Это же любимые мои стихи!.. Вы придете завтра?” Потом пришел он сам, и всем в доме казалось, что все знали друг друга всегда. Перед войной он сделал замечательный портрет Анны Андреевны на окне Фонтанного Дома. В белую ночь. Потом я узнала, что и Бруни сделал ее портрет»⁵⁹¹.

Похожую сцену, но имевшую место в 1924 году, описывал и переводчик Вильгельм Левиц, тогда начинающий художник. Он пришел к Осмеркину показывать свои работы.

«– А что вы любите кроме живописи, – сказал Александр Александрович. Я недоуменно молчал.

– Музыку любите?

– Люблю. Но больше люблю стихи.

– Каких же поэтов вы любите?

– Пушкина, Тютчева и Баратынского, – отбарабанил я, не задумываясь.

Осмеркин издал какое-то странное и громкое восклицание и вскочил с тахты.

– А что вы знаете Пушкина? Прочтите!

Я стал читать “Роняет лес багряный свой убор”. В это время в мастерскую вошел сосед Осмеркина по квартире Лев Александрович Бруни.

– Я его спрашиваю, каких поэтов он любит, – кинулся к нему Осмеркин и показал пальцем на меня, а он говорит: Пушкина, Тютчева и Баратынского! – И он радостно захохотал.

– Ну читайте, читайте!

Он сел и усадил Бруни рядом с собой.

Как это ни курьезно, первый мой приход к художнику, мастеру живописи, с целью учиться именно живописи, вылился в полуторачасовое чтение стихов, которых я в те годы знал наизусть великое множество. Наконец оба мои слушателя устали.

– Знаете что, – сказал Осмеркин, – оставьте свои работы у меня и приходите завтра. Завтра поговорим о живописи»⁵⁸².

1943

Фронтовые командировки. Эвакуация

Фронтовые командировки Бруни продолжают и в 1943 году. В мае Бруни работает корреспондентом журнала «Красноармеец» (орган Главного Политуправления Красной армии по Северо-Кавказскому округу). Вместе с С.М.Романовичем и А.И.Сахновым командирован Государственным Литературным музеем в Пятигорск, Кисловодск, Железноводск, Орджоникидзе и Алагир для «зарисовки разрушенных и оскверненных фашистами мест, связанных с жизнью Пушкина, Лермонтова, Одоевского, Бестужева-Марлинского и других писателей»⁵⁸³.

В эти командировки Бруни ездит как рисовальщик. Он всегда очень много рисовал, и в путешествиях второй половины десятых годов, во время поездок по СССР в двадцатые и тридцатые. И сейчас умение и привычка рисовать пригодились особенно.

Отправить семью в эвакуацию в Алма-Ату никак не удастся. За помощью обращаются к старому другу Виктору Шкловскому. Об этом узнаем из письма Нины Бруни к Василисе Шкловской-Корди от 13 февраля 1943 года из Москвы в Алма-Ату:

«Дорогая Василиса Георгиевна!

Я сижу за мраморным столиком в Вашей кухне, Витя лежит в пестрой фуфайке под яркой лампой, Лев Алекс<андрович>, худой и небритый, сидит и рассуждает о послевоенном искусстве. На газе стоит курица (я ее обработала) и вода для риса, в стаканчике настаивается шафран. Воду мы взяли из отопления, так как из крана не течет. Здесь тепло и уютно, и я очень отдыхаю от своего домашнего быта. Витя собирается уезжать на несколько дней. Он очень помог нам в трудном деле, быстро взялся и помог и еще поможет... Я ему так благодарна! Приехал Лаврик, второй наш мальчик, и надо ему хлопотать прописку и прочее, и сам он с отмороженными ногами и язвами от цинги и худой и жалкий. Кажется, все обойдется, только мне трудно его поправить, вообще жизнь большой семьи с одним работником очень трудна. Год этот мне пришлось очень трудно жить. Но самое главное – Ваня часто писал, приезжал из-под Вязьмы на 6 дн<ей> в Москву, наконец вернулся Лаврик и одну ночь наша семья была вся в сборе. Нина работает на военном заводе 12 час. то ночью, то днем и жизни не видит никакой, поест и спит. Малыши до морозов еще гуляли, Вася ездил к учительнице музыки, к моей маме... Потом все замерло. А сейчас у меня нет сил возобновить все это. Но жажда организованной и хорошей жизни остается. И я в нее верю и это дает силы жить так, как мы живем сейчас – день ото дня. Приедете и увидите, но жить всем вместе очень хорошо. Целую Вас крепко. Нина Бр<уни>».

Лев Александрович приписал:

«Дорогая Василиса Георгиевна, Вы не можете себе представить, как я обрадовался возобновившейся дружбе с Витей. Я его не знал и не считал близким человеком. Очень хочу поехать с ним на фронт. [нрзб.] Хочу в Алма-Ату, как Вы, наверное, хотите в Москву. Приехала Форш, зовет ставить [нрзб.] Я надеюсь на послевоенное время – заживем, заработаем на удивление молодым. И скажем всем, что не успели сказать за это время. Целую Вас.

PS. Старый друг лучше новых двух. Л.»⁵⁸⁴.

В сентябре-ноябре Бруни уезжает, в качестве руководителя Монументальной мастерской, в командировку в Алма-Ату вместе с А.И.Сахновым для работы над картиной «Животноводство Казахстана». Получает сопровождающее письмо к первому секретарю ЦК от Академии архитектуры за подписью В.А.Веснина. Мечтает о том, чтобы использовать «для идейного сплочения масс вокруг осуществления задачи разгрома врага такой вид пропаганды, как монументальную живопись»⁵⁸⁵.

Он пишет жене еще с дороги (а ехать пришлось несколько суток)⁵⁸⁶.

23 сентября: «Сегодня с утра еду по еще не известному пути. Турксиб. Горы и степи, тоннели. Вчера еще было жарко, а сегодня горный воздух и небо голубишной подходит к самому солнцу. – Трактат Альберти “О жив<описи>”, как выбирать виллу и как жить экономно, но в достатке, единство воли – меня укрепили все эти мысли об устройстве нашей жизни в Судане. Были бы живы мальчишки».

27 сентября, уже из Алма-Аты: «Когда мы ночью с А.И.[Сахновым] приплелись на базар, стало светать, потом заработал рынок, – московские лица заслоняют казахов, их мало видно и одеты они серо. Дорого. Все дорого, и яблоки, и виноград, и сахар. Я обошел один квартал и в одном дворе увидел кисточки, зашел во двор, оказывается Аксельрод. И он, и его жена встретили нас очень радушно, он нас свел с Союзом художников. Там нас тоже встретили очень хорошо. <...> Целую всех. Что-то с мальчишками?» Волнуется он не попросту.

О смерти сына Лаврентия в военном госпитале Лев Александрович узнает от жены, когда она встречает его на вокзале по приезде из Алма-Аты. Сын был ранен под городом Дорогобужем Смоленской области и скончался в лазарете 13 августа. Лаврентию было всего девятнадцать лет. Первый раз он сбежал на фронт в начале войны, потом вернулся и вновь ушел, уже навсегда. Татьяна Полиевктова писала матери погибшего: «Родная детка, Ниночка, теперь узнаём, что Лаврик не здесь, ушел туда, где ему откроется правда, и не будет он мучиться, как мучился в свою короткую жизнь. А Тебя жалко и я скорблю по Тебе, и Левушку, ему должно быть горше, чем Твоему материнскому сердцу, более мягкому и наполненному любовью к оставшимся детям. <...> Обнимаю Тебя и Левушку».

В начале зимы Льву Бруни наконец удается вместе с семьей отправиться в эвакуацию в Алма-Ату. Недолгая жизнь в этом городе была скрашена присутствием многих друзей и коллег.

Конечно, Лев Александрович не мог не работать. В алма-атинский период он пишет акварели, рисует портреты. По заказу кооперативного товарищества «Советский график» (председатель оргкомитета С.М.Алянский) делает литографию «Юрта»⁵⁹⁷. Все эти произведения, за исключением «Юрты», лишены былой жизненности и силы. Причина в состоянии глубокого горя из-за смерти сына Лаврентия.

Но силы скоро вернуться.

1944

Совместная выставка с Фаворским. Встречи с Пуниним

23 февраля Бруни побывал на творческом вечере Фаворского в МОССХе и сказал важные слова по поводу его рисунков: «В рисунке он, может быть, выше всех, никто из современников так не рисует. Совершенно свободно. В рисунке, если хорошо им владеть, можно показывать тень как бы белым цветом, то есть оставлять теневые места не заштрихованными. Владимир Андреевич в последних работах так не делает, но глядя на них, понимаешь, что это ему вполне доступно»⁵⁹⁸.

Во второй половине года Бруни уже в Москве, вновь полон сил и энергии. 24 сентября он пишет сыну Ивану на фронт: «Дорогой мой, милый, храбрый мальчик! Ты знаешь, я ожил. Дела идут, как по маслу»⁵⁹⁹.

Действительно, в это время он заключает, по линии Монументальной мастерской, договор с Московским университетом на создание большого портрета М.В.Ломоносова, начинается работа над эскизами к росписям плафонов в так называемом «генеральском» доме на Патриарших прудах в Ермолаевском переулке.

Он полон надежд и считает, что война кончится в 1944 году. После смерти сына Лаврентия он вдвойне дорожит жизнью старшего сына. «Дорогой мой сын! Мы вступаем в победный год и должны остаться живы, это я тебе хочу внушить. Ты понимаешь, что сила жизни требует воли к жизни. Это никак нельзя понять, как уклонение от воинской чести. Никак, никак! <...> Волю к жизни я понимаю, как неустанную заботу о своей судьбе, о своем будущем, о конкретном месте своем в обществе и так далее»⁶⁰⁰.

Комитет по делам искусств заказывает Бруни серию акварелей на тему «По освобожденной земле», и он радуется, что есть возможность снова попасть на фронт и он спрашивает сына, как опытного военного: «Ехать ли мне к тебе или на юг, или в Крым этой весной, выдумай за меня и напиши и тему и маршрут». Однако, как вспоминал Иван Львович, он даже не

успел ничего предложить, как отец «вместе с писателем Александром Беком уехал под только что освобожденную Калугу в дивизию генерала Белобородова»⁶⁰¹.

С бригадой художников он принимает участие в оформлении одного из отделов Московского авиационного института.

Пишет цикл акварельных пейзажей в Архангельском. Там работает по заказу Мону-ментальной мастерской Михаил Родионов – делает роспись под названием «Музы» во внутреннем дворике санатория. Бруни приезжает посмотреть на работу своего коллеги и старого друга. Возможно, что они вместе пишут пейзажи.

Жизнь понемногу входит в привычное русло. Но война продолжается, хотя уже далеко от Москвы. По-прежнему нужда и отсутствие «всего». Бруни, как и многие художники, состоящие в Художественном фонде, пишет заявление о выдаче ордеров на покупку самого необходимого. «Прошу выдать ордер на демисезонное пальто или брюки или кожаную обувь для моего сына Василия 8-ми лет. При распределении ордеров прошу не забыть, что у меня есть семья, нуждающаяся в обуви. Жена (размер 39), дочь (размер 38), сын (размер 29). Кроме того, сын нуждается в валенках и шубе (9 лет)»⁶⁰².

Восстанавливается и художественная жизнь. 2 октября происходит важное для Бруни событие. Речь идет о совместной с Фаворским выставке акварели и рисунка. Экспонент многих выставок, персональной Лев Бруни так и не удостоился. Но общая с Фаворским экспозиция стала для него почти персональной.

Характерно, что ни организаторы выставки, ни Бруни долго не могли найти кого-либо для произведения вступительного слова – все боялись и отказывались. Согласился только профессор Сидоров, который и начал свое выступление с того, что «по Москве ходит легенда о пяти искусствоведах, которые, чего-то испугавшись, отказались здесь делать доклад». Сам Сидоров не смог, «как патриот и честный советский гражданин, отказаться говорить о таких замечательных русских и советских художниках»⁶⁰³.

В феврале, еще до выставки, состоялась очередная встреча Льва Бруни с Николаем Пуниным, который по дороге из эвакуации, из Самарканда в Ленинград, заехал в Москву повидать друзей. Встречался с Пастернаком, Шкловским, Фаворским. С Бруни, как всегда, вели серьезные разговоры об искусстве, обсуждалась большая «проблема реализма». Ее острота проявилась с особой силой на выставке в Доме архитектора. Не только художники, но и зрители ощутили ту-пиковое состояние искусства. В этом смысле характерна реакция, крайне негативная, такой художницы, как Антонина Софронова. О выставке она писала Михаилу Соколову в Рыбинск: «Боже, вот безнадежный сухарь Фаворский – какой-то фанатический сухарь, особенно в рисунках с натуры карандашом и акварелью. Бруни – посвежее и поприятнее, но тоже довольно подсушенный – в одной только акварели вдруг заиграл и расцвел, – но она и выпадает из всех по стилю и приемам. У обоих темы восточные – Ташкент, Самарканд»⁶⁰⁴. Если в оценке Фаворского Софронова была резка и несправедлива, то ее суждение о Бруни более близко к истине. «Тяжесть» последних акварелей Бруни подметил и Пунин в дневниковых заметках февраля.

Он записал: «Был в Москве, виделся с Бруни, потом с Шкловским и Пастернаком; и Шкловский, и Пастернак все еще хотят что-то делать и расценивают все происходящее с точки зрения этого своего дела; вот почему я и записал “не буду ничего делать”. Шкловский – остряк свыше всякой меры. Пастернак гудит по-прежнему; поседел, детское есть что-то в его душе. Бруни серьезнее живет; более ответственно и тише. Из многого сказанного им хочу записать: он отвергает XIX век, французский; в нем (в XIX веке) нет масштаба; все на личной ответственности; говорил о Феофане Греке как о чем-то, к чему сам стремится. Видел его казахские акварели: хорошо, но тяжело, или я ничего не понимаю; во мне не вызывают очищающего чувства. Там же, у него, видел Чекрыгина⁶⁰⁵. <...> Бруни еще сказал, что “Подросток” Достоевского с точки зрения формы – Парфенон. Этого я никак не могу понять. Форма – это внутреннее, духовное и душевное; ограничение, которое художник ставит своему “я”; снова возвращаюсь к этому. Бруни, видимо, понимает форму как материал, как материальное. Бруни еще говорил: “Когда я был болен дистрофией в прошлом году и думал, что умру, мне было стыдно и страшно, что мало сделал”. А мне было легко, – вспомнил я. Тика [М.А.Голубева] сказала: “Вы не художник, а художник должен делать и не может чувствовать иначе, чем Бруни”»⁶⁰⁶.

«Пастернак говорил еще к вопросу о символизме (его статья о Блоке): символ – это попытка закрепить в более устойчивой форме восприятие. Огонек в окне в поле светит, другое

дело – огонь в семафоре – можно или нельзя ехать; он задерживает; символ – свет семафора и т.д. Переводя на наш язык, сказал я Бруни, это значит остановить движение действительности, задержать время». «В четверг у Бруни видел Фаворского. Слегка говорили на тему “против реализма”; Бруни подчеркнул, что это нечто тактическое, то есть не касающееся сути. Фаворский еще раз пытался и уяснить, и уточнить, что есть реализм. В сущности, всю проблематику изобразительного искусства теоретически он сводит к решению отношений предмета и пространства (разумеется, пространство включает время)».

Такова была атмосфера, в которой общались эти люди, на фоне войны и неустроенности. Возможно, высоким тоном своих разговоров они поддерживали друг друга, не давали впасть в отчаяние (а поводов было много). Еще в тридцатые годы Пунин произнес знаменитую фразу: «Не теряйте отчаяния». 7 октября 1933 года он написал Анне Ахматовой: «Мрачно, отчаяние – не теряйте отчаяния, говорю я себе – больше терять нечего».

Теперь настроения меняются. Пунин пишет в дневнике: «“Не теряйте отчаяния”, – Шкловский напомнил мне эту когда-то сказанную мною фразу. Бруни сказал: “Ну, что тут хорошего”. Действительно, с “вершин отчаяния” пора сойти. Это было нужно, чтобы не совершать преступлений. Но их должно не совершать по другим причинам. Как известно, отступающая армия прежде всего стремится оторваться от врага. Так и я, говоривший: “Не теряйте отчаяния”. Теперь я как будто оторвался от наступающего врага, то есть от действительности-современности, и мне вершины отчаяния ни к чему. От действительности мне ничего не надо, хочу хорошего искусства. Как будто совершил какой-то спуск в долину и как будто с новым чувством нахожусь в жизни».

1944 | 1947

Послевоенные работы

Послевоенные годы для Льва Александровича были трудными. Гибель на фронте одного из сыновей, Лаврентия, остается незаживающей раной. Болезнь отнимает силы и не позволяет много работать.

И, тем не менее – новый творческий подъем. Как и в довоенные времена, он снова пишет акварели в Архангельском (1944), в Суханово (1945), в санатории «Сосновый бор» в Болшево (1946), в Судаче (1946).

Его мастерство доведено до совершенства. Из акварели он извлекает максимум выразительности, использует все возможности техники от удара кисти до тончайшей контрастной, чаще всего киноварью, прорисовки по уже высохшему цветовому пятну.

Традиционно он предпочитал писать акварелью по сырой бумаге, но уже после того, как созревало ясное решение всей композиции. Процесс производил впечатление легкости и простоты. Как говорил Павел Варфоломеевич Кузнецов, «Бруни, в сущности, водой поливает».

Иногда его приемы шокировали своей неожиданностью. «Помню, как он просто кидал этюд в воду, прижав его (чтобы не унесло) камушком, и уходил. Возвращаясь, вытаскивал прополосканный и полуразмытый этюд, слегка проветривал его на вечернем сквознячке и энергично дописывал очередную “марину”. Помню, он долго списывал небо с легкой поверхностью бесплотного маслянистого моря. Бесконечно перемывал, добиваясь почти незаметного перехода одного в другое, и вдруг сказал: “А ведь небо сегодня тяжелее воды”, – перевернул этюд, небо превратилось в воду, и он быстро написал на переднем плане лодку, чтобы окончательно убедить, что вот именно так оно и есть»⁶⁰⁷.

Иногда курьезность ситуаций приоткрывала завесу над тайной творчества. «Как-то за одним столом В.А.Фаворский резал гравюру, а Бруни рисовал животных для какой-то детгизовской книжки. Фаворский спросил, не мешает ли он Льву Александровичу: “Ведь от движенья штихеля стол дрожит”. “Напротив, мне очень удобно так рисовать, я как раз хотел тебя попросить – подрожи еще немножко”»⁶⁰⁸. Этот случай помнил и сам Фаворский и по-художнически объяснил просьбу Бруни: «<...> когда я работал, резал что-нибудь или шлифовал скульптуру, то тряс стол, и он, работая тут же, увлекался движением стола и просил меня еще потрясти так»⁶⁰⁹. Фаворский вообще высоко ценил своего друга и коллегу, называл его «замечательным виртуозом акварели». Он писал: «<...> его можно назвать в известной степени импровизатором; он никогда не держался своего эскиза, а сделав эскиз, как следовало по договору, в дальнейшем рисовал сызнова. Термин “импровизатор” имеет как бы унижающий смысл. Я не хотел, чтобы это было. У него виртуозность и быстрота решения были замечательные». А Бруни с не-

которой долей иронии говорил о себе: «Я считаю себя импровизатором. Может, так оно и есть, но я ничего не могу сделать, пока это не стало ясно у меня в голове»⁶¹⁰.

Притом диапазон его творческих устремлений чрезвычайно широк. Он обсуждает с Пуниным «личную ответственность» художника, в частности, в преодолении субъективизма и эгоцентризма, доставшихся от XIX века⁶¹¹. А сыну пишет, касательно репродукции своей работы, о непосредственной радости творчества: «Что касается до репродукции, что ты купил, скажи, она такая: там и шишки, и сосновая ветка, и травка, и стволы, и дубовый листик, на лесную поросль, на ветку, на голубые просветы неба? Твой профессор правильно определил, что это просто радость, то есть просто радовался человек. Я могу добавить, что эта радость происходила в лесу, радость пантеистическая на траву, на лесную поросль, на ветку, на голубые просветы неба – все чрезвычайно просто»⁶¹².

1945

Переписка с сыном Иваном. «Генеральский» дом

Переписка со старшим сыном в 1944–1945 годах – одно из важнейших жизненных дел для Льва Бруни. В Иване он нашел духовно близкого человека. С ним он мог на равных говорить о литературе и искусстве. Одновременно это была возможность делиться своим художественным опытом с человеком другого поколения, а в этом Бруни тоже испытывал потребность.

В 1945 году Иван Львович поступил в Латвийскую Академию искусств сразу на второй курс и демобилизовался. «Все это произошло без проволочек, в один день. Вечером мы с новыми друзьями сидели в кафе художников и праздновали это событие: позади почти пять лет изнурительной службы, три ранения, контузия – и вот я свободный студент, живу в красивом городе «почти за границей», как говорил отец. <...> Получая от него письма с советами и критикой, письма, исполненные такого искреннего участия и любви, я каждый раз говорил себе: «Какое счастье!..» Мы стали друзьями, а ведь совсем недавно я сторонился отца, мне казалось, что я ему не интересен, что мои дилетантские работы..., ну и так далее. И вдруг все изменилось. Правда, строгость в его оценках была всегда, и так просто заслужить от него похвалы – доставалось нечасто. Помню, осенью 1946 года я приехал навестить родных в Судак. Мы рисовали младшего брата Васю. Промучился я часа полтора и, сравнивая отцовский рисунок со своим, пришел в уныние. Отец внимательно оглядел мою работу, неожиданно просветлел лицом: «Знаешь, – сказал он, – тебе надо еще немного поработать, и ты будешь замечательно рисовать». С тех пор почти пятьдесят лет прошло, а я живо помню эту сцену и слова, которые тогда так были мне нужны. Они послужили серьезной опорой в дальнейшей работе»⁶¹³.

Вот Бруни пишет сыну 17 февраля: «Главное мне вот о чем с тобой хотелось поговорить – о Диккенсе. В больнице и в Суханове я читал «Давида Купперфильда», и мало-помалу меня пленила простота повествования. В этой вещи он описывает свои юность и детство. Там ничего нет от великого писателя, ни одного необыкновенного характера, но до того просто и точно жизненность и среда, и английское общество, и каждый отдельный человек излучает свой особый свет, но получается каждый, даже вводный персонаж, до такой степени редкий живой, что все это производит впечатление чуда. То юмор, то слезы, они так близки друг с другом, они лепятся со светом. Я пишу это более или менее подробно потому, что ты мне страшно напомнил самого Давида, не Диккенса, а его характер. Поэтому я прошу обратить внимание на эти мои слова, почитать и поработать в литературе»⁶¹⁴.

В другом письме он пишет: «Дорогой мой мальчик, читаю твои письма с чувством большого подчас восхищения, а ответить трудно. <...> Теперь «за искусство». Мне очень нравится, как у тебя дело идет с рисунком. «Улыбающийся красноармеец». Я чувствую тут работу над формой, а вот живопись мне совсем не понравилась (масло). Цвет очень случайный, он не строит форму, а только ее выбеляет, поэтому остается тот же рисунок, а не живопись. Когда приедешь ты домой, пойдём мы с тобой в музей, а к этому времени у нас будет много интересного из Берлина, из Дрездена и много еще откуда. Тут мы с тобой посмотрим»⁶¹⁵.

2 августа 1945 года, когда сын уже стал студентом Академии, Лев Бруни с некоторой «белой» завистью пишет: «Как твои занятия по искусству? Мне верится, что твоя молодая энергия не пропадет даром. Труд родит веселье, а ты веселый человек. Иметь две комнаты в своем распоряжении, это завидная доля, а Рига – это вроде заграницы. Очень хорошо! Хотя ты сам знаешь, как это хорошо и я тебе сочувствую»⁶¹⁶.

Деятельность Монументальной мастерской постепенно возвращается на прежние рельсы. Из эвакуации возвращаются художники, появляются заказы. Но ситуация все же изменилась. О том, какой она стала, впоследствии вспоминал Виктор Эльконин: «Перед войной почему-то работы особенно много стало. Хватало всем, и были все ею увлечены. <...> Бруни оставался в Москве, остальных раскидало. Но война еще далеко не закончилась, а мастерская уже снова начала работать. Вернулся из Самарканда Фаворский. Молодых мужчин не было совсем, как и везде. Воз тянули женщины. <...> Многих не стало. Еще до войны умер Юра Павильонов молодой, здоровый, красивый. <...> Именно от него мы ждали самого веского в нашем поколении слова. А война отняла другую большую надежду – Никиту Фаворского и обаятельного Ваню Безина <...> Да и живые изменились, стали не те. Радость победы, возвращение к любимому занятию делали свое дело, но беззаботность исчезла. Уже не называл, как раньше, Фаворский Костю Эдельштейна и меня “эпикурейцами”. Но больше всех изменился и сам Бруни. Он переживал длительные периоды тяжелой депрессии, на какое-то время воскресал и снова проваливался в меланхолию»⁶¹⁷.

Именно тогда возникла в Монументальной мастерской так называемая «женская» бригада. В нее вошли В.Федяевская, А.Родионова, А.Ширяева, О.Эйгес, Д.Бродская, Л.Чага, Н.Эльконина и Т.Рейн. Самое активное участие они принимали в работе над так называемым «генеральским» домом (или домом со львами).

Это был главный послевоенный заказ в Монументальной мастерской. Предстояло декорировать жилой дом Министерства обороны в Ермолаевском переулке на Пионерских (бывших Патриарших) прудах. Частично эскизы были выполнены еще в 1944 году.

Бригадой, куда, кроме женщин, еще входили художники В.Вакидин и А.Сахнов, руководили Бруни и Фаворский. В квартирах растительными орнаментами в технике темперы расписывали плафоны столовых и кабинетов, а также потолки на лестничных клетках. «Для вдохновения» изучали ренессансную декоративную живопись и помпейские фрески.

Работа была совершенно «безыдейная»: ветки, цветы, гирлянды. Сохранились фотографии – мастер в окружении помощниц, лица улыбающиеся, веселые. Бруни работой был очень доволен.

В конце августа Лев Александрович отправляется с женой в Судацк, но главная цель поездки – Ореанда. Предполагалось делать росписи только что отстроенного санатория.

Бруни сделал предварительные эскизы, но заказ не состоялся. В целом поездка оказалась неудачной, так как Лев Александрович заболел ангиной, за которой последовали осложнения. Он очень похудел; это было начало смертельной болезни.

Сохранилось несколько прекрасных больших акварельных эскизов, изображающих обнаженную женскую фигуру в прибойной волне.

1946

Болезнь. Переписка с Пуниным

Состояние здоровья Льва Александровича все ухудшается. Еще в октябре 1941 года у него, по свидетельству Нины Константиновны, «началась на нервной почве резкая потеря веса, депрессия (мрачность, неразговорчивость, плохой сон)». «Депрессия» периодически овладевала им с начала войны и была связана с волнением за судьбу сыновей, а потом – с послевоенным крушением надежд на лучшую жизнь⁶¹⁸.

По мере сил Лев Александрович продолжает работать. Летом выполняет по заказу Патриархии фреску «Крещение» на восточной стене Патриаршего Елоховского собора. Возможно, исполнилось его давняя мечта – сделать традиционную религиозную композицию⁶¹⁹.

Находясь весной в санатории в Болшево, пишет серию пейзажных акварелей, а в октябре в Судаке – свои последние судакские акварели. Акварелей и рисунков уже значительно меньше – не на все хватает сил. Но интенсивность внутренней жизни и напряженность мысли, напротив, усиливаются. Он много думает об искусстве и его будущем. Об этом говорит переписка с Николаем Пуниным. В 1946 году они обмениваются письмами.

Пунин пишет 23 апреля 1946 года:

«Дорогой Левушка <...> Вчера на чествовании Грабаря арх<итектор> Левинсон передал от Вас привет – и, пока исполнялся концерт, <я> все вспоминал наши молодые годы



1-3
Л.А.Бруни на даче
у архитектора
Н.И.Гайгарова. 1945
Фотографии

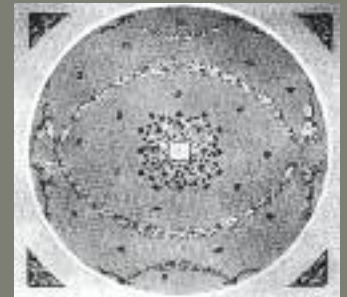


4
Л.А.Бруни
Портрет А.Е.Кручных
1945
Бумага, карандаш
РГАЛИ





1, 2
Л.А.Бруни с бригадой
за работой над
росписью плафона
«Генеральского» дома
1945. Фотография
Стоят слева направо:
О.В.Эйгес, Л.А.Бруни,
неизвестная, Л.В.Чага



4
Л.А.Бруни,
О.В.Эйгес (справа),
В.К.Федяевская в
«Генеральском» доме
1945. Фотография

6
Л.А. и Н.К.Бруни
с сыном Василием
и дочерью Марьяной
в Судане. 1946
Фотография

5
Л.А.Бруни с бригадой
Плафон
«Генеральского» дома
1945



и думал о том, как кончилась жизнь “битыми стеклами”. Может быть, Вам и незнакомо это чувство, но я помню, как Вы говорили мне в одно из последних свиданий, – о том, что Вам, когда приходилось думать о смерти, было страшно сознавать, что так “мало сделано”. Я не художник и о мало сделанном мне думать не приходится, но я замечаю в себе – и при этом почти ежедневно, а иногда и по несколько раз в день – другое: большинство моих чувств и мыслей как-то странно не доработались, главным образом, как критерии оценки жизни, и я все время хожу в каком-то состоянии несовершенства перед миром. Было бы, может быть, проще сказать: не чисто живу, и не потому, что совершаю дурные поступки – это само собой – но не чиста сама моя обращенность к жизни; как будто моя жизнь замусорена чем-то и я не знаю, чем, не находит формы, то есть выражения, и повсюду какой-то хлам и битые стекла. Меня это угнетает и даже до странности напряженно, так что вот уже много месяцев я нахожусь в темном пессимизме – и вчера, получив ласковый привет от Левинсона, решил написать Вам.

Я говорил Вам не раз – и Вы сурово это осуждали, – что не люблю людей, а сейчас каждое, и самое ничтожное, соприкосновение с людьми вызывает во мне болезненное чувство; даже, когда играю с Анькой [внучка Пунина А.Г.Каминская] – этим веселым ребенком, думаю: вот эта прелестная и милая черта перерастет с годами в нечто ужасное и будешь ты похожа на то, чем так страшны люди.

Впрочем, все это можно было бы еще терпеть, если бы оно не имело отношения к искусству, а оно имеет. Я перестаю чувствовать искусство. Смотрю на Вл<адимира> Мак<овского> и думаю: ну, и пусть, раз уж искусство не оправдало себя, раз Сезанн и Ван Гог (а почему не скажет – икона, подумаете, наверное, Вы) только бесплодные жертвы. Вы, вероятно, помните последний сонет Микеланджело: “О, я отлично сознаю, что искусство, бывшее идолом, тираном моего воображения, ввело его в заблуждение; здесь на земле все заблуждение...” И он кончает: “Нет, ни скульптура, ни живопись не могут удовлетворить душу, обращенную к божественной любви и охваченную священным огнем”. Но так кончить мог только М.-А. [Микеланджело], а не я.

Я плохо чувствую сейчас искусство, точнее, я не чувствую, как раньше, настоящей дистанции между хорошим и плохим, и все кажется: ну, немножко лучше, немножко хуже... Это не отчаяние вершин, против которого я, в конце концов, не возражаю, это мрак низин, из которых я не могу выйти.

Я написал все это Вам и, как будто, сердце стало менее ожесточенным, чем было весь день.

Хочу послать Вам – неважное, правда, – воспроизведение с работы только что кончившего Академию Мильникова⁶²⁰. Его, вслед за Грабарем, превозносят все; он уже получил большой заказ для Дворца Советов и, вероятно, его отправят за границу. Мне эта вещь кажется искусством, во всяком случае, среди всего того, что делается в Академии, но у меня непрерывно возникают какие-то возражения, которые я могу сформулировать. В цвете она недостаточно интересна, но куски написаны очень сильно; без цвета все-таки проигрывает; она по-настоящему печальна, и это меня волнует; мне нравится ее пластический рисунок, но в нем многое условно; мне также нравится то, что головы утрированы и даже гротеск, а вместе с тем в них укладывается печаль, и когда смотришь на этот довольно большой холст (метров 5 шир<иной>) сквозь толпу зрителей, он живет и даже как будто движется, как-то входя в пространство зрителей. В колористическом отношении она не живописна, а вместе с тем в ней есть живопись. Жаль, что я, вероятно, никогда не услышу Вашего о ней мнения. Мильников – мальчик хороший, умный и крепкий; ко мне относится восторженно, как, впрочем, и большинство студентов (меня здесь любят). Академия, по-моему, в его развитии не сыграла роли, но хорошо все-таки, что он смог так кончить Академию. Может быть, из этого что-нибудь выйдет.

Уже поздно и пора ложиться спать. Живем мы с Ирой [дочь Пунина И.Н.Пунина] одиноко и почти молча. Аня находится в Колтушах у Л.Е.Аренса, так как Ире надо много заниматься. Марта Андреевна [Голубева] сурово смотрит на меня издаലെка. С фронта вернулся Лева Гумилев и сейчас процветает в университете (в аспирантуре). Ахм<атова> в данное время в Москве. Она живет так шумно тщеславно, что я почти не могу на это смотреть. Но она внимательна, насколько это ей доступно, к Ире и Ане, а доброта всегда была ее лучшим качеством. Кто бы мог сказать, что она пронесет сквозь жизнь эту наивную суетность.

Ну, привет, Левушка. Нине целую руки и благодарю за письмо. Помнит ли меня Марианна [младшая дочь Л.А.Бруни]? Фаворскому тихий поклон и всем “друзьям звезды” [Под «звездой» имеется в виду Л.А.Бруни]. Н.Пунин».

[Приписка М.А.Голубевой:] «Дорогой Лев Александрович! Я помню о Вас с каким-то глубоким и легким ощущением (если это сколько-нибудь понятно. Это относится и к Вашей живописи).

Много раз мне хотелось написать Вам, но это трудно. Пунин дал мне это письмо – прочесть, и короткая фраза обо мне требует моей приписки. Я не “сурово смотрит издадалека”, – я вся живу или, может быть, умираю этим странным путем его души. Но голос мой к нему не доходит. Это, пожалуй, и все, что я хотела добавить.

Можно обнять Вас? Будьте здоровы. МГолубева⁶²¹.

Бруни отвечает Пунину 7 мая 1946 года из Болшево:

«Дорогой Николай Николаевич!

Получил Ваше письмо и так обрадовался, сказать не знаю как. Это странно, потому что само письмо страшно пессимистическое, грустное и нелюдимое, но я обрадовался!!! Все пустячки, стекла нужно вставить. И наша жизнь не ушла! Это твердо нужно помнить по крайней мере лет 20. От Вашего письма повеяло чем-то родным, типично питерской сосредоточенностью, такой неповторимой ни в каком другом городе. Так что я отнес Ваш пессимизм не к Вам, а к стенам, Вас окружающим. Хотя не совсем это точно сказано, так как за уныние, отчаяние и гнев отвечает все же сам человек, страдающий этими недугами.

Опять не так написал, но что делать, поправьте Вы меня.

Да! Про Андрея Мыльникова я знал раньше, чем Вы написали, о нем мне рассказывала знаменитая К.С.К-о [Кравченко] как о своем двоюродном брате, который прославляется не по дням, а по часам. И сразу вселила в меня некоторое предубеждение, особенно тем, что это ее двоюродный брат. “Ну, этот далеко пойдет”, – подумал я и забыл о его существовании. Вы мне напомнили. Неужели не страшен Вам тот отпечаток казенного вымуштрованного искусства, которым так веет от фотографии, что Вы прислали. И нарисовано, и скомпановано неплохо, и эти тряпочки у места. Но формы нет, но грусти нет, и эти небеса написаны “фузой”... Посмотрите на Мантенью. Эти выпуклые люди, вещи, покррой платья, и что он думает, и что чувствует, и горы уступами, и на горах дома, и перед домом площадь, а по площади люди ходят, и эти дома далеко-далеко и в то же время близко, этих людей тоже можно рассматривать. Какая во всем торжественность. Вы скажете: что вы сравниваете молодого Мыльникова с гигантами Ренессанса? Я не сравниваю и меня прошу не сравнивать, но когда речь идет о монументальном искусстве, то я вижу, из чего оно складывается, то есть я вижу: Мыльников обошел и Мантенью, и Пьеро делла Франческа, и Рафаэля, и Сезанна, и Ван Гога. Не обошел только Репина, Грабаря и С.Герасимова. Общее у них одно: человек – это сгусток, все прочее пожиже – туман, то есть так они понимают пространство. Довольно про Мыльникова. Тут на днях 4-го числа был юбилей В.А.Фаворского – 60 лет праздновали в МОССХе...

Ну что Вы пишете: “...раз уж искусство не оправдало себя, раз Сезанн и Ван Гог только бесплодные жертвы...” Ну что за инфантилизм, ну что Вы пишете? Да, это Прометей, добывший огонь живописи, излучающий такую энергию. А Сезанн? Да не обойдет никто Сезанна, а кто обходит, тот проваливается в тартарары. Потому что только Сезанн знал различие между предметом и пространством. Сейчас Сезанн оборачивается своей классической стороной: “Увидеть Пуссена в натуре”, своим пониманием Эль Греко и венецианцев. Он первый, кроме Делакруа, указал путь к Картине. <...>

Дорогой, пишите, я буду отвечать. Мне много что накопилось Вам рассказать. И помолчать с Вами хорошо? А, может, приехать? Лев. Целую Иру⁶²².

Ответное письмо Пунина от 27 мая:

«Дорогой Левушка

У меня не было уверенности в том, что Вы ответите мне, хотя я и ждал письма. Письмо ласковое и многое в нем мудро, но мне кажется, Вы не в хорошем состоянии – и надо Вам ехать куда-нибудь. Разве не правда?

По существу Вашего письма я сейчас отвечать не буду, так как у меня много такого, о чем хочется спросить Вас, но сегодня не могу. Только несколько слов о Мыльникове. Вы спрашиваете, не страшен ли мне “налет казенного и вымуштрованного искусства”. <...> Я не совсем понимаю, что разумеете Вы под термином “казенное”. Искусство по природе своей казенным быть не может, или оно уже не искусство. В работе Мыльникова нет формы, то есть оно пространственно не выражено – так я понимаю – и все-таки я воспринимаю его, как искус-

ство, и это ощущение во мне прочно. Еще раз, не предрешены ли Вы против Мыльников и не примешивается ли к Вашим оценкам что-либо “анэстетическое”? Кстати, работа М<ыльникова> сейчас в Москве; не посмотрите ли Вы ее? Простите, что я так пристаю к Вам с этим делом: это не случайно; в этом вопросе есть что-то “проблемное”.

Все, что Вы пишете о Сезанне и Ван Гоге, прекрасно, но я хотел бы об этом поговорить подробнее, и не сейчас. Предмет и пространство, композиция и картина – все это меня крайне интересует, как и всех, впрочем, но это долгий разговор...

У нас открылась посмертная выставка Тырсы. Все вместе очень хорошо, хотя работы не равного качества. В некоторых вещах цветовая организация условна, приблизительна и примитивно-декорационна; но во всем бодрое и жизнерадостное чувство и чувство ответственности. Каждый может лишь то, что он может, но ведь так трудно быть честным. Конашевич написал о выставке очень милую и искреннюю статью в нашей “Правде”. Удивительно мне только то, что наша академическая молодежь отнеслась в общем к этой выставке прохладно, за исключением некоторых. А ведь так любят разговаривать о цвете и живописи; я бы еще понял их, если бы они упрекали бы Тырсу за так называемую “бессодержательность”, а то ведь они говорят, что это не цвет и не живопись. Все-таки это странно.

Чувствую себя несколько лучше, потому что кончился учебный год и наступили белые ночи. Какой это отдых для пожизненного питерца – эти белые ночи. Самое тело ведет себя совсем иначе и все делается легким и ясным. Даже души дистрофиков, застрявшие в листьях ленинградских деревьев, не дают так своим безмогильным бессмертием.

Мы с Ирой заинтересовались Вашим сообщением о том, что Нина уехала чинить дом [Нина Константиновна уехала в Судак]. Как Вы смотрите, если мы приедем к Вам на две-три недели? Там у Вас, или около Вас, может быть, можно устроиться? Если для этого имеются какие-либо возможности, напишите.

Мария Андреевна кланяется Вам и тихо ждет письма. За Фаворского я был рад; узнал об этом вечере от Н.М.Чернышева; ну а как с его сыном? Поздравьте его и кланяйтесь ему трижды. В оценке Мыльников он с Вами согласен?

Буду писать Вам, в особенности, когда буду чувствовать себя одиноко. Пишите и Вы. Целую Вас, смотрю на Вас, как на звезду и неизменно покорен Вам. НПуни⁶²³.

Эти письма, которые мы публикуем полностью и с минимальными комментариями, открывают новый аспект отношений Бруни и Пунина. Пунин всегда был для Бруни, в особенности в десятилетия–двадцатые годы, учителем и непререкаемым авторитетом в искусстве. В то же время Пунин прислушивался к Бруни, так как ценил не только его интуицию и сердечность, но и ум. Сейчас эти качества обрели первостепенную важность, даже по сравнению с искусством. Роли поменялись: теперь Пунин учится у Бруни.

1947

Выставка-отчет Монументальной мастерской

С сокращением деятельности Монументальной мастерской опять подступает нужда, вновь тяготят трудные бытовые условия. 20 января Бруни сочиняет письмо Сергею Герасимову, не только как старому товарищу, но и как влиятельному художнику. Он пишет: «Многоуважаемый Сергей Васильевич! Вот уже много, много лет, как я живу в самых катастрофических жилищных условиях; у меня нет не только мастерской, но нет и угла для работы; все, что я имею – это стол (он же обеденный), за которым собирается 7 человек семьи. Вот почему я график, а не живописец. Я и теперь пробую писать, но в этих условиях из этого мало что выходит. Два заказа у меня провалились. 1) “28 годовщина Красной Армии на передовой”. Я ее писал в башне Донского монастыря при морозе 2) Заказ М.Т.Х. на тему “Животноводство Казахстана” не кончил, так как негде кончать. Она и сейчас стоит»⁶²⁴.

Отправляет письмо в Худфонд с жалобой на слабое здоровье: «Мне было бы легче вооружиться терпением, которое мне диктуется, если бы я мог быть спокоен за свое семейство, состоящее из 3-х старушек и двух детей (18 и 12 лет). <...> и потому очень прошу Худ<> Ф<> о решении выдать (или выдавать) мне 15–20 тысяч с ежемесячной выплатой 2000 рублей»⁶²⁵. Просьбу художника не удовлетворили.

2 апреля состоялся творческий вечер в МОССХе. О событиях этого вечера рассказывает подробная запись Вакидина. Бруни в своем выступлении говорил, что стал «левым» после

возвращения из Парижа и что «не жалеет о том, что прошел иску́с левого искусства, это ему даже помогло стать художником, приучился хотя бы компоновать, но реалистом стал все же лишь после того, как понял ограниченность абстрактной предрешенной формы по сравнению с формами, какие мы видим в жизни»⁶²⁶. Владимир Фаворский вспоминал о том времени, когда Бруни переехал в Москву: «раньше в Москве почти совсем не рисовали», «так продолжалось до переезда из Ленинграда таких рисовальщиков, как Митурич, Львов, Купреянов и Бруни. <...> Бруни пытался ставить перед собой не только одни живописные задачи («состояние»), но и заботился также о предмете, о композиции, о сохранении плоскости листа, о цвете в рисунке. Последнее казалось уже тогда очень важным <...>».

Выступали Могилевский, Родионов, Кравченко. Кто-то сказал, что Бруни еще и философ, на что тот, «не желая поддаться всякой сентиментальности», ответил: «Лучше было бы, если ему указали на отрицательные стороны его искусства; сам себя ругать мог бы в течение всего вечера».

Эльконин говорил об эволюции творчества Бруни, «как он шел <...> от чисто виртуозного, почти китайского рисования к простоте и широте, к настоящей зрелости». Осип Бескин назвал его «просто влюбленным в природу человеком». Аркадий Пластов нашел в нем «что-то общее с такими гигантами, как Александр Иванов и Врубель». По поводу понятности и непонятности народу сказал: «А разве мы, здесь сидящие, не народ? Мы густок его».

Несмотря на плохое состояние здоровья, Лев Александрович продолжает руководить Монументальной мастерской.

В это время возобновляются прекращенные из-за войны проектные и подготовительные работы по Дворцу Советов – главного идеологического объекта советской власти в тридцатые–сороковые годы, по утопической грандиозности сравнимого только с библейской Вавилонской башней. В это время ведутся переговоры о создании мастерской монументальной живописи при строительстве Дворца⁶²⁷.

В апреле, на отчетной выставке Монументальной мастерской Бруни показал свои акварели. Искусствовед А.Г.Ромм, видевший их, написал Бруни, что работы произвели на него незабываемое впечатление⁶²⁸.

Тогда же в МОССХе состоялось итоговое обсуждение деятельности Монументальной мастерской. Выступали художники – сотрудники мастерской, видные искусствоведы; в основном хвалили – за масштабность проделанной работы, за внедрение новых техник и методов. О своей работе отчитались Бруни и Фаворский. И хотя речи были главным образом хвалебными, царило настроение подавленности: многие ощущали, что скоро мастерская прекратит свое существование. Невольным итогом собрания стали слова, сказанные Львом Бруни: «Наше время не для слабонервных»⁶²⁹.

Предчувствия подтверждались реальностью. Как вспоминал впоследствии Виктор Эльконин, «то, что делалось в мастерской, не соответствовало требованиям заказчиков. Архитектура все дальше уходила в фасадную помпезность, за ней, а иногда опережая ее, спешила и монументальная живопись. Нужны были голубые небеса, в которых полощутся шелковые знамена, и ряд идущих на зрителя улыбающихся лиц». Эльконин рассказал, как Бруни пришел в мастерскую в последний раз. «Как-то в мастерской Володя Чернецов, Азарий Коджак и я писали панно на синем репсе к восьмисотлетию Москвы. Мы были одни. В мастерскую уже вступили сумерки, но мы не зажигали света, подольше хотели пописать. Вдруг в мастерскую вошел Бруни. Он невероятно исхудал. Вид у него был ужасный. Он был грустен и нежен. Посмотрел нашу живопись и не обругал, как я ожидал. Потом только я понял, что он собрал последние силы и пришел попрощаться с мастерской»⁶³⁰.

«Лирика» Низами

Иллюстрирование «Лирики» Низами – последний большой труд Льва Бруни. Подготовительная работа и часть иллюстраций (вероятно, в эскизах) была сделана еще в 1940–1941 годах, до начала войны. Гослитиздат планировал издать книгу к 800-летию со дня рождения великого поэта⁶³¹.

Иван Львович Бруни вспоминал, как в 1940 году он увлекался поэзией Низами и получил от Гослитиздата заказ на перевод нескольких газелей. Редактором издания был извест-

ный поэт и переводчик Константин Абрамович Липскеров, а подстрочники делал знаток древней восточной поэзии Е.Э.Бертельс. «Он в совершенстве владел языком оригинала – фарси и читал нам вслух газели и рубайи (четверостишия). Стихи звучали изумительно красиво, а зная их смысл и содержание, можно было углубиться в напевность и разнообразие звучания, чтобы приблизить русские слова к оригиналу, искать созвучий, родственных характеру и духу произведения. Мне дали подстрочники, три газели, я сделал их за ночь и выдержал экзамен»⁶³².

В издательстве знали, что Лев Александрович любил Восток, не раз бывал на Кавказе и в Средней Азии, и даже на родине Низами, в Гяндже, а в 1934 году с успехом иллюстрировал «Шахнаме» Фирдоуси. Учили его опыт книжного графика и заказали ему макет и иллюстрации к юбилейному изданию.

В итоге дело растянулось на несколько лет. Договор с издательством Бруни заключил 24 сентября 1944 года⁶³³.

«Сначала медленно работал, а потом как блины пек», – рассказывал Лев Александрович одной из своих учениц о работе над книгой⁶³⁴. А заканчивал уже в 1947 году. «Он работал, сидя на диване. Перед ним стоял ломберный стол, за которым мы и обедали. После еды мама убирала посуду, снимала клеенку. Являлась красная сафьяновая папка (следы “былой роскоши”), пузырек с тушью, кисточки и острый скребок с ручкой из слоновой кости. За другим концом стола устраивался я, где сидеть иногда приходилось всю ночь, вымучивая неопытными руками концовки и заставки <...> А на отцовской половине расцветали розы, плыли облака, прелестная девушка взмахивала широким рукавом и соловей пел в кустах шиповника»⁶³⁵.

«Лирика» Низами вышла в конце 1947 года. Иллюстрации Бруни Александр Осмеркин назвал его «лебединой песнью»⁶³⁶.

Искусствовед Елена Тагер, дружившая с Бруни, навестила его в больнице и, не попав в палату, написала записку: «Ваша книга чудесная была у меня. Восхитительно!» Она также сообщила Льву Александровичу, что «договорилась о статье небольшой специально о ней»⁶³⁷.

Статья была написана в конце 1947 – начале 1948 года и опубликована на французском языке уже после смерти Бруни⁶³⁸. В ней тонко и точно разгадан иллюстрационный замысел художника, который старался связать воедино традиционный восточный орнамент с «образами живой природы». Бруни «<...> сумел в своих иллюстрациях найти то равновесие стиля, при котором колорит древней эпохи, освобождаясь от привкуса музейности и стилизации, естественно и органично сплетался с ощущением живой действительности». Книга была построена на параллельности стихотворных и изобразительных образов; они дополняют друг друга и позволяют читать иллюстрации как стихи. Этот прием Елена Тагер назвала случаем, «почти беспримерный в истории книжной графики».

А Иван Бруни разглядел в иллюстрациях своего отца, сделанных «тушью на меловой бумаге – с легким белым штрихом, специально для этого заведенным, таким послушным художнику», «знакомые места, растения, например, ползущий по земле кустик каперсов, виноградную лозу – удивительные сочетания живой природы и композиционной мысли»⁶³⁹.

О книге и последней встрече с Бруни рассказал Константин Эдельштейн.

«Лев Александрович уже давно хворал. <...> я услышал от друзей, что он очень плох и, ругая себя за тупую невнимательность, за которую уже получил жестокий урок, отложил все дела (я был тогда занят одной росписью, и нас, по обыкновению, гнали в хвост и в гриву) и собрался к Льву Александровичу. Была осень, и уже начались заморозки. Было тихо, холодно и ясно. Я оборвал в саду последние розы. Их было уже очень мало, все больше немахровые, золотисто-розовые. Я нарвал еще астр и поехал в больницу. Разыскал я Льва Александровича очень быстро. Он лежал в отдельной палате, и, когда я вошел, ему как раз принесли поесть. <...> Я давно не видел его и, вероятно, невольно выразил своим видом ужас, так он переменился. Шея у него стала тонкая, как у цыпленка, и какое-то ссохшееся, желтое личико беспомощно поначивалось на ней. Большие глаза смотрели пустым, обращенным куда-то внутрь взглядом. Он чуть-чуть усмехнулся на мой испуг и сказал, что рад меня видеть. “Как глупо, что я никогда не писал цветы, – сказал он, глядя на розы. Сейчас я понимаю, как это интересно, а вот раньше как-то совсем не хотелось. Возьми там во что-нибудь поставить, только надо розы отдельно”. Я объяснил, что роз уже осталось очень мало, потому и пришлось добавить астр. “Они тоже красивые”, – сказал Л.А. На столе лежал сигнальный номер Низами. Я видел рисунки в первый раз, и Л.А., выпростав тонкую, как палка, руку из-под одеяла, перелистывал

книгу и показывал мне рисунки. Я восхищался очень многими, но особенно мне понравилась страница, где душа в образе птицы улетает в разорванную сеть. “Это ведь душа?” – спросил я. Лев Александрович снова чуть-чуть усмехнулся, и мне стало все понятно. Я понял, что он знает, что он умрет, что он видит мой страх и понимает меня»⁶⁴⁰.

1948

Похороны. Вечер памяти

Болезнь Льва Александровича была тяжелой, долгой и мучительной. Он скончался 26 февраля от лимфогранулематоза⁶⁴¹.

29 февраля его отпевали у Ивана Воина. Потом была гражданская панихида в МОССХе. Похоронили на Даниловском кладбище. Был очень сильный мороз. Пунин единственный стоял с непокрытой головой и повторял: «Счастливый Левушка». За этими парадоксальными словами скрывалось предчувствие грядущих бед. Незадолго до смерти Бруни вся страна прочитала в «Правде» знаменитое партийное постановление об опере В.Мурадели «Великая дружба». Это был знак к началу очередных идеологических гонений. А сам Пунин был арестован в августе следующего года.

12 апреля он написал Нине Константиновне: «<...> Похороны Левы произвели на меня такое светлое впечатление: как нежно и с какой благородной сдержанностью его любили; во всем, что происходило вокруг его гроба, чувствовался его такт; окружавшие его как бы были повернуты к нему всем тем лучшим, что он некогда пробудил в них и воспитал; это был реальный след его совершенства и действительное доказательство его бессмертия»⁶⁴².

Во время прощания в МОССХе играла Мария Вениаминовна Юдина, давняя знакомая семьи Бруни. Похороны Льва Александровича оказали на нее столь сильное воздействие, что через несколько дней она обратилась к семье Бруни с письмом, в котором поделилась переполнявшими ее чувствами и даже скопировала собственное описание похорон, отправленное в Ленинград историку В.С.Люблинскому.

«Дорогие Бруни. <...> Я стесняюсь распространяться о том, что, играя тогда, я все время молилась о том, чтобы Господь принял мою недостойную молитву о Л.А., у коего, наверно, и грехов-то не было... Мне всегда трудно молиться о таких людях, как Л.А. – т.к. таких ведь так мало. <...> Мне кажется, что теперь надо жить как-то по-иному, чтоб душа Л.А. витала над всеми и судила так же тихо, бесхитростно, приветливо и строго, как при земной своей жизни... <...> Но если как-то размыслить, то день похорон Льва Александровича был словно неким праздником, как праздники перенесения мощей или дни кончины святых (не думайте, что я нарушаю границы...), конечно, в земном масштабе это было именно то же самое, т.е. “надгробное рыдание творящее песнь Аллилуйя” – душа, излучавшая мир и любовь так зримо, так явно, так всенародно, уходила к Источнику Любви и Света. Я еще в церкви думала о том, что Л.А. был близок к святости, и это была именно современная ее форма – спасения в миру, он же был пропитан православным вероучением, преданием и смиренномудрием»⁶⁴³.

«<...> Ему было всего 53 года. Его мы хоронили вчера далеко в Замоскворечье. Сияло почти весеннее солнце, кругом было небо, простор, ему выбрали место под громадным тополем, народ, ³/₄ всех художников Москвы, заполнил добрую половину кладбища. Его облик, его поразительная любовь сияла над всем, он буквально утопал в цветах и слезах людей всех возрастов, типов и характеров, он всех примирил, объединил и возвысил...

И так просто было и есть у него и у них... Ты же верно знаешь, его жена дочка Бальмонта, Нина. Замечательная она. У них было 7 детей, двое умерли, а Лаврик убит на фронте. Старший, Ваня, красив, как сам Дон Жуан (моцартовский Дон Жуан – их кумир) и тоже ранен. Старшая дочь Нина, еще дитя сама, мать 2-х детей – сама женственность, как иконописные женщины Петрова-Водкина, смиренная мадонна...

<...> Виделись мы не часто, но всегда близко, радостно. Он был тоже строг и весь – одно истинное, верное, и казалось, ему некогда было читать, но он столько всего знал! Но сила его была именно в христианской любви. Они жили с детьми и бабушками, и вечными наездами родичей и друзей в 2-х комнатах общей квартиры, всегда без денег и всегда веселы. А его акварели! – Любую можно повесить рядом со всеми Сезаннами. <...> И возглавлял всю монументальную живопись у нас. – И я теперь навеки с этим миром связана... Я играла сплошь всю так называемую “гражданскую панихиду” в Москве (все настоящее уже было ранее [име-

1
А.А.Соколова. 1946.
Фотография



3
Л.А.Бруни
на смертном одре.
1948. Фотография



4
Могила Л.А.Бруни
на Даниловском
кладбище. 1948.
Фотография

ется в виду отпевание в церкви)). Боялась “вылезать”, я думала – поиграю для близких 2-3 вещи. Но оказалось, что было положено всего 5 речей, а времени отпущено часа полтора-два... И уходить от него никто не хотел, не мог... И распорядители меня просили не прекращать, и семья. В это время Ванюша пытался его нарисовать, но вышла лишь тонкая рука в цветах... Я играла позади гроба, венков и пальм. Это было неизмеримо дороже всех концертов, всех оркестров, всех дирижеров, когда младший 13-летний Вася сказал: “Мама, Мария Вениаминовна играет так, точно папина душа летит...” <...> Это было все для него, чья душа нас покидала, и для семьи, и для всех пришедших проститься. <...>⁶⁴⁴.

В день похорон Константин Липскеров прислал Нине Константиновне стихотворение, посвященное Льву Бруни:

В нас говорит совсем простое чувство –
 Нам жаль того, с кем уж не будет встреч.
 Но люди благодатного искусства
 Земную жизнь легко бросают с плеч.
 Им хорошо, они надолго с нами,
 И сон их праха – ненадежный сон.
 Они во сне, они своими снами
 Со всеми нами дышат в унисон⁶⁴⁵.

Смерть Льва Александровича стала непоправимой потерей и для всех его коллег по Монументальной мастерской. Эльконин писал: «Это был для всех нас ужасный удар. Кроме горя и жалости было еще чувство, что скреплявший все и всех цемент рассыпался. На похоронах Фаворский сказал мне в утешение: “Художник начинает жить в день своей смерти”. Но к мастерской это не относилось. Мастерская не надолго пережила Бруни»⁶⁴⁶.

Мастерская была закрыта в 1948 году, вскоре после смерти Л.А.Бруни.

31 мая в мастерской был устроен вечер памяти Льва Александровича. «То, что вечер происходил в стенах мастерской, в стенах, которые каждый день видели живого Бруни, обостряло чувство утраты. Говорили все очень хорошо». Выступали Чегодаев, Габричевский, Алпатов и другие искусствоведы и художники. А.А.Сидоров закончил свое выступление известными строками Жуковского:

Не говори с тоской: их нет,
 Но с благодарностию: были⁶⁴⁷.

Собрались не только бывшие ученики и сотрудники мастерской, но и многие из тех, кто знал и любил Бруни. На стенах висели его акварели и рисунки; «было много народу и были выступления»⁶⁴⁸. Фаворский вспоминал о том, «как Бруни появился в Москве и начал преподавать во Вхутеине [тогда Вхутемас]. Сперва по приезде в Ленинград жил у него, спал на раскладушке, и как они по вечерам, уже лежа в постелях, беседовали об искусстве, о том, как преподавать».

Вакидин в дневнике записал, что к концу вечера, когда народу стало меньше, он «вдруг остро почувствовал, что здесь не хватает только Бруни. И легко было представить, что лишь запыливается и вот-вот может появиться в дверях».

Анна Александровна Соколова скончалась 30 октября 1948 года от сердечной недостаточности через несколько месяцев после сына. Нина Константиновна Бруни пережила мужа на сорок лет. За свою долгую жизнь она сделала все для того, чтобы его имя осталось в истории русского искусства.